

ENS Louis-Lumière

La Cité du cinéma - 20 rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2018-2019

Soutenance juin 2019

Au-delà des apparences: Le visage en gros plan

Élie Bertrand

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *L'oiseau de Minerve*

Directeur de mémoire : Pascal Lagriffoul

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

Remerciements

Je remercie Giusy Pisano et Pascal Lagriffoul pour leur suivi et leur soutien dans la rédaction de ce mémoire.

Laurent Stehlin, Jean-Michel Moret, Véronique Lorin pour leur accompagnement dans la production de la partie pratique.

L'équipe administrative et les membres de l'accueil pour leur encadrement.

Manon Sabatier, Simon Gouffault, Arthur Chrisp, Thomas Weyland, Léo Brezot, Hugo July, Océane Quillet, Hugo Pagnier, Corentin Courage, Hippolyte Leblanc, Liza Lamy, Benoit Toulon, Guillaume Arditti et Matthieu Fraticelli pour leur contribution, leur temps et leur soutien sur la partie pratique.

Hugo Orts

Ma famille

Résumé

Ayant d'abord pour référence le théâtre, les premiers opérateurs favorisaient les plans larges, se tenant loin de l'action. C'était l'époque de la pantomime filmée où l'émotion se traduisait par les gestes. Pourtant, cette distance qu'imposait le théâtre n'était pas nécessaire au cinéma. La prise de conscience fut lente, mais amena la caméra, au fur et à mesure des années, à se rapprocher de l'acteur, autrement dit du visage. Le gros plan se généralisa. En s'émancipant, le cinéma devint alors un moyen d'expression autonome dont il fallut étudier et comprendre les enjeux. Était-ce le contexte de révolution industrielle ? L'espoir dans la machine qu'elle inspira ? Toujours est-il que certains théoriciens pensèrent à l'époque que la caméra, en saisissant le monde hors du regard de l'homme, était capable d'enregistrer la réalité dans son essence, son objectivité. La machine révélerait ce que l'humain ne peut percevoir. Tournée vers le visage, maintenant pris en gros plan, la caméra pourrait alors en saisir tous les mystères.

Ce pouvoir de *révélation* accordé au gros plan peut paraître déraisonnable. Néanmoins, nous nous proposons dans cette étude de le prendre au sérieux et de le l'interroger à travers des analyses de films. Trois longs-métrages de fiction sont ici convoqués : *Viskningar Och Rop* (Cris et chuchotements) d'Ingmar Bergman, *Angry Men* (Douze hommes en colère) de Sidney Lumet et *Le fils* de Jean-Pierre et Luc Dardenne.

Mots clefs

Visage - Gros plan - Révélation - *Viskningar Och Rop* (Cris et chuchotements) - Ingmar Bergman - *Angry Men* (Douze hommes en colère) - Sidney Lumet - *Le fils* - Jean-Pierre Dardenne - Luc Dardenne

Abstract

Initially referring to the theatre, first operators favoured wide shots, keeping away from the action. It was the era of filmed pantomime when emotion was translated into gestures. However, this distance imposed by the theatre was not necessary for cinema. The awareness was slow but led the camera, over the years, to get closer to the actor, in other words, to the face. The close-up became more widespread. By emancipating itself, cinema then became an autonomous means of expression whose stakes had to be studied and understood. Was it the context of the Industrial Revolution? The hope of the machine it inspired? Nevertheless, some theorists at the time thought that the camera, by capturing the world out of human sight, was capable of recording reality in its essence, its objectivity. The machine would reveal what humans cannot perceive. Turning towards the face, now taken in close-up, the camera could then grasp all its mysteries.

This power of revelation given to the close-up may seem unreasonable. Nevertheless, we propose in this study to take it seriously and to question it through film analyses. Three feature-length fiction films are being invited here: *Viskningar Och Rop* (Cries and Whispers) by Ingmar Bergman, *12 Angry Men* by Sidney Lumet and *Le fils* by Jean-Pierre and Luc Dardenne.

Key words

Face - Close-up - Revelation - Framing - *Viskningar Och Rop* (Cries and Whispers) - Ingmar Bergman - *Angry Men* - Sidney Lumet - *The Son* - Jean-Pierre Dardenne - Luc Dardenne

Table des matières

INTRODUCTION	9
PARTIE I : VISKNINGAR OCH ROP	17
Introduction	18
Chapitre 1 : Le miroir	24
Chapitre 2 : L'espace intime	29
Conclusion	36
PARTIE II : 12 ANGRY MEN	39
Introduction	40
Chapitre 1 : L'accusé	42
Chapitre 2 : Parler en son nom	47
Chapitre 3 : Le vieux sage	53
Chapitre 4 : Le détail	61
Conclusion	71
PARTIE III : LE FILS	77
Introduction	78
Chapitre 1 : Une obsession	80
Chapitre 2 : Partager un repas	86
Chapitre 3 : Tu ne tueras point !	91
Conclusion	99

CONCLUSION GÉNÉRALE	101
Filmographie	105
Bibliographie	106
Table des illustrations	108
DOSSIER PPM	109

INTRODUCTION



La ligne générale, Sergueï Eisenstein, 1928

“Cet homme à beau froncer les sourcils, ses yeux lancer des éclairs. La caméra se rapproche encore de lui, elle isole son menton et montre ainsi combien il est lâche et faible. Un léger sourire domine l’expression générale. Mais les ailes du nez, la conque de l’oreille, la nuque ont leur propre visage. Une fois isolées, elles révèlent la grossièreté secrète, la bêtise sous le vernis. L’“expression générale” ne les recouvre pas quand on les voit en détail.”¹

Thèse centrale de Béla Balázs : la caméra révèle. Si notre distance aux choses nous maintenait dans l’ignorance, avec le cinéma et par le gros plan, l’écart s’annule. Les détails amplifiés par la caméra dévoilent un monde jusque là inaccessible. De même, le visage, traité par ces moyens, nous apparaît tout autre. Dissonant là où l’on le croyait harmonieux, un trait, une fois isolé, peut trahir le tout.

“la caméra a mis en relief la cellule en tant qu’élément fondamental de la matière vivante [...] Le gros plan ne se borne pas à montrer de nouvelles choses, il en révèle le sens.”²

¹ BALAZS Béla, *L’esprit du cinéma*, Paris, Editions Payot & Rivages, p.191

² BALAZS Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d’un art nouveau*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2011, p.63

L'argumentaire prend une tournure scientifique. On nous parle de "cellule", de "microphysionomie", de "nouvelle dimension". L'idée d'une connaissance aux choses par la distance ne nous est pas nouvelle, mais l'aspect révélateur supposé au gros plan par l'auteur dépasse la simple décomposition anatomique. Dans son chapitre "Je vois que je ne vois pas", Béla Balázs défend une physionomie d'"entre les traits" dévoilée par le gros plan. Dans cet extrait, il commente un film japonais où un personnage est obligé de masquer son expression pour survivre.

"Les bandits l'observent en braquant sur lui leurs revolvers. Le moindre tressaillement de ses traits, le moindre mouvement de tendresse, d'amour, d'inquiétude, de surprise ou de peur, le moindre signe de ce qui se passe en son âme le trahira et sera sa perte. Mais le visage rigide du Japonais est un masque d'acier. Son visage impassible ne trahit rien de tout ce que nous savons se passer en lui. Il fixe les yeux terrorisés de sa femme. Et nous voyons sur son visage que les bandits le croient. Et pourtant, nous remarquons quelque chose dans la région des yeux. Ou plutôt non, pas « quelque chose », car nous ne pourrions pas le localiser sur cette face. Mais nous voyons qu'il y a quelque chose que nous ne voyons pas. Nous lisons entre ses traits non seulement un bouleversement intérieur, un amour ardent, mais aussi dans son regard l'ordre et l'encouragement qu'il adresse à sa femme : « Ne dis rien, ne bouge pas, tu ne me connais pas ! Tout finira bien. N'aie pas peur ! » Ce jeu de physionomie d'une finesse extrême, à peine saisissable, a été rendu possible par la microphysionomie du gros plan. Le « visage invisible » nous est apparu, il n'a été vu que par celle à laquelle il était destiné, et... par le public." ³

Pensée mystérieuse accordée au gros plan, capable de nous faire sentir sans voir, mais percevoir le vrai visage des choses. Cette croyance d'une caméra captant l'invisible a aussi été saisie à travers le concept de photogénie. Développé d'abord au XIXème siècle avec la naissance de la photographie, ce terme était lié à la netteté et

³ BALAZS Béla, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2011, p.85-86

au contraste de l'image. Son sens a évolué et la notion a été reprise au cinéma dans les années vingt sous l'impulsion entre autres de Louis Delluc et Jean Epstein.

"[...] qualité poétique ou esthétique d'une personne ou d'un objet révélée et amplifiée par le cinéma ou la photographie grâce à cette suppression de l'art, qui dépasse l'art et qui est la vie." ⁴

"J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique, n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique." ⁵

De même, il existerait quelque chose d'inaccessible à l'oeil nu que la photographie et par extension le cinéma seraient capables de saisir et notamment en l'amplifiant, en l'augmentant. La caméra est productive, ajoute à ce qu'elle filme. Cette croyance se veut même universelle, la *photogénie* touchant aussi bien les êtres que les choses. Intimement lié à cette notion, le gros plan semble alors une condition nécessaire à sa réalisation.

"Mais il faut y introduire le gros plan, ou sinon c'est volontairement handicaper un genre. Comme un promeneur se baisse pour mieux voir une herbe, un insecte ou un caillou, l'objectif doit enclaver dans une vue de champs un gros plan de fleur, de fruit ou de bête : natures vivantes. Jamais je ne voyage solennellement comme ces opérateurs. Je regarde, je flaire, je palpe. Gros plan, gros plan, gros plan. Non pas les points de vues recommandés, les horizons du Touring-Club, mais des détails naturels, indigènes et photogéniques." ⁶

⁴ DELLUC Louis, *Photogénie*, Paris, Éditeur Maurice de Brunoff, 1920, p.9

⁵ EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma*, Vol.1, Paris, Seghers, 1974, p.137

⁶ EPSTEIN Jean, "Grossissement", *Écrits sur le cinéma*, Vol.1, Paris, Seghers, 1974, p.94

Le gros plan mobilise les autres sens. Il s'approche tellement de l'objet filmé qu'il en devient haptique. Tout cela nous laisse néanmoins un peu confus sur le sens pratique de la photogénie et la manière de la capter.

“Le gros plan est l'âme du cinéma. Il peut être bref, car la photogénie est une valeur de l'ordre de la seconde. S'il est long, je n'y trouve pas un plaisir continu. Des paroxysmes intermittents m'émeuvent comme des piqûres. Jusqu'aujourd'hui je n'ai jamais vu de photogénie pure durant une minute entière.”⁷

Le caractère piquant de la photogénie lui suppose un aspect volatil, mais aussi une incapacité à être contrôlée. Elle tiendrait alors du mouvement.

“La clef de voûte du cinéma, le gros plan, exprime au maximum cette photogénie du mouvement. Immobile, il frise le contresens.”⁸

Ainsi, la photogénie et la microphysionomie ont en commun une forme, le gros plan, et une conséquence, l'accès à une vérité. Le lien entre les deux nous semble cependant problématique. Il paraît en effet dangereux de faire de l'image et finalement de l'apparence, le lieu d'une révélation. Sur quels critères visuels se baserait alors cette vérité ? N'est-ce pas la porte ouverte à une discrimination de l'individu par l'image ? Ainsi, Béla Balázs dans son paragraphe, “*Notre visage inconnu*”, voit dans le cinéma une fonction anthropologique qui permettrait la constitution d'une typologie des visages.

“Le visage de l'homme n'est pas encore découvert, il reste encore bien des zones inconnues sur sa carte. C'est précisément l'une des tâches d'informations du cinéma de montrer ce qui, sur un visage, est conditionné

⁷ *Ibid.*, p.94

⁸ *Ibid.*, p.93

par des caractères raciaux ou nationaux et ce qui appartient aux biens communs de la classe.”⁹

Le ton poétique des textes d'Epstein et les conséquences douteuses de la microphysionomie de Balázs donnent à l'ensemble un aspect obscur, voire terrifiant, qui décrédibilise beaucoup le propos. Dans son livre, *Du visage au cinéma*, Jacques Aumont remarque aussi ces limites, mais propose de les dépasser.

“L'image filmique est un révélateur psychique. Thèse potentiellement banale elle aussi, mais qui gagne en acuité et en originalité, d'être prise tout à fait au sérieux. Il ne s'agit plus du vague pouvoir révélateur que supposait en ses origines le mot usé de photogénie, mais d'une révélation forte, précise, utilisable et même socialisable. Deux anecdotes récurrentes à dix et vingt ans d'intervalle, balisent cette croyance : l'anecdote deux jeunes filles que l'on filme pour la première fois et qui, se voyant sur l'écran, ne se reconnaissent pas ; l'anecdote du juge américain qui, nouveau Salomon, doit reconnaître entre deux femmes la vraie mère d'un enfant, et parvient à l'identifier en filmant les réactions de l'enfant devant chacune des deux mères putatives.

Cette double illustration de la thèse semble paradoxale. La seconde anecdote ne contredit-elle par la première ? Ne prend-on pas le cinéma pour l'instrument tantôt d'une reconnaissance, tantôt d'une méconnaissance ? En réalité, ce paradoxe est celui même de la photogénie, et plus largement, de tout le cinéma. La photogénie lit le visage à neuf, tel que jamais il n'avait été lisible - d'où la méconnaissance, et surtout l'automéconnaissance - mais ce faisant, elle en délivre une vérité, ou, peut-être, la vérité.”¹⁰

Ces deux anecdotes sont particulièrement intéressantes, mais dans des enjeux très différents. La première est assez contre-intuitive et pourtant elle montre dans ce cas présent que le cinéma est capable de saisir une forme d'altérité aux choses ou

⁹ BALAZS Béla, Op. Cit., p.94

¹⁰ AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1992, p.89

peut-être les choses dans leur altérité. C'est parce que le cinéma "*lit le visage à neuf*" qu'il dévoile une vérité. La seconde anecdote illustre l'importance du visage dans un jugement. Heureusement, le "*nouveau Salomon*" a réussi à identifier la mère du garçon. La méthode n'en est pas moins intrigante. Car si elle a été bénéfique ici, elle aurait pu tout aussi bien être un obstacle à la vérité. Cela pose à nouveau la question de l'adhésion à l'image. Jacques Aumont relève en effet un paradoxe, mais oublie d'en tirer les aspects négatifs. Dans ces deux anecdotes, le visage filmé peut être aussi bien le lieu d'une révélation que celui d'une duperie. Si la fonction socialisante nous paraît assez douteuse, nous voyons néanmoins l'intérêt d'une telle contradiction dans une intrigue de cinéma. Le visage, tantôt révélateur, tantôt mensonger, devient un ressort dramatique extrêmement fort dans une situation qui saurait en tirer profit.

Nous aimerions donc suivre les conseils de Jacques Aumont en prenant au sérieux le pouvoir révélateur de l'image filmique. Néanmoins, ce n'est pas sa fonction scientifique ou socialisante qui nous intéresse ici, mais plutôt les *enjeux dramatiques* qu'il suppose. Le gros plan semblant être la forme nécessaire à la révélation, c'est la forme principale que nous étudierons. De même, l'analyse de film sera notre mode opératoire. Afin de délimiter notre corpus, le sujet des films choisis portera sur le secret dont la révélation est l'enjeu dramatique principal. Ainsi, il sera possible de répondre à la question suivante :

Dans un film où le secret est l'élément narratif principal, en quoi le gros plan de visage peut-il conduire à sa révélation ?

Notre corpus sera composé de trois films constituant chacun une partie du mémoire. Si le thème du secret les rassemble tous, le choix est également motivé par trois raisons.

La première, c'est la dimension psychologique. En effet, c'est la conséquence première des théories que nous avons convoquées ici : le gros plan révèle l'âme. La seconde raison dérive d'un choix méthodologique. Nous avons voulu partir de

l'expérimentation pratique pour aller vers la théorie. Nous avons, en effet, commencé cette réflexion par la réalisation d'un court-métrage. Celui-ci a constitué le point de départ pour le choix des films à analyser. *L'oiseau de Minerve* traite de deux thèmes étroitement liés : la culpabilité et le jugement. Ces thèmes sont communs aux trois films de notre corpus. Enfin, la troisième raison est sensible : il s'agit de films que nous apprécions particulièrement.

Nous commencerons donc notre mémoire par l'analyse d'une séquence de *Viskningar Och Rop* (Cris et chuchotements) d'Ingmar Bergman puis nous passerons à *12 Angry Men* (Douze hommes en colère) de Sidney Lumet qui sera traité sur l'ensemble du film, pour terminer avec *Le fils* de Jean-Pierre et Luc Dardenne, analysé sur trois séquences.

PARTIE I

VISKNINGAR OCH ROP

Introduction



Ce photogramme est prélevé du film *Cris et chuchotements* d'Ingmar Bergman, sorti en 1972. Le film raconte l'histoire de quatre femmes (trois soeurs et une servante), réunies au manoir familial autour d'un même événement : la mort imminente d'Agnès, la soeur cadette. La séquence et plus particulièrement le plan qui nous intéresse ici se situe dans un flash-back de la vie de Maria (la soeur benjamine interprétée par Liv Ullmann). L'action se déroule quelques années auparavant, à l'époque où Maria et son mari Joakim vivaient au manoir. Un soir, la fille de la servante tombe malade. Maria appelle le médecin de famille et pour le remercier, l'invite à partager son dîner. Une autre raison explique cependant sa générosité. En effet, Maria a déjà eu dans le passé des relations avec cet homme et souhaite profiter de l'absence de son mari et de ses soeurs pour séduire le docteur. Se faisant tard, elle lui propose de dormir sur place. Il accepte. Dans la soirée, Maria le rejoint, mais le docteur refuse ses avances. *"Ne peut-on oublier le passé ?"* demande-t-elle. En réponse, le docteur se lève, se dirige vers le miroir de la chambre et invite Maria à le rejoindre.

- “ Regarde-toi ! Tu es belle. Peut-être plus que de notre temps. Mais tu as changé. Je veux que tu le voies. Tu jettes maintenant des coups d’oeil en coin, vifs, calculateurs. Autrefois, tu avais le regard droit, ouvert sans dissimulation. Ta bouche a pris un pli de mécontentement et de faim. Elle, si douce avant. Ton teint est pâle. Tu te maquilles. Ton large front, si pur est griffé au-dessus des sourcils. Tu ne le vois pas sous cet éclairage, mais ça se voit en plein jour. Sais-tu d’où viennent ces griffures ?
- Non.
- De l’indifférence. Et cette ligne fine de l’oreille au menton, elle n’est plus si parfaite. C’est la marque de ton indolence. Regarde à la base de ton nez. Pourquoi te moques-tu si souvent ? Le vois-tu ? Tu te moques trop souvent. Le vois-tu, Maria ? Sous tes yeux, les rides acérées, presque imperceptibles, de l’ennui et de l’impatience.
- Tu vois vraiment tout cela sur mon visage ?
- Je le sens quand tu m’embrasses.
- Tu plaisantes. Je sais où tu le vois.
- Où donc ?
- Tu le vois en toi, parce que nous nous ressemblons toi et moi.
- Tu veux dire par l’égoïsme, la froideur, l’indifférence ?”

Dans cette scène, le visage de Maria est fascinant, démesuré, en gros plan. Sa figure se meut dans de micro-mouvements et la bouche du docteur s’agite en arrière-plan. Il parle d’elle, de quelque chose de discret, une chose qu’on ne voit pas au premier regard, mais qui se tient là, sur son visage. Il procède minutieusement, s’arrête sur chaque aspect. D’un portrait physique se révèle un portrait psychologique. Maria écoute, se regarde, nous regarde, se sachant regardée. Pendant tout le descriptif, nous voyons ce visage, chaque instant sous un nouvel aspect, la parole orientant le regard. En réaction aux commentaires, il s’anime sous nos yeux. Et puis elle lui demande *“Tu vois vraiment tout cela sur mon visage ?”* pour finalement lui lancer *“Je sais où tu le vois.”* Le cadre s’élargit, redouble les mots, le visage du docteur nous apparaît alors pleinement de face accolé à celui de Maria : *“Tu le vois en toi.”*

Dans son travail préparatoire, Ingmar Bergman décrivait le personnage de Maria dans ces termes :

“[...] elle est elle-même une enfant gâtée, douce, enjouée, souriante, faisant constamment preuve de curiosité et de sensualité. Elle attache un grand prix à sa propre beauté et aux possibilités de plaisirs que lui offre son corps. Elle n’a pas la moindre idée du monde qui l’entoure, elle se suffit à elle-même et elle n’est jamais tracassée par des contraintes morales, posées par elle ou par d’autres. Sa seule règle est de plaire.”¹¹

Évidemment, cette description n’est pas donnée explicitement dans le film. Cependant, plusieurs éléments nous permettent de dresser un portrait de Maria.

Au début du film, Agnès se remémore sa jeunesse et nous décrit sa mère : *“Je l’aimais d’être si douce, si belle, si vivante, d’être si présente, mais elle pouvait aussi être froide, inaccessible ou cruelle comme par jeu.”* Or le personnage de la mère est également jouée par Liv Ullmann. Difficile alors de ne pas y voir une description détournée du personnage de Maria.

Les quelques minutes qui précèdent la scène du miroir nous donnent également de précieux indices. Habillée d’une magnifique robe rouge, Maria cherche ostensiblement à séduire le docteur. Elle le dévore des yeux et lui sourit joyusement. De son côté, le docteur ne pense qu’à manger et évite délibérément son regard. Pourtant, lorsqu’elle lui propose de dormir sur place, il accepte. Ce geste un peu contradictoire met la puce à l’oreille et fait pressentir un climat. Quelque chose de non-dit se trame.

