

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité Cinéma, promotion 2021

Soutenance d'octobre 2021

« Le regard désirant au cinéma »

Zéphir BLANC

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Les rencontres des quatre saisons*

Directeur de mémoire : Michel MARX (Enseignant et Scénariste)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité Cinéma, promotion 2021

Soutenance d'octobre 2021

« Le regard désirant au cinéma »

Zéphir BLANC

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Les rencontres des quatre saisons*

Directeur de mémoire : Michel MARX (Enseignant et Scénariste)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

REMERCIEMENTS

Pour commencer, je remercie Michel Marx et Giusy Pisano pour leurs conseils et leurs lectures qui ont nourri ce mémoire.

Je remercie Léa Lemarchand pour avoir été présente tout au long de ce travail.

Je remercie l'équipe des *Rencontres des quatre saisons* et particulièrement Thibault Alcouffe, Alexandre Barcellona, Victor Riou, Léa Lemarchand, Romane Liperi, Théo Regley Scarazzati et Louis Battistelli pour avoir cru au projet même pendant la période des confinements.

Je remercie l'équipe de *Deux pour un* pour son investissement et son travail.

Je remercie Michel Marx, John Lvoff, Léa Lemarchand et Louis Douillez pour leur aide au scénario.

Je remercie Anne Claire Sylvestre pour m'avoir aidé à financer les films et pour m'avoir lu.

Je remercie les participants des cagnottes Ulule pour *Les Rencontres des quatre saisons*.

Je remercie les copain.e.s de la promotion Cinéma 2021 pour tout.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche s'articule principalement autour de l'analyse de certains films de Céline Sciamma et d'Abdellatif Kechiche pour interroger notre rapport au regard désirant dans le champ de la représentation cinématographique. Il s'agira, d'abord, de comprendre comment se construit le regard désirant dans l'écriture, le choix de cadre et de montage, puis d'analyser ce qu'il se produit dans la triangulation spectateur.rice.s, acteur.rice.s et cinéastes lors de la réception d'un film de cinéma. Enfin, il s'agira de mettre en avant le positionnement moral des cinéastes, d'analyser la manière dont la représentation du regard désirant a pu établir une certaine hiérarchie de genre et de s'intéresser à la manière dont le cinéma contemporain tente de renverser cette tendance.

MOTS-CLÉS

regard – désir – dévoilement – rétention – identification – scopophilie – incarnation – star – male gaze – regard féminin – morale

ABSTRACT

This research dissertation mainly involves analysis of certain feature films from Céline Sciamma and Abdellatif Kechiche to question our relation to desire gaze in the field of movie creation. Trying to understand how desire gaze can be built through screenwriting, frame and editing, then to analyse what is going on in the triangulation involving viewers, actors.ress and filmmakers in the reception of a film. Finally, this dissertation will highlight the way that the representation of desire gaze may have established a hierarchy between genders, and it will approach the way that contemporary filmmakers are trying to reverse this trend.

KEYWORDS

gaze – desire – disclosure – detention – identification – scopophilia – incarnation – star – male gaze – female gaze – morality

SOMMAIRE

INTRODUCTION	p.7
PARTIE 1 : La conception du désir par la mise en scène des regards	p.11
CHAPITRE 1 : Du scénario à la mise en scène : une écriture du regard désirant	p.12
A. L'écriture événementielle	p.12
B. La conception du personnage	p.16
C. Les rapports inter-personnages	p.20
CHAPITRE 2 : Du cadre au montage : une conception de la découverte et du rythme des regards désirant	p.28
A. Le raccord-regard, clé du regard désirant	p.29
B. Le mouvement de caméra comme dévoilement du regard désirant	p.35
C. Le hors-champ, rétention construisant le regard désirant	p.44
PARTIE 2 : La communication du regard désirant	p.53
CHAPITRE 1 : Le regard désirant du public	p.54
A. L'identification, moteur spectatorial du regard désirant	p.55
B. La scopophilie, regard désirant du public dans le cinéma narratif classique	p.59
CHAPITRE 2 : L'acteur et l'actrice, médiateurs du regard désirant	p.63
A. L'incarnation : entre caractères physiques et photogénie	p.63
B. Le cas particulier de la "star"	p.66
CHAPITRE 3 : La caméra, regard désirant des cinéastes	p.70
PARTIE 3 : Le regard désirant, une domination ?	p.74
CHAPITRE 1 : Le male gaze	p.75
CHAPITRE 2 : Le regard féminin au cinéma	p.81
CHAPITRE 3 : Vers une fluidité du regard désirant	p.87
CONCLUSION	p.91

BIBLIOGRAPHIE	p.94
SITOGRAFIE	p.96
FILMOGRAPHIE	p.99
TABLE DES ILLUSTRATIONS	p.103
ANNEXES	p.107
DOSSIER PPM	p.110

INTRODUCTION

Le cinéma pourrait-il être considéré comme un art du désir ? Celui de voir, d'entendre, de couvrir ou découvrir. Celui qui nous incite parfois à repousser nos propres limites, à aller voir plus loin. Dans le Larousse, le désir se définit comme "*l'action de désirer, d'aspirer à avoir, à obtenir, à faire quelque chose ; envie, souhait*" se traduisant parfois en un "*élan physique conscient qui pousse quelqu'un à l'acte ou au plaisir sexuel*". Le désirant, lui, se définit comme "*une aspiration à, souhaiter quelque chose*" et vient du latin *desiderare* signifiant "*regretter l'absence de, souhaiter*"¹. Le Larousse le définit comme un adjectif utilisé en psychanalyse qui se définit comme ce "*qui est de l'ordre du désir.*" D'après ces définitions, il y a en fait une relation causale entre le désir et le désirant. Le désir est la tension qui provoque le regard désirant ou le geste désirant.

La notion de désir peut s'appliquer à une multitude de tensions. Le désir d'acquérir des biens matériels (le collectionneur et ses timbres), le désir d'atteindre un but (devenir cinéaste) ou de pratiquer une activité (s'inscrire au club de ping-pong). Le désir qui va nous intéresser concerne plus particulièrement le désir amoureux ou sexuel. Cette forme bien précise du désir se définit alors comme un "*Instinct physique qui pousse (...) au plaisir sexuel, aux satisfactions des ardeurs de l'amour; convoitise qui pousse à la possession charnelle*"².

Mais *Que désire-t-on quand on désire l'autre ?*³ C'est le titre d'une émission du professeur de philosophie Thibaut de Saint-Maurice datant du 13 novembre 2017 disponible en podcast sur France Inter. Dans cette chronique, le professeur explique clairement que le désir apparaît d'abord comme l'envie d'un plaisir particulier mais qu'il ne suffit pas de le réduire à une simple quête physique. En évoquant *L'Être et le Néant* de Jean-Paul Sartre, Thibaut de Saint-Maurice questionne le désir « *Parce que si je désire seulement un corps, je rate la personne qui habite ce corps. Et pourtant c'est bien à travers le corps de l'autre qu'il me faut désirer telle ou telle personne.*

1 <https://www.cnrtl.fr/etymologie/d%C3%A9sirant>

2 <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9sir>

3 Thibaut de SAINT-MAURICE, "Que désire-t-on quand on désire l'autre ?", *La Petite Philo*, France Inter, nov. 2017, <https://www.franceinter.fr/emissions/la-petite-philo/la-petite-philo-13-novembre-2017>

N'est-ce pas alors que le désir sexuel est le désir de ce qui, dans le corps de l'autre, échappe pourtant à ce corps ? N'est-ce pas pour cela qu'il ne suffit pas de "faire l'amour" pour éteindre ce désir ? N'est-ce pas pour cela qu'il se renouvelle et s'enrichit même à mesure que celui que je désire consent à ce désir et me désire à son tour ? »

Par désir, j'entends donc parler du désir amoureux qui se nourrit le plus souvent d'un désir sexuel contrairement à la simple pulsion sexuelle qui se définit comme un « *phénomène dynamique produit par une force impliquant une énergie. La pulsion se caractérise par une poussée, charge énergétique, qui prend sa source dans une excitation corporelle. Le but est de résoudre la tension présente à la source au moyen d'un objet grâce auquel la satisfaction est obtenue.* »⁴. Selon Freud, « *la source de l'excitation se trouve dans l'excitation d'un organe* », alors que la source du désir, elle, résiderait dans une volonté d'accapuration de l'autre, pas seulement physique.

Mais revenons à l'expérience d'une projection de cinéma. Dans le film, deux personnages se rencontrent et, pour emprunter le terme utilisé par Barbara le Maître, enseignante-chercheuse à l'université Paris-Nanterre, dans son ouvrage *L'empire du désir*⁵, un agent dénommé désir précipite les choses. Dans la salle, le spectateur idéal rencontre le film, s'identifie et projette sur les personnages son propre désir. Le film devient support de désirs. Le spectateur aurait alors la place d'un voyeur se laissant guider par le désir d'un cinéaste, ou des personnages qu'il met en scène. Carole Desbarats⁶, dans un entretien datant du 17 janvier 2019⁷, dit ceci : "*Alfred Hitchcock est réaliste en disant que nous sommes tous des voyeurs comme le personnage du film Fenêtre sur cour, Jeffries. Chaque personnage du film est soumis au désir de voir. Il y a une perversité dans la mise en scène parce que Hitchcock fait ce qu'il appelle lui-même de la direction de spectateur : la mise en scène concerne les personnages, le décor, la musique, mais aussi nous en tant que spectateur, nous sommes menés par le bout du nez d'un espace à l'autre et on nous propose, comme aux personnes du film, de regarder, et nous ne résistons pas.*"

4 Bélinda, "Éros et thanatos, les pulsions essentielles chez l'homme", *Du Brevet au Bac*, déc. 2009, <http://docremuneres.forumparfait.com/eros-et-thanatos-les-pulsions-essentielles-chez-l-homme-vt902.html>

5 Barbara Le MAÎTRE, *L'empire du désir*, Presses Universitaire de Rennes, 2007

6 Ancienne directrice des études de La Fémis

7 Disponible sur France Culture dans la série de podcast intitulée *Voisinage*.

Il est alors intéressant de faire un détour vers les travaux de Jacques Lacan à propos du désir. Pour lui, le regard serait un des deux objets de désir avec la voix⁸. À partir de là, s'établit évidemment le lien entre regard et désir en général, pas seulement dans le champ de la représentation cinématographique. Ce serait d'abord un attrait physique (la couleur des yeux, la forme d'un visage, les traits du corps) qui construit le désir d'une personne pour une autre.

Pour Jacques Aumont et Michel Marie⁹ : « *Le regard se distingue de la vision en ce qu'il émane du sujet percevant, de façon active et plus ou moins délibérée ; la vue est ainsi le résultat du regard.* ». Les deux universitaires dissocient deux regards : celui du spectateur et celui de la caméra. Il semblerait que l'approche psychanalytique du regard appliquée au cinéma construise plusieurs types de figures auxquelles le spectateur se rattacherait : le regardeur, qui désire (souvent incarné par une figure masculine), et le regardé, qui est désiré (à l'inverse souvent incarné par une femme).