¹¹ ROBNARD Jacques, “Cris et chuchotements”, *L’Avant Scène mensuel n°142*, Dir. Jacques Charrière, Paris, Edition Avant Scène du Cinéma, décembre 1973, p.9



La scène du repas

À ce moment du film, nous sommes assez proches de la description que Bergman fait du personnage. On comprend que Maria est ambiguë. Elle n'hésite pas à tromper son mari et utiliser sa beauté pour parvenir à ses fins. En somme, c'est un personnage qui joue sur les apparences. Pourtant, le comportement étrange du docteur, sa réticence face aux charmes de Maria laissent supposer une autre facette.

La scène du miroir est mise en scène comme un moment de révélation et ressentie comme telle. Dans sa description, l'exposé du docteur ne nous paraît pas insensé. Même si les détails qu'il mentionne sont difficiles à voir, il nous semble comprendre ce dont il parle. Certes, les mots teintent notre perception et nous poussent sûrement à voir des choses qui ne sont pas présentes. Mais est-ce seulement cela qui garantit notre adhésion ? Ne se joue-t-il pas quelque chose d'autre ? D'un point de vue formel, pour parvenir à ce moment de révélation, la caméra filme Maria en gros plan. Les théories de Béla Balázs et de Jean Epstein semblent alors ici tout à propos. Il s'agira donc dans cette analyse non seulement de comprendre l'impact de ce choix

de prise de vue, mais également de décrypter les différents éléments constituant de la mise en scène pour voir ce qui concourt à ce moment de révélation.

Avant de débiter l'analyse, voici un découpage de l'action. La planche de photogrammes sur la page suivante reprend les moments clés de cette confrontation. Maria rejoint le docteur face à un miroir (*Photo. n°1*). Le montage coupe. Nous voyons le docteur en gros plan (*Photo. n°2*) puis le visage de Maria grâce à un mouvement panoramique (*Photo. n°3*). La bouche du docteur revient dans le champ en arrière-plan (*Photo. n°4*). Le plan se termine par un travelling arrière avec les deux visages réunis (*Photo. n°5*). C'est un rythme à quatre temps avec une dilatation centrale sur le gros plan de Maria.



Cris et chuchotements, Ingmar Bergman, 1972

Photogrammes n°1 à 5

Chapitre 1 : Le miroir



Un visage étranger

Chez l'enfant en bas âge, ce qu'on appelle le stade du miroir désigne le moment où celui-ci prend conscience de son identité par le biais de son reflet. Élément crucial dans la construction d'un soi, le miroir permet un éveil. Le docteur décide donc de confronter Maria à sa propre image pour que, à l'instar d'une enfant, elle prenne conscience de son identité. Le miroir étant objectif, réfléchissant la réalité, il ne peut mentir. En faisant face au miroir, Maria peut ainsi observer ce dont parle le docteur. Pour nous spectateur, c'est l'occasion non seulement de voir ce qu'il désigne, mais aussi, et surtout, les réactions de Maria. Ainsi le miroir permet cette simultanéité entre observateur et sujet observé, les deux étant dans le cas présent Maria.

Le portrait du docteur est très péjoratif et repose sur un champ lexical de la vieillesse et de la laideur : *"Teint pâle"*, *"large front"*, *"griffé"*, *"pli"*, *"rides"* or le visage de Maria est particulièrement beau. Se superposent alors deux images, celle suggérée par la description du docteur et celle qui nous est visible à l'écran. Cela donne lieu à une

étrange sensation où ce qui nous paraissait connu, agréable à regarder devient monstrueux, laid. D'ailleurs, à quelques moments, il nous semble discerner dans les yeux de Maria, une légère angoisse comme prenant conscience de l'horreur de son visage. L'expérience qu'elle fait face à son reflet nous rappelle une anecdote partagée par Sigmund Freud en 1919 dans son essai intitulé *Das unheimliche*, traduit autrefois par Marie Bonaparte en "inquiétante étrangeté" et devenu plus récemment "inquiétant familial" :

"[...] j'étais assis tout seul dans un compartiment de wagon-lit, lorsque sous l'effet d'un cahot un peu plus rude que les autres, la porte qui menait aux toilettes attenantes s'ouvrit, et un monsieur d'un certain âge en robe de chambre, le bonnet de voyage sur la tête, entra chez moi. Je supposai qu'il s'était trompé de direction en quittant le cabinet qui se trouvait entre deux compartiments et qu'il était entré dans mon compartiment par erreur; je me levai précipitamment pour le détromper, mais m'aperçus bientôt, abasourdi, que l'intrus était ma propre image renvoyée par le miroir de la porte intermédiaire. Je sais encore que cette apparition m'avait foncièrement déplu. Au lieu donc de nous effrayer de notre double, nous ne l'avions, Mach et moi, tout simplement pas reconnu. Mais le déplaisir que nous y trouvions n'était-il pas tout de même un reste de cette réaction archaïque qui ressent le double comme une figure étrangement inquiétante ?" ¹²

Cette anecdote avance l'hypothèse suivante : ce qui nous est familier, notamment notre visage, n'est pas forcément ce que nous connaissons le mieux. Cette prise de conscience d'une zone d'ombre dans le familier, par sa contradiction, crée un sentiment d'angoisse. Nous disions reconnaître dans le regard de Maria ce type de sentiment, mais cette observation ne présente que peu de valeur. Par contre, il est clair que de notre côté, en tant que spectateur, nous ressentons l'étrangeté du moment. En écoutant les mots du docteur, nous sommes alors dans un état où à la fois nous reconnaissons le visage de Maria et à la fois il nous paraît étranger.

¹² FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Folio Essais, 1985, p.257

Jacques Aumont avait déjà supposé, nous l'avons vu, une capacité dans le cinéma à être "*l'instrument tantôt d'une reconnaissance, tantôt d'une méconnaissance*"¹³. Il s'agit alors de s'interroger sur les éléments qui contribuent à ce partage.

Le regard caméra

Maria semble regarder la caméra. Le verbe "sembler" nous paraissait approprié puisque nous sommes incapables de dire s'il s'agit oui ou non d'un regard caméra. Chaque photogramme de ce plan nous donne alors l'impression étrange d'être regardés sans vraiment l'être.

Classiquement, un regard caméra est vu comme une rupture entre l'espace filmique et celui du spectateur, du moins, un passage entre ces deux dimensions. Dans tous les cas, lorsqu'il est voulu par le réalisateur, il s'agit d'une adresse, que ce soit pour interpeller, gêner ou prendre à partie. Une particularité de ce regard, c'est qu'il n'est pas directement adressé au spectateur. En effet, Maria observe son image. Ainsi, n'étant pas l'objet de son regard, même si ses yeux sont dirigés vers nous, nous ne le voyons pas immédiatement comme une interpellation.

Cette superposition des axes est énigmatique. La configuration paraît impossible. Soit Maria nous regarde, soit elle se regarde. Elle ne peut pas faire les deux en même temps. Si nous nous intéressons maintenant à la position des acteurs, nous pouvons déterminer un point de vue extérieur à la scène. En effet, le docteur, dans le plan large comme dans le gros plan, se situe à gauche, là où il devrait se tenir à droite si la caméra filmait du point de vue de Maria. Pourtant, ce plan présente également toutes les caractéristiques d'une subjectivité. En effet, se regarder dans un miroir, c'est aussi être regardé par son reflet droit dans les yeux. Autrement dit, une confusion s'opère entre intériorité et extériorité. On retrouve la dualité du concept d'inquiétante étrangeté. Maria regarde à la fois son visage et celui d'un étranger, ici le spectateur. Ses yeux, dirigés vers nous sans nous regarder, suggèrent une étrange détresse, adressée à chacun et personne à la fois.

¹³ AUMONT Jacques, *Op. Cit.*, p.89

Cette singularité n'est pas sans rappeler un dispositif : le miroir sans tain. Pour illustrer cette idée, voici quelques photogrammes tirés du film *Exotica* sorti en 1994, d'Atom Egoyan. Nous sommes au début du film. Un personnage prenant l'avion se regarde dans un miroir, droit dans les yeux, sans savoir que derrière un agent de sécurité tente de percer à jour ses réelles motivations.



Exotica, Atom Egoyan, 1994

“Tu dois te demander ce qui a amené cet homme jusqu’ici, ce que son visage et son attitude révèlent de son existence. Tu dois te convaincre que cette personne a quelque chose cachée que tu dois découvrir. Tu fouilles les bagages, mais c’est le visage, ses gestes, que tu observes vraiment. Il te regarde droit dans les yeux. Regarde-le. Attentivement. Que vois-tu ?”

Curieusement, la méthode ne nous paraît pas si aberrante. En effet, le formateur invoque une croyance extrêmement répandue autour du regard. Voir dans les yeux d'une personne, c'est également voir son âme. Il y a cette idée d'une connaissance profonde possible par le regard. Néanmoins, ce n'est pas une porte grande ouverte. L'humain sait se masquer, changer son expression et éviter de se trahir. Autrement dit, pour atteindre cette connaissance, l'observateur ne doit pas être perçu par la personne observée. Ainsi s'explique le miroir sans tain qui permet alors à l'agent d'avoir un face-à-face sans être vu. De même, dans *Cris et Chuchotements*, la caméra comme derrière un miroir nous offre le confort de croiser un regard se sachant invisibles. Nous pouvons alors comme le policier observer ce que cache le visage. Le discours révélateur du docteur devient recevable, le dispositif nous y invitant.

Néanmoins, nous ne pouvons pas reverser au crédit de ce procédé l'entièreté de notre adhésion sous prétexte qu'il nous rend invisibles. L'argumentaire du docteur, reposant sur une analyse du visage, paraît tout de même assez douteux. Pourtant, quelque chose de son discours semble également nous atteindre. Cette sensation contradictoire tient peut-être de la manière dont la parole est mise en scène.

Chapitre 2 : L'espace intime

La voix du docteur

En basculant sur le visage de Maria, la caméra éjecte celui du docteur en hors champ. Il ne reste alors que sa voix. Pour définir ce genre de situation, visage absent, mais voix présente, Michel Chion parle de sons "*acousmatiques*"¹⁴. À condition de n'avoir jamais été vu, le personnage qui possède cette voix est appelé "*acousmètre*". Par cet état particulier, ce dernier semble posséder des pouvoirs surnaturels. Il est partout à la fois, capable de tout voir, tout savoir, tout pouvoir. Pour donner un exemple, le Docteur Mabuse dans le film de Fritz Lang est un acousmètre.

Si notre docteur ne respecte pas exactement la définition (il est déjà apparu à l'écran), il semble néanmoins emprunter quelques-uns de ces pouvoirs. En hors champ, sa voix est comme hypnotique. Maria se fixe dans le miroir et l'écoute silencieusement sans broncher. Flottante telle une pensée, la voix du docteur semble pouvoir s'immiscer au plus profond d'elle. Capable de tout voir, le docteur-acousmètre nous révèle ce que nous étions incapables de voir. Une part de nous y consent. Cependant, le plan continue et le docteur pénètre dans le cadre. Comme un démon perché sur l'épaule, les mots qui étaient jusqu'alors flottants s'incarnent dans une bouche tordue en arrière-plan qui juge et crache son venin. Cette bouche trahit dans ses contorsions une espèce de haine qui témoigne de son implication personnelle. Les pouvoirs du docteur commencent à s'estomper. Il n'est plus cette voix objective que lui offrait le hors champ. Ce n'est qu'à la fin du plan, lorsque le cadre s'élargit, que la voix retourne entièrement au visage et que les pouvoirs du docteur disparaissent alors totalement. Ainsi, lorsque Maria renvoie le docteur à son propre discours, c'est le visage d'un homme à l'écran et non plus d'un être omnipotent qui nous apparaît. Maria ne paraît que plus triomphante.

¹⁴ CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, Coll. Essais, 1984, p.17

Il est alors intéressant de remarquer comment le cadre, en plaçant le docteur hors champ, donne à sa voix une autorité. Mais là encore, difficile de croire qu'une simple voix, parce qu'elle n'a pas de corps, puisse totalement nous manipuler. Par ailleurs, les détails que mentionne le docteur pour la plupart nous sont invisibles. Il nous parle du pli de mécontentement de sa bouche, de la base de son nez moqueur, des griffures de son front, pourtant le visage de Maria ne semble pas présenter tous ces détails. Comment expliquer alors notre sentiment d'angoisse, la sensation de révélation, l'ambiguïté d'une reconnaissance et d'une méconnaissance dans ce visage ?

En gros plan

Le visage est langage, mais pour le docteur, il n'exprime pas uniquement les émotions d'un individu. Il est physiquement marqué par sa vie psychique. Ainsi, quiconque possède un oeil averti peut reconnaître une personnalité dans un visage. Dans *Exotica*, non seulement le policier se cache derrière un miroir pour voir sans être vu, mais il se rapproche également du suspect pour l'observer finement. Pour accéder à cette intériorité, il faut donc scruter les détails. Il semble alors assez évident que la démonstration du docteur prenne la forme d'un gros plan, au moins pour sa qualité de grossissement. Ainsi, le spectateur peut à son tour observer les détails du visage de Maria. Pourtant, nous l'avons dit, ce qu'il mentionne n'est pas visible. Il nous paraît donc nécessaire de faire le point sur ce qui l'est réellement.

Au début du plan, lorsque le docteur dit "*Ta bouche a pris un pli de mécontentement et de faim. Elle, si douce avant.*", Maria a un sourire un peu effronté. Elle ne semble pas réaliser la teneur du discours. C'est seulement lorsque le docteur parle de son teint pâle et de son maquillage, que soudain, dans cette accumulation de reproches, elle prend conscience de sa méchanceté. Son sourire s'efface et laisse place à l'expression d'une surprise. Quand le docteur parle de son front griffé, elle penche légèrement la tête, cherchant à constater d'elle-même. Quand il lui parle de l'éclairage, elle sourit à nouveau, mais seulement un bref instant. Petit à petit, Maria se décompose.

En parallèle de ces expressions, une série de petits détails est également visible. Ses yeux s'agitent dans des micro-mouvements et se plissent. Les commissures de ses lèvres se dressent selon une phrase, un mot. Ce qu'on peut déjà remarquer, c'est qu'il faut très peu de mouvement au visage pour changer l'expression globale. Autrement dit, le sens de l'ensemble du visage varie totalement au moindre mouvement. Cette observation avait déjà été faite par Georg Simmel dans son livre *La Tragédie de la culture* :

“Une modification ne concernant, en réalité ou en apparence, qu'un seul élément du visage change aussitôt son caractère et son expression dans leur entier, par exemple un tremblement des lèvres, un froncement de nez, une manière de regarder, un plissement de front. En outre, il n'existe aucune autre partie du corps, constituant une certaine unité esthétique en soi, qu'une déformation en un point précis puisse aussi facilement, sur le plan esthétique, ruiner en sa totalité.”¹⁵

Il y a ainsi une tension dramatique très forte qui se crée dans le temps où à chaque instant un mouvement même très faible peut modifier l'ensemble. De même, le visage étant très mobile, chaque parcelle peut devenir l'origine d'une nouvelle expression. L'écran devenant visage, notre attention est portée sur toute sa surface. Ainsi, pour reprendre l'expression de Pascal Bonitzer, “*À travers le gros plan, le cinéma réalise un changement d'échelle de la carte des événements : un sourire devient aussi important qu'un massacre [...]*”¹⁶

Nous attendons alors le mot de trop, celui qui fera chavirer les traits, un détail pouvant devenir l'aveu d'une culpabilité. De même, le gros plan, en nous rapprochant de la zone du visage, nous donne accès à cette fragilité. Ses différentes parties étant agitées par des mouvements autonomes, l'expression peut devenir incontrôlée.

¹⁵ SIMMEL Georg, *La Tragédie de la culture*, Trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Éditions Rivages, Coll. Rivages Poche Petite Bibliothèque, 1988, p.140

¹⁶ BONITZER Pascal, “La métamorphose”, *Revue Belge du cinéma n°10*, 1984, p.17

“L’homme ne peut ni réprimer ni contrôler le langage de ses jeux de physionomie. En gros plan, le visage le plus discipliné, le plus apte à dissimuler, celui d’un hypocrite, montrera aussi, en dehors de l’expression d’hypocrisie, avec la précision d’un microscope, qu’il cache quelque chose, qu’il ment. Car ici aussi, il y a une mimique particulière. Il est beaucoup plus facile de mentir avec des mots. Le cinéma montre aussi cela.”¹⁷

Au-delà du corps qui n’arrive pas à se contenir, il semblerait que quelque chose se joue également entre proximité et intimité. L’anthropologue américain Edward T. Hall a développé le concept de proxémie pour désigner “l’ensemble des observations et théories que l’Homme fait de l’espace en tant que produit culturel spécifique”¹⁸. Autrement dit, l’auteur s’est intéressé à la distance physique entre deux personnes lors d’une interaction. Il a pu alors à partir d’expériences, définir un diagramme de sphères proxémiques qui regroupe quatre dimensions : intime, personnelle, sociale et publique. D’après lui, la distance intime s’établit dans une sphère de quarante centimètres de rayon. Au-delà d’une précision rigoureuse, il est intéressant de remarquer qu’un visage agrandi suppose une certaine proximité sur le plan physique. Ainsi, par le gros plan, nous pénétrons la sphère intime des personnages. Le visage peut alors devenir le lieu d’une intériorisation. Pris en gros plan, nous ne sommes pas étonnés d’entendre les pensées du capitaine Willard dans l’introduction d’*Apocalypse Now*. Mais que se passe-t-il lorsque la voix entendue est différente du corps montré ? Ici, ce n’est pas la voix intérieure de Maria que nous entendons, mais celle du docteur. Depuis le hors champ, calquée sur son visage, sa voix se déguise en pensée. Le discours du docteur se transforme alors en aveu personnel de Maria.

Cette sphère intime, si elle n’est pas violée, peut aussi protéger le personnage. Quand Peter Lorre, dans *Crimes et châtements* de Josef Von Sternberg, ouvre grand les yeux d’effroi, avouant par la même occasion sa culpabilité, l’inspecteur ne le surprend pas dans ce moment d’aveu. Nous sommes en aparté avec le personnage,

¹⁷ BALAZS Béla, *Le cinéma - Nature et évolution d’un art nouveau*, Trad. Jacques Chavy, Paris, Payot & Rivages, 2011, (Oeuvre originale éditée en 1972, Edition Makol Verlag), p.71

¹⁸ HALL Edward T., *La Dimension cachée*, Paris Edition Points, 2014, p.13.

isolés des regards, il peut donc s'exprimer librement. Ce type de gros plan présente plus un aspect psychologique qu'un point de vue extérieur. Pris en plan large, le même jeu d'acteur nous paraît alors ridicule. Nous ne comprenons pas pourquoi son expression, pourtant criante de culpabilité, n'est pas plus remarquée par l'inspecteur qui paraît alors incompetent. Ce n'est qu'en se rapprochant petit à petit de l'accusé, allant même jusqu'au contact que ce dernier finira par l'avoir. En pénétrant l'espace du gros plan, l'inspecteur verra lui aussi la culpabilité.



Crime and Punishment, Josef Von Sternberg, 1935

Dans *Cris et Chuchotements*, le docteur s'immisce dans la zone intime de Maria, aussi bien physiquement (il se rapproche d'elle au point d'avoir sa bouche au-dessus de son épaule) que psychologiquement (il se fait l'interprète de sa personnalité). Collé à Maria, il semble pouvoir percevoir tous ses secrets.

Pour finir, remarquons que la proximité du visage donne accès à ses défauts. Si nous regardons le visage de Maria dans son apparence, nous distinguons des plis dans la peau, la pilosité au-dessus de la lèvre et un bouton sur la joue masqué par le maquillage. La fascination que provoquait Maria quelque temps plus tôt est alors contrastée par ces nouveaux aspects que la grosseur et le temps du plan viennent révéler.

“C’est que le gros plan est au centre d’une ambiguïté constitutive : l’image s’y présente à son plus haut degré d’ambivalence, attraction et répulsion, séduction et horreur. Le visage le plus auréolé de photogénie est un écran fragile qui dissimule une horreur fondamentale. [...] le gros plan désigne ce point-limite, cet équilibre précaire, entre le point d’éloignement minimum à partir duquel l’objet, disons le visage, apparaît dans sa photogénie, dans sa lumière de gloire, et le point à peine plus rapproché où apparaissent les pores, les poils, les boutons - où la séduction bascule en répulsion, en horreur”¹⁹

Nous sommes donc à cette distance qui mélange répulsion et séduction et qui crée dans le visage de Maria toute la dualité que le docteur cherche à nous montrer. Mélangée à cette sensation de dégoût se développe également une pensée héritée de la littérature. Tel le portrait de Dorian Gray, on croirait voir se nicher dans ses traits toute la méchanceté de cette femme. Il est clair néanmoins que ce visage n’est pas repoussant. Le docteur, en amenant l’attention sur certains détails du visage, les amplifie. “Regarde” dit-il, “Le vois-tu ?”. C’est le procédé de la caricature. Par ce biais, il cherche à rompre l’harmonie de ses traits et modifier notre impression d’ensemble. Ce procédé va alors se retourner contre lui, car en nous obligeant à nous concentrer sur les détails, l’apparition de sa bouche en arrière-plan se repère immédiatement et

¹⁹ BONITZER Pascal, “La métamorphose”, *Revue Belge du cinéma*, n°10, 1984, p.18

y porte notre intérêt. Réduit à une bouche, la synecdoque parle d'elle-même. Cette horreur dont il fait mention, c'est le docteur qui la dit, pas le visage de Maria. Ses mots semblent alors vils et creux.