Certains films m'ont aidé à penser mon rapport personnel au désir (*La vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013 ; *Mektoub my love : canto uno*, Abdellatif Kechiche, 2017). D'autres m'ont terrifié (*Crash*, David Cronenberg, 1996). Certains m'ont amusé (*Les beaux gosses*, Riad Sattouf, 2009). Mais tous m'ont poussé à me diriger vers la réalisation de films de cinéma.

Au sein de l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière, j'ai eu la chance d'en réaliser trois. *Paris-Madrid* où Jules désirait Clémentine venue prendre un billet de train pour rejoindre son mari à Madrid. *Le Bel Alexandre* où Rose désirait Alexandre, le compagnon de sa fille qu'elle rencontrait pour la première fois. Et *Les rencontres des quatre saisons*, qui accompagne ce mémoire, où Adrien désire quatre femmes qu'il rencontrera au cours d'une année particulière. Plusieurs figures donc, presque autant féminines que masculines mises en scène de trois manières différentes.

On peut retrouver la question du regard désirant dans bien des arts. La littérature, la photographie, la peinture et bien plus. Dans la littérature, il peut passer par la

8 Jacques LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, France, Coll. Points Essais, éditions du Seuil, 1973, rééd. 1990

9 Jacques AUMONT et Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2e édition, France, Armand Colin, 2014, p.210

description du regard d'un personnage tendant vers un autre personnage. Chez Richard Brautigan, c'est le regard de cet homme vivant reclus dans sa bibliothèque sur le corps de cette femme arrivant pour déposer un manuscrit qui, justement, déteste son propre corps¹⁰. Dans la peinture il peut passer par le trait décrivant l'expression faciale du modèle ou par le choix des couleurs. Chez Gustav Klimt, c'est le regard du peintre sur ses modèles qui transparait dans ces choix précédemment énoncés. Dans la photographie, il peut passer par des choix de cadre, de rétention de l'information visuelle stimulant le regard des spectateur.rice.s qui ont envie d'en voir plus, ou moins.

Dans mon travail de recherche, j'ai l'ambition d'aborder spécifiquement les éléments rythmiques et visuels qui m'apparaissent donner vie au désir (écriture, direction d'acteur.rice, cadres, mouvements de caméra et montage). Mais je voudrais, avant tout, parler du regard que porte la caméra sur les choses filmées. Par quel mouvement un.e cinéaste nous raconte le désir entre deux personnages ? Par quel enchaînement d'images ? Comment la mise en scène des regards concourt à construire le désir des personnages sans forcément l'énoncer verbalement ?

J'aimerais parler de films et d'œuvres d'horizons différents qui me permettraient de resituer cette thématique dans un contexte plus vaste. Si les deux derniers films d'Abdellatif Kechiche (*La Vie d'Adèle*, *Mektoub my love : canto uno*) m'intéressent d'abord, je compte également aborder la question au travers de films comme *Portrait de la jeune fille en feu* ou *Naissance des pieuvres* de Céline Sciamma car il semble essentiel de comparer ces deux auteur.rice.s contemporain.e.s dans la mesure où il.elle.s proposent chacun.e une mise en scène du regard désirant singulière.

10 Richard Brautigan, *L'avortement*, 1971

PARTIE 1

La conception du désir par la mise en scène des regards

CHAPITRE 1

Du scénario à la mise en scène : une écriture du regard désirant

Le premier pas de la mise en scène du regard désirant, et plus largement le premier pas de toute mise en scène cinématographique, réside dans l'écriture. Les scénaristes sont celle.eux qui érigent les premières pierres de l'édifice filmique. Souvent associé au travail de réalisateur.rice en France, le travail des scénaristes se trouve être à la source de la construction du regard désirant. Il revient aux scénaristes de concevoir la trame des événements dans lesquels les personnages évolueront, de les caractériser et d'enrichir les relations qu'ils entretiennent. Seulement, au cinéma, l'écriture du scénario (comme objet littéraire) se conçoit plus comme une première écriture du film qui sera ensuite réécrit pendant le tournage et la post-production par les cinéastes, les chef.fe.s opérateur.rice.s, les acteur.rice.s et les monteur.se.s.

Pour mieux comprendre les mécanismes d'écriture du regard désirant, nous diviserons l'écriture du scénario en trois parties : l'écriture des événements, la conception des personnages et l'élaboration des rapports inter-personnages. Cependant, nous confronterons, à chaque étape, le travail du ou de la scénariste à celui des réalisateur.rice.s et des acteur.rice.s.

A. L'écriture événementielle

Chaque scénariste à sa propre méthode d'écriture. Certain.e.s préfèrent se laisser porter par des dialogues ou des idées de scènes alors que d'autres aiment structurer l'histoire avant de la développer. Une conception de l'écriture scénaristique nous intéressera plus qu'une autre, car permettant d'établir un schéma rationnel de l'écriture événementielle. C'est le modèle de l'écriture en trois actes ponctués de points médians (*turning point*) et qui se décline comme ceci :

- Premier acte (l'exposition) : une situation initiale dans laquelle un héros ou une héroïne évolue.
- Premier point médian (l'élément déclencheur) : le héros ou l'héroïne a un problème qu'il ou elle doit résoudre.
- Deuxième acte (le développement de l'intrigue) : le héros ou l'héroïne part en

quête afin de retrouver une situation d'équilibre.

- Deuxième point médian (l'élément de résolution) : le héros ou l'héroïne trouve une solution à son problème.
- Troisième acte (la conclusion) : le héros ou l'héroïne retrouve un équilibre grâce à la solution trouvée précédemment et peut de nouveau vivre sa vie comme il ou elle l'entend.

Si la plupart des films de cinéma peuvent être décrits au travers de cette vision de la dramaturgie, une déclinaison du développement en trois actes à l'intérieur même d'une séquence paraît alors intéressante.

Mais revenons à notre question initiale : par quels moyens passe l'écriture du regard désirant au cinéma ?

Prenons, par exemple, le scénario du film *L'inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013) :

*“L'été. Un lieu de drague pour hommes, caché au bord d'un lac. Frank tombe amoureux de Michel. Un homme beau, puissant et mortellement dangereux. Frank le sait, mais il veut vivre cette passion.”*¹¹

Pour l'exercice, nous nous attarderons surtout sur la description des événements et des personnages.

Le premier regard de Frank dirigé vers Michel se trouve à la page 8 du scénario :

Frank n'arrive pas à détacher son regard de l'homme qui sort de l'eau, là-bas. Il est nu.
C'est **Michel**, un homme très bien bâti, la cinquantaine bien entretenue, bronzé, le corps et le sexe rasé.
Frank garde un oeil sur Michel.

La description simple et formelle de ce qui deviendra le premier regard désirant entraîne déjà chez les lecteur.rice.s l'idée d'une tension semblable au désir chez le

¹¹ https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=212434.html

personnage de Frank. Cela passe par l'utilisation de caractères physiques entraînant l'idée du désir et d'un regard désirant.

Si Frank avait été décrit comme le personnage d'Henri ("un homme qui doit avoir dans les 55 ans, bedonnant juste ce qu'il faut") pas sûr que les lecteur.rice.s y aurait vu les mêmes choses. Ce choix d'écriture se traduit d'ailleurs, dans le film par un choix de casting fort. Henri est interprété par Patrick d'Assunção là où Michel est interprété par Christophe Paou. D'un côté, un homme en surpoids, un coup de soleil sur le visage, les cheveux gras qui tombent sur le front, habillé d'un short et le visage un peu nerveux. De l'autre, un homme musclé, bronzé, moustachu et nu.



Fig 1a : Patrick d'Assunção à droite dans *L'inconnu du lac*



Fig 1b : Christophe Paou dans *L'inconnu du lac*

L'écriture du regard désirant passe par la description d'un personnage. Cependant, ce travail demande d'avoir conscience de ce qui évoquera le désir chez le public de cinéma et peut passer par la mise en place d'un certain nombre de stéréotypes liés à la notion de désir et de corps désirable. Car pour faire naître l'idée d'un regard désirant, *L'inconnu du lac* comme d'autres films avant lui, nous propose de comparer, par le biais du scénario, un homme qui regarde avec insistance d'un côté et un homme qui apparaît comme un modèle de beauté de l'autre. L'idée est très vite comprise : l'homme qui regarde désire ce corps désirable (pour la plupart des gens). Il devient donc désirant et son regard avec lui.

Si nous revenons à la structure en trois actes, l'écriture événementielle en paraît d'autant plus claire. Dans l'extrait présenté, l'acte 1 serait : "Frank discute tranquillement avec Henri sur une plage naturiste". Le premier point médian serait donc : "Frank aperçoit Michel et n'arrive pas à détacher son regard de lui". La situation d'équilibre est mise en tension par le regard que Frank adresse à Michel et qu'il ne peut détourner, la mécanique du désir opère. De là, nous pouvons très facilement

créer des hypothèses pour la suite de l'histoire. Logiquement, l'acte 2 pousserait Frank à séduire Michel et l'acte 3 décrirait l'histoire d'amour entre les deux hommes. Mais la structure narrative du film repose sur un autre paramètre, que nous n'avons pas abordé, car hors-sujet : Michel est un tueur. Le film développe donc ensuite toute une partie de son histoire sur le fait que Frank n'arrive pas à résister à Michel alors que celui-ci est dangereux.

Lors de l'écriture du film *Les rencontres des quatre saisons*, il me semble avoir abordé une autre manière de concevoir l'écriture événementielle comme, en partie, responsable de la conception d'un regard désirant.

Le film a été conçu comme une variation autour du thème de la rencontre amoureuse et s'articule autour du personnage d'Adrien, jeune adulte de 23 ans. Chaque rencontre/saison est donc portée par le fait qu'Adrien croise (ou non) le regard d'une jeune femme, ce qui donne lieu (ou non) à une rencontre. À partir du troisième chapitre du film, les spectateur.rice.s projettent automatiquement l'idée du regard désirant sur celui d'Adrien, car il.elle.s assimilent la logique du court-métrage et l'investissent à leur tour dans le film.



Fig 2a à 2d : Les différents regards d'Adrien dans *Les Rencontres des quatre saisons*.

La structure événementielle d'un scénario peut communiquer la nature désirante du regard d'un personnage au public. Mais un enchaînement d'événements est conçu pour être habité par les personnages du film. Aussi, la caractérisation des personnages joue un rôle essentiel dans la perception du regard désirant.

B. La conception du personnage

Si l'on convertit le récit filmique en un strict récit littéraire énonçant une somme d'interactions menant au regard désirant, nous pourrions comprendre ce qui, dans la caractérisation appartient à la construction du regard désirant au cinéma.

La conception scénaristique du personnage puis sa mise en scène, travaillée par les cinéastes et les acteur.rice.s, jouent un rôle fondamental dans la conception d'une œuvre de cinéma. C'est autour de sa caractérisation que les acteur.rice.s et les cinéastes se greffent pour tenter de lui insuffler leurs idées et leurs désirs. Si les explications données au précédent chapitre suffisaient pour comprendre l'élaboration événementielle du désir au cinéma, c'est par le biais du personnage que le public trouvera le moyen de comprendre ce désir, voire de se l'énoncer comme tel.

La caractérisation se définit comme *"marquer le caractère distinctif de quelqu'un, de quelque chose, en indiquer le caractère, mettre en relief leurs traits dominants ; définir*Erreur : source de la référence non trouvée"¹².