Finalement, il y a une progression dans l'adhésion au discours du docteur. D'abord enclin à le croire, le doute naît par la vue de cette bouche qui insulte, pour finalement devenir opposition partagée lorsque Maria se rebelle et que le visage du docteur apparaît tout entier. En hors champ, le docteur nous hypnotisait de sa voix, mais le travelling arrière en le réintégrant au cadre rompt l'enchantement. Finalement, c'est Maria qui apportera la révélation, en nous invitant à prendre de la distance pour nous rappeler que tout jugement suppose un juge.



Conclusion

Dans l'introduction, nous nous étions questionnés sur les éléments qui concouraient à ce moment de révélation. Par ailleurs, nous avons également remarqué que se jouait une dualité dans cette scène. Nous faisons tantôt l'expérience d'une reconnaissance, tantôt celle d'une méconnaissance.

Selon nous, plusieurs éléments y contribuent. Tout d'abord le dispositif. Maria, confrontée à un miroir, s'oppose à son double. Le docteur l'utilise alors comme un argument de démonstration objective. Il prend à partie Maria, mais aussi le spectateur pour nous dévoiler le vrai visage. C'est dans les réactions et le silence de Maria que nous voyons alors un aveu de culpabilité. Une sorte d'inquiétante étrangeté naît de cette superposition entre le visage qu'elle fait et celui supposé. De même, son regard se dirigeant vers nous sans vraiment nous interpeller, crée une angoisse. Comme cachés derrière le miroir, nous avons pourtant l'impression d'atteindre une vérité. Cependant, le commentaire du docteur est douteux et son simple contenu ne peut être à l'origine de notre adhésion. Son autorité sur nous et Maria passe en réalité par sa voix, qui hors-champ, prend les propriétés d'un acousmètre capable de tout voir, tout savoir. Mais là encore, nous ne touchons pas au cœur du sujet, ce qui se passe au sein même de l'image, c'est-à-dire la présence d'un visage qui recouvre tout l'écran et se présente ainsi de manière démesurée. Maria s'exprime d'abord par son visage. Grâce au gros plan, nous pouvons voir son expression passer subtilement d'un état à un autre. Dans sa fragilité, chaque région peut potentiellement la trahir. "La tragédie est anatomique"²⁰ disait Epstein. La proximité acquise avec le gros plan ouvre non seulement sur son intimité, mais nous fait également percevoir les défauts du visage. Pris en gros plan, ils paraissent amplifiés, caricaturés. Le sentiment de dégoût qu'ils provoquent donne raison au docteur.

²⁰ EPSTEIN Jean, "Grossissement", *Écrits sur le cinéma*, Vol.1, Paris, Seghers, 1974, p.93

Enfin, il semblerait que cette scène ne soit pas la révélation que nous attendions. Le gros plan formalise ici l'oppression du docteur sur Maria. Il crée un hors champ où la menace devient flottante. Contre le spectateur, il est une arme de persuasion aussi bien dans sa capacité d'isolement que de caricature. Nous-mêmes, assis dans notre fauteuil, participons au procès. Les juges sont en hors champ. Nous sommes loin du gros plan suggéré par Epstein ou Balázs qui révélerait l'âme des choses. Au contraire, il nous apprend qu'il peut être trompeur. Ce que le docteur nous a en réalité révélé, c'est avant tout son point de vue. Nous ne pouvons pas cependant condamner toute une théorie à travers un seul gros plan. Au-delà de déterminer si oui ou non, nous avons vu le vrai visage de Maria, il serait intéressant d'interroger les conséquences de cette analyse. Cette séquence nous a mis en garde sur les pouvoirs du gros plan et sur l'accès supposé d'une vérité. Le cadre en s'élargissant nous donne une leçon. Pour pouvoir juger correctement, il faut prendre en compte tous les éléments et finalement trouver la bonne distance. Nous vous proposons donc de faire un détour du côté des juges, et particulièrement vers ceux qui ne savent pas prendre de la distance, ceux qui ne doutent pas.

PARTIE II

12 ANGRY MEN

Introduction



12 hommes en colère est un film réalisé par Sydney Lumet et sorti en 1957. Un jeune garçon d'un milieu défavorisé est accusé du meurtre de son père. Il risque la peine de mort. Le jury, composé de douze hommes, se retire dans une salle pour délibérer. Au premier vote, onze jurés déclarent le garçon coupable. Seul le juré n°8, joué par Henry Fonda, vote non coupable. Il estime avoir un doute légitime et ne peut se résoudre à condamner ce garçon à mort.

Au début du film, le juré n°8 est seul à douter de la culpabilité du garçon. Si l'histoire ne s'en tient pas là, c'est qu'il existe une règle : personne ne peut quitter la pièce sans que le vote soit unanime. En votant non coupable, le juré n°8 stoppe l'élan général et instaure dès le début du film une animosité. Une première scission se crée. Malgré l'agacement de plusieurs jurés, il garde son sang-froid et propose de discuter. Le reste du film se construira sur ces échanges. Un premier juré sera alors convaincu, puis un autre et encore un jusqu'à ce que la balance s'équilibre en faveur du camp de l'acquittement pour finalement arriver à l'unanimité. Un homme aura suffi pour en convaincre onze autres.

De nombreux rapports de force se jouent dans ce film. Par le passage des jurés d'un camp à l'autre, le combat est évolutif et là où le juré n°8 était dans une position de faiblesse, seul, il se retrouvera par la suite dominant. Il s'agira donc d'analyser dans leur changement et leur qualité, ces rapports de force.

Ensuite, on peut remarquer que chaque juré possède son propre argumentaire en faveur de la condamnation. Or le juré n°8 s'intéresse à ces différents cas et y trouve une ou plusieurs réponses qui s'avèrent être à chaque fois convaincantes. Il s'agira donc d'observer les méthodes employées et comment le film les retranscrit.

Pour finir, et c'est ce qui débutera cette analyse, nous nous intéresserons à une image invoquée tout au long du film, celle d'un personnage absent dans la pièce et pourtant constamment présent dans la discussion.

Chapitre 1 : L'accusé



Ce photogramme est tiré de la scène d'ouverture. Nous assistons alors à la fin d'un procès. Le président rappelle au jury la situation générale ainsi que le tâche qui leur incombe : déclarer ou non l'accusé coupable. Dès le début de cette séquence, le ton est donné, il s'agit de condamner un homme à mort. Malheureusement pour nous impossible d'en savoir plus, le procès étant passé. Ce que nous voyons alors à l'image, c'est un juge, un jury, un greffier, un avocat, mais non l'accusé. Il est pourtant bien là quelque part, seulement la caméra nous le refuse. Si ces hommes s'appêtent peut-être à condamner un homme à mort, aucun d'entre eux ne lui prête attention. Il est exclu du cadrage, exclu des regards alors que tout tourne autour de lui. Ce refus crée d'abord une attente, un questionnement. Qui est cette personne qui mérite la sentence de mort ? Un long travelling latéral nous présente l'ensemble du jury chargé de prendre cette décision. Quelques jurés jettent un coup d'oeil à l'accusé concrétisant au-delà des mots sa présence. Ces premiers regards lancés appellent un second, celui de l'accusé. Pourtant la caméra revient sur le juge : *"Vous faites face à une grave responsabilité"* dit-il avachi sur sa main.



12 Hommes en colère, Sidney Lumet, 1957

Le garçon accusé de meurtre

Son ton résonne amèrement. Le jury est alors invité à rejoindre la salle des délibérations. Pour la première fois, la caméra nous montre l'accusé. Habilement, il nous fait dos, seul son corps en amorce est tourné vers le jury qui quitte la pièce. Notre attente en partie récompensée, nous constatons alors avec malaise qu'il semble s'agir d'un jeune homme. Une seconde fois, les jurés, un à un, se confrontent à son regard avec cette fois-ci le poids de sa présence à l'image. Le garçon reste muet, les mains jointes. La caméra accepte alors de nous offrir le contrechamp. Nos craintes sont justifiées. En gros plan, c'est le visage d'un jeune homme qui nous fait face. Il regarde lentement partir ces hommes qui décideront pour lui de la vie ou de la mort. Ses yeux, qui semblent tristes, sont dépourvus de larme. Il reste muet. Une musique en off un peu naïve se fait entendre. Son visage se dilue petit à petit dans un fondu enchaîné pour se mélanger à la salle des délibérations. Générique.

Nous disions que ce visage crée une attente parce qu'il nous est refusé, mais dans son absence, il crée également un sentiment d'injustice. Absent à l'image, absent au son, les absents ont toujours tort. Le procès se concluant, il s'agit maintenant de choisir s'il doit mourir ou non. Le film nous montre donc un accusé qui n'a pas la possibilité de se défendre, mais qui doit subir. Cette sensation d'injustice est confirmée au dernier plan. Le visage nous est montré, mais il reste muet. Le plan dure. Interdit de parler, il attend d'être jugé. Que ce soit par son visage, par la musique ou sa jeunesse, nous ressentons une adhésion totale avec l'injustice de cette situation. Plus encore, son visage nous parle. Il est innocent. Nous espérons qu'il s'en sortira. Au-delà de notre position personnelle et du ressenti, il est intéressant de remarquer que ce plan nous a amené à un jugement et même une certitude quant à la culpabilité de ce garçon au-delà de toute rationalisation. En effet, nous n'avons pas assisté au procès et rien ne nous dit que ce garçon n'est pas coupable. Une certitude peut donc naître à partir d'une physionomie, de préjugés et d'un point de vue. C'est le montage qui conduit à ce moment d'empathie. Nous n'avons pas le recul suffisant pour porter un jugement. On peut s'imaginer que si l'accusé avait eu une allure menaçante, un air dédaigneux, un sourire étrange, le jugement aurait été totalement différent.

Nous entendons par là que dès le début du film, le casting, la direction d'acteur, mais aussi le montage et le cadrage peuvent amener à un jugement personnel du spectateur. En remettant le film dans son contexte, l'histoire de *12 hommes en colère* était déjà connue du grand public notamment à travers le téléfilm éponyme sorti trois ans plus tôt et la pièce de théâtre qui suivit. On pourrait alors penser que le public averti serait orienté sur la lecture de ce visage. Cependant, le film, même à la fin, se garde bien de donner une réponse sur l'innocence ou non du garçon. Par conséquent, même en connaissant l'histoire en amont, nous pouvons nous retrouver à évaluer la culpabilité du garçon sur des préjugés : son visage, le fait qu'il ne s'exprime pas, le désintérêt insensible du juge...etc. De cette manière, le réalisateur introduit habilement une première question : sommes-nous capables de juger sans préjuger ?

Cette question est justement un enjeu du film. Le juré n°8 cherche dans une démarche philosophique à déconstruire le jugement de chacun afin de voir si celui-ci est basé sur une logique corrélée ou non aux faits. Au fur et à mesure du débat, on s'aperçoit alors que chacun des jurés ayant voté "coupable" n'avait pas tenté de creuser la réflexion au-delà du procès voire même était biaisé par des jugements personnels. Ironiquement, dès l'introduction, l'empathie créée par le visage de ce garçon nous amène assez naturellement à prendre la position du juré n°8 et rejeter celle des autres.²¹ Or, c'est exactement la position que critique le film. Il ne faut pas baser son jugement uniquement sur des émotions ou des idées reçues. Les jurés qui condamnent le garçon n'en sont donc pas moins légitimes que nous de le défendre. Dans ce premier gros plan, nous sommes invités comme les jurés à émettre une opinion or la distance qu'il faudrait avoir face à cette situation est ici refusée. Nous sommes dans une relation empathique avec le personnage. Tout semble converger vers la mort de ce garçon qui paraît fragile, innocent. Ainsi l'esprit critique est désamorcé par le biais même du film qui oriente le regard, recherche l'affect.

²¹ N'oublions pas qu'en 1957, date de sortie du film, la ségrégation raciale était au coeur du débat aux États-Unis, les lois Jim Crow n'étant abolies officiellement qu'en 1964. Ainsi, il est fort probable que le visage du garçon n'ait pas toujours été reçu avec empathie, au contraire. Néanmoins, dans un cas comme dans l'autre, il s'agit toujours de préjugés. L'avis exprimé ici est avant tout personnel.

En liant deux éléments hétéroclites, un visage et une salle de délibération, le fondu enchaîné permet alors de formaliser en une image la préoccupation de tout un film : le jugement d'un garçon. Il crée également deux temps : d'abord une présence, celle du visage en surimpression, puis sa disparition. La mort du garçon sera peut-être la conclusion de cette histoire. Ensuite, on peut remarquer que la dissolution progressive lui donne un caractère d'urgence. Il faut garder en mémoire ce visage avant qu'il ne disparaisse. C'est d'ailleurs la seule image de l'accusé qui nous sera donnée à voir pour le reste du film. Pour certains jurés, c'est l'occasion de remplacer ce visage par une image plus tenace, celle du préjugé. Si la vue d'un visage peut nous interdire de tuer, les défauts de la mémoire sont un bon remède. Aussitôt oublié, aussitôt condamné. Onze jurés voteront coupable. Du moins, cela aurait été le cas si le juré n°8 n'avait pas réagi, le seul semblant encore se rappeler : *"Ce n'est pas facile pour moi de lever ma main et d'envoyer un garçon à la mort sans en discuter d'abord"*. Deux groupes vont alors se constituer.

Le film se présente comme un rapport de force dynamique. Le juré n°8 d'abord seul doit faire face au groupe dont plusieurs membres lui font pression. Heureusement, le juré n°12 propose de faire un tour de table pour que chacun puisse exprimer ses opinions. On découvre alors que ces hommes, qui étaient si sûrs de leur jugement, n'ont, pour la plupart, pas de raison valable de déclarer l'accusé coupable. C'est seulement lorsqu'un deuxième juré décide de voter non coupable que le rapport de force se retourne et annonce une progression pas à pas vers l'acquittement. Pour le juré n°8, il s'agira alors tout au long du film d'écouter chaque juré et d'éprouver les fondements de leurs certitudes un peu à la manière d'un discours socratique. La confrontation qui partait d'un contre tous devient plurielle. Chaque individu prélevé du groupe devra parler en son nom. De cette manière, le gros plan ré-individualise les jurés, jusque-là anonymes dans la masse, masqués par un numéro et les pousse à assumer leur conviction. L'enjeu du film semble alors s'orienter vers une question de distance : distance par rapport aux faits, aux préjugés, à ses propres opinions, à l'avis des autres...etc; mais comment prendre de la distance, entassés et enfermés entre quatre murs ?

Chapitre 2 : Parler en son nom



Le huis clos

Dès le début du film, ce premier plan d'ensemble annonce la géographie et la dynamique du lieu. Douze hommes seront enfermés dans cette pièce pour plusieurs heures, du moins, pour la durée du film. Ils débattront autour d'une table longitudinale, face-à-face. *"Cela va être la journée la plus chaude de l'année"* annonce le n°6. Comme le ventilateur est en panne, on ouvre les fenêtres. Si le lieu paraît un peu étouffant, la chaleur s'occupera du reste. Comme pour s'assurer qu'il s'agit bien d'un huis clos, on entend la porte se fermer à clé, un des jurés s'étonnant même de la démarche. Personne ne pourra sortir tant qu'ils n'auront pas donné de délibération. Dans ces premiers instants qui précèdent le débat, la mise en scène prend le temps de nous montrer chacun des personnages, interagissant les uns avec les autres, exprimant leurs opinions mollement, fatigués par le procès. Ces réactions à chaud ne promettent rien de bon pour l'accusé. Quelques-uns se sont ennuyés et d'autres veulent rapidement clore l'affaire pour retourner aux leurs. Le président a du mal à faire respecter l'ordre. Bref, les choses n'ont pas l'air d'être prises au sérieux. À quoi bon, *"aucune zone d'ombre"* dans ce procès.



De gauche à droite, les jurés sont assis par ordre numérique du n°3 au n°11



Le juré n°8

Au chapitre 11 du livre III de *La Politique*, Aristote énonce la chose suivante au sujet de la démocratie :

“Dans une collectivité d’individus, en effet, chacun dispose d’une fraction de vertu et de sagesse pratique, et une fois réunis en corps, de même qu’ils deviennent en quelque manière un seul homme pourvu d’une grand quantité de pieds, de mains, et de sens, ils acquièrent aussi la même unité en ce qui regarde les facultés morales et intellectuelles.”²²

Traité comme un tout, comme unité, le jury est d’abord pris en plan large, mais ce corps idéalisé est illusoire. En effet, il suffira d’un tour de table pour réaliser que le consensus s’est obtenu plus par défaut ou préjugés qu’une pensée commune et réfléchie. Le gros plan de visage apparaît alors non seulement comme un premier éclatement du groupe, mais aussi comme la formalisation d’une lutte. Le juré n°8 en s’exprimant le premier individuellement refuse l’asservissement du groupe et défend une contre-pensée.

Ce qui va accélérer le morcellement du groupe, c’est l’idée du tour de table du juré n°12. C’est alors que, isolé un à un, obligés de rendre compte de leurs motivations et d’assumer leurs propres choix, plusieurs jurés peinent à s’expliquer. Un système en étoile s’établit : un homme s’explique, le juré n°8 rétorque et ainsi de suite. Ces dialogues par paire sont filmés en champ-contrechamp et en gros plan. Ce choix de cadrage est presque une conséquence rhétorique. Comme il est difficile pour le juré n°8 de convaincre un groupe, il déconstruit l’opinion de chacun, un à un. Une autre conséquence de ce procédé est de multiplier les petites victoires du juré n°8, le rendant à chaque fois plus convaincant à nos yeux. Néanmoins, si l’histoire se construisait uniquement sur une accumulation de victoires du juré n°8, il n’y aurait aucun intérêt. Observons alors comment le groupe, lorsqu’il se sent en danger, fait face à leur adversaire.

²² ARISTOTE, *La politique*, Tome III, Trad. J. Tricot, Paris, Editions Librairie Philosophique J. Vrin, 1995, p.215

Face-à-faces



Dans l'ordre d'apparition : juré n°8-3-12-7-4

Le premier retournement de situation a lieu lorsque le juré n°8 prouve spectaculairement que l'arme du crime, qui paraissait unique en son genre, présente en réalité des copies. Ce coup de théâtre démolit en un seul instant la certitude générale qui régnait sur ce détail. Au lieu de se remettre en question, plusieurs jurés se lèvent, s'insurgent, entourent le juré n°8 et l'interrogent sèchement. On lui fait des reproches, on lui dit que sa théorie est impossible...etc. Le rapport de force est beaucoup plus frontal. L'autorité du groupe prend le pas sur l'individu.

La page précédente réunit un photogramme pour chaque plan dans l'ordre du montage. Une sensation de rupture qui se faisait ressentir au visionnage est particulièrement visible ici. Dans cette reconstitution, on note en effet qu'au cinquième photogramme, dans la colonne de gauche, le juré n°12 s'immisce dans la répétition du champ-contrechamp. Renchéri par le visage du juré n°7, on comprend alors que le dialogue est rompu. On ne laisse pas au juré n°8 la place de répondre. Finalement, le juré n°4 clôt le débat.

Il s'agit de neuf gros plans, cadrés dans les mêmes proportions pour chaque personnage. Malgré notre connaissance de la géographie du lieu, le traitement en gros plan de chacun des visages crée une sorte d'horizontalité spatiale qui nous fait perdre un instant nos repères et donne alors au rapport de force une toute autre dimension.

“Face à un visage isolé, nous ne percevons pas l'espace. Notre sensation de l'espace est abolie. Une dimension d'un autre ordre s'ouvre à nous : celle de la physionomie. La signification spatiale du fait que nous voyons les parties du visage côte à côte, donc qu'elles existent dans l'espace, que les yeux sont hauts, les oreilles sur les côtés et la bouche en bas, ne joue plus dès que nous ne voyons plus des formes de chair et de sang, mais une expression, c'est-à-dire un sentiment, un état d'âme, une intention, une pensée”²³

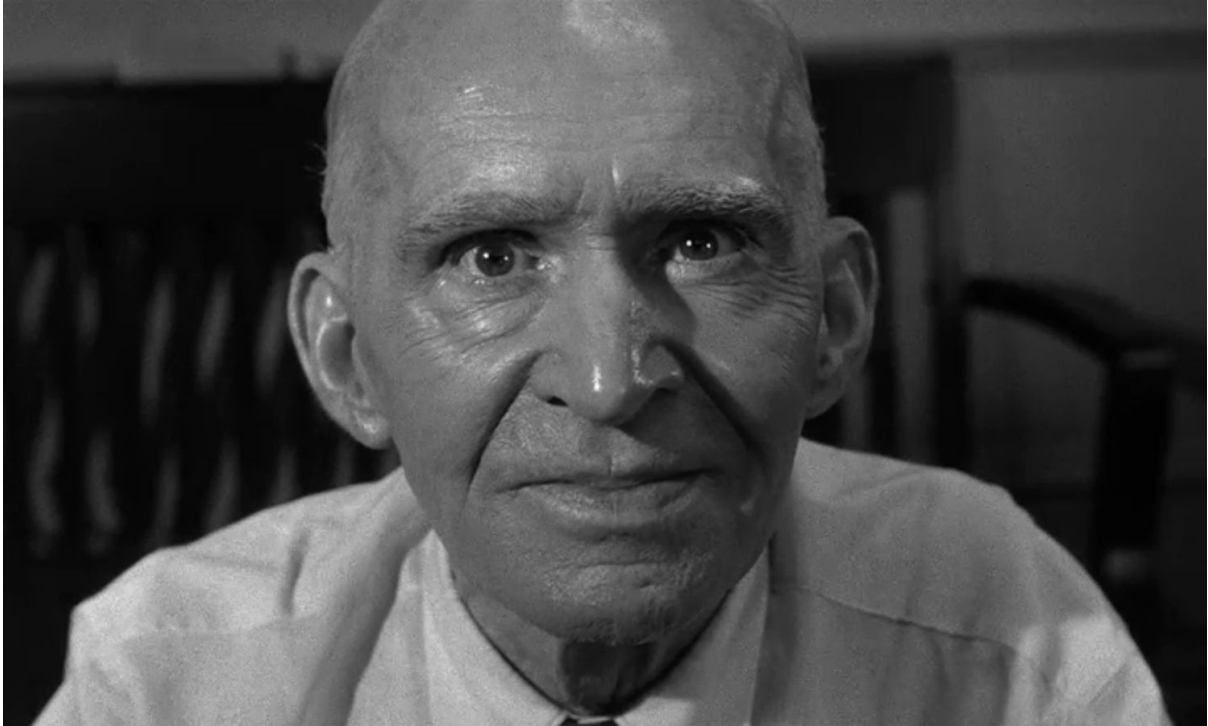
²³ BALAZS Béla, *Le cinéma Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2011, p.71

En accolant ces visages, le montage élève la confrontation à un autre niveau. Le gros plan efface le contexte et ramène à l'essence du conflit. Au-delà des hommes, au-delà de leur visage, il s'agit d'une opposition de croyances et d'idées.