Prenons l'exemple du personnage de Tony dans le film *Mektoub my love : canto uno* (Abdellatif Kechiche, 2018) dont le synopsis est le suivant :

"Sète, 1994. Amin, apprenti scénariste installé à Paris, retourne un été dans sa ville natale, pour retrouver famille et amis d'enfance. Accompagné de son cousin Tony et de sa meilleure amie Ophélie, Amin passe son temps entre le restaurant de spécialités tunisiennes tenu par ses parents, les bars de quartier, et la plage fréquentée par les filles en vacances. Fasciné par les nombreuses figures féminines qui l'entourent, Amin reste en retrait et contemple ces sirènes de l'été, contrairement à son cousin qui se jette dans

12 Définition du Larousse

*l'ivresse des corps. Mais quand vient le temps d'aimer, seul le destin – le mektoub – peut décider.”*¹³

Pour bien comprendre ce qui se joue dans la caractérisation du personnage, nous allons tenter de retranscrire les images en un déroulement supposé être fidèle au scénario.

La première image nous présentant Tony apparaît au bout de deux minutes et six secondes de film. Si l'on se fie à l'équivalence entre le minutage d'un film et le nombre de pages de scénario, il serait donc présenté au début de la troisième page de ce dernier. C'est d'abord par un événement que le scénariste/réalisateur nous présente son personnage : Tony est un homme qui fait l'amour à une femme. Cet événement passe par le biais d'un intermédiaire : le regard de celui que nous comprendrons être le personnage principal, Amin, qui observe la scène à travers une fenêtre.

Pour le moment, aucune information sur la nature de cette relation sexuelle. La première réplique de Tony vient après. Tony va aux toilettes pendant qu'Ophélie prend sa douche. Ophélie lui dit que son tatoo¹⁴ *"saoûle à sonner"* ce à quoi Tony répond : *"Ouais je sais, j'ai trois livraisons à faire, ma mère elle va me tuer faut que j'me grouille"*. Tony est donc un livreur en retard. Il rejoint Ophélie dans la douche et commence à l'embrasser et à la caresser. Il est en retard mais n'en a pas grand-chose à faire, il préfère céder de nouveau à son désir sexuel.

C'est à ce moment-là que quelqu'un sonne à la porte. Ophélie et Tony se redressent d'un coup et Tony court pour se rhabiller et sortir par derrière pendant qu'Ophélie se rhabille pour aller voir à la porte. Pourquoi ces deux personnages fuient-ils ? Et surtout à qui essaient-ils de cacher leur histoire ? L'acte sexuel précédemment montré est donc supposément interdit.

Dans la séquence suivante, nous apprenons par le biais d'Amin qu'Ophélie est fiancée avec un homme se trouvant sur le porte-avion Charles de Gaulle et qu'elle le trompe avec Tony. Dès le départ donc, Tony est présenté comme un homme irresponsable

¹³ https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=193907.html

¹⁴ Marque proposant un service de radiomessagerie dans les années 1990.

mais surtout sulfureux. Mais la séquence qui nous intéresse se trouve un peu plus loin dans le film. Dans un souci de clarté du propos, je joins en Annexe 1, la reconstitution scénaristique de la séquence.

Celle-ci vient juste après la conversation entre Ophélie et Amin qui suit la scène de la douche. On est à la dix-huitième minute du long-métrage. Dans cette séquence, on nous présente deux jeunes femmes bronzant en maillot sur une plage ensoleillée et animée. Elles voient Amin et Tony arriver près d'elles et s'en préoccupent alors avec légèreté. Tony est torse nu, bronzé et extrêmement souriant sous ses lunettes de soleil. Il est beau et dragueur.



Fig 3 : Tony dans Mektoub my love : canto uno

Les éléments de caractérisation du personnage de Tony apparaissent dans ses costumes, sa manière de parler et de s'exprimer à travers ses sourires ou ses regards appuyés. Si ces éléments sont normalement présentés dans le scénario, il dépend également des réalisateur.rice.s, des acteur.rice.s et des costumier.ère.s de donner vie à ces idées. Cette séquence serait écrite comme ceci :

Tony est torse nu, bronzé, souriant. Amin se tient en retrait, habillé.

Tony

C'est vraiment notre place.

Charlotte

D'accord et il y a souvent des gens à votre place comme ça là ?

Tony installe sa serviette à côté d'elle

Tony

Bah t'es pas vraiment à notre place, mais... c'est peinard

Céline se redresse, sa cigarette toujours éteinte.

Grâce aux choix de casting et de mise en scène découlant habituellement d'une vision du scénario (dans le cas d'Abdellatif Kechiche, il semblerait qu'il n'y ait pas vraiment de scénario établi à l'avance) on peut facilement décrire le regard de Tony comme désirant, surtout en ayant connaissance de son caractère physique et psychologique. Qui plus est, le cinéma de Kechiche, surtout depuis *La vie d'Adèle : chapitres 1 et 2* n'a cessé de parler de désir et de regard désirant. Dans *Mektoub My love : canto uno* le regard est au centre du film. Le regard d'Amin, plus en retrait, et le regard de Tony dégoulinant de désir pour les filles qui l'entourent.

Dans la logique d'écriture et de conception de ma partie pratique de mémoire *Les rencontres des quatre saisons*, la caractérisation d'Adrien se trouvait au coeur de toutes nos réflexions de mise en scène et d'écriture. Le film se divisant en quatre parties tournées de un à six mois d'intervalle, le travail d'écriture n'a cessé d'évoluer en fonction de la performance de l'acteur principal et des directions que nous avons prises sur le plateau. Le Printemps par exemple a redéfini dans mon imaginaire la position d'Adrien face à ces rencontres comme un personnage vierge de toute relation amoureuse et sexuelle. Cela expliquait alors la maladresse dont il avait fait preuve dans les deux premières parties (hiver et printemps) et m'aidait à réécrire la partie 3, tournée deux mois après le printemps.

Pour l'été, mon travail d'écriture était d'abord très solitaire puis s'est consolidé avec les comédien.ne.s. Nous nous sommes donnés rendez-vous deux ou trois fois pour jouer le texte, le débattre et le repenser en fonction de nos attentes respectives vis-à-vis des deux personnages et de leur rôle à jouer dans l'évolution d'Adrien. Nous avons redéfini le regard du personnage comme un regard désirant inexpérimenté là où les deux premières parties le définissait d'abord comme voyeur. L'écriture des dialogues y

a été pour beaucoup avec des répliques toujours plus absurdes venant d'un jeune adulte de vingt-trois ans qui a peur des hydrocutions, choisit le titre avant d'écrire ses romans et passe son temps à chanter déguisé avec un copain pour alimenter une chaîne YouTube.

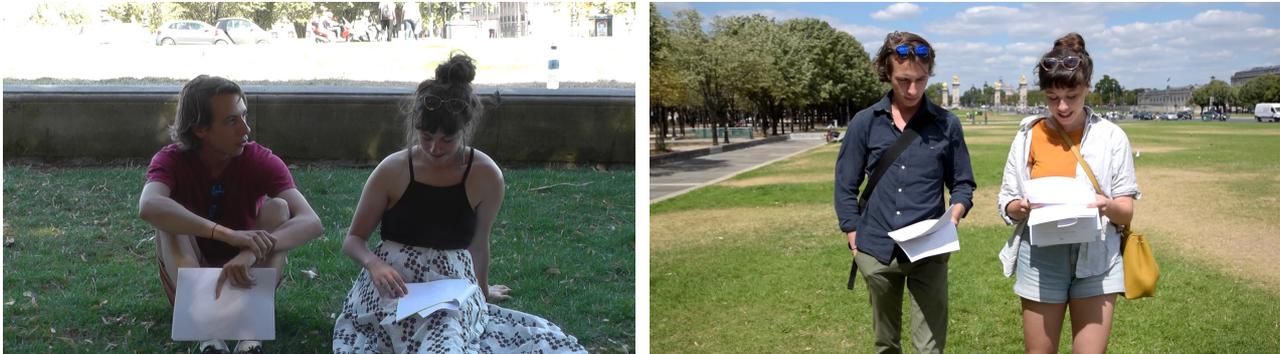


Fig 4a et 4b : Séances de travail avec les comédien.ne.s du chapitre 3 des *Rencontres des quatre saisons*.

C. Les rapports inter-personnages

Si la caractérisation d'un personnage et la conception du déroulé événementiel dans lequel il s'inscrit permettent de comprendre le processus d'écriture d'un regard désirant, les rapports inter-personnages au sein d'une œuvre est un autre élément majeur de l'écriture de ce type de regard. Lors de la fabrication du scénario, le scénariste prend soin de développer les rapports entre les différents personnages pour donner du relief à l'histoire, créer des situations comiques et dramatiques ou communiquer le propos du film. Prenons un personnage foncièrement pervers. Si celui-ci existe sans qu'aucun autre personnage ne vienne mettre en perspective son comportement, le film sera compris comme défendant ce type de position ou bien comme inconscient vis-à-vis de son protagoniste. Sinon, il sera perçu comme ayant conscience du statut de ce personnage et le public aura alors plus de plaisir à suivre ses aventures.

Dans la construction des rapports inter-personnages, nous pouvons distinguer plusieurs catégories de regard désirant.

- **Un regard pervers ou voyeur** : assumé par un personnage qui en regarde un autre à son insu.

Le synopsis du film *Les beaux gosses* (Riad Sattouf, coécrit avec Marc Syrigas, 2009) est le suivant :

*“Hervé, 14 ans, est un ado moyen. Débordé par ses pulsions, ingrat physiquement et moyennement malin, il vit seul avec sa mère. Au collège, il s’en sort à peu près, entouré par ses bons copains. Sortir avec une fille, voilà qui mobilise toute sa pensée. Hélas, dans ce domaine, il accumule râteau sur râteau, sans toutefois se démonter. Un jour, sans très bien comprendre comment, il se retrouve dans la situation de plaquer à Aurélie, l’une des plus jolies filles de sa classe. Malgré des avances de plus en plus évidentes, Hervé, un peu nigaud, ne se rend compte de rien.”*¹⁵

Au bout d'une heure et six minutes de film, nous nous trouvons dans la chambre d'Hervé qui raconte à son pote Camel à quel point il a *"des courbatures à la langue à cause du cul"*. Camel regarde quelque chose par la fenêtre et aperçoit une voisine en plein ébat sexuel avec son partenaire. Ni une, ni deux, il prévient Hervé qui prend des chaussettes pour se masturber en regardant la relation sexuelle de la voisine. Au bout de quelques instants, la voisine regarde dans leur direction et crie par la fenêtre. Les deux adolescents alors persuadés d'avoir été aperçus en train de se masturber sont convaincus qu'elle et son partenaire vont les attendre en bas de l'immeuble pour les *"tuer"* et se décrivent comme fous.



Fig 5a et 5b : Le regard voyeur des deux adolescents dans *Les beaux gosses*

¹⁵ https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=136666.html

On a deux regards très évidemment désirants d'un côté (au vu du propos du film, de ce qui provoque leurs regards et de leur réaction : la masturbation) et deux personnages qui ne se savent pas observés de l'autre. Dans un souci de compréhension, nous décrivons les regards d'Hervé et Camel comme un seul et même regard désirant et la voisine et son compagnon comme une seule et même entité.

Le regard désirant apparaît comme pervers et voyeur, car accompagné d'un acte sexuel : la masturbation. Le personnage observé est alors placé comme victime de ce regard, car non consentant à priori (et si nous nous accordons sur le fait que la plupart des gens n'ont pas envie d'être épiés en plein ébat sexuel). Le regardeur pense avoir été aperçu par le regardé et se retrouve couvert de honte d'avoir commis cet acte de masturbation. On est très clairement dans le cas du voyeurisme. L'âge et la caractérisation de ces deux adolescents prépubères et obnubilés par le sexe sont punis par le scénario qui les a pris sur le fait et finit par réprimander leurs actes.

- **Un regard échangé** : assumé par les deux personnages, mais pas de la même manière, un personnage A peut regarder un personnage B avec désir, mais le personnage B peut, par le biais de son regard puis par le biais des dialogues ou d'une action, faire comprendre qu'il ne souhaite pas être regardé de la sorte.

Le synopsis du film *Dracula* (Francis Ford Coppola, écrit par James V. Hart d'après l'oeuvre de Bram Stoker, 1993) est le suivant :

*“En 1492, le prince Vlad Dracul, revenant de combattre les armées turques, trouve sa fiancée suicidée. Fou de douleur, il défie Dieu, et devient le comte Dracula, vampire de son état. Quatre cents ans plus tard, désireux de quitter la Transylvanie pour s'établir en Angleterre, il fait appel à Jonathan Harker, clerc de notaire et fiancé de la jolie Mina Murray. La jeune fille est le sosie d'Elisabeta, l'amour ancestral du comte.”*¹⁶

Au bout de quarante-trois minutes et douze secondes de film, le comte Dracula est arrivé à Londres et se promène dans la rue sous les traits, plus jeunes, de Gary

16 https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=5434.html

Oldman. Il aperçoit Mina Murray et reste immobile, bouche bée près de quinze secondes avant de prononcer les mots *"See me, See me now"* (qui renvoient à une précédente séquence dans laquelle Dracula, sous forme de chauve-souris humanoïde avait violé l'amie de Mina sous ses yeux et, en apercevant Mina, avait prononcé les mots *"Don't see me"*). Mina le regarde par intermittence en ne s'arrêtant jamais de marcher et semble effrayée.



Fig 6a et 6b : Le regard agressif du comte Dracula dans *Dracula*.

Après s'être arrêtée dans une boutique, Mina en sort et bouscule le comte. Il lui adresse la parole, souriant. La clarification du rapport entre Mina et le comte vient ensuite grâce aux dialogues. Pour comprendre ceux-ci, je me permets de joindre une traduction, un peu remaniée.

Comte Dracula

Mes plus humbles excuses.
Pardonnez mon ignorance. J'arrive de l'étranger et je ne connais pas cette ville.
Une dame si belle...

Mina Murray

Achetez donc un plan de la ville, bonne journée.

Dès cette première réplique de Mina, il est clairement énoncé qu'elle est fermée au jeu de séduction engagé par le comte. Elle part d'ailleurs en lui tournant le dos, juste après sa réplique, signe qu'elle lui ferme la porte et qu'il ne doit rien attendre d'elle. Juste après, il essaie de rebondir en s'excusant de l'avoir offensée et en mentionnant sa quête de trouver le cinématographe. Elle répond une deuxième fois en lui suggérant d'aller au musée pour se cultiver.

Dans le rapport entre le comte Dracula et Mina Murray (à ce stade du film) il y a clairement une différence d'écriture des deux regards, clarifiée par le dialogue qui suit l'échange. Le premier suggère effectivement l'idée d'un regard désirant : le personnage (que l'on sait en quête d'un amour perdu) s'arrête pour regarder Mina (interprétée par la même actrice que l'amour perdu du comte Dracula apparaissant au début du film : Winona Ryder), la bouche ouverte. Le second regard suggère plus de crainte et d'appréhension. D'autant plus que cette séquence suit de près celle mettant en scène le viol de l'amie de Mina (qui en est témoin oculaire) par une autre forme physique du comte. Le public est donc à même de projeter dans le regard de Mina, apercevant le comte dans la rue, la terreur provoquée par la vision de la chauve-souris.

L'écriture de ce genre de regard réside donc à la fois dans la conception événementielle de l'histoire (Mina aperçoit Dracula après l'avoir vu, sous une autre apparence, violer son amie) et dans l'établissement du rapport entre les deux personnages (Dracula veut absolument séduire Mina qui ressemble à sa défunte femme, Mina veut absolument fuir cet homme agressivement séducteur).

- **Un regard partagé** : assumé par les deux personnages comme un regard désirant, il s'avère moralement plus sain et propice à la rencontre amoureuse et peut-être sexuelle.

Le synopsis du film *Mes jours de gloire* (Antoine de Bary, coécrit avec Elias Belkeddar, 2020) est le suivant :

“Adrien est un Peter Pan des temps modernes. Il a beau approcher la trentaine, il vit encore comme un enfant. Petit, il a connu le succès en tant qu'acteur, mais c'était il y a plus de dix ans et aujourd'hui Adrien n'a plus un sou. Il retourne ainsi vivre chez ses parents et tente de redonner un coup de fouet à sa vie. Entre la possibilité d'une histoire d'amour et celle d'un retour qu'il s'imagine triomphant en tant qu'acteur, le chemin d'Adrien sera semé d'embûches.”¹⁷

17 https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=263810.html

Au bout de 12 minutes et 8 secondes de film, une séquence met en scène Adrien (joué par Vincent Lacoste) et Léa (jouée par Noée Abita) dans une salle d'attente de commissariat. La séquence s'ouvre sur le personnage de Léa qui attend, assise sur un banc. Adrien s'assied sur un autre banc, en face d'elle et regarde les lettres à cause desquelles il s'est rendu dans ce commissariat. Il pose son regard sur Léa, qui le regarde, et échange un sourire complice avec elle. Il mime le fait de se tirer une balle dans la tête ce qui fait rire Léa qui, quelques instants plus tard, va elle-même mimer le fait de se pendre ce qui provoque le rire d'Adrien.

Dans cette séquence, un regard est échangé entre les deux personnages qui se permettent de se sourire comme pour communiquer la nature de leurs regards. Le regard devient désirant grâce à l'écriture de la scène et au jeu des deux acteurs. En effet, le regard d'Adrien fait des allers-retours entre les lettres qu'il tient à la main et Léa avant d'oser lui sourire, comme pour raconter l'hésitation amoureuse. Au jeu, cela se traduit par de petits regards vers Léa souvent stoppés par la volonté d'aller trouver le réconfort dans ses lettres. C'est précisément la mise en place d'un échange de regards désirants qui provoque cette gêne chez le personnage.

La suite de la séquence et du film donnera raison à cette hypothèse, car Adrien finit par donner son numéro à Léa après une conversation ponctuée de blagues venant autant de l'un que de l'autre. L'échange de regards, l'échange de blagues et de sourires sont autant de codes de séduction intégrés qui permettent une lecture claire et précise de l'événement. Dans la construction du rapport complice entre Léa et Adrien le regard désirant est perçu comme moralement sain, il n'y a pas de rapports de domination contrairement aux interactions présentées dans *Les beaux gosses* et *Dracula*, ce qui permet au film d'emporter le public dans la légèreté de la situation.



Fig 7a et 7b : L'échange entre Léa et Adrien dans *Mes jours de gloire*.

Dans la pratique, j'ai pu expérimenter les différentes situations lorsque j'ai travaillé sur la réalisation de la partie pratique de mémoire. L'idée d'origine reposait sur le désir d'écrire des variations autour du thème de la rencontre amoureuse. Chaque partie (hiver, printemps, été, automne) joue sur différents rapports entre les personnages.

Dans l'hiver, Adrien visite une boutique de pulls et aperçoit un jeune femme habillée d'un manteau bleu. Il n'arrive pas à la quitter du regard, mais n'arrive pas non plus à lui adresser la parole et détourne le regard dès qu'il se croit découvert. On est plus dans une situation de voyeurisme comme dans *Les beaux gosses*.

Dans le printemps, Adrien achète un sachet de chouchous dans un parc quand il entend une jeune femme se séparer de son compagnon par téléphone. Cette fois, il ose lui adresser la parole, mais la jeune femme repousse ses tentatives car ce n'est ni l'endroit ni le moment pour elle. On retrouve alors la situation de *Dracula* : un personnage désirant, l'autre fermé à la séduction.

Dans l'été, Adrien lit une bande dessinée à la plage quand Lina vient lui parler. Ils font connaissance en marchant sur le sable puis elle lui avoue qu'elle a très envie de coucher avec lui rapidement, ce qu'il accepte. Cette fois, on se retrouve dans une situation un peu différente de ce dont nous venons de parler. Les deux personnages se désirent, il y a effectivement échange, mais il existe un rapport de domination assez clair : Lina mène Adrien par la bout du nez.

Dans l'automne, Adrien feuillète un livre dans une librairie quand il sent un regard se poser sur lui. Il voit alors Camille, qui détourne le regard aussitôt, et va lui parler. Les deux discutent quelques instants puis échangent leurs numéros et finissent par sortir ensemble. On est alors dans le cas d'un échange de regards désirants sains comme dans *Mes jours de gloire*.

Mais si je parle de la fabrication, c'est aussi, car le projet a été réfléchi pour être tourné sur une année entière. Si chaque tournage a été espacé d'au moins deux mois, j'ai beaucoup réécrit en pensant à ce qui avait déjà été tourné et dans la perspective de ne pas ennuyer les spectateur.rice.s avec mes idées de variations (chaque partie commençant un peu de la même manière). J'ai donc prêté attention à ce que les

rapports entre Adrien et les jeunes femmes soient différents pour pouvoir explorer en profondeur les situations et emporter l'adhésion du public.



Fig 8a à 8d : Les rapports d'Adrien avec les jeunes femmes dans *Les Rencontres des quatre saisons*.

Tout au long de cette expérience, j'ai également réfléchi sur la manière de cadrer chaque partie, chaque visage, chaque rencontre de manière différente. J'ai eu la chance de pouvoir pré-monter le film, c'est-à-dire de pouvoir monter sommairement les séquences pour me rendre compte de la direction prise (ce qui marche, ce qui ne marche pas, etc.). C'est à ce moment-là que je me suis aperçu que le cadre et le montage jouaient un rôle primordial dans la conception du regard désirant.

CHAPITRE 2

Du cadre au montage : une conception de la découverte et du rythme des regards désirants

Maintenant que nous avons établi les paramètres résidant dans la relation entre l'écriture du scénario et le passage à la mise en scène, nous allons aborder un autre point essentiel de la construction du regard désirant au cinéma.

Une fois le travail d'écriture fini, le.a réalisateur.rice s'attelle à la préparation, au tournage et enfin à la post-production du film. Le.a réalisateur.rice se définit comme la *"personne qui a la responsabilité de la fabrication d'un film ou d'une émission de télévision, qui assure notamment la direction des acteurs, des prises de vues et de son, du montage et de la sonorisation"*.¹⁸ Pour mener à bien son projet, il.elle réunit les chef.fe.s de postes : chef.fe opérateur.rice, chef.fe décorateur.rice, ingénieur.e du son, chef.fe costumier.ère, chef.fe maquilleur.euse, etc.