Le gros plan qui avait permis auparavant l'éclatement, sous cette forme de montage sérielle, consolide le groupe plutôt que de l'isoler. C'est une idée commune qui s'exprime à travers plusieurs visages. Le modèle d'Aristote semble alors prendre une tournure monstrueuse : *"ils deviennent en quelque manière un seul homme pourvu d'une grande quantité de pieds, de mains"* et ici de visages. Le juré n°8 lutte contre une Hydre de Lerne, à peine une tête tranchée, qu'une seconde repousse.

Acculé par le groupe et n'ayant plus de ressources, le juré n°8 propose un second vote, cette fois-ci anonyme. Le marché est le suivant. Si un seul des autres jurés vote non coupable, ils continueront le débat. Dans le cas contraire, il s'inclinera. La proposition est honnête, mais risquée. En effet, personne ne semble avoir été convaincu par ses arguments. Cependant, pour arriver à un consensus, le juré n°8 est prêt à faire le premier pas. Plutôt que de bloquer l'échange, il propose une ouverture. Ainsi, l'homme qui répondra à cet appel fera preuve d'une grande humilité, mettant un instant de côté ses certitudes pour permettre un dialogue.

Chapitre 3 : Le vieux sage



Le juré n°9

Les votes sont décomptés et les bulletins coupables s'enchaînent. Heureusement pour l'accusé, un vote *"non coupable"* sort du lot. La réaction ne se fait pas attendre. Trois jurés s'offusquent et veulent connaître le responsable. *"C'était un vote secret. Nous nous étions tous mis d'accord là-dessus !"* rappelle le juré n°11. Une dispute éclate et le juré n°5 est accusé par le n°3 sans preuve. La situation dégénère. À cet instant, nous ne savons pas nous non plus qui a voté pour l'acquittement. *"Qu'est-ce qui vous a fait changer de vote ?"* demande alors le juré n°3 au n°5. Avant même que celui-ci n'ait le temps de répondre, le montage se coupe et un visage de face en gros plan apparaît : *"Il n'a pas changé son vote. Je l'ai fait."*



De gauche à droite : juré n°3-5-9

L'apparition du juré n°9 à l'image est brutale. Plusieurs raisons à cela. Tout d'abord, on peut remarquer que c'est un plan qui se distingue par sa grosseur. En effet, depuis le début du film, jamais nous n'avions été aussi proches d'un visage. De plus, pris dans un montage, en apparaissant après un plan poitrine, il semble en comparaison bien plus serré. Ensuite, la coupe a lieu dans un mouvement; pour finalement arriver en plan fixe sur un personnage assis. On peut remarquer alors que la ligne d'action entre le juré n°3 et n°5 est brisée par l'arrivée du juré n°9 qui, en s'interposant, en crée une nouvelle. Pour finir, son regard est face caméra, quasiment dans l'axe, là où les regards étaient de profil dans le plan précédent. En somme, tous les éléments contribuent à créer l'interruption. Ajoutons à cela la révélation de son identité et nous avons notre effet coup de théâtre.

Néanmoins, il nous semble que, au-delà de ses qualités de rupture, ce plan, dans sa mise en scène, est assez représentatif du personnage. Jusque-là, le juré n°9 avait été assez discret. Le premier tour de table s'étant arrêté au juré n°8, il n'avait pas eu la place de s'exprimer. En choisissant de voter non coupable, non seulement il apporte son soutien au juré n°8, mais il vient également imposer un droit de parole.

Le juré n°9 est malicieux. Lorsque le juré n°3 accusera injustement le n°5, il restera silencieux. Ce n'est qu'au dernier moment qu'il décide de révéler son identité. En gros plan, nous voyons alors son sourire se dessiner brièvement. La situation l'amuse et nous amuse également. Son regard quasiment dans l'axe semble nous rendre complices de la situation. Le juré n°3 s'est bien fait avoir. Le vieil homme renverse la situation et reprend le pouvoir. Maintenant qu'il peut parler, il demande au reste de

l'assemblée s'ils veulent connaître ses raisons. Le verbe utiliser en anglais est "tell" qui signifie "dire", mais également "raconter". Ces quelques détails donnent au personnage l'image d'un grand-père un peu énigmatique qui aime raconter des histoires, être au centre de l'attention toujours avec le soin de bien amener les choses, de préparer son effet.

Ce droit à la parole lui sera d'ailleurs immédiatement refusé pour ces mêmes raisons. "Non je ne veux pas que vous me racontiez pourquoi..." s'exclame le juré n°6 "Devons-nous écouter cela ?" renchérit le n°10. Parce qu'il s'agit d'un vieil homme, il n'y a rien à en tirer si ce n'est des histoires farfelues. Le juré n°6 se sent alors obligé de prendre sa défense : "Cet homme veut parler !". A peine quelques phrases énoncées qu'il sera de nouveau interrompu par le départ du juré n°7 qui préfère quitter la pièce plutôt que de l'écouter.

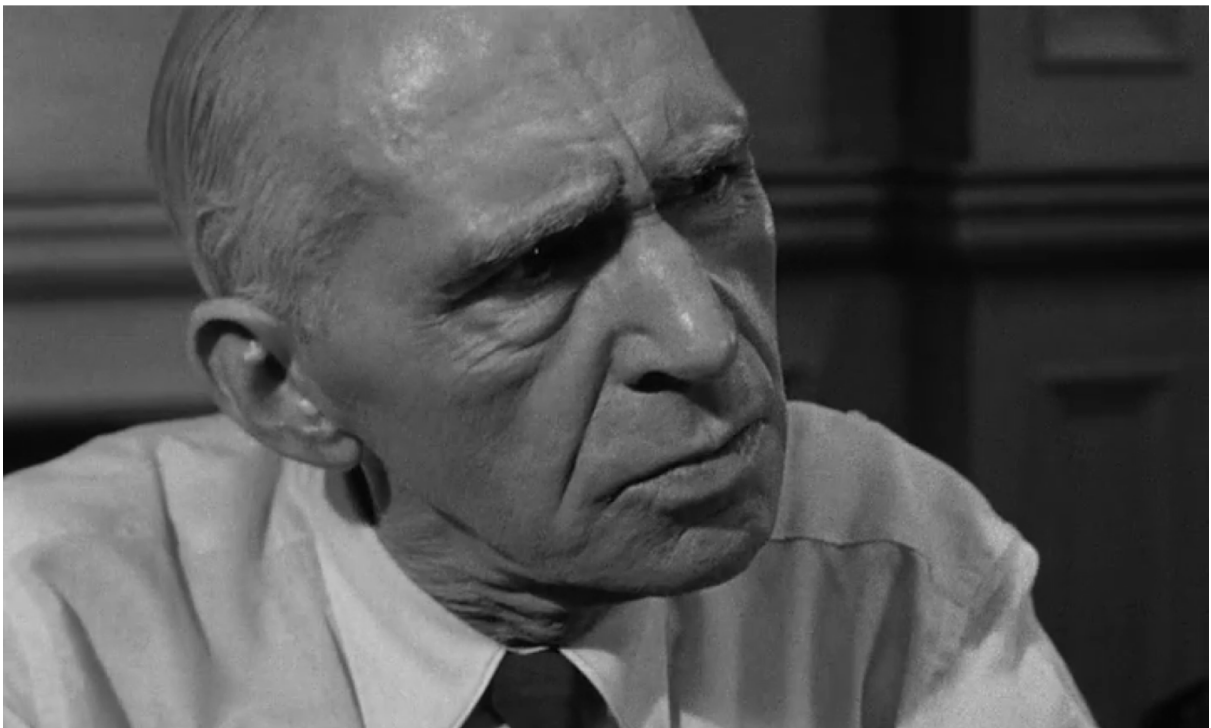
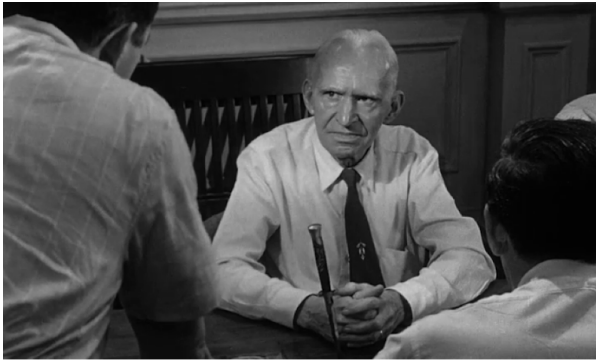


De gauche à droite : les jurés n°9 et n°3

Plus tard dans le film, un des témoins de l'affaire, également un vieil homme, est soupçonné par le juré n°8 d'avoir tenu de faux propos pendant le procès. Le juré n°3 s'insurge. "Qu'est-ce qu'il aurait à gagner ?". Le juré n°9 intervient pour la seconde fois. "De l'attention peut-être", répond-il.

Le procédé est identique. C'est le même gros plan fixe de face sur son visage. Cependant, contrairement à la première fois, son regard est perdu dans le vide, la bouche entrouverte. Il parle au juré n°3 sans le regarder ? Cette absence lui donne un aspect contradictoire. D'une part, il semble mystérieux, comme s'il détenait une connaissance, une compréhension plus large de la situation. D'autre part, son regard

figé, son expression de béatitude lui donnent également un air de folie. Dans tous les cas, la répétition du procédé donne au personnage une dimension singulière, comme un personnage à part. Ses interventions deviennent alors remarquables et nous l'écoutons avec attention. Il sera tout de même interrompu par un juré. La parole lui sera de nouveau redonnée par le juré n°6. Même s'il veut bien faire, celui-ci a un ton mielleux assez désagréable qui infantilise le juré n°9. Néanmoins, cette fois-ci, grâce à lui, nous l'écouterons jusqu'au bout.



Étant lui-même une vieille personne, il raconte alors la difficulté d'être exclu, absent, rejeté par le groupe. Pour le témoin, ce procès était peut-être une occasion d'être reconnu. Captée par son histoire, la caméra s'approche lentement de lui. Au plus près de son visage, nous écoutons patiemment ce qu'il a à nous dire avec un sentiment d'empathie. On sent que le sujet lui tient à coeur et que ses mots trahissent une expérience personnelle. "Qu'est-ce que vous en savez ?" s'exclame le juré n°10.

Pourtant, il s'agit d'un problème bien connu du juré n°9. Depuis le début du film, on ne lui laisse la parole que de manière contrainte. Exclu du groupe, il est à l'image de ce qu'il commente. Or ce qu'il dit est très pertinent et c'est par ses actes que le débat peut avancer. En effet, c'est lui qui prolonge le dialogue quand le juré n°8 est acculé, c'est également lui qui raconte son expérience pour comprendre la réaction du vieil homme pendant le procès et ce sera encore lui qui, comme nous le verrons tout de suite, donnera un indice important sur un témoin du procès. Autrement dit, c'est un personnage qui nourrit la réflexion et même apporte des lumières sur les zones d'ombres. La plus grande difficulté pour lui, c'est de se faire écouter alors qu'au même titre que le juré n°8, il a voté "*non coupable*". Ici, prendre la parole revient à prendre le cadre. Ce n'est pas tout, il s'agit également de donner de l'importance au discours. La caméra accolée au visage permet de donner ce poids.



Les jurés n°4 et n°9

La troisième et dernière intervention du juré n°9 se passe à la fin du film. La plupart des jurés votent l'acquittement. Il en reste encore quatre qui ne sont pas convaincus: le n°3, le n°4, le n°10 et le n°12. Étant arrivé à une impasse, le juré n°4 propose de fixer un temps limite pour prendre une décision. C'est alors que, dans un mouvement de fatigue, il retire ses lunettes et se frotte les arêtes du nez. Le juré n°9 le remarque. "Vous ne vous sentez pas bien?" lui demande-t-il. Interrompu, le juré n°4 le remercie, mais lui affirme que tout va bien. Le vieil homme le coupe pourtant une seconde fois. Il semble captivé par ce détail. Malgré son irritation perceptible, le juré n°4 le laisse s'exprimer. "Pourquoi vous frottez-vous le nez comme cela ?", "Est-ce à cause de vos lunettes ?", "Ce doit être très ennuyant ?". Une série de questions a priori hors contexte s'enchaînent. Le vieil homme prépare quelque chose. Les jurés ne comprennent pas où il veut en venir et s'agacent. Le juré n°9 lance alors d'un air triomphant : "La femme qui a attesté avoir vu le meurtre avait les mêmes marques sur les côtés de son nez". Tout le monde s'exclame : "Il a raison !".



Difficile de contester l'argumentaire du vieil homme sur ce point. Plusieurs jurés s'excitent face à cette découverte. Le juré n°3 s'énerve, ne comprenant pas quel est l'intérêt d'une telle observation. Un sourire non dissimulé s'affiche alors sur le visage du vieil homme : "Ces marques peuvent-elles être faites par autre chose que des lunettes ?" demande-t-il. "Non, c'est impossible", répond l'homme à lunettes. La preuve est faite. La femme a sûrement un problème de vue, mais ne voulait pas les porter au moment du procès pour bien présenter. Or "Personne ne porte de lunettes au lit". Par conséquent, il est difficile d'imaginer qu'elle ait eu le temps de mettre ses lunettes et de voir le garçon tuer son père, la nuit en question.



Le juré n°4

La démonstration se veut encore une fois spectaculaire. Tout d'abord, le vieil homme pose des questions sans relation apparente avec l'affaire. Un juré s'agace et lui somme de s'expliquer. Maintenant que le public est prêt, il peut enfin dévoiler sa première carte. La caméra qui était en plan large resserre soudainement sur lui. C'est le premier moment clé de la démonstration. Il révèle alors au reste des jurés un détail qui avait échappé à tout le monde. Cette mise en scène n'est pas sans rappeler la méthode de démonstration du détective privé Hercule Poirot dans les romans d'Agatha Christie qui, une fois le mystère résolu, demande à tous les suspects de se réunir pour ensuite leur exposer les faits. Le coupable est alors présent dans la pièce et la tension est à son comble. Soudain, le détective dévoile ses cartes et retourne la situation avec une phrase, une question, une observation qui surprend toute l'audience. C'est ce "soudain" qui semble ici retranscrit par le gros plan et donne cet aspect coup de théâtre déjà relevé. Ensuite, il glorifie la prouesse. Lui seul et personne d'autre a fait cette observation. Le juré n°4, qui porte pourtant des lunettes, ne l'a lui-même pas remarqué. Pour redoubler sa victoire et la rendre écrasante, la caméra bascule alors sur le visage du juré n°4, décontenancé. Ce plan a cependant une double fonction. Il permet certes d'apprécier la victoire du juré n°9,

mais sert également de preuve. Nous l'observons en détail et remarquons en effet que deux petites marques sont présentes sur les arrêtes de son nez. C'est l'aspect grossissant du gros plan qui est utilisé.

Une fois le calme rétabli, le vieil homme reprendra sa démonstration sur le même procédé. Il posera une ultime question : *"Est-ce que ces marques peuvent être faites par autre chose que des lunettes ?"*. On pourra alors voir sur son visage la jubilation en portant ce dernier coup. La réponse évidemment est non. Comme il s'agit d'un homme à lunettes et qu'il est peu probable que cela ait été fait par autre chose, nous validons l'hypothèse du vieil homme.

Finalement, sur ces trois interventions du juré n°9, nous avons pu observer différentes utilisations du gros plan. Le visage couvrant l'écran, il reprend son droit de parole et s'impose à un groupe qui l'excluait. Malgré son âge, malgré les interruptions incessantes qui cherchent à diminuer ses propos, la caméra lui redonne une importance. On constate alors que, bien loin d'être diminué ou de tenir des propos aberrants, il est rusé et observateur. À sa troisième intervention, il apparaît alors comme l'élément clé pouvant débloquent le débat. C'est d'ailleurs dans cette démonstration finale que le gros plan sera utilisé dans son aspect premier, celui de grossir les choses. Or, le coeur du débat ici, est justement de s'intéresser à chaque indice pour y déceler ce qui cloche, le petit détail qui niera les certitudes. Ainsi le juré n°4 deviendra une pièce à conviction. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'il sera ainsi l'objet d'une révélation. Un peu plus tôt dans le film, il est interrogé par le juré n°8.

Chapitre 4 : Le détail



Dans l'ordre d'apparition : juré n°4-8-2

L'interrogatoire



Le juré n°4

Si les autres jurés semblent céder à l'émotion, le juré n°4 reste de marbre. *"Vous ne transpirez jamais ?"* lui demandera un juré. Ce petit détail physique illustre bien le personnage. Serré dans son costume de courtier malgré la chaleur, lunettes perchées sur le nez, il porte sur l'affaire un regard aiguisé, minutieux, logique. Il accepte d'être convaincu, mais la tâche ne sera pas aisée. Dès le début du film, il explique les raisons de son vote. Pour lui, il y a un élément du procès qui est décisif : l'alibi de l'accusé. Le garçon prétendait être au cinéma pendant le meurtre. Or personne ne l'a vu là-bas. Lors de son arrestation, il était également incapable de se rappeler du film. Choc émotionnel ou non, impossible d'oublier ce genre de détails.

Dans cette scène, le juré n°8 relance le débat sur la question et demande au juré n°4 si, dans une situation de stress comparable, il se serait rappelé du film. Le juré n°4, certain de lui, confirme. Pris au mot, un petit jeu de mémoire s'amorce entre les deux hommes pour confronter la théorie à la pratique. *"Où étiez-vous la nuit dernière ?"* demande le juré n°8. Le juré n°4 répond sans hésitation. La question se répète pour les trois jours suivants. Au quatrième, il commence à douter puis finalement se

rappelle qu'il était au cinéma. Le juré n°8 le pousse dans ses retranchements : "Qu'avez-vous vu ?". Il continue ainsi jusqu'à atteindre le point limite. En effet, le juré n°4 ne se rappelle plus précisément ni du titre, ni des acteurs qui jouaient dans le film. Le juré n°8 prouve ainsi la fragilité de l'argumentaire de son adversaire. C'est un détail particulier qui donnera à la conclusion de cet échange toute sa force. Néanmoins, prenons les choses dans l'ordre et analysons la situation. La planche de photogrammes dans les pages précédentes permet de rendre compte en partie du montage et du cadrage.

D'un point de vue spatial, les deux hommes se font face. L'un est assis (n°4), l'autre est debout, un pied appuyé sur sa chaise. À la deuxième question, le juré n°10 s'agace du procédé, mais le n°4 relève tout de même le défi, un léger sourire effronté sur ses lèvres. S'opère alors une espèce de duel entre les deux hommes où l'un joue le rôle de l'interrogateur et l'autre l'interrogé. De cette manière, il recrée un instant la configuration policier-accusé. L'enjeu pour le juré n°8 est de trouver le détail, la faille dans la certitude du juré n°4. De par leur position, un rapport de force en faveur du juré n°8 s'installe. Au fur et à mesure que les questions défilent, la caméra se resserre non seulement sur le visage du juré n°4, mais également celui du juré n°8. Même s'il ne s'agit pas d'un raccord dans l'axe à proprement parler vu qu'il y a un contrechamp entre chaque valeur, une sensation de palier se crée par ce montage et accompagne, il nous semble, la violence dans la progression de l'interrogatoire. Le juré n°8 cherche à acculer. Ses questions sont de plus en plus rapides, de plus en plus précises. Son regard, fixé sur le juré n°4, est pesant. Les gros plans sur son visage le rendent autoritaire, écrasant. Comme quelque chose qui annonce déjà la défaite. Le juré n°4 va craquer. Soudain, une goutte de sueur apparaît à l'écran. Désignée plus tôt comme une personne qui ne transpire pas, voilà que le gros plan vient prouver l'impossible. La goutte trahit le juré et révèle son état de choc émotionnel.

Comme dans le chapitre précédent, le gros plan a une double fonction. Tout d'abord, il sert le dispositif. En effet, le jeu de mémoire est une excuse pour créer un moyen de pression sur le juré n°4. L'idée est de lui faire vivre une expérience qui le mette en

état de choc comme le garçon. Comment faire ressentir alors au spectateur, cette pression croissante que subit le juré ? Le gros plan arrive progressivement et permet de donner cette impression d'étau qui se resserre. De même, le juré n°8 paraît de plus en plus menaçant. On remarque d'ailleurs la réutilisation d'un procédé que nous avons relevé dans la partie "Face-à-face" notamment quand le juré n°2 intervient au sixième photogramme. Le juré n°4 semble alors être agressé de toutes parts.

Pour finir, le gros plan permet de montrer la goutte de sueur. Au début du film, le manque de transpiration du juré n°4 face à la chaleur avait été évoqué. Ce qui paraissait être une discussion anodine se révèle être en réalité un fusil de Tchekhov, un signe caché, qui s'avérera important dans la suite du film. Le juré n°4 étant maintenant convaincu, il ne reste plus que le juré n°3 pour obtenir l'unanimité du vote.

Seul contre tous



Le juré n°3

Il s'agit du personnage le plus réfractaire. Colérique, autoritaire et bruyant, il prend énormément de place dans la discussion et interrompt régulièrement les autres jurés. Dans un excès de rage, il cherchera même à se battre avec le juré n°8, le menaçant de mort. Pour lui, c'est clair : le garçon est coupable et mérite la chaise électrique. Campé sur ses positions, il refuse chaque argument en faveur de l'acquittement. Alors que les onze autres jurés sont convaincus, seul lui s'oppose en bloc sur tout ce qui a été dit. Selon lui, le juré n°8 déforme les faits et ne prouve rien. Isolé, il doit pourtant faire face au reste du groupe. Le film touche à sa fin. La rhétorique ne fonctionnera pas avec lui. Il faudra trouver une autre méthode.



"Vous êtes seul.", lui fait remarquer le juré n°8. "Je m'en fiche d'être seul ou non. C'est mon droit." En effet, c'est son droit, mais tout le monde dans la pièce comprend que le problème vient d'autre part. Difficile pourtant de convaincre quand le dialogue est impossible. "Nous voulons entendre vos arguments", dit alors le juré n°8. "Je vous ai donné mes arguments.", se défend-il. "Nous ne sommes pas convaincus", rétorque le premier.

Il s'agira donc de laisser parler et d'écouter afin que la solution vienne de lui-même. À cet instant, le juré n°8 est debout, filmé en contre-plongée, toujours en gros plan. C'est un moment important. Nous revoyons tout le chemin parcouru. D'abord seul, il devait s'opposer à tous, mais à force de raison, il a su convaincre un à un les jurés. C'est un justicier, un chevalier blanc peut-être un saint à en croire la lumière qui auréole son crâne. Cependant, ce n'est pas lui seul qui donnera le coup final. Les onze hommes, silencieux, regardent un homme se débattre et attendent ses explications. S'ensuit alors un long monologue où le juré n°3 reprend un à un les chefs d'accusation et essaye tant bien que mal de démonter la position adverse. Il sent les regards pesants des autres jurés qui sans un mot condamnent son entêtement.



De gauche à droite : juré n°11-12-5-6

Emporté par la colère, il jette alors son portefeuille contenant ses notes prises pendant le procès. Une photographie apparaît dans la masse de papiers. *“Voilà. Toute l’affaire est là.”* lance-t-il. Les autres jurés le regardent sans un mot.

Contrairement au juré n°10 qui s’était retrouvé face à une ignorance collective, tous les regards sont tournés vers lui. Inutile pourtant de les réunir tous dans un cadre. Seulement deux visages rapprochés suggèrent l’idée, la renforcent même. Quelle que soit la direction de son regard, il se confronte à des blocs identiques, des paires de visages qui l’observent en silence. Parce qu’un regard, une fois perçu, annule la distance. Les jurés pourtant éloignés semblent accolés. Pris en contre plongée, ils ne le regardent pourtant pas de haut. Au contraire, les yeux se dirigent vers un espace plus élevé. Une espèce de grandeur modeste s’en dégage. Néanmoins, leurs sourcils froncés, les ombres plongeantes créées par la lumière, leur donnent une mine grave qui juge et condamne.

Le juré n°3 s’approche alors de la table et aperçoit la photo. Dans un mouvement de rage contre ces *“enfants pourris”* pour qui on se tue à la tâche, il se jette dessus et la déchire en morceau. La réaction est immédiate. Il se met à pleurer, les remords le rongent, il finit par déclarer l’accusé non coupable.



Ce n'est pas la première fois que nous voyons cette photographie. Elle a déjà été montrée au début du film par le juré n°3. Amené à parler de l'éducation des jeunes, il l'avait sortie de son portefeuille. Dessus, on pouvait apercevoir difficilement deux individus côte à côte. Fier de lui, il se félicitait alors d'avoir élevé son fils comme un homme, mais constatait aussitôt tristement que cela faisait deux ans qu'ils ne s'étaient pas revus. *"On se tue à la tâche..."* avait-il commencé. La phrase est familière. On en connaît déjà la fin. Ainsi, dès le début du film, on comprend la dimension personnelle de son jugement. Pourtant, il faudra attendre la fin pour saisir toute l'importance de cette image. Essayons de comprendre ce qui se joue dans ce dernier plan.

La photographie est prise en gros plan, isolée du reste. Nous pouvons pour la première fois l'analyser distinctement. Les deux hommes, debout, se tiennent par l'épaule et sourient. C'est le cliché parfait du père idéal et du fils comblé. Pourtant, la photographie, dans sa finitude, évoque un instant révolu. Elle dit "Cela a été" et en même temps "cela n'est plus". C'est une présence absente. Pire encore, actualisée, elle devient mensonge. Elle raille le juré n°3 lui rappelant qu'il n'a pas revu son fils depuis deux ans. La bonne entente est artificielle, la pose trahissant la mise en scène. La photographie dit maintenant : "Ce n'est pas". On comprend alors le geste désespéré de cet homme, qui refusant d'abord l'image d'une présence perdue, en déchire la photographie pour ensuite, un instant après, fondre en larmes, regrettant son absence. Déchirer la photo libère le jugement. *"Non coupable. Non coupable"*, répète-t-il deux fois. En effet, deux images et plus particulièrement deux visages se superposaient pour le juré n°3 : celui de l'accusé avec celui de son fils. La déchirure est symbolique.

Cette image, nous l'avons dit, a été montrée à plusieurs reprises pendant le film, mais à chaque fois elle était seulement visible et non lisible. De même, elle était toujours prise dans un mouvement, prise dans un contexte autrement dit relativement. Jamais elle n'était montrée pour ce qu'elle représentait dans l'absolu. Ainsi, le gros plan lui redonne sa dimension. Pour nous spectateur, ce qui pouvait s'apparenter à un détail, se révèle être alors la cause première, la raison qui a poussé

le personnage du juré n°3 a condamné ce garçon. Cette prise de conscience existe aussi parce qu'elle est contextualisée, non plus dans l'image seule, mais dans le montage. En effet, ce gros plan répond à un regard : celui du juré n°3. Par le champ-contrechamp, le montage nous offre la confrontation refusée pendant tout le film. Le juré n°3 s'acharnait contre les autres jurés, mais en réalité, c'était contre cette photo qu'il luttait. Dans ce face-à-face final, l'image couvre son champ de vision. Géante, elle retrouve sa dimension d'obsession. Le cadre, en évacuant le reste, oblige le juré à ne voir qu'elle. Il ne peut s'échapper. Enfermé, il répondra par la violence, cherchant à détruire cette image qui lui fait obstacle.

En effet, toute l'affaire était là. À travers la condamnation de l'accusé, le juré n°3 réglait également des comptes avec son fils. Derrière cette figure du parricide, c'est la trahison de son propre enfant qu'il ressentait. Finalement, la photo le hantait depuis le début. Ce ne sera qu'en la déchirant que le maléfice sera rompu. Le film confronte ainsi deux gros plans, celui du visage de l'accusé dans la scène d'ouverture avec celui de la photographie où apparaît le visage du fils renié.

Conclusion



L'ensemble des jurés dans l'ordre numérique

Dans l'introduction, nous nous étions interrogés sur l'évolution des rapports de force et les moyens de persuasion utilisés. Nous aimerions donc faire un bilan des différentes observations relevées dans cette analyse.

Le film débute par le procès de l'accusé. Pourtant, nous ne le voyons pas tout de suite. Ce n'est qu'à la fin de la séquence que son visage apparaît en gros plan. Par cette mise en scène, Sidney Lumet oriente déjà notre affect et notre jugement. Il est difficile pour nous de ne pas voir dans ce visage naïf une forme d'innocence. Or c'est précisément ce que critique le film. Les jurés se basent sur une présentation, une image qu'un avocat leur a faite de la situation et ne sont pas capables de prendre le

recul nécessaire pour juger correctement. Ainsi en déclarant l'accusé innocent sur des aspects physiques et en se rangeant par la suite du côté du juré n°8, nous sommes nous-mêmes l'objet de nos critiques : un spectateur trop sûr de lui qui ne remet pas en question ses propres jugements.

Les douze hommes se réunissent alors dans la pièce des délibérations. La justice américaine part d'un idéal. Le but est de convoquer des personnes qui ne se connaissent pas, n'ayant rien à perdre ou à gagner, pour qu'ensemble, ils puissent prendre une décision la plus objective possible. C'est la beauté de ce système. Mais le film confronte la théorie à la pratique. Masqué derrière leur numéro de juré, ils se contentent d'un exposé bien amené par un avocat et d'une défense un peu faible pour condamner un garçon en groupe. Anonyme, la responsabilité s'évacue. Nous sommes loin du modèle politique pensé par Aristote. Au contraire, c'est le groupe qui empêche l'esprit critique. Tout l'effort du juré n°8 est alors de déconstruire cette vision groupée pour revenir à l'opinion de chacun qu'ils devront alors défendre. Le gros plan est ainsi une conséquence de cette pensée où il s'agit de réindividualiser chaque juré, laissant la parole à chacun, ramenant une subjectivité dans cette prétendue objectivité.

Deux camps se créent alors : ceux favorables à la condamnation contre le seul favorable à l'acquittement. Si nous avons remarqué plus tôt le pouvoir d'isolement du gros plan, on réalise alors également qu'il peut être un outil de renforcement du groupe. Ainsi, les gros plans de visages qui s'enchaînent dans le montage les fusionnent ensemble, rassemblés par une idée commune.

Acculé, le juré n°8 a alors besoin d'un soutien de la part des autres jurés. Il faudrait un coup de théâtre, un renversement de situation pour faire avancer le débat. C'est le juré n°9 qui s'en charge. Ignoré jusqu'à alors, il apparaît subitement à l'écran, le gros plan le rendant démesuré, nécessaire. C'est un personnage complexe. Rejeté du groupe, il doit faire entendre sa voix et donner l'envie d'être écouté. Pris en gros plan, isolé de l'ignorance commune, il peut s'exprimer pleinement. Plus encore, gagnant en crédibilité, il devient un personnage clé dans l'histoire et amènera à la révélation

de plusieurs indices en faveur de l'acquittement. Parfaitement adapté à son rôle de vieil homme sage, qui voit ce que les autres ne semblent pas percevoir, il est traité comme un personnage de détective qui, lentement, mais sûrement, arrivera à pointer le détail, le grain de sable qui permet de nier les accusations.

Ainsi, il faudra trouver la marque sur le coin du nez ou encore observer la goutte sur le front pour révéler des détails qui pris dans le débat se trouvent être des arguments de poids en faveur de l'acquittement. Le gros plan dans sa fonction grossissante révèle l'indice, le petit détail qui trahit. Il ne s'agit donc pas uniquement de dialoguer, mais aussi d'observer, de trouver la faille dans le procès. Parfois, les méthodes seront violentes pour obtenir un consentement. Ainsi, le juré n°8 met le juré n°4 dans un état de pression en le mettant dans un contexte d'interrogatoire. Le gros plan accompagne cette pression psychologique, enfermant le personnage peu à peu par le cadre. C'est d'ailleurs un procédé qui a été assumé par le réalisateur qui augmentait la taille des focales à mesure que l'histoire avançait pour créer cette sensation d'étouffement. Cet étouffement, d'abord environnemental (il s'agit d'un huis clos et il fait extrêmement chaud) devient visuel par l'utilisation du gros plan.

Le film touchant à sa fin, il ne reste plus que le juré n°3 face au reste du groupe. Il ne s'agit plus d'une bande de chiens aboyant qui imposent leur point de vue. C'est dans le silence (tout de même intimidant) qu'ils arriveront maintenant à convaincre, laissant le juré n°3 s'exprimer, se confronter à ses propres limites. Ce ne sont plus de gros plans isolés, mais de gros plans de groupe, deux visages accolés le figurant. Une dernière fois, il s'agira de trouver l'indice, celui qui entravait l'échange depuis le début du débat. C'est alors qu'une photo apparaît sur la table. Élargie au maximum, elle devient écran, mur contre lequel le juré n°3 doit maintenant buter pour dépasser son entêtement. Ainsi, il déchirera l'image qui le hantait se réconciliant avec son fils et finalement l'accusé.

"Vous faites face à une grave responsabilité" leur disait le juge. En effet, ces douze hommes étaient responsables de quelque chose et de leur choix en dépendrait la vie

d'un garçon. Cependant, cette responsabilité face à autrui est mise au second plan dans le film par l'idée de culpabilité. Si le garçon avait été coupable, on peut s'imaginer que la question ne se serait même pas posée. Le système judiciaire américain de l'époque, condamnant ce genre d'acte par la mort, aurait envoyé l'accusé à la chaise. Pourtant, confronté à notre propre système de valeurs, cela peut paraître injuste ou encore mal. Ainsi, derrière toute justice se cache également une éthique.

Pour Emmanuel Levinas, philosophe du XXème siècle, l'éthique est à l'origine de la philosophie. Elle repose sur une expérience première : la rencontre avec le visage d'autrui. Ce visage (à ne pas prendre au sens anatomique du terme) impose au sujet une responsabilité totale. Dans son dénuement, sa fragilité, sa vulnérabilité, il est à la fois une invitation et une interdiction de tuer. Il devient un commandement moral pour le sujet. Cette parole du visage peut être alors entendue ou ignorée comme ici par la plupart des jurés. Une particularité chez Levinas est donc, non plus de placer la responsabilité comme un accomplissement personnel, mais de la définir à travers autrui. Cependant, il ne s'agit pas d'un devoir-être, c'est un événement sensible face au visage d'autrui, un traumatisme. La vision est violente, autrui me prend comme otage.

Pendant la semaine du 4 février 2019, les chemins de la philosophie, émission sur France Culture, consacrait au philosophe plusieurs billets. Luc Dardenne, philosophe de formation, cinéaste de profession, exprimait alors son enthousiasme.

"Levinas a été la grande révélation de ma vie en philosophie... Je travaillais beaucoup sur les textes de Heidegger à l'Université de Louvain et mon problème était que je ne découvrais pas chez Heidegger la présence de la loi, la présence du devoir moral... Il n'y avait pas d'extériorité morale chez Heidegger et c'était une vraie question pour moi ! Quand j'ai lu Levinas j'ai trouvé que la loi s'inscrivait dans le rapport humain, la relation à autrui, et la chose la plus extraordinaire est qu'on essaie de filmer la façon dont un individu peut devenir "je", sous l'injonction d'autrui qui dit : "aide-moi" ou "ne

tue pas", ce que Levinas appelle l'élection. Ça a été une révélation : je suis "je" parce que l'autre me constitue comme "je" par sa demande, son ordre..."²⁴

Travaillant de pair avec son frère Jean-Pierre, cette pensée de la responsabilité face à autrui s'est étalée sur une dizaine de longs-métrages. Parmi ces films, *Le fils*, sorti en 2002, pose très clairement la question de la légitimité du meurtre et la responsabilité face à autrui malgré la culpabilité.

²⁴ BERGER Nicolas et BEAU Thomas, "Comment faire face, Levinas ? - Luc Dardenne : Comment filmer l'interdiction de tuer ?", *Les chemins de la philosophie*, Radio France Culture, Paris, 07/02/2019, 8 mn 14s

PARTIE III

LE FILS

Introduction



Le fils raconte l'histoire d'Olivier, menuisier dans un centre de réinsertion sociale pour jeunes. Un jour, la directrice lui propose un nouvel apprenti du nom de Francis. Il refuse de le prendre, mais semble intrigué par le garçon. Pour une raison inconnue, il demande finalement à l'intégrer. Une étrange relation se noue entre les deux personnages. En réalité, ils ont un passé commun. Francis a tué le fils d'Olivier quelques années auparavant.

12 hommes en colère ne révélera jamais si l'accusé était coupable ou non. De ce fait, le débat sur la légitimité de la condamnation à mort est relayé au second plan. Plusieurs questions restent alors en suspens : que faire lorsque la culpabilité est avérée ? Doit-on pardonner ? Faut-il se venger ? Si le personnage d'Olivier fait face à ces mêmes interrogations, ce n'est jamais dit en tant que tel. Tout est intériorisé. L'histoire est ainsi gouvernée par un secret qui demandera à être révélé.

Trois passages nous semblent pertinents dans cette analyse. Tout d'abord la séquence d'ouverture qui est à la fois le moment d'introduction du personnage d'Olivier et un instant clé dans son histoire puisqu'il s'agit de l'arrivée de Francis dans le centre. Ensuite, nous nous intéresserons à la séquence de nuit. Nous venons alors tout juste d'apprendre le passé meurtrier de Francis. Un soir par hasard, les deux personnages se retrouvent sur un parking. Le spectateur sait ce que Francis ne sait pas. La situation crée un malaise. Olivier est tiraillé entre un désir de partage et l'impossibilité morale de créer du lien. Nous terminerons sur la séquence finale où Olivier révèle à Francis ce qui les unit. Une course poursuite s'ensuit puis une bagarre où Olivier prendra le dessus. Entendra-t-il la parole du visage ? S'interdira-t-il de tuer le meurtrier de son fils ?

Ces trois séquences sont trois moments clés du film. L'histoire étant basée sur un secret, il nous semblait pertinent d'en analyser les différentes étapes depuis sa création jusqu'à sa révélation.

Chapitre 1 : Une obsession



“Le 28/03/2001

Le film, c’est le personnage, c’est l’acteur, c’est Olivier Gourmet, c’est la pulsation de l’énigme qu’est l’apparaître du visage, du regard, du corps d’Olivier Gourmet.”²⁵ Luc Dardenne

La séquence débute au milieu d’une action. Un homme de dos, statique est pris en gros plan. Ses larges épaules couvrent la largeur du cadre. Impossible de voir ce qu’il regarde. La caméra, tenue à l’épaule, se décale légèrement. Une femme apparaît. Elle regarde au même endroit que l’homme. Nous sommes maintenus dans le secret. La situation, étonnamment calme, est contrastée en hors champ par des coups de marteau et une scie électrique. Finalement, la caméra descend doucement et trouve une percée satisfaisante entre le bras et le dos. Très brièvement, nous apercevons le document que tient l’homme. Au loin, une machine s’affole et aussitôt, une voix

²⁵ DARDENNE Luc, *Au dos de nos images 1991-2005*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. La librairie du XXIème siècle, 2005 et 2008, p.123

émerge : *“Olivier ! Olivier, viens vite !”*. Dans un mouvement de précipitation, Olivier court à travers la pièce accompagné de plusieurs adolescents, la caméra les suivant à toute allure. On atteint rapidement un atelier où visiblement, on travaille le bois. Olivier s’agace et débloque la machine. On comprend le contexte : il est menuisier et les jeunes gens qui l’accompagnent sont ses apprentis.

L’incident terminé, il récupère sur une table le document qu’il avait laissé et rejoint la femme. *“Tu le prends ?”* lui dit-elle. *“Non, j’peux pas... Déjà avec quatre, je ne m’en sors pas.”* Il doit sûrement s’agir d’un nouvel apprenti. La femme part. Il allume une cigarette. Coupure au montage. On le retrouve dans un escalier, grimant à vive allure. Il rejoint un couloir du bâtiment puis s’arrête. Il a fini sa cigarette et l’écrase sur sa chaussure. Il atteint l’angle du couloir et s’arrête à nouveau. Il ne devrait pas être là. Ellipse. Il est maintenant face à une fenêtre qui donne sur une pièce. Il épie. Nous voyons alors la femme assise à un bureau qui discute avec deux individus. L’un des deux est sûrement le nouvel apprenti. Nous ne voyons pas leur visage, seulement leurs mains. Un papier est signé. Soudain, Olivier part en courant et se cache dans la cage d’escalier. Des bruits de pas approchent, on aperçoit à l’angle du mur le dos d’un individu. Ellipse. Nous retrouvons Olivier dans l’atelier. Il regarde par la fenêtre en contrebas. Il semble attendre l’arrivée de quelqu’un. Finalement, il appelle un de ses apprentis. Ils passent tous les deux sur un plan de travail. Nous voyons les dernières étapes de la construction d’une sorte de cadre en bois. Pendant que l’élève travaille, le maître retourne à la fenêtre, jetant des regards puis revient vers l’apprenti. L’ouvrage terminé, Olivier trouve une excuse pour partir. Il doit affûter un ciseau à bois. Ellipse. Il descend maintenant un escalier, traverse une cour et finalement arrive dans un atelier de soudure. Il jette des regards un peu partout. Il ne veut pas être remarqué, mais semble chercher quelqu’un. Il affûte son ciseau. Fin de séquence.

La première chose qui nous frappe, c’est la place de la caméra. Pratiquement toujours en gros plan, elle est collée à Olivier. Ainsi, le film débute sur lui. Un détail cependant, nous ne le voyons pas de face, mais de dos. Cette position annonce déjà le dispositif. C’est Olivier qui entraînera le mouvement de la caméra. Il la précède.