Pour bien préparer le tournage du film, il.elle prépare un découpage, c'est-à-dire d'une *"division du scénario, en scènes, en séquences et en plans numérotés"* ¹⁹, accompagné, ou non, d'un storyboard, c'est-à-dire d'une *"suite de dessins correspondant chacun à un plan et permettant (lors de la préparation d'un film) de visualiser le découpage"* ²⁰. Ce travail s'effectue en collaboration avec le.a cadreur.euse lors de la préparation puis sur le tournage.

Le.a cadreur.euse a la responsabilité des axes de prises de vues, de la hauteur caméra, du choix de focale (en relation avec le.a chef.fe opérateur.rice et le.a réalisateur.rice). En post-production, le.a monteur.euse se charge alors de rassembler les images et les sons pour en faire un récit fluide et rythmé, selon la volonté et la vision des cinéastes.

18 <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9alisateur#:~:text=Personne%20qui%20r%C3%A9alise%20une%20C5%93uvre,%2C%20Journal%2C1893%2C%20p.>

19 [https://www.cnrtl.fr/lexicographie/d%C3%A9coupage#:~:text=%E2%88%92%20Action%20de%20d%C3%A9tacher%20en%20coupant,327\).](https://www.cnrtl.fr/lexicographie/d%C3%A9coupage#:~:text=%E2%88%92%20Action%20de%20d%C3%A9tacher%20en%20coupant,327).)

20 <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/story-board/74797>

Le.a monteur.euse est donc en charge du montage du film et est souvent amené.e à choisir l'ordre et la durée des cadres dans les différentes séquences. Le rapport entre le cadre et le montage paraît alors assez évident. C'est pour cela qu'il semble intéressant de toujours parler des deux dans un aller-retour entre le tournage et la post-production.

Christian Metz, dans *Le signifiant imaginaire*, parle du cadre en ces mots :

*"Le cinéma à sujet directement érotique (et ce n'est pas un hasard) joue volontiers sur les limites du cadre et sur les dévoilements progressifs, au besoin incomplets, que permet la caméra quand elle bouge. (...) Que ce soit sous forme statique (cadrage) ou dynamique (mouvements d'appareil), le principe est le même : il s'agit de parier à la fois sur l'excitation du désir et sur sa rétention (qui en est le contraire et pourtant la favorise) (...) Le cadrage et ses déplacements (...) ont une affinité interne avec la mécanique du désir, de ses retardements, de ses relances, et ils la conservent en dehors des séquences érotiques. (...) La façon dont le cinéma, avec ses cadrages promeneurs (promeneurs comme le regard, comme la caresse), trouve le moyen de dévoiler l'espace a quelque chose à faire avec une sorte de déshabillage permanent, de strip-tease généralisé, un strip-tease moins direct, mais plus perfectionné, car il permet aussi de rhabiller l'espace, de soustraire à la vue ce qu'il avait d'abord montré, de reprendre et pas seulement de retenir."*²¹

A. Le raccord-regard, clé du regard désirant

Lorsque l'on feuillette le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, on peut y trouver cette définition du raccord :

"Type de montage dans lequel les changements de plans sont, autant que possible, gommés en tant que tels, de façon que le spectateur puisse accorder toute son attention à la continuité du récit visuel. (...) Le cas le plus significatif est celui du raccord sur un regard, dans ses diverses

21 Christian METZ, *Le signifiant imaginaire*, France, Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1977, p.105

variantes (voyant/vu, champ/contrechamp), où le second plan représente l'objet regardé par le personnage présenté dans le premier – cet objet pouvant être lui-même un personnage qui regarde le premier (ou non). (...) Dans ce raccord, le spectateur est, le temps d'un regard, mis en relation directe avec la subjectivité d'un personnage, et cette coïncidence momentanée, qui est une des chevilles les plus solides de l'identification, est un des moyens d'inclusion du sujet spectateur dans le récit filmique.”²²

En tant que spectateur.rice.s, et d'après cette définition, nous partageons pendant un moment le champ de la perception supposée du personnage. Or pour raconter le regard désirant, cette manière de définir le raccord-regard paraît être une technique de mise en scène très intéressante. Si le.a spectateur.rice peut accéder à la subjectivité du personnage alors il.elle peut comprendre ce qu'il.elle ressent sans que ce personnage n'ait à le verbaliser.

Pour vérifier ce postulat nous analyserons une séquence du film *Naissance des pieuvres* (Céline Sciamma, 2007) dont le synopsis est le suivant :

“L'été quand on a 15 ans. Rien à faire si ce n'est regarder le plafond. Elles sont trois : Marie, Anne, Floriane. Dans le secret des vestiaires leurs destins se croisent et le désir surgit. Si les premières fois sont inoubliables, c'est parce qu'elles n'ont pas de lois.”²³

La séquence qui va nous intéresser est la première séquence post-générique. Marie (à peu près quinze ans), le personnage principal, se rend à la piscine pour regarder de jeunes nageuses spécialisées dans la natation synchronisée. Trois petites filles (à peu près dix ans, peut-être plus) se donnent en spectacle dans le silence du lieu. Leur passage fini, elles se rendent sur le bord de la piscine pour saluer le public qui les applaudit. Marie, le visage fermé, l'air de s'ennuyer, se lève et commence à marcher vers une hypothétique sortie.

22 Op. cit. Jacques AUMONT et Michel MARIE, p.206

23 https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=114644.html



Fig 9a à 9d : Marie s'ennuie en regardant les nageuses dans *Naissance des pieuvres*.

Soudain, un groupe de filles aux maillots rouges, plus âgées que les précédentes (quinze ans à peu près) commencent leur représentation sur le Requiem 1 de Giuseppe Verdi, *Dies irae, libera me*. À partir de ce moment-là vont s'opposer deux espaces : la "scène", le bassin dans lequel les nageuses dansent, et la tribune, depuis laquelle Marie les regarde. Deux valeurs de plans différentes sont utilisées sur Marie : un plan poitrine, presque frontal qui panote²⁴ pour suivre Marie quand elle s'assied ou se lève, que nous appellerons plan 1 et un plan taille, de trois quarts par rapport à Marie et en légère plongée, que nous appellerons plan 2. Le premier plan couvre la quasi-totalité de la séquence là où le second plan n'est utilisé qu'une seule fois pendant 8 secondes.



Fig 10a : Plan 1 sur Marie



Fig 10b : Plan 2 sur Marie

24 Panoter : Effectuer un panoramique

Pour filmer les nageuses, nous distinguons trois types de plans différents : deux plans d'ensemble utilisés pour filmer le groupe dans sa quasi-totalité (mais quasiment identiques, l'un étant plus au niveau du bassin que l'autre), que nous appellerons plan 3, un plan d'insert plus serré que le plan d'ensemble dans lequel nous n'arrivons pas à distinguer de personnages, mais seulement des gestes (des jambes et des têtes qui sortent de l'eau ou battent en rythme par exemple), que nous appellerons plan 4, et deux plans taille isolant Marianne (interprétée par Adèle Haenel) au milieu du groupe de nageuse (même remarque que pour les plans constituant le plan 3), que nous appellerons plan 5.



Fig 11a : Plan 3



Fig 11b : Plan 4



Fig 11c : Plan 5

La première différence fondamentale dans le montage du spectacle de ces nageuses, par rapport à celui des petites filles qui passent juste avant, réside dans l'utilisation d'une musique aux tonalités épiques, intra-diégétique²⁵. Marie comme nous, spectateur.rice.s, entend cette musique et l'ensemble de sa perception des événements (et donc de la nôtre) est teintée de la couleur musicale du requiem de Verdi.

Pour en revenir au raccord-regard notre analyse s'intéressera à la séquence contenue entre le "faux" départ de Marie au cut menant au vestiaire. Dans ce passage, le montage est entièrement basé sur l'idée du raccord-regard. Il est proposé aux spectateur.rice.s de partager la vision de Marie sur les nageuses. Pendant toute la représentation, le plan 1, donc le plan "voyant" (car il nous montre Marie qui regarde), est confronté à un montage rythmé des plans 3 et 4, qui sont des plans "vu" (car ils nous montrent ce que voit Marie). Comme énoncé auparavant, aucune fille ne se distingue jusque-là. Marie a l'air attentive, mais cela est seulement attribué à la performance du groupe.

²⁵ Pour Christian Metz, La diégèse est "*l'instance représentée du film, c'est-à-dire l'ensemble de la dénotation filmique : le récit lui-même, mais aussi le temps et l'espace fictionnels impliqués dans et à travers ce récit*" cf. *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*, Op. cit. J.Aumont et M.Marie, p. 70

Et puis vient le plan 5, apparaissant comme le clou du spectacle²⁶. Alors que nous avons vu le groupe exécuter chaque geste simultanément, là nous ne voyons plus qu'une nageuse qui paraît portée par le groupe (du fait du rapport de perspective entre son corps et la surface de l'eau).

Ce n'est pas une jeune fille comme les autres, ni pour Marie qui semble ne plus voir qu'elle, ni pour le montage qui ne monte que le plan 5 (à part une fois le plan 3 dans lequel notre regard de spectateur est maintenant dirigé vers la jeune fille) confronté aux plans "voyant" sur Marie, ni pour le cadre qui isole le personnage de Florianne par rapport au groupe. Marie sourit d'ailleurs très discrètement lorsqu'elle regarde cette fille qui sera la seule dont nous retiendrons le prénom.

Le commentateur du spectacle commence à présenter toutes les filles l'une après l'autre, mais s'arrête sur une seule d'entre elles : "La capitaine... Florianne". D'ailleurs, la plupart des noms des autres filles sont annoncés sur le plan 2 qui ne permet donc pas de les identifier (car il montre Marie) et le mixage des sons des personnes qui applaudissent et de la voix du présentateur met clairement en avant les applaudissements sauf quand vient le tour de Florianne.

C'est dans la confrontation entre le plan 3 et le plan 5 que se construit le regard désirant de Marie. La première fois que le plan 5 est présenté se trouve juste après une partie du plan 1 dans lequel Marie commence à sourire très discrètement (un simple mouvement de lèvres), et Marie se lève juste après cette partie du plan 5 et applaudit de manière assumée comme si elle voulait se faire entendre plus que les autres. Le groupe disparaît alors avec le plan 3 et 4 et quatre cuts différents mettront en relation Marie et Florianne à travers le regard de Marie.



26 Moment le plus intéressant, le plus intense ; ce qui retient l'attention

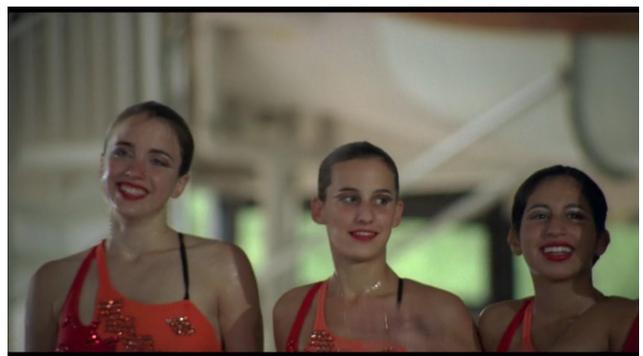


Fig 12a à 12h : Le regard de Marie dirigé vers Florianne.