Par conséquent, nous le voyons, la plupart du temps, de dos ou de trois quarts. Comme nous sommes en gros plan, l'espace qui l'entoure se saisit de manière morcelée, par addition et non dans un ensemble. La caméra, par ailleurs, est tenue à l'épaule. Par conséquent tout bouge dans l'image : le cadre et Olivier. On sent un effort constant, une agitation.

Au début du film, le personnage semble concentré sur un élément. Tenus à l'écart par le cadre et le corps d'Olivier, un suspens se crée. Il semblerait que quelque chose de grave se passe. Olivier s'énerve de manière disproportionnée contre ses élèves. Il a l'air tendu. Finalement, il revient vers la femme et nous apprenons ce qui semblait tant l'agiter. Il s'agit de prendre un nouvel apprenti dans son groupe. Rien de dramatique. Pourtant, Olivier a l'air perturbé. Le mystère s'installe. La suite de l'action nous montre alors que, en effet, quelque chose ne va pas. Si l'action suffit à le comprendre, le point de vue de la caméra induit, il nous semble, l'idée d'une préoccupation. Nous allons tâcher d'analyser plus précisément ce qui y contribue. Commençons par redéfinir le terme.

Lorsque nous sommes préoccupés, notre esprit est obnubilé par une pensée. De ce fait, il est souvent difficile de s'intéresser à autre chose. Il est d'ailleurs assez courant d'entendre une personne dire d'une autre qu'elle n'est pas présente. Autrement dit, la préoccupation porte dans son concept un conflit initial, entre présence et absence. Ainsi, la caméra collée au personnage d'Olivier illustre cette dualité. Nous sommes présents à lui, mais le monde autour de lui s'efface dans le hors champ. Ensuite, on peut remarquer la dimension temporelle de la préoccupation. C'est une pensée qui s'étire dans le temps. Deux rythmes s'opposent alors : celui de la pensée qui obsède face à tous les événements qui ponctuent le réel et obligent à revenir au présent. Ainsi, la caméra, filmant en plan-séquence et par conséquent, ne coupant pas l'action, permet ce double rythme. Obnubilé par ses pensées, Olivier doit tout de même s'occuper de ses élèves. La caméra opère alors des mouvements de va-et-vient entre Olivier et ses apprentis, entre ses gestes et les leurs. Il n'y a pas de champ-contrechamp, pas de rupture. Nous sommes pris dans un flux. Les seules coupures au montage ont lieu lors d'ellipse. Comme si la caméra

captait une action réelle en continu dont seuls quelques épisodes nous seraient montrés.

Le point de vue de la caméra contribue également à créer cette sensation. En effet, même si elle est invisible aux yeux des personnages, la caméra possède une présence dans ce film qui la limite. Ainsi, elle peut se coller à Olivier, mais ne peut pas prendre sa place ou regarder à travers ses yeux. Lorsqu'il se cache devant le bureau de la directrice et regarde par la fenêtre, son corps nous empêche de voir, il fait obstacle. De même, elle ne peut pas traverser les murs et venir filmer directement dans la pièce, une porte lui barrant la route. Ces différents éléments ne sont pas sans rappeler la grammaire du film de reportage : caméra à l'épaule, en mouvement, ne pouvant découper l'action dans le temps ni s'affranchir des lois de la physique contrairement au cinéma de fiction classique. La caméra dépassée par l'action est ainsi toujours en retard, Olivier la devançant. Par ce point de vue limité, nous sommes clairement gardés dans l'ignorance. De même, le gros plan ne dévoile rien. Au contraire, par sa proximité, la caméra empêche d'obtenir un recul nécessaire pour obtenir une vision d'ensemble. Nous sommes l'otage d'Olivier, contraint de le suivre et de ne saisir que par fragment la situation. On n'en sait même moins que lui. Si lui voit clairement Francis dans le bureau, nous ne voyons que ses mains. De même, dans l'atelier de soudure, le jeune homme qui est sûrement présent dans la pièce, est absent du cadre. Olivier court, bouge, se déplace constamment et la caméra accolée brouille nos repères dans l'espace. Il suit des couloirs, des escaliers et nous entraîne dans une sorte de labyrinthe qu'il traverse machinalement. Puisque la caméra est attachée à lui, il sera notre seul référentiel. Or cette présence constante dans le cadre lui retire parfois paradoxalement une part de son mouvement. L'expérience ne nous est pas étrangère. Il suffit de prendre la voiture avec une autre personne et de la regarder pendant qu'elle conduit pour s'apercevoir que ce n'est plus elle qui défile dans un décor, mais au contraire, c'est le décor qui la traverse. Ainsi, pour Olivier, son environnement défile en toile de fond, parfois flou et formalise assez justement cette absence face au monde qui l'entoure, obnubilé par une pensée.



Francis signe son contrat dans le bureau de la directrice



Olivier descend à l'atelier de soudure

Dans toute cette agitation, nos repères temporels se basent alors sur des durées sensibles. C'est le temps d'une cigarette, le temps de poncer un morceau de bois que la caméra capte par fragment. Le gros plan, par la sélection et l'amplification qu'il opère, redonne alors au geste sa qualité de mouvement, les rendant parfois incompréhensibles dans le tumulte de l'image. Mais c'est aussi ce qui caractérise Olivier. Dans le geste c'est le menuisier qui s'exprime autant que le père qui enseigne.

Pour résumer, la caméra refuse une certaine subjectivité, car elle ne prend jamais la place d'Olivier pourtant, on ne filmant que lui, elle nous rend également sensible à ses préoccupations. De sorte que nous sommes dans une position un peu paradoxale entre le partage d'une obsession et l'ignorance de sa cause. Une idée, une pensée motive le mouvement, mais nous ne savons pas laquelle. Plutôt que de nous montrer sa relation au monde, on se concentre sur son visage, son corps, sa présence quelquefois en interaction avec d'autres corps. Il n'y a pas ce regard analytique qui prend la situation dans son ensemble, qui met en relation l'acte et l'environnement et prend de la distance. Obsession qui devient aveuglement non pas pour Olivier, mais pour le spectateur. Incapable de filmer la pensée, la caméra nous montre le corps et ses convulsions.

Plus tard, Olivier acceptera Francis dans son groupe, mais ses comportements deviendront de plus en plus étranges, allant jusqu'à suivre le garçon en voiture. Finalement, ce sera avec son ex-femme qu'il abordera le sujet et nous révélera son passé.

Chapitre 2 : Partager un repas



“Le 02/04/2001

Deux corps séparés par quelque chose qu’on ignore. Deux corps attirés par quelque chose qu’on ignore. Des gestes, des mots, des regards qui ne cessent de mesurer la distance qui les sépare en même temps que la puissance du secret qui les rapproche. C’est cela qu’il faudra tenter de mesurer avec notre caméra”²⁶ Luc Dardenne

Le lien entre Francis et Olivier est dévoilé après trente minutes de film. Nous comprenons alors toute l’étrangeté de la situation. Pourquoi voudrait-il s’occuper de Francis ? A priori, pour Olivier, la raison est claire. Il veut simplement lui apprendre la menuiserie. Pourtant, dans cette séquence, on sent que le personnage est tiraillé entre une répulsion et une étrange envie de rapprochement. Son ton est neutre, il garde ses distances, mais s’efforce de conserver un lien. Difficile alors de fixer la pensée qui anime ce personnage. Puisque ses actes ne semblent pas témoigner

²⁶ DARDENNE Luc, *Op. Cit.*, p.124

d'un désir vengeur, on serait de tenter de croire au pardon, mais la tragédie nous rappelle sa leçon. L'hypothèse d'un futur meurtre se dessine. La menace aussi faible soit-elle naît dans l'esprit. Le garçon est peut-être en danger.

À la fin de la séquence précédente, l'ex-femme d'Olivier lui demandait : *"Tu vas bien ?"*. Aucune réponse donnée. Coupure à l'image. Rupture sonore. On retrouve plus tard Olivier dans un snack, plongé dans ses pensées. L'ellipse temporelle met en relief l'obsession qui le ronge. Malgré le temps qui passe, son attention s'oriente inlassablement vers Francis. Présent à l'esprit, absent à l'image, le garçon nous hante. Nous avons l'image d'un meurtrier. Olivier quitte alors le restaurant quand soudain, depuis le hors champ, une voix l'interrompt : *"Bonjour Monsieur. Vous avez faim aussi ?"* Aucun visage, seulement des mots. Ceux d'un jeune garçon, poli, qui vient se nourrir. La caméra quitte Olivier, balaye le champ et nous montre Francis. L'image du tueur s'efface devant la candeur du garçon. L'irruption est brève. La caméra retourne à son poste. Sans le savoir, nous redoutions cette rencontre. Olivier rejoint alors sa voiture. Il hésite. Il pourrait partir, il ne le fait pas. Finalement, il sort de sa voiture et s'adosse à la fenêtre pour manger son sandwich. La caméra lui fait face. Il jette des regards. Il semble l'attendre, mais feint le contraire. C'est alors que, sans un bruit, une voix émerge à nouveau du hors champ : *"J'peux m'appuyer ?"*. Cette fois-ci l'irruption est plus franche. La caméra se détache d'Olivier pour basculer sur le visage du garçon. Olivier est maintenant hors champ. Le cadre ne les réunit pas, mais passe de l'un à l'autre. Dans la nuit noire, leur rencontre crée une sensation étrange, un certain malaise. Nous ressentons vivement la contradiction de l'instant. Francis, maintenu dans le secret, se rapproche d'un homme qui a toutes les raisons de le haïr. *"Vous voulez une frite ?"* lui demande-t-il. Une phrase des plus banales qui, dans cette situation, devient insupportable. Ce simple geste de partage est aussi l'aveu d'une reconnaissance et la défense d'une valeur : nourrir, c'est faire vivre. Considération qui, cinq ans plus tôt, avait été refusée au fils d'Olivier. Il ne peut accepter.



"C'est marrant comment vous avez pu dire combien je mesurais rien qu'en me regardant". En effet, quelques séquences plus tôt, Olivier avait pu estimer la taille du garçon d'un seul coup d'oeil. Immédiatement, comme l'enfant avec son père, Francis veut jouer et tester les limites. Il met alors au défi Olivier de deviner des distances à l'oeil nu. Il sort son mètre et pour se libérer les mains, lui demande de tenir cette fois-ci son cornet de frites. Le geste est suivi à la caméra en gros plan pour lui redonner une importance. Olivier hésite, et finalement s'en saisit. Cela n'a l'air de rien, mais en acceptant de tenir ce cornet, il accepte également d'offrir une aide au garçon. *"Vous pouvez me tenir ça s'il vous plaît ?"* Francis lui demande de faire preuve de civilité. Une seconde fois, nous ressentons la contradiction. Olivier saisit alors le cornet. On entend en hors champ des bruits métalliques. La caméra suit son regard. Il observe le garçon accroupi au sol qui lui fait maintenant dos. Nous ne voyons plus Olivier, seulement un enfant dans la nuit. À l'image, tout dans le comportement d'Olivier nie le désir de vengeance. En hors champ, nous sentons le poids de son regard. Il pourrait le tuer.



Le garçon, aimant son maître, ne se doute pas un instant du danger qui le guette. Au contraire, pour lui c'est un moment de partage. La précision de son geste, l'utilisation de son outil, affirment son intérêt pour le travail, mais renforce également le lien maître-apprenti. En réalité, Francis se sent rejeté. Une distance les sépare. Il lui faut la mesurer. "4m11 !", dit Olivier. Le garçon part de son pied et s'approche au plus près. La règle témoigne de leur proximité. C'est la seconde fois dans cette séquence où ils sont réunis dans le cadre. De nouveau, c'est un geste qui les rassemble, mais pas n'importe lequel, c'est celui d'un métier. La caméra alors remonte vers le visage d'Olivier qui regarde l'enfant. La situation paraît improbable et gênante. Francis se relève et constate "4m11. Bah vous êtes fort.". Olivier reste silencieux et lui rend son cornet. La caméra suit de nouveau le mouvement et se place alors de profil réunissant les deux visages cette fois-ci dans le cadre. Éclairé à contre-jour, une moitié du visage d'Olivier est plongée dans l'obscurité. Il regarde droit devant lui et finalement décide de partir avant d'avoir terminé son sandwich.

“Le 18 / 02 / 2002

Problème avec la scène de nuit (rencontre fortuite d'Olivier avec Francis). J'ai l'impression qu'elle anesthésie tout le film. Je me trompe sans doute. Jean-Pierre a parfois le même sentiment. Nous sentons en même temps que cette scène est intense, étrange si on la considère de manière isolée. Peut-être devons-nous accepter de n'avoir pas fait un film machinique, compact.”²⁷ Luc Dardenne

En effet, cette séquence est étrange, mais c'est justement par son étrangeté qu'elle retranscrit, au mieux, il nous semble, toute l'ambiguïté de la relation. Faisant suite à la révélation du passé d'Olivier et de Francis, elle nous permet pour la première fois de mesurer ce qui se joue entre les deux personnages. D'un côté, nous avons Olivier qui accepte de s'occuper du garçon, mais qui lui refuse une proximité et de l'autre, Francis, qui derrière son lien d'apprenti, cherche en réalité un père. Collé au visage d'Olivier, nous restons au début de l'extrait sur le mode de la première séquence, dans le monde d'Olivier. Mais soudain, Francis depuis le hors champ, crée l'irruption. La caméra, constamment collée aux corps d'Olivier, s'en affranchit alors avec violence. Chaque mouvement qui quitte son corps est un effort d'intégration. Il faudra répéter le mouvement, les allers-retours pour pouvoir créer le lien. Ainsi, Francis propose à Olivier de partager son repas puis lui demande de tenir son cornet pour finalement s'agenouiller à ses pieds. Ses efforts paieront puisque son visage rejoindra celui d'Olivier dans un cadre final. Malgré cette victoire, une image nous reste en tête, celle du regard d'Olivier qui scrute le dos retourné de l'enfant. Ainsi, au coeur de la nuit, la possibilité du meurtre se profile.

²⁷ DARDENNE Luc, *Op. Cit.*, p. 132

Chapitre 3 : Tu ne tueras point !



“Dans le silence d’Olivier, il y a la montée du désir du meurtre.”²⁸

Luc Dardenne

Nous arrivons à la dernière séquence. Quelques scènes plus tôt, Olivier décide d’emmener Francis dans la scierie de son frère pour lui apprendre à reconnaître les essences de bois et récupérer des planches. Sur la route, il questionne le garçon sur son passé. Il découvre alors les raisons qui l’ont poussé au meurtre. Olivier est abattu. “*Tu as tué pour une radio ?*” demande-t-il. Toujours dans la retenue, le voilà qui enrage. L’écart nous surprend, mais le film continue. Les deux personnages arrivent à l’entrepôt. Le calme semble être revenu. Olivier donne un cours à Francis puis tous les deux récupèrent du bois. C’est au détour d’une conversation qu’Olivier révèle à Francis son identité. Le garçon prend peur et s’enfuit dans l’entrepôt. Une course poursuite s’engage entre les deux hommes. Francis sort en courant, mais Olivier le rattrape en lisière de forêt et se jette sur lui.

²⁸ DARDENNE Luc, *Op. Cit.*, p.137



Les deux hommes commencent à se battre. Olivier met à terre le garçon puis grimpe sur lui et comprime son visage entre ses genoux. Ses mains le saisissent à la gorge et commencent à l'étrangler. La caméra se rapproche alors du visage de Francis qui pousse des cris étouffés. La caméra remonte sur Olivier qui fixe le garçon. Le plan dure. Francis, en hors champ ne fait plus de bruit. Olivier retire ses mains. La caméra redescend doucement et nous apercevons alors dans l'ouverture, entre le bras et le flanc, le visage de Francis. Ses yeux grands ouverts regardent Olivier. Il n'est pas mort. Finalement, les deux hommes s'asseyent en silence. Après un long moment, Olivier se lève et part seul dans la forêt.

Dans cette scène, selon Luc Dardenne, le personnage d'Olivier vient d'expérimenter l'aspect éthique du visage. D'abord sourd à l'appel, il finit par l'entendre en s'interdisant de tuer le garçon. Tout l'enjeu de la séquence semble reposer sur ce face-à-face. Il semble alors nécessaire de montrer le visage de Francis au moment clé, quand Olivier ressent l'interdiction du visage. Pourtant, rien de tout cela n'arrive.



Au contraire, le visage de Francis est évacué. De même, en filmant le visage d'Olivier de profil, la caméra nous empêche de lire ses expressions. Seul indice qui nous permet de relier le refus du meurtre à un visage, c'est le regard de Francis vers Olivier. Ce duel final devait être pourtant un enjeu fort pour les deux réalisateurs. En effet, les frères Dardenne sont clairs dans leur ambition. Pour eux, il s'agit de : "[...]

permettre au spectateur de vivre une expérience où parfois il sera à la place de celui qui n'entend pas l'appel d'autrui et parfois il sera cet autrui qui appelle et que l'autre n'entend pas." ²⁹.

Au-delà de savoir si l'expérience est réellement partageable ou non, il est intéressant de comprendre la forme choisie ici pour nous la communiquer. Pourquoi finalement, nous a-t-on refusé l'expression, l'émotion du visage ? Cette contradiction semble liée à une certaine philosophie. Dans *Altérité et Transcendance*, Emmanuel Levinas explique les dangers de la représentation :

"[...] dans l'image, la pensée accède au visage d'autrui réduit à ses formes plastiques, fussent-elles exaltées et fascinantes et procèdent d'une imagination exacerbée. Fussent-elles oeuvre d'art ! À un certain regard, dans la plasticité de l'apparaître pur, s'accuse la caricature d'"une bouche qui ne parle point", "des yeux qui ne voient pas", "des oreilles qui n'entendent pas", "des narines qui n'ont point d'odorat" psaume 115. Idole inanimée entrevue dans ces versets, mais, surtout, l'inanimé qui ressemble au visage, lequel se laisse "peindre", entre en des "copies", en des "exemplaires": ombres qui effacent l'unicité de l'unique et le restituent, individu, à la généralité - à l'extension - d'un genre. Ouverture de l'"ordre" même où règne ou se dissémine la ressemblance" ³⁰

Conscient de cette contradiction, Luc Dardenne propose une lecture différente :

"C'est un avertissement ce qu'a écrit Levinas, c'est une mise en garde et je le prends comme cela. Par exemple, si vous voulez, quand on filme un personnage, on se dit "attention !" Il est en train de se caricaturer, c'est-à-dire nous sommes en train de caricaturer son visage. On n'aurait pas dû le

²⁹ BERGER Nicolas et BEAU Thomas, *Op. Cit.*, 16 mn 38 s

³⁰ LEVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, Coll. Le livre de poche, 1995, p.129

maquiller, on va le démaquiller. On n'aurait pas dû le filmer comme ça, on va lui donner une fragilité qu'il a perdue en le filmant trop de face, en recalant notre caméra. On va laisser un peu trembler notre caméra, légèrement... Ce que l'image, effectivement, évacue, cette réalité fragile, ce réel, on essaie de le retrouver dans notre manière de filmer." ³¹

Plus tard dans l'émission, Luc Dardenne précise cette manière de filmer qu'ils ont adoptée son frère et lui :

"On essaye que la caméra digresse un peu, quitte le personnage, aille vers l'autre personnage sans couper, sans faire un montage qui les met face-à-face. On va essayer d'être à la mauvaise place avec notre caméra pour que précisément le visage et le corps soient en excès par rapport à notre point de vue. On essaye de prendre le visage de manière à ce qu'il nous échappe et qu'il échappe au spectateur et que celui-ci le sente non comme une idole, mais comme un être vivant, qui parle, qui bouge." ³²

Faisons le point sur cette méthode. Tout d'abord, Luc Dardenne nous parle de caricature dans l'image. C'est le premier élément qu'il retient de la pensée de Levinas. Pour l'éviter, selon lui, il faut retrouver une fragilité. Cela peut passer par le maquillage, les mouvements de caméra, la durée du plan, le point de vue et sûrement d'autres éléments qui ne sont pas mentionnés ici. Plus précisément, dans *Le fils*, cette fragilité est mise en scène par des plans séquences avec une caméra à l'épaule, toujours en mouvement, collée aux corps. Il ne s'agit pas de couper un plan pour montrer les visages. Au contraire, le face-à-face est refusé au profit d'une caméra qui fait le lien. Luc Dardenne parle également de la mauvaise place de la caméra qui provoquerait un excès. Il n'est pas alors étonnant que la quasi totalité du film soit composée de gros plans qui couvrent l'écran du corps des personnages. De même, parce que nous sommes très proches, il arrive que le visage échappe au spectateur qui ne peut alors tout saisir, tout comprendre de l'action. Cet excès de

³¹ BERGER Nicolas et BEAU Thomas, *Op. Cit.*, 14 mn 53 s

³² *Ibid.*, 18 mn 08 s

l'image empêche de prendre la bonne distance, celle qui permet de voir dans un ensemble. Nous ne pouvons nous détacher du mouvement des corps. Autrement dit, il y a derrière cette manière de filmer, une envie de redonner du mouvement et finalement de contrecarrer cette "*idole inanimée*" dont parlait Levinas.