Au travers de cet extrait, le raccord-regard (agrémenté bien sûr d'autres dimensions de la mise en scène : le jeu, le costume, la lumière et le son) apparaît être une clé de compréhension du regard désirant. Dans la séquence, pas besoin de dialogues pour comprendre le regard : le découpage et le rythme de la séquence le font grâce à ces raccords.

B. Le mouvement de caméra comme dévoilement du regard désirant

Le dévoilement se définit comme *"action de dévoiler (...) de mettre à nu, de révéler ce qui était caché, dissimulé"*²⁷. Il est donc question d'une progression induite par une action en mouvement. Ce mouvement peut passer, au cinéma, par le déplacement d'un personnage (dans un cadre fixe, un personnage se tient nu derrière un rideau, d'un coup, il passe devant le rideau et dévoile son corps), le mouvement du cadre (un travelling avant passe derrière le rideau et montre le personnage nu), un effet de montage (un cadre fixe montre un personnage faisant dépasser sa tête derrière un rideau ; cut : le même personnage de dos est nu derrière le rideau), etc. Le travail du cadre peut s'effectuer en pensant plusieurs catégories de mouvements.

- Le panoramique *"se résume à une rotation autour de l'axe de la caméra"*²⁸ aussi bien verticale qu'horizontale. *"Un panoramique permet d'envisager le cadre comme une frise que l'on révèle durant le mouvement."*²⁹
- Souvent associé au chariot sur rails, le travelling décrit *"lorsque la caméra se déplace dans l'espace autrement qu'autour de son axe"*³⁰. Il peut être mis en place à l'aide d'un steadycam, d'une grue, d'un plateau sur rails ou d'une dolly³¹. *"Il existe 3 types de travellings : verticaux, latéraux, avant/arrière correspondant aux trois dimensions de l'espace dans lequel la caméra évolue."*³²
- Le mouvement optique (ou zoom) décrit *"un mouvement interne à l'objectif où des lentilles qui le composent se déplacent en son sein. (...) En « zoomant », le cadre se resserre" et "donne un agrandissement d'une partie de l'image (...) en « dézoomant », le cadre s'élargit"*³³

27 <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9voilement>

28 Ariane VALLIN, *L'exaltation des sentiments par le mouvement de la caméra*, Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2020, p.11

29 Ibid, Ariane VALLIN, p.11

30 Ibid, Ariane VALLIN, p.11

31 *"Chariot monté sur pneus (ou sur rails), généralement muni d'une petite grue d'élévation, et sur lequel est fixé la caméra pour les travellings."* cf. Larousse

32 Ibid, Ariane VALLIN, p.11-12

33 Ibid, Ariane VALLIN, p.18

Les outils cinématographiques dont bénéficient les cadreur.se.s, les réalisateur.rice.s et les monteur.se.s peuvent permettre l'expression du regard désirant. La question sera, pour nous, d'essayer de comprendre comment, à travers le mouvement de caméra, le.a cinéaste, arrive à faire parvenir à son public l'idée qu'un personnage A désire un personnage B, que ce soit réciproque ou pas.

Pour répondre à cela, nous allons analyser une séquence du film *La vie d'Adèle : chapitres 1 et 2* (Abdellatif Kechiche, 2013) dont le synopsis est le suivant :

“À 15 ans, Adèle ne se pose pas de question : une fille, ça sort avec des garçons. Sa vie bascule le jour où elle rencontre Emma, une jeune femme aux cheveux bleus, qui lui fait découvrir le désir et lui permettra de s'affirmer en tant que femme et adulte. Face au regard des autres, Adèle grandit, se cherche, se perd, se trouve...”³⁴

La séquence qui nous intéresse prend place au bout de 12 minutes et 15 secondes de film. Adèle se rend à un rendez-vous galant avec un garçon de son lycée quand elle aperçoit une femme.

Tout au long du film, la caméra portée produit de légers mouvements de fluctuation dus à la stabilité du cadreur. Ces légers mouvements ramènent un certain dynamisme à l'image tout en laissant le public se concentrer sur ce qui est présenté dans le cadre.

Comme dans la scène de *Naissance des pieuvres*, une musique intra-diégétique est entendue tout au long de la séquence. Elle trouve sa justification dans le premier plan montrant un musicien de rue jouer du Hang³⁵. Après quelques secondes, le plan effectue un panoramique gauche/droite pour retrouver Adèle et établir le rapport spatial entre elle et le musicien (tout en levant la caméra pour venir au niveau d'Adèle). Comme pour Marie, toute la séquence est teintée des couleurs légères de la musique, et les perceptions d'Adèle et des spectateur.rice.s en sont grandement influencées.

34 https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=203302.html

35 Instrument de musique

Mais revenons-en aux questions de cadre et de dévoilement. Trois plans de suivi d'Adèle nous montrent son déplacement jusqu'au passage piéton.

Le premier plan contient le panoramique faisant le lien entre le musicien et Adèle et continue ensuite dans un travelling arrière porté à l'épaule pour suivre la marche du personnage féminin, cadré en plan poitrine, voire en gros plan.

Le deuxième plan suit Adèle de dos toujours en caméra portée, mais cette fois en travelling avant.

Puis le troisième plan suit Adèle mais cette fois-ci en panoramique (droite/gauche) jusqu'à ce qu'elle s'arrête devant ce qu'on perçoit comme un passage piéton (car le deuxième plan montrait Adèle marchant vers une route, floue, mais perceptible).

L'ensemble des raccords entre ces trois plans se base sur la logique du raccord-mouvement³⁶. Mais à partir du moment où Adèle s'immobilise devant ce passage piéton, la séquence bascule dans une nouvelle logique.

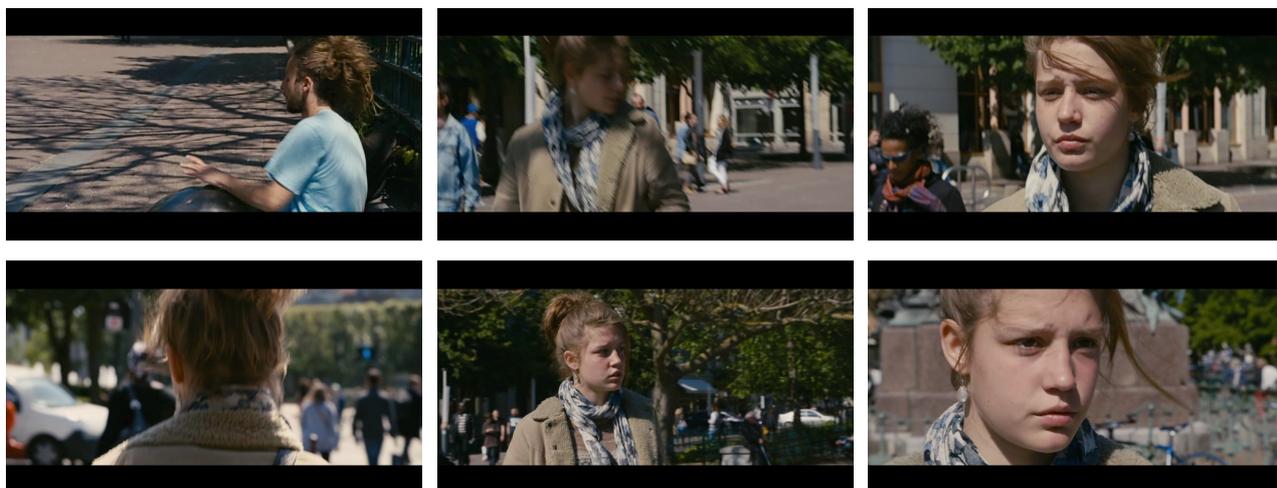


Fig 13a à 13f : Les premiers plans de la séquence sur Adèle.

Jusque-là, le personnage faisait dériver son regard sur différents points, comme si elle se promenait de manière anodine et que rien n'arrivait à capter son regard. Mais c'est dans le troisième plan que cela change. Après un coup d'œil à gauche puis à droite du cadre, Adèle regarde quelque chose devant elle. Quelque chose qui la trouble, et qui

³⁶ Le même mouvement du personnage se poursuit de chaque côté de la coupure. cf. <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/raccordetfauxraccord.htm>

passé par l'expression faciale de l'actrice qui entrouvre la bouche en faisant disparaître les traits de son visage allant du nez vers la bouche. Le personnage paraît alors frappé par une vision (dont nous ignorons alors tout).

La séquence passe dans une logique de raccord-regard montrant le "vu" d'Adèle : une femme aux cheveux bleus bras-dessus, bras-dessous avec une autre femme. Les choix de casting, de coiffure et de costumes (un peu hérité de la bande dessinée *Le bleu est une couleur chaude*³⁷) permettent tout de suite d'établir une hiérarchie dans l'intérêt que porte Adèle pour ces deux jeunes femmes. Elle regarde clairement Emma aux cheveux et aux costumes bleus, interprétée par Léa Seydoux³⁸ dont la présence dans un film d'Abdellatif Kechiche (connu pour avoir révélé des actrices : Sara Forestier, Hafsia Herzi, Adèle Exarchopoulos, Ophélie Bau, etc.) est reconnaissable.



Fig 14a à 14c : Raccord suivant le regard d'Adèle dirigé vers Emma.

Le montage confirme d'ailleurs cette hypothèse en proposant une autre valeur du plan "vu" par l'intermédiaire d'un retour au plan sur Adèle, plan "voyant", dans lequel le personnage détourne le regard de gêne puis revient se fixer sur le point d'origine (que le montage nous fait interpréter comme la position d'Emma).

Pour en revenir à la nouvelle valeur du plan "vu", les deux personnages féminins, spatialement de l'autre côté du passage piéton, sont cadrés en plan poitrine. Alors que le personnage interprété par Léa Seydoux reste face à la caméra, l'autre personnage regarde quelque chose par-dessus l'épaule d'Emma et donc nous cache son visage. Dans ce plan, il est encore plus évident que le regard d'Adèle est fixé sur le personnage aux cheveux bleus.

37 Bande dessinée de Julie Maroh, publiée chez Glénat en 2010 et dont *La vie d'Adèle* est une adaptation.

38 Actrice déjà mondialement célèbre au moment du film.

Mais pour l'instant, pas de mouvement de dévoilement provoqué par le regard désirant d'Adèle. La caméra mise à part, la situation provoque une certaine immobilité chez les personnages qui attendent le feu vert pour traverser. La séquence confirme notre postulat du raccord-regard comme clé du regard désirant.



Fig 15a à 15c : Le regard gêné d'Adèle vers Emma.

Cependant, le raccord venant juste après le plan poitrine sur Emma et sa compagne amorce un plan sur Adèle qui rompt avec cette logique d'immobilité. Le feu passe au vert, il faut maintenant traverser la route et donc croiser le chemin d'Emma. Le cadre, toujours porté à l'épaule et toujours en gros plan de face sur Adèle, amorce un travelling arrière de suivi du personnage en marche. En termes de rythme le plan paraît plus long (dans les faits il est plus long que les deux plans "voyant" montés juste avant : 9 secondes contre 5 secondes chacun) et l'expression faciale de l'actrice crée une tension chez le.a spectateur.rice qui peut être interprétée de plusieurs manières (peur de se faire juger, car son regard est trop insistant, peur d'attirer l'attention, etc.).



Fig 16a et 16b : Adèle évite Emma du regard.

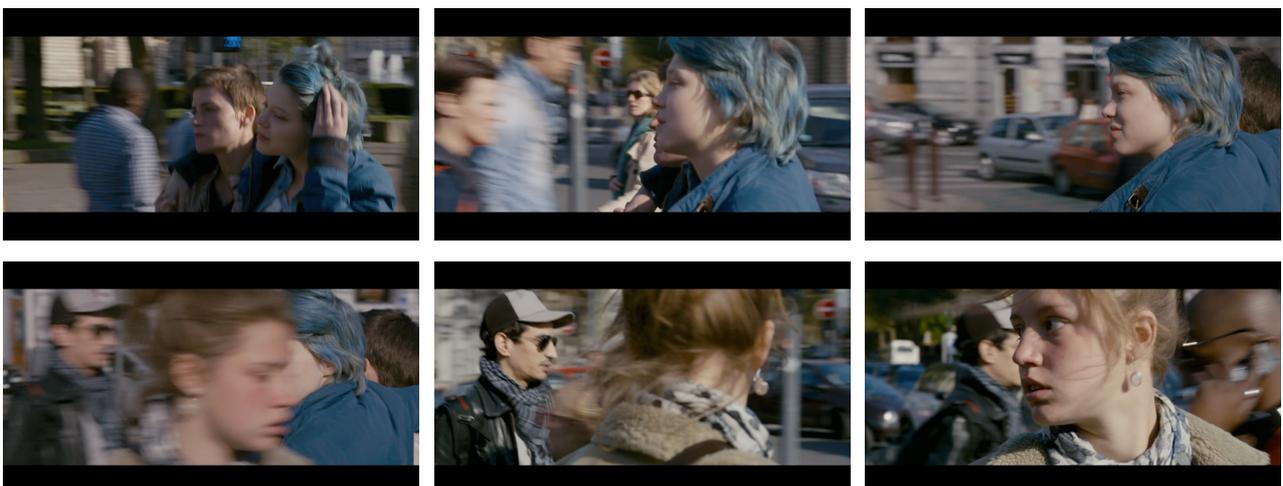
Le plan suivant s'ouvre sur un panoramique droite/gauche de suivi (toujours cadré à l'épaule) du personnage d'Emma. Au début du plan, Emma regarde face à elle, vers l'extérieur du cadre, c'est-à-dire vers un "hors-champ" loin de la caméra donc loin de nous, spectateur.rice.s. Puis, au bout de quelques secondes, elle tourne

progressivement le visage, et donc le regard, vers l'intérieur du cadre, c'est-à-dire vers une direction plus proche de nous, spectateur.rice.s.

Adèle fait une entrée de champ par la gauche et vient se placer au premier plan de l'image tout en se retournant pour regarder Emma. Le panoramique change de sens et de personnage à suivre : il s'attache à suivre Adèle en gros plan maintenant. Adèle qui, justement, regardait Emma au-dessus de son épaule gauche, se retourne pour la regarder au-dessus de son épaule droite.

Dans ce cas précis, un plan "vu" se transforme en plan "voyant" en un panoramique passant d'un personnage à l'autre, d'un regard à l'autre. Le mouvement est lancé par le regard et suit sa trajectoire comme pour mieux exprimer la construction du désir entre les deux jeunes femmes. Le metteur en scène, le cadreur et le monteur ou la monteuse de la séquence insistent sur le regard désirant d'Adèle (qui ne fronce plus les sourcils) alors qu'il a enfin trouvé réciprocité auprès d'Emma. D'ailleurs, alors qu'Adèle reste statique dans le nouveau plan "voyant" un raccord nous montre une nouvelle fois le visage d'Emma regardant Adèle (d'après la règle du champ/contrechamp) en gros plan cette fois-ci comme pour insister sur l'importance du moment.

On se trouve dans le cas d'un regard désirant échangé et réciproque, et tout porte à croire que le film ira dans la direction d'une rencontre amoureuse entre les deux jeunes femmes.



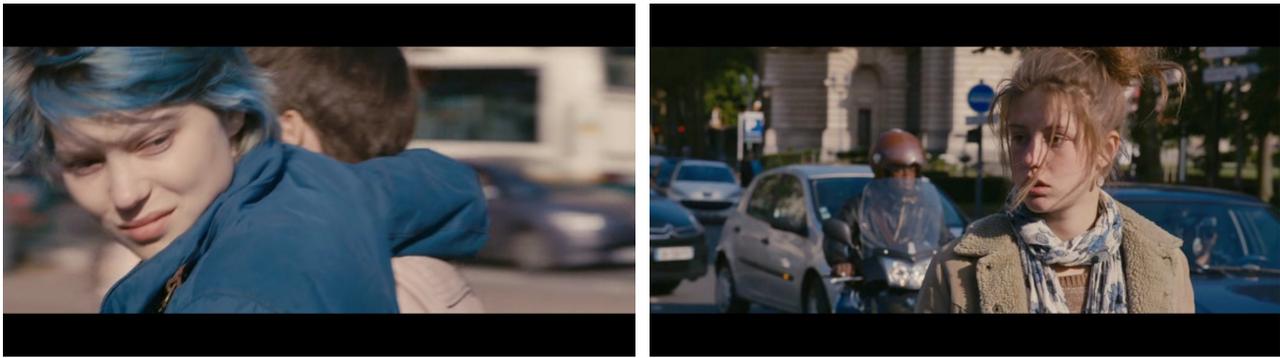


Fig 17a à 17h : Le panoramique reliant les regards d'Emma et Adèle.

Ce qui est intéressant de comprendre à travers cet extrait, et après avoir montré l'importance du raccord-regard dans la mise en scène du regard désirant, réside dans la nécessité de cadrer et de monter un tel panoramique pour représenter l'échange de regard et le désir naissant entre les deux personnages. C'est ce mouvement qui donne précisément toute son expressivité à la séquence et place les spectateur.rice.s dans une position à la fois confortable et inconfortable.

Confortable, car les images, sans avoir besoin de dialogues, arrivent très clairement à raconter le coup de foudre entre Emma et Adèle.

Inconfortable, car le scénario nous place dans une position délicate où, alors que nous avons vu Adèle faire les démarches pour avoir un rendez-vous galant avec un garçon de son lycée, le film nous énonce clairement que l'on fait fausse piste et que l'histoire d'amour impliquera les deux jeunes femmes plus qu'Adèle et ce garçon. C'est d'ailleurs tout l'intérêt des séquences suivantes qui, teintées de cette rencontre, n'ont pas la même portée à nos yeux (la scène de sexe hétérosexuelle qui paraît extrêmement douloureuse et ennuyeuse, par exemple).

C'est dans l'idée de créer ce type de tension désirante que j'ai décidé de matérialiser le regard désirant d'Adrien vers la fille au manteau bleu dans le chapitre 1 des *Rencontres des quatre saisons*. L'enjeu étant de faire comprendre au public le sujet du court-métrage dès les premiers instants. Adrien, qui semble chercher à s'acheter un pull bleu dans une friperie, part dans l'arrière-boutique après avoir été conseillé par le vendeur pour essayer son pull. C'est alors que son regard tombe sur la fille au manteau bleu, moteur de son premier désir.

Pour cette scène nous avons tourné assez de matière pour nous donner plusieurs possibilités de montage et pour pouvoir tout de suite faire parvenir au public les motivations d'Adrien.

La première possibilité de montage jouait sur le fait de garder une continuité entre le regard d'Adrien et la présence de cette jeune femme dans un panoramique allant de droite à gauche puis de gauche à droite, dans la même prise. L'idée était alors de garder les trois informations capitales (Adrien regarde la jeune femme et commence à construire une fascination pour elle) dans un même bloc temporel et spatial.



Fig 18a à 18c : Le panoramique reliant le regard d'Adrien et la jeune femme dans le Chapitre 1.

L'inconvénient de cette hypothèse étant que deux fois d'affilée, le public était confronté à une image vide de personnage, pendant le mouvement de panoramique.



Fig 19 : L'image vide au milieu du panoramique.

Dans le premier mouvement (de la droite vers la gauche/d'Adrien vers la jeune femme) cette absence de personnages est intéressante, car elle peut attiser la curiosité. Qu'est-ce qui attire le regard d'Adrien ? Pourquoi la caméra suit-elle son regard ? Questions auxquelles la suite du plan répond assez rapidement pour ne pas s'ennuyer.

Cependant, le deuxième mouvement du plan n'amène rien d'intéressant à la narration : on sait ce que ressent Adrien, nous n'avons plus besoin d'être mis en tension pour

découvrir la nature de son regard. Après l'expérience de *Paris-Madrid*, film réalisé en première année, je savais que les spectateur.rices. pourraient trouver cela artificiel et que ce genre de moment pourrait les faire sortir du film.

C'est pourquoi je me suis couvert avec une deuxième variante de ce plan. Dans celui-ci, il n'y a pas de panoramique emmenant le regard d'Adrien vers la jeune femme, mais seulement sa réaction et son regard. L'idée était alors de couper le plan en mouvement, précédemment décrit, pour revenir plus vite à la réaction du personnage d'Adrien et de se donner la possibilité de jouer sur le hors-champ. Cette idée du hors-champ n'a d'ailleurs jamais vraiment été exploitée ou envisagée, car je pense que le public (dans cette partie du court-métrage) a besoin de voir ce qu'Adrien voit pour s'attacher à lui et à ses problématiques et aspirations.

Ensuite, nous nous sommes donnés la liberté de tourner le plan panoramique dans une valeur de plan plus large pour intensifier la narration. L'idée était de pouvoir accentuer le choc provoqué chez Adrien par la vision de cette jeune femme en passant du plan épaule précédemment montré à un plan taille.



Fig 20a à 20d : Le mouvement avec l'ajout du plan taille.

Finalement, nous avons choisi de monter le premier mouvement, allant du regard d'Adrien à la jeune femme, puis de couper pour revenir au plan le plus rapproché sur Adrien, sans raccord dans l'axe. En utilisant donc à la fois le pouvoir expressif du panoramique et celui du raccord-regard, il nous semblait clair que le désir naissant d'Adrien apparaîtrait clairement dès les premiers instants du film.

C. Le hors-champ, rétention construisant le regard désirant

La rétention se définit comme une *"action de garder par-devers soi ce qu'on devrait mettre en circulation, ce qu'on devrait diffuser."*³⁹ De manière très classique, le traitement du regard désirant au cinéma, nous l'avons vu, réside dans l'établissement d'un raccord-regard (en mouvement ou non). Un personnage A regarde un personnage B. Nous voyons le personnage A regarder dans un premier temps, puis le personnage B. Le lien constitué par le regard désirant est parlant, car montré aux spectateur.rice.s. Cependant, la mécanique du désir semble pouvoir fonctionner grâce à la rétention qui stimule les fantasmes du public et amène à projeter l'idée d'un désir sur le personnage présenté à l'image.

Dans *L'image-mouvement*, Gilles Deleuze définit le cadrage comme *"la détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image."*⁴⁰ Il continue ensuite son analyse du cadre et du découpage en passant par une étude de ce qu'on appelle le hors-champ. Selon lui, le *"hors-champ renvoie à ce qu'on n'entend ni ne voit, pourtant parfaitement présent"*⁴¹. Il revient ensuite sur les formulations de André Bazin qui, en tentant d'analyser ce qui fait la différence entre un cadre pictural et un écran cinématographique (qui induit l'existence d'un cadre), dit ceci : *"le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge"*⁴².