Là encore, il ne s'agit pas de débattre sur la question de la représentation par rapport à la réalité, mais de repenser la séquence à travers ce nouveau paradigme. Notre première observation était déjà sensible à cette mauvaise place de la caméra. Cependant, là où elle semblait parfois justifier pour créer une tension ou un secret, elle semble dans cette scène être un frein. Parce que la caméra est mal placée, nous ne voyons pas le visage et par conséquent son interdiction. Essayons alors un instant d'oublier l'ambition des frères Dardenne et interrogeons-nous sur nos émotions. Ce qui est marquant, c'est évidemment le retournement de situation. La surprise de la scène crée un soulagement. Nous voyons le visage du garçon qui étouffe. Il risque de mourir. Disparu dans le hors champ, et bientôt silencieux, nous le supposons mort. Or quand la caméra retourne sur le visage, nous voyons instantanément que celui-ci ne l'est pas. Ce sont ses yeux, grands ouverts, qui nous le disent. Finalement, nous voyons tantôt un visage qui va mourir, tantôt un visage qui a déjoué la mort. Si nous observons maintenant l'impossibilité du meurtre non pas comme le but à atteindre, mais une conséquence, que peut-on dire de l'expérience d'Olivier ? Olivier voit successivement deux visages : celui qui l'invite à tuer (le visage du meurtrier de son fils) puis celui qui lui interdit (le visage fragile d'un enfant). L'événement marquant, on le comprend, réside dans le passage de l'un à l'autre. Soudain quelque chose interdit à Olivier de tuer. Il n'est pas alors nécessaire de filmer le visage apeuré de Francis, ni celui d'Olivier qui craque sous la pression. Plus simplement, la caméra part de Francis puis à revient lui. En éclipant l'entre-deux, la mise en scène révèle l'événement. Nous ne l'avons pas vu, mais nous savons qu'il y a eu quelque chose qui a empêché Olivier de le tuer puisque le garçon n'est pas mort. La surprise que crée son visage illustre ce "soudain" dont nous parlions. Si la caméra avait pris la place d'Olivier, il est possible que nous n'aurions pas ressenti l'événement. Ce procédé a une seconde vertu. La bande son et le visage d'Olivier créent le doute sur la mort de Francis. Or ce qui permettra de le lever, c'est

un signe de vie. Lorsque la caméra redescend sur Francis, nous n'attendons qu'une chose, c'est de voir son visage. Est-ce celui d'un mort ou d'un vivant ? Dans tous les cas, toute notre attention est portée dessus. Finalement, c'est une manière très habile de réaccorder de l'importance au visage dans un film où celui-ci est constamment présent à l'écran. Pour conclure, nous ne voyons pas l'interdiction de tuer à proprement dit dans le visage, mais nous ressentons son irruption. La surprise que nous vivons, même si ce n'est pas celle d'Olivier, nous permet de partager avec lui un choc.

Notre dernière observation porte sur la dernière remarque du réalisateur : *"On essaye de prendre le visage de manière à ce qu'il nous échappe et qu'il échappe au spectateur et que celui-ci le sente non comme une idole, mais comme un être vivant, qui parle, qui bouge."*³³

On peut se demander alors quelles sont les conditions pour que le visage n'échappe pas ? Est-ce qu'il doit être totalement visible ? Faut-il qu'il soit de face et que la caméra soit fixe ? L'idole étant associée à un concept religieux, nous sommes immédiatement renvoyés à l'icône. Or dans sa mythologie (le Mandyion d'Edesse, le Suaire de Turin), l'icône est liée au gros plan de visage. Cette iconographie a eu d'ailleurs des impacts forts sur le cinéma que ce soit pour des films religieux ou pour glorifier un acteur (Star-Systems hollywoodiens). La logique serait alors la suivante : refuser l'idole c'est refuser l'icône religieuse et ses modalités de représentation. Pourtant, nous le voyons bien dans ce film, ce n'est pas le gros plan qui est problématique, au contraire, leur méthode repose sur deux aspects : le rapprochement et le mouvement. C'est donc la fixité de l'image religieuse qui pose problème. Autrement dit, c'est une affaire de temps. Adorer, c'est voir, c'est regarder et regarder à nouveau. La caméra, toujours en mouvement, refuse la contemplation, refuse le mortifère de l'image pour redonner le mouvement de la vie.

Nous aimerions terminer cette analyse comme nous l'avons commencé, par une remarque de Luc Dardenne :

³³ BERGER Nicolas et BEAU Thomas, *Op. Cit.*, 18 mn 08 s

“Le 09 / 09 / 2002

[...] Un plan est d'abord un flux d'énergie passant sur et entre les corps et les objets, non pas pour les mettre en place, non pas pour composer un cadre, mais pour les encercler, les mettre dans un même état de tension, de vibration, pour que le film entier soit un corps vibrant et pour que le regard du spectateur, pour que le spectateur tout entier tremble de cette vibration. Énergie, flux, vibration, mouvement continu, tendu, parfois filé, proche, parfois presque contre les corps et les objets, pour provoquer un affolement, une perte de repères spatiaux, pour happer le spectateur dans les spirales d'un mouvement qui le colle, le plaque aux corps, aux objets filmés, un mouvement trop rapide, trop complet pour qu'il ait le temps de prendre une quelconque distance. Quelque chose de physique qui voudrait s'échanger, une expérience, une épreuve, une danse, une fièvre. La caméra est comme un chalumeau. Chauffer les corps et les objets. Être tout près pour atteindre un état d'incandescence, une intensité qui brûle, met hors de soi, en état d'accéder à ce qui serait la pure vibration humaine. Le sexe n'est pas filmé par notre caméra. Notre caméra est sexuelle. Elle filme branchée sur la pulsion des corps, la communiquant aux objets, cherchant dans ses mouvements ce qui apaisera son état d'excitation, de tension exacerbée. Une transe en quelque sorte. Une transe morale. Si par morale on vise ce qui répète l' ancestrale et actuelle et inextricable lutte entre nos pulsions et la loi. Lutte au cours de laquelle l'être enfermé, brûlé, excité, sort vers un autre, passe dans un autre état.”³⁴

³⁴ DARDENNE Luc, *Op. Cit.*, p.135-136

Conclusion

La proximité de la caméra nous empêche de prendre du recul. Combinée au mouvement perpétuel, le gros plan, parce qu'il devient exclusion, permet alors de traduire la relation du personnage à son environnement. Pour le spectateur, sa préoccupation devient sensible. Collés à son corps, nous sommes condamnés à voir son milieu par fragment. Quand la caméra cherche à voir plus loin, le corps d'Olivier fait obstacle. La proximité n'est plus gage de vérité, de révélation, mais devient au contraire un filtre qui empêche de voir au-delà. C'est un monde qui se referme sur Olivier. Pourtant, le sujet du film porte vers un extérieur. Olivier cherche à se rapprocher de cet enfant. Ce mouvement se fait alors avec violence. Voir Francis, c'est s'arracher d'Olivier. Deux espaces s'affrontent, le film tentant inlassablement de réunir les deux personnages dans un même cadre. Lorsqu'il y arrive, la présence de Francis est sentie comme une intrusion. Les allers-retours de la caméra formalisent ainsi la genèse du lien, mais aussi toute la difficulté à le créer. En effet, comment accepter celui qui a tué son fils ? Olivier répond à la question par l'éducation. Pour lui, il s'agit de montrer le bon geste. La caméra filme en gros plan les travaux, la construction, la fabrication. C'est le marteau qui frappe, la burette qui lubrifie, la main qui touche le bois pour reconnaître sa dureté, mais c'est aussi le ciseau qui s'affûte. On le sait, le meurtre n'est pas loin. Olivier est un personnage qui avance de dos. Nous le suivons inéluctablement vers le meurtre à l'instar des assassins d'Alan Clarke. Seulement, nous avons beau être proches du visage, nous ne voyons pas l'étincelle du meurtre. Rien de sa physionomie ne trahit ce désir. Ce n'est que dans le hors champ qu'Olivier se fantasme en assassin. Dans la scène finale, le père est emporté par sa passion et tente de tuer l'enfant. Pourtant, quelque chose l'arrête. Francis, couché au sol, le regarde les yeux béants. Il ne s'agissait pas de montrer l'interdiction du meurtre par le visage, mais la surprise que provoque son irruption lorsqu'il est entendu. La caméra, toujours en décalage, nous permet d'expérimenter ce moment.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Tout au long de cette étude, nous avons interrogé le lien qui pouvait exister entre gros plan et révélation. Nous nous proposons dans cette conclusion d'accepter la singularité de nos observations et de refuser toutes généralités. Cela étant dit, une question a été posée dans l'introduction. Il faut tâcher d'y répondre.

Chaque film reposait sur un secret, autrement dit, sur un élément caché. C'était le visage de Maria qui masquait sa vraie personnalité. C'était la certitude des jurés qui occultait des détails nécessaires à l'acquittement. C'était le silence d'Olivier qui réprimait un désir de vengeance. Ces trois films faisaient du gros plan un mode d'expression privilégié. Il semblait donc y avoir un lien. Nous avons proposé de tirer un bilan de nos observations à la fin de chacune des parties de cette recherche. Par conséquent, plutôt que de résumer entièrement les observations faites dans cette étude, nous nous proposons d'exposer seulement les points qui nous ont marqués.

La première séquence, après analyse, semblait être un pied de nez à la théorie de Balázs. Le discours du Docteur, fidèle à la pensée du théoricien, cherchait à nous montrer le lien entre visage et personnalité. Il voyait dans les détails tous les défauts de Maria qu'elle tentait de cacher par ses expressions. Le gros plan devait alors servir de preuve dans sa plaidoirie. Pourtant, collé au visage, il était impossible de voir ce dont il parlait. Même si Maria semblait en effet correspondre au portrait psychologique (et non physique) qu'en faisait le docteur, rien dans son visage ne la trahissait dans l'absolu. Ce qui nous donnait cette impression, c'était la mise en scène de la voix du docteur et son discours. Néanmoins, la caméra avait su rendre ambigu le plus beau des visages. *Liv Ullmann*, filmée en très gros plan, nous repoussait et nous attirait comme le Docteur était repoussé et attiré par Maria. Ce qui devait être une révélation du visage de Maria s'avérait être en réalité, la découverte du point de vue du Docteur.

La deuxième partie, parce qu'elle traitait d'un film sur son ensemble, était plus hétérogène dans ses observations. Trois points cependant nous ont particulièrement marqués dans cette analyse. Le film débutait sur un premier gros plan qui nous avait beaucoup surpris dans ses conséquences. Le visage de l'accusé créait en nous un

sentiment d'empathie. Avant même d'entrer dans le débat, notre adhésion avait été emportée par ce visage qui allait désamorcer notre esprit critique pour le reste du film. Seul contre tous, le garçon semblait totalement désarmé or rien ne nous prouvait qu'il était innocent. Le second point concerne le juré n°4 et le traitement particulier qu'il avait subi au cours du film. Le gros plan en grossissant le détail avait permis de démontrer deux argumentaires. Ainsi c'était la goutte de sueur sur le front qui trahissait l'état de choc et les marques sur les arrêtes du nez qui prouvaient l'hypothèse du vieil homme. Ces détails n'auraient pas eu le même impact dans une valeur plus large et font alors de ces gros plans un élément essentiel dans l'avancée de l'intrigue. Pour finir, l'utilisation la plus impressionnante du gros plan à nos yeux a eu lieu à la fin du film. L'ultime défi pour le juré n°8 était de se confronter avec le juré n°3. Entêté, celui-ci refusait tous les arguments. La photographie de famille avait déjà été convoquée à plusieurs reprises pendant le film. À l'instar du juré n°3, nous ne réalisons pas alors que cette image était à l'origine de sa colère. Il fallait que le film nous la montre en gros plan pour que nous en prenions conscience. De même, le juré était alors obligé de s'y confronter.

Nous avons découvert les frères Dardenne pendant l'élaboration de la partie pratique du mémoire³⁵. Nous étions alors très intéressés par la dimension éthique accordée au visage dans leur film. Nous aimions particulièrement *Le fils* tant pour son sujet que le défi cinématographique qu'il relevait. L'analyse a été difficile car le film est composé majoritairement de plans séquences, or nous n'avions pas l'habitude de traiter ce genre de format dans nos analyses antérieures. Cela nous a obligé à prendre du recul et nous a permis d'acquérir une meilleure vision d'ensemble dans le processus d'une analyse filmique. Finalement, nous avons remarqué que ce n'était pas tant le gros plan qui était à l'origine des différentes révélations que la proximité et les mouvements de la caméra avec les personnages. Cette proximité par le hors champ qu'elle créait, amenait la dimension mystérieuse du film et permettait, lorsqu'elle s'en émancipait, l'irruption du personnage de Francis. Étonnamment, le gros plan de visage n'aura pas été convoqué au moment où nous l'attendions le plus.

³⁵ Voir les résultats ici de suite : « Dossier PPM ».

Il est possible, dans le cas contraire, qu'il aurait empêché la bascule nécessaire à l'expérience éthique du visage.

Paradoxalement, ces analyses nous ont donné la sensation tantôt d'être trompé, tantôt de comprendre ce qu'il se jouait grâce au gros plan. Si un lien semble exister en effet entre gros plan et révélation, il est constamment remis en question dans la singularité de chaque mise en scène.

Finalement, il nous semble avoir effectué dans ce mémoire le travail de tout réalisateur et/ou chef opérateur. Pris à rebours, en se questionnant sur la conception de ces trois films et le résultat obtenu, nous avons retrouvé un procédé identique au découpage filmique. Nous espérons que ces observations influenceront à l'avenir, notre propre pratique du cinéma.

Filmographie

BERGMAN Ingmar, *Viskningar och rop (Cris et chuchotements)*, Suède, 1972, 91 mn, 35mm, couleurs, 1.66:1

LUMET Sidney, *12 Angry Men (12 Hommes en colère)*, États-Unis, 1957, 96 mn, 35mm, Noir et Blanc, 1.85:1

DARDENNE Jean Pierre et Luc, *Le fils*, France-Belgique, 2002, 99 mn, 16 mm, Couleurs, 1.66:1

DARDENNE Jean Pierre et Luc, *La Promesse*, France-Belgique, 1996, 90 mn, 16 mm, Couleurs, 1.66:1

EISENSTEIN Sergueï, *Генеральная линия (La ligne générale)*, Union soviétique, 1929, 121 mn, 35 mm, Noir et Blanc, 1.33:1

EGOYAN Atom, *Exotica*, Canada, 1994, 103 mn, 35 mm, Couleurs, 1.85:1

VON STERNBERG Josef, *Crime and Punishment (Crimes et châtements)*, 1935, 88 mn, 35 mm, Noir et Blanc, 1.37:1

FLEMING Victor, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Dr. Jekyll et Mr. Hyde)*, 1941, 113 mn, 35 mm, Noir et blanc, 1.37:1

Bibliographie

Le visage

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, Coll. Essais-Cahiers du cinéma, 1992

BALAZS Béla, *L'esprit du cinéma*, Trad. Jacques Chavy, Paris, Payot & Rivages, 2011 (Oeuvre originale éditée en 1972, Edition Makol Verlag)

BALAZS Béla, *Le cinéma - Nature et évolution d'un art nouveau*, Trad. Jacques Chavy, Paris, Payot & Rivages, 2011, (Oeuvre originale éditée en 1972, Edition Makol Verlag)

BONITZER Pascal, *Le champ aveugle - Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris, Editions Cahiers du cinéma/Gallimard, Coll. Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1982

BONITZER Pascal, "La métamorphose", *Revue Belge du cinéma*, n°10, 1984

Photogénie

EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma*, Vol.1, Paris, Seghers, 1974

La voix

CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, Coll. Essais, 1984

Politique

ARISTOTE, *La politique*, Tome III, Trad. J. Tricot, Paris, Editions Librairie Philosophique J. Vrin, 1995

Philosophie

DELEUZE Gilles, *J. L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, Coll. "Critique", 1983

LEVINAS Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, Coll. Le livre de poche, 1995

Sociologie

SIMMEL Georg, *La Tragédie de la culture*, Trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Éditions Rivages, Coll. Rivages Poche Petite Bibliothèque, 1988

Notes de réalisateur

ROBNARD Jacques, "Cris et chuchotements", *L'Avant Scène mensuel n°142*, Dir. Jacques Charrière, Paris, Edition Avant Scène du Cinéma, décembre 1973

DARDENNE Luc, *Au dos de nos images 1991-2005*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. La librairie du XXIème siècle, 2005 et 2008

Oeuvre Audio

BERGER Nicolas, BEAU Thomas, "Comment faire face, Levinas ? - Luc Dardenne : Comment filmer l'interdiction de tuer ?", *Les chemins de la philosophie*, Radio France Culture, Paris, 07/02/2019

Table des illustrations

Viskningar Och Rop (Cris et Chuchotements), Ingmar Bergman, 1972, p.18 - 24; p. 35

Exotica, Atom Egoyan, 1994, p. 27

Crime and Punishment (Crimes et châtements), Joseph Von Sternberg,1935, p. 33

12 Angry Men (12 Hommes en colère), Sidney Lumet, 1957, p. 40 - 71

Le fils, Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2002, p. 78 - 93

DOSSIER PPM

ENS Louis-Lumière

La Cité du cinéma - 20 rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tél. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie pratique de mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2018-2019

Soutenance Juin 2019

L'Oiseau de Minerve

Élie Bertrand

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : *Au-delà des apparences : le visage en gros plan*

Directeur de mémoire : Pascal Lagriffoul

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano

Table des matières

Curriculum vitae	112
Note d'intention	114
Choix du matériel de prise de vue	116
Équipe artistique et technique	117
Liste matériel caméra	118
Liste matériel éclairage	120
Liste machinerie	123
Plan de travail de tournage	124
Plan de travail de post-production	125
Étude technique et économique	126
Synthèse des résultats	127



ÉLIE BERTRAND

Étudiant & technicien junior

BONJOUR !


Qui je suis en quelques mots

Je m'appelle **Elie Bertrand**. J'ai **24 ans**.
Je suis **étudiant** à l'École Normale Supérieure
Louis Lumière. Je souhaite devenir **technicien**
dans le milieu du cinéma. J'aimerais commencer
en tant qu'**électricien** ou **assistant caméra**,
pour devenir plus tard **chef opérateur**.

CONTACT

N'hésitez pas à me contacter

 06 14 80 05 71

 104 Avenue Paul Vaillant Couturier
SAINT DENIS, 93200, FRANCE

 elie.brtd@gmail.com

OUTILS

J'ai des compétences sur...

 ADOBE PREMIERE PRO

 AVID MEDIA COMPOSER


 BASELIGHT

 DAVINCI RESOLVE

LANGUES

Langues, languages, idiomas

 FRANÇAIS
Langue natale

 ANGLAIS (TOEIC 850/990)
Compétence professionnelle

 ESPAGNOL
Intermédiaire

LOISIRS

Liste non exhaustive



Cinéma



Piano



Photographier
& Filmer



Jeux vidéo



Lire



Longboard

EXPÉRIENCES PROFESSIONNELLES

Mon parcours professionnel

JUILLET - AOÛT 2018

ASSISTANT CAMERA

Clip et publicité.

JUILLET - AOÛT 2017

FACTEUR

Distribution du courrier dans la ville de Saint-Etienne de Montluc.

26-28 AOÛT 2016

CRÊPIER

Festival Rock en Seine

Pour l'édition 2016 avec l'entreprise CapdeVille, j'ai travaillé sur le festival en tant que crêpier sur les 3 jours.

JUILLET-AOÛT 2016

RECRUTEUR DE DONATEURS

ONG Conseil - Association WWF

J'ai travaillé pour ONG Conseil dans le but de récolter des fonds pour l'association WWF.

JUIN 2015 - 2016 - 2017 - 2018

CADREUR SUR SCÈNE

Festival HellFest

DÉCEMBRE 2015

RENFORT ÉLECTRICIEN

Court Métrage - Je suis l'art de la répartition

Dans la cadre de la sixième édition du Festival Nikon, j'ai participé au tournage en tant qu'électricien sur une journée.

NOVEMBRE 2015

RENFORT ÉLECTRICIEN

Long Métrage - Where horses go to die

J'ai participé au tournage en tant qu'électricien pendant une journée.

JUIN-SEPTEMBRE 2015 (4 MOIS)

PRÉPARATEUR DE COMMANDE

À la SCA OUEST

Manutention de produits de consommation.

FORMATION

Mon parcours scolaire

2016-2019

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE LOUIS LUMIÈRE

Formation supérieure du métier de technicien dans le domaine cinématographique

Rentrée en Septembre 2016.

2015 -2016

LICENCE 3 CINÉMA & AUDIOVISUEL

Formation théorique approfondie du cinéma et de l'audiovisuel.

La Sorbonne Nouvelle Paris III

JANVIER 2015

DIPLÔME TOEIC

Obtention du diplôme avec un score de 850

Je l'ai passé dans le cadre du BTS audiovisuel.

2013-2015

BTS AUDIOVISUEL

Option métiers de l'image

Etudiant au BTS de Montaigu pendant deux ans, j'ai pu me former au cadrage et à l'installation lumière. J'ai acquis de solides bases techniques.

Le parc matériel était composé entre autre d'une Sony F3 montée en optique compact prime (Zeiss), d'un steadycam ainsi que de deux plateaux et un fond vert. J'ai obtenu mon diplôme avec une moyenne de **15.54**.

Lycée Léonard de Vinci à Montaigu (85)

2010-2013

ÉTUDES GÉNÉRALES : SECTION SCIENTIFIQUE

Option mathématiques

Obtention du baccalauréat : **mention très bien**.

Lycée Jacques Prévert à Savenay (44)

MAI - JUILLET 2010

VOYAGE CULTUREL AUX USA

Dans le cadre scolaire le lycée Jacques Prévert permettait à trois élèves de Seconde de découvrir la culture américaine et d'améliorer leur anglais en partant vivre trois mois dans une famille américaine.

McKinleyville en Californie du Nord

Note d'intention

L'action se déroule sur trois jours. Un prisonnier est confronté trois fois au même dilemme. Il meurt de faim, mais la seule nourriture accessible appartient à son compagnon de cellule, mourant. Le film raconte l'évolution psychologique de ce prisonnier.

Nous aborderons cette histoire sous forme d'un court métrage en huis clos. Il y aura trois personnages : un prisonnier, un mourant et un gardien. Le film interroge les notions de jugement, de culpabilité et de responsabilité. Il n'y aura pas de dialogue. C'est par le visage que passeront toutes les émotions. Le jeu d'acteur sera néanmoins assez limité. La compréhension de l'histoire passera essentiellement par le découpage, le montage, les échanges de regard. La répétition de l'action sera utilisée comme un enjeu dramatique pour permettre une évolution du prisonnier et un changement dans les rapports de force avec le gardien et le mourant. Le but de cette partie pratique est de réfléchir aux différentes utilisations possibles du gros plan de visage à travers les différents thèmes que le film aborde.

Ce sera un court métrage d'une dizaine de minutes composé de trois séquences. Chacune d'entre elles se déroulera sur un jour différent, à un moment différent de la journée. La première aura lieu le matin, la seconde le midi et la troisième le soir. Pour mieux comprendre les enjeux de ce film, il nous faut préciser un peu l'histoire. Le prisonnier se retrouve confronté plusieurs fois à la même situation. Un homme dort or lui a faim. Il finit par voler. Un gardien arrive dans la cellule, mais ne semble pas avoir constaté son méfait. Il vient seulement nourrir les deux prisonniers. Comme le mourant ne peut pas manger seul, le gardien oblige le prisonnier à le nourrir.

Voici maintenant une description sommaire des états d'âme du prisonnier au fur et à mesure de l'histoire que nous aimerions communiquer. Au début du film, le prisonnier n'a aucun intérêt pour le mourant voire même pour le gardien. Le prisonnier ne ressent aucune gêne à voler. Il éprouve même du dégoût pour son compagnon, le voyant seulement comme une bouche à nourrir. À la deuxième séquence, le prisonnier découvre le mourant inerte sous sa couverture. Est-il mort ? Le gardien arrive et voyant que le mourant ne réagit pas, il questionne du regard le prisonnier. Celui-ci se sent jugé, responsable de la mort de son compagnon. Ce n'est qu'à la fin, en tirant la couverture, qu'il découvrira que l'homme est encore en vie. Il prend alors conscience de quelque chose. Ce n'est pas juste une bouche à nourrir. À la troisième séquence, le prisonnier refuse de répéter le vol. Comme le gardien n'arrive pas, il finit par céder. Le gardien, étrangement, apparaît à ce moment-là. Cette fois-ci, le prisonnier ne masque pas son vol et assume. Le gardien juge le prisonnier du regard, mais ne réagit pas plus que cela. Le prisonnier, en colère, décide cette fois-ci de se révolter. Le combat n'a pourtant pas lieu. Le gardien quitte la cellule. Le prisonnier, se sentant responsable du mourant décide finalement de nourrir l'homme sans qu'on lui demande.

Une sorte d'ironie du sort amène le prisonnier à chaque fois à nourrir le mourant. L'enjeu de cette histoire c'est le visage de l'autre. Celui du gardien qui juge puis celui de l'homme qui meurt et qui appelle à l'aide. L'idée de ce court métrage est d'introduire les visages de ces deux personnages de sorte qu'ils soient vécus comme une irruption par le prisonnier qui se sent alors à la fois jugé puis responsable du mourant. Il nous semble que le gros plan peut amener à ces deux moments clés.

Nous avons choisi trois ambiances lumineuses : matin - midi - soir. Nous pensons que ces différentes temporalités accompagneront la progression psychologique du personnage. Un matin indifférent, un midi de révélation et un soir de révolte. La lumière proviendra essentiellement du toit délabré qui laisse une percée dans la pièce donnant au soleil de midi tout son poids.

Choix du matériel de prise de vue

L'impact du choix du matériel sur le rendu final est évident. Nous ne remettons pas cela en cause. Néanmoins, le choix de la caméra, l'utilisation de filtres ou encore une série d'optiques particulière ne sont pas des paramètres qui nous importent ici. Dans ce projet, nous souhaitons rester simplement à quelques bases du tournage, c'est-à-dire un travail sur la lumière et le cadre. Ici, le matériel est relayé à un moyen de fabrication plus qu'un vecteur esthétique. Nous pourrions tout aussi bien utiliser un téléphone portable pour satisfaire ce projet. Au contraire, si nous donnions une raison d'être au matériel choisi, plus que notre commodité personnelle, il nous semblerait alors devoir rendre des comptes. Si notre projet avait été de voir l'impact d'une caméra par rapport à une autre, nous aurions organisé un comparatif entre plusieurs caméras. De même, si les propriétés d'une caméra en particulier servaient notre projet, nous expliquerions son intérêt. Toute caméra étant capable de faire un gros plan et de capter la lumière, le choix importe donc peu. Il ne s'agit pas d'étudier le cadre et la lumière de manière générale, mais plutôt un résultat avec forcément la singularité que supposera chaque matériel. Autrement dit, si nous tournions avec la Varicam plutôt que l'Alexa, nous ne doutons pas un instant que le résultat soit très différent, mais ce n'est pas cette différence qui nous intéresse.

Équipe Artistique et Technique

Comédiens	
Léo Brezot	Le prisonnier
Hugo July	Le mourant
Thomas Weyland	Le gardien
Réalisation	
Manon Sabatier	Assistante Réalisateur
Elie Bertrand	Réalisateur
Techniciens Image	
Simon Gouffault	Chef opérateur
Corentin Courage	Premier Assistant Caméra
Hugo Pagnier	Second Assistant Caméra
Océane Quillet	HMC
Elie Bertrand	Cadreur
Techniciens Son	
Arthur Chrisp	Ingénieur du Son - Perchman
Guillaume Arditti	Monteur Son
Matthieu Fraticelli	Mixeur

Liste caméra

CAMÉRA
1x ARRI ALEXA STUDIO 2x tiges 19mm 1x pont 1x support tige 1x câble alimentation 1x viseur électronique 2x câble visée 1x BP
OPTIQUES
Série d'optiques ZEISS GO T/1,3 monture PL : <ul style="list-style-type: none">- 18mm n°7087986- 25mm n°7085662- 32mm n°7085500- 50mm n°7087832- 75mm n°7086115
ACCESSOIRES
1x FF CHROSZIEL
1 x Mattebox CHROSZIEL 2 tiroirs 4x5.6 1 x French Flag 2x Volets latéraux 1x dos ø80 mm
FILTRES
1x série ND 4x5.6 (ND3, ND6, ND9)
1x série dioptries (135 - +1/+2/+3)
ENREGISTREMENT
2x Carte SxS 32 Go

ALIMENTATION

4x Bebob 140RM + chargeur double

1x alimentation secteur

RETOUR VIDÉO

1x moniteur 24" SONY OLED + câble alimentation

1x TransVidéo Starlite HD 2,5"

1x Kit Oscilloscope Leader

1x Tourret BNC + jeu BNC (15cm - 30cm - 1m - 2m - 5m)

VALISE ASSISTANT

1x décamètre

1x table de profondeur de champ Samuelson

1x mire de point siemens sur raquette

1x dust-off

1x paquet papiers bleus

1x liquide optique ROSCO

1x solution alcoolisée de nettoyage

1x voile caméra

Rapport image

STATION BACK UP

1x Mac

1x alimentation secteur

1x multiprise

1 Tour RAID +câble d'alimentation +câble USB

Liste matériel éclairage

Quantité	SOURCES
2	Fresnel TH 5kW
2	Fresnel TH 2kW
2	Fresnel TH 1kW
2	Fresnel TH 500 W
2	Fresnel TH 150 W
2	Blonde
3	Mandarine

Quantité	ACCESSOIRES/GRIP
2	escabeaux
2	Poly 2x1m
2	Poly 1x1m
4	plaques déperon
4	Porte-poly
1	cadre 1x1 diffusion 216
1	cadre 1x1 diffusion 250
1	cadre 1,20x1,20 diffusion 250
1	cadre 1,20x1,20 diffusion 216
1	jeux de mamma (grand et petit)
2	petits drapeaux
2	drapeaux moyens
2	grands drapeaux

3	Floppy
2	Cutter
8	Pinces stanley
10	Pieds de 1000
2	Pieds U126
2	Pied baby
2	Pied century (C-stand)
10	Rotules
4	Cyclones
4	Clamps
2	Bras magiques
x	élingues
4	Spigots 16/28
4	Bras de déports (grand et petit)
8	gueuses
1	lampe torche de jeu

Quantité	ELECTRICITÉ
5	Prolongateur 32 A
10	Prolongateur 16 A
3	triplette
1	bloc puissance 32A vers 16A
1	jeu d'orgue
3	Ampoule E27 de rechange

Quantité	CONSOMMABLE
30	Pinces à linge
2	Gaffer 50 mm
x	Cinéfoil
x	ND 3, 6, 9
x	CTB 1/4, 1/2, 1
x	CTO 1/4, 1/2, 1
x	Lampes de rechange (TH 150 W - 500 W - 800 W - 1 kW - 2kW - 5 kW)

Quantité	VALISE OPÉRATEUR
1	spotmètre Pentax Digital V
1	cellule incidente Spectra
1	thermolorimètre
1	verre de contraste

Liste machinerie

GRIP
1x tête fluide Sachtler Studio 80 bol 150 avec manche et contre-manche
1x grandes branches bol 150
1x petites branches bol 150
CAISSE MACHINERIE
1x bombe à matter
1x WD-40
1x clap
AUTRES
3x Sangles à cliquet
10x Cubes 15*20*30
1x jeu cubes de base 5 / 10 / 20 / 40
1x Jeu de cales (5mm, 10mm, 20mm, cales sifflets)
1x Borniol 4x4
5x Taps
2x Escabeaux
15x Gueuses
15x Colliers
10x Pincés Stanley

Plan de travail de tournage

Jour de préparation : 1er mars 2019

Dates du tournage : 4 au 7 mars 2019

Lieu de tournage : ENS Louis-Lumière - Plateau 2

Pour ce court-métrage, nous tournerons les séquences dans l'ordre chronologique. Les deux premières séquences se tourneront sur une journée et comportent 9 et 10 plans. La troisième séquence présente 16 plans, elle se fera donc sur deux jours. Les horaires seront 8-18h (préparation comprise) avec une heure de pause.

Résultat : Le tournage s'est déroulé comme prévu.

Plan de travail de post-production

Post-production Image

Montage: 3 semaines en mars

Étalonnage : 3 jours début juin

Conformation et rendu : 1 jour début juin

Post-production son

Montage : 4 jours en mai

Mixage : 3 jours en mai

Étude technique et économique

REPAS	200 €
RÉGIE	150 €
ACCESSOIRES	20 €
COSTUMES	30 €
DÉFRAIEMENT MAQUILLEUSE	50 €
IMPRESSION MÉMOIRE	70 €
TOTAL	520 €

Le matériel technique a été emprunté à l'école donc les frais ont été pris en charge directement par l'établissement.

Synthèse des résultats



Cette partie pratique mémoire a été réalisée en amont de l'écriture de la partie théorique. À ce moment-là, il était clair que le sujet du mémoire porterait sur le gros plan de visage. Néanmoins, son articulation autour de la révélation n'était pas encore réfléchie. Nous pensions même faire un mémoire sur *autrui*, au sens philosophique du terme. Étrangement, nous ne connaissions pas à l'époque la filmographie des frères Dardenne et par conséquent leur intérêt pour le visage. Ce n'est qu'après le tournage que nous avons découvert leur travail. Pourtant, il suffit de regarder leurs films, de les écouter, ou encore de les lire pour voir que nos préoccupations sont communes. En effet, si ce n'était pas exprimé dans les mêmes termes, cette partie pratique pose également la question de la responsabilité envers *autrui* et de l'expérience éthique du visage.

L'objectif ici n'est pas de faire une comparaison point par point avec le film des frères Dardenne, mais plutôt d'observer la singularité de notre film et la réponse qu'il propose face à cette réflexion partagée.

L'enjeu principal de ce film était de faire ressentir la progression psychologique du prisonnier malgré l'absence de dialogue. Puisque les personnages garderaient le silence, ce seraient leurs actions et leurs expressions qui les définiraient. Le plus dur était alors de faire vivre les échanges entre les personnages. Nous nous proposons ici d'analyser les moments clés du film pour exposer à la fois la mise en pratique de nos intentions et faire un retour sur ce qui, selon nous, a fonctionné ou a raté. Pour plus de commodité, nous désignerons les personnages par des initiales : prisonnier (P), mourant (M) et gardien (G).

Petite remarque préliminaire sur le format du film. Nous avons choisi du 1.33:1 pour deux raisons. Il convenait à la structure cubique de la pièce. Il permettait d'évacuer tout l'espace libre à gauche et à droite pour ne laisser que le visage lorsque nous le cadrions et ainsi concentrer l'attention.

L'enjeu de la première séquence était de faire ressentir le désintérêt du prisonnier pour son camarade mourant. Nous avons voulu alors figurer cette ignorance par une absence au cadre. Ainsi le visage de M n'apparaît jamais à l'écran à une exception près. En effet, à la fin de séquence, il y a un gros plan sur sa bouche. L'idée était alors d'illustrer la manière dont M voyait P, c'est-à-dire seulement comme une bouche à nourrir. Cette synecdoque est formalisée justement par un gros plan. Démesurée, la bouche remplace le visage. Le deuxième effet de ce gros plan est à prendre en considération avec le son. Le mourant mange à ce moment-là. Les mouvements de sa bouche et les bruits de mastications créent, il nous semble, un certain dégoût pour le spectateur qui encore une fois traduit une certaine subjectivité du prisonnier.

Le gardien n'est également pas montré dans cette séquence. Seules ses bottes et ses mains indiquent sa présence. Autrement dit, ce qui le singularisent, ce sera ses gestes. C'est la botte qui écrase, la main qui ordonne. C'est un personnage autoritaire. Ce rapport de force entre G et les prisonniers se crée également par leur position. Les deux prisonniers sont allongés, seul le gardien se tient debout. De même, parce que nous ne voyons pas G quand il rentre dans la cellule, il devient une menace en hors champ. Pour finir, ne pas montrer G, c'est aussi créer l'attente de son visage.

L'enjeu de la deuxième séquence reposait sur le mourant. L'idée était de faire croire au prisonnier et au spectateur que ce dernier était mort pour conduire à l'expérience éthique de la fin de séquence. Au montage, nous nous sommes confrontés à un problème majeur. Nous avons montré le film à plusieurs personnes, mais aucune d'entre elles ne croyait à sa mort. Finalement, c'est la bande-son qui aide à la compréhension du message. L'envol d'un corbeau au début de la séquence et la présence de mouches suggèrent l'idée.

L'action se décompose en trois temps. P commence par douter, mais n'ose pas retirer la couverture pour vérifier si son compagnon est mort. Il hésite et finalement décide tout de même de le voler. C'est alors que G entre en scène et constate lui aussi que M ne bouge plus. P doit alors faire face au regard de G. Parce qu'il pense être vu comme le coupable, P ressent tout le poids du regard de G contrairement à la première séquence. Le découpage initial prévoyait un panoramique vertical qui permettait de suivre la montée du regard de P vers le visage de G, mais finalement, c'est la coupure au montage qui nous a apparue être la meilleure solution pour figurer le poids brutal et culpabilisant du regard de l'autre. Le visage de G semble alors dire : *Est-il mort ? Est-ce toi qui l'as tué ?*

La présence d'une chaleur extrême dans cette séquence était importante pour nous. Nous la ressentons grâce au soleil qui pénètre par le toit, par la présence des insectes qui chantent, mais aussi par la sueur sur les corps. C'est ce que montre le gros plan, cette interaction des corps avec leur environnement.

Le champ-contrechamp entre le visage de P et de G correspond au premier véritable face-à-face du film. Contrairement aux frères Dardenne qui semblent préférer les mouvements de va-et-vient, il nous paraissait ici plus intéressant de lier le visage par la coupure au montage. Pour nous, ce champ-contrechamp en gros plan permet d'une part de rapprocher les visages malgré la distance physique qui les sépareit et d'autre part, d'évacuer leur environnement donnant au visage de l'autre un aspect envahissant. Le gros plan sur le visage de G a un défaut. Contrairement à ce que nous désirions, l'expression n'est pas neutre, mais relâchée. La bouche tombante donne presque un aspect triste à son visage. De même, nous aurions aimé être plus proches de l'axe du regard, de sorte que le spectateur puisse le ressentir comme une adresse personnelle. Le contrechamp sur le prisonnier nous a permis également d'apprécier ce dont parlait Balázs. Les petits mouvements du visage du prisonnier (la mâchoire qui se serre, les oreilles qui bougent, les sourcils qui se dressent) traduisent une certaine tension et rendent appréciable un jeu plus retenu.

C'est alors que P rejoint M et retire la couverture. Comme dans *Le fils*, l'enjeu était de créer une surprise. Cependant, ce n'est pas en plaçant le visage dans le hors champ que nous y sommes parvenus. Nous avons reproduit le cadrage sur la bouche de la première séquence et nous avons effectué un travelling arrière. Si bien que cette bouche, qui quelques minutes plus tôt mangeait des haricots, se retrouve maintenant inerte et suggère la mort. Nous aurions pu avoir le même effet avec un gros plan qui englobe le visage et les yeux de M fermés, mais ce que nous voulions suggérer avant tout, c'est le passage, l'évolution psychologique de P. Il voyait une bouche, il voit maintenant un visage. Nous découvrons alors non seulement M pour la première fois, mais nous ressentons également quand il ouvre ses yeux le poids de son regard. Le contrechamp sur P nous confirme que lui aussi a vu et que quelque chose s'est passée.

Ces deux premières séquences sont très proches en matière de cadrage. Certains plans sont même identiques d'une séquence à l'autre. Pour nous, c'était un moyen d'établir une répétition par la mise en scène, mais aussi de souligner l'écart lorsque

la caméra dérogerait à la règle et mieux faire ressentir par exemple l'irruption du visage de G dans le montage.

Suite à cette expérience, P se sent responsable de M. Ce nouvel intérêt s'illustre d'abord par le premier plan de la séquence trois qui débute alors non pas sur P, mais sur le mourant en train de dormir. Le plan qui suit est un plan épaule qui initialement devait créer une rupture avec la fixité des plans antérieurs pour figurer le refus de P et sa volonté d'agir. Nous ne sommes pas sûrs qu'il soit perçu en réalité comme cela. De même, l'ellipse qui suit ce plan semble mal traduire l'enjeu de la scène. P, parce qu'il refuse de voler, préfère attendre qu'on vienne le nourrir. Le temps passe et personne ne vient. Il décide donc de manger. Il aurait fallu sûrement dilater le temps pour passer cette idée. Nous avions initialement prévu cela dans le plan épaule, mais finalement, cela entraînait trop de confusion. Autrement dit, cet aspect du scénario est peu compréhensible. Le plan qui suit alors correspond au moment où P cède et décide de voler finalement la nourriture. Nous aimons particulièrement ce plan car nous lui trouvons une certaine grâce. Le gros plan donne au geste toute sa conséquence contrairement au premier plan du film qui évacuait le mouvement du corps. Ici on retrouve l'effort que suppose le vol. P se redresse, s'approche, hésite et finalement prend la gamelle.

Le face-à-face qui suit avec le gardien est assez analogue au premier. Cette fois-ci, le gardien juge P car il tient dans ses mains la gamelle de M. Un simple regard de G relie la gamelle au visage de P et donc à la faute. Le champ-contrechamp en gros plan n'était pas désirable cependant car il fallait voir la gamelle tenue dans les mains de P pour comprendre qu'il assume son vol. Il ne veut plus se cacher. Au contraire, il se révolte. Profitant que G soit retourné, il saisit sa cuillère et s'apprête à l'attaquer. G se retourne. Ils se regardent tous les deux. P finalement ne l'attaque pas. L'ambition de ce plan initialement était un duel de regard en champ-contrechamp qui serait alors entré en résonance avec les autres champ-contrechamp entre P et G. L'idée de cette confrontation était de nous montrer que malgré ce changement de rapport de force et la prise de pouvoir de P, il n'était pas si simple de tuer une personne lorsque son visage nous faisait face. Là encore, nous nous sommes confrontés à la réalité.

G, dans le montage, semblait toujours dominant. Nous l'avons donc évacué du montage pour ne laisser que le regard de P qui repousse alors G de la pièce en lui faisant front. Le plan poitrine qui les regroupait dans le plan précédent a été perçu, malgré nous, avec humour. En effet, rien ne nous indiquait que G ferait la même taille que P. La confrontation paraît alors un peu ridicule.

Finalement, P rejoint M et décide lui-même de le nourrir. L'effet lune est très exagéré, mais permet de retrouver une certaine intimité dans ce moment d'échange. P recherche cet ultime face-à-face. Nous terminons le film sur le visage de P comme pour les deux autres séquences. Ainsi, un gros plan ponctue chacune des trois séquences. Nous espérons que dans la répétition, le spectateur ressentira l'évolution du personnage.

Le bilan de cette partie pratique est globalement positif. Effectivement, l'enjeu était de taille. Nous voulions raconter une histoire complexe sans le moindre dialogue et cela a pu pêcher de temps en temps pour comprendre l'histoire. Nous pensons néanmoins avoir atteint ce que nous désirions dans les confrontations entre les visages des personnages (hormis celle avec le gardien dans la troisième séquence). Personnellement, il nous a été très agréable de filmer ces visages aussi bien en les cadrant qu'en les éclairant avec le chef opérateur. Cette partie pratique était avant tout une proposition artistique à partir de thèmes qui nous préoccupaient. Finalement, elle a permis d'amorcer notre partie théorique qui faisait alors écho à notre propre pratique du gros plan.