39 <https://www.cnrtl.fr/definition/retention>

40 Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, France, Les éditions de minuit, 1983, rééd. 2019, p. 23

41 Op. cit. Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, p. 28

42 André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, France, les éditions du Cerf, 1985, rééd. 2019, p.188

Gilles Deleuze distinguera ensuite deux hors-champs distincts dont seule la première définition nous intéressera dans notre mémoire. C'est "*un ensemble étant cadré, donc vu, il y a toujours un plus grand ensemble, ou un autre avec lequel le premier en forme un plus grand, et qui peut être vu à son tour, à condition de susciter un nouveau hors-champ, mais qui ne peut être défini comme un tout mais seulement comme un ensemble d'ensembles (ou parties)*".⁴³ Selon Pascal Bonitzer, le "*devenir-champ du hors-champ*" est un mécanisme "*fictif*" permis par le "*truquage*" résidant dans l'action du montage⁴⁴. Il revient en effet sur les écrits de Noël Burch en expliquant ceci : un hors-champ devenant champ de la fiction ne le devient que grâce à l'imaginaire et plus précisément grâce aux outils de la fiction (une action hors-champ qui devient contre-champ ne devient pas pour autant concrète).

Par souci de compréhension, nous utiliserons donc la notion de "devenir-champ" du hors-champ tout en nous rappelant que rien ne devient "concret" dans le raccord entre le champ et son contre-champ. Les spectateur.rice.s ne peuvent, par essence, pas voir le "hors-champ", mais peuvent avoir accès à des indices, sonores, visuels ou narratifs pour se permettre de l'imaginer. Puis grâce au raccord, il.elle.s peuvent créer le lien fictif (spatial ou temporel) entre un champ et son hors-champ. À chaque fois qu'un.e cadreur.euse et un.e réalisateur.rice décident d'un cadre (en mouvement ou fixe) et à chaque fois qu'un.e monteur.se colle deux images audiovisuelles ensemble, il.elle.s construisent le hors-champ du film et son "devenir-champ".

L'intervention du hors-champ dans la construction du regard désirant au cinéma peut s'avérer efficace dans la mesure où il va placer le.a spectateur.rice dans un état de tension découlant du fait qu'il.elle ne voit pas tout de suite ce qu'il faudrait voir. Le hors-champ est un "*lieu d'incertitude voire d'angoisse, qui le dote d'un pouvoir dramatique considérable*"⁴⁵.

Deux manières de concevoir le hors-champ dans la mise en scène du regard désirant se dégagent. La première place en hors-champ le regard de l'observateur.rice en ne montrant que l'objet du désir. La deuxième place en hors-champ l'objet du désir en se concentrant sur le.a regardeur.euse uniquement.

43 Op. cit. Gilles DELEUZE, *L'image-mouvement*, p.29

44 Pascal BONITZER, *Le regard et la voix : essais sur le cinéma*, France, Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1976, p.17

45 Ibid, Pascal BONITZER, p.15

Le synopsis du film *Equilibrium* (Steven Soderbergh, 2004)⁴⁶ est le suivant :

*“New York, 1955. Nick, publiciste stressé, se rend chez son psychanalyste pour lui raconter un rêve récurrent, dans lequel il voit une superbe jeune femme s'habiller. Tout en faisant semblant de l'écouter, le psy s'efforce par tous les moyens d'entrer en contact avec une voisine. Puis Nick ouvre les yeux : son épouse est la femme du rêve. Il va au travail : son collègue a la tête du psy.”*⁴⁷

Si le film nous intéresse, c'est qu'il met en scène les deux types de hors-champ décrits précédemment. *Equilibrium* s'ouvre sur une image en couleur, alors que la plus grande partie du film est en noir et blanc, montrant une femme allongée, nue, regardant la caméra dans un panoramique flottant de droite à gauche.

Au son, *The second Afro-cuban jazz suite* de Chico O'Farril⁴⁸ se fait entendre comme une musique extra-diégétique et une sonnerie de téléphone résonne à plusieurs reprises.

On ne voit presque pas la femme filmée à contre-jour et très peu éclairée de face, seuls ses yeux, sa silhouette nue et ses sourires discrets sont perceptibles. Viennent alors d'autres plans la montrant en train de prendre un bain, de se maquiller, de s'habiller puis un plan où, habillée, elle s'avance vers la caméra pour s'asseoir sur ce qu'on devine être un lit, toujours en regardant la caméra, et sourit.

La musique s'éteint dans une énième sonnerie de téléphone et une voix masculine énonce en off *“Je me rappelle exactement ce qu'il s'est passé. C'était euh... C'était il y a deux semaines.”*⁴⁹ et le plan sur la jeune femme laisse place à un plan en noir et blanc sur des mains tenant un chapeau et identifiées comme étant les mains de l'orateur.

46 Court-métrage extrait du film *Eros* (2004) co-réalisé avec Wong Kar-Wai et Michelangelo Antonioni.

47 <http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/imprime.php?pk=94455>

48 <https://www.youtube.com/watch?v=vSAYJMB2D9g>

49 Traduction personnelle à partir de sous-titres en langue originale (Anglais).



Fig 21a à 21f : La première séquence du film *Equilibrium*.

Tout au long de la séquence, le regardeur n'est pas filmé et les choix de Steven Soderbergh (regard caméra, flottement de l'image, flou à répétition, contre-jours, etc.) concourent à placer les spectateur.rice.s à la place de de ce regard. Le désir transparait dans les actions exécutées par le personnage féminin, dans le choix de costumes (la nudité puis l'habillage filmé) et dans l'expression faciale de l'actrice Ele Keats (les sourires, les regards lents filmés au ralenti, etc.).

Dans un jeu de dévoilement progressif, Steven Soderbergh construit une tension chez son public en jouant sur les rétentions diverses et le désir de voir (d'abord flou, le corps est ensuite dans l'ombre, etc.). Il construit le regard désirant sans que les spectateur.rice.s n'aient eu besoin de voir le regardeur, mais en assimilant la caméra au dit regard.

La caméra devient regard désirant tout en restant dans une logique de narration interne à un récit : l'attente est nourrie par la longueur de la séquence, mais le public n'est jamais vraiment remis en question, il identifie cette caméra-regard comme celui du personnage dont il doit suivre l'histoire. Le film confirme très vite cette hypothèse en faisant entendre la voix off de Nick Penrose (interprété par Robert Downey Jr.) par-dessus la dernière image de la jeune femme souriante et habillée puis en dévoilant son visage dans un travelling arrière partant de ces mains pour le filmer en plan américain ensuite.

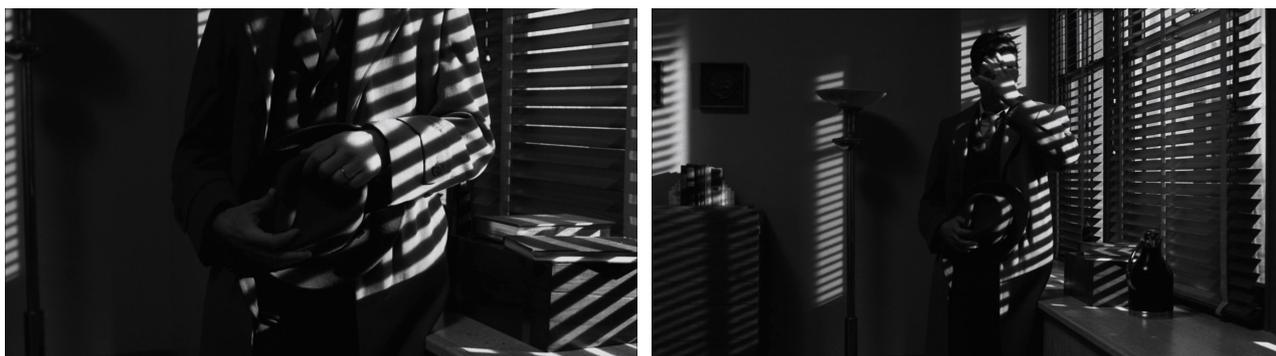


Fig 22a et 22b : Le premier plan sur Nick Penrose.

La puissance de ce “*devenir champ*”, qu'est le visage et le regard de Nick Penrose, stimule immédiatement le public qui souhaite connaître le sens de la séquence.

Plus tard dans le film, le réalisateur fait appel au deuxième cas de figure, où seul le regard désirant est présenté, l'objet du désir restera d'ailleurs pour toujours hors-champ.

Alors que le docteur Pearl, psychiatre de Nick Penrose, interroge le personnage interprété par Robert Downey Jr. au sujet de ses visions d'une femme nue qui ne semble pas être la sienne, Steven Soderbergh met en place un double discours. D'un côté, le dialogue entre les deux hommes, de l'autre l'intérêt que porte le docteur pour la rue. Car après avoir placé Nick sur un divan dos à lui, le docteur commence à regarder à l'aide de petites jumelles puis de grosses jumelles, qu'il est allé chercher (toujours pendant le monologue de Nick), par la fenêtre avec un intérêt très particulier.



Fig 23a et 23b : Pendant que Nick raconte son rêve, le docteur observe quelque chose par la fenêtre.

L'image de cet homme regardant par la fenêtre à l'aide de lunettes fait appel à l'imaginaire spectatorial et rappelle, par exemple, le film *Fenêtre sur cour* (Alfred Hitchcock, 1955) dans lequel Jeffries espie ses voisins. On associe alors le statut de voyeur au personnage du docteur Pearl sans même avoir vu l'objet de son regard.

L'insistance des plans sur le regardeur et le fait de lui faire chercher de plus grosses jumelles pour mieux voir racontent le désir naissant chez le personnage. Peu importe ce qu'il regarde, s'il prend son temps ce n'est ni un accident ni une urgence.

Les plans sur le docteur, filmés à travers la fenêtre, sont d'ailleurs influencés par le dialogue entre le psychiatre et son patient, qui parle de la femme qu'il voit dans son rêve, probablement après lui avoir fait l'amour. La coexistence du dialogue sur les images du docteur semble même influencer son comportement, comme s'il voyait par la fenêtre la femme du rêve de Nick.

Quand Nick dit qu'elle ferme la porte de la salle de bain, il paraît frustré, pose ses jumelles en grommelant, puis quand Nick dit qu'elle revient dans la pièce pour s'asseoir près de lui sur le lit, le médecin reprend ses lunettes comme si l'objet de son voyeurisme était réapparu lui aussi. Cette collision permet au public d'imaginer ce que le docteur voit avec ses jumelles : une femme désirable, comme dans le rêve de Nick.



Fig 24a à 24c : Le jeu sur la surenchère du voyeurisme du docteur Pearl.

Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée dans le passage où le docteur, après avoir envoyé un avion en papier à la personne qu'il observait, mime une demande de rendez-vous galant.



Fig 25a : Le docteur mime "Vous"



Fig 25b : Le docteur mime "Moi"



Fig 25c : Le docteur mime "Sortir"



Fig 25d : Le docteur mime "Café"

Nous avons tenté de mettre en pratique l'utilisation du hors-champ lors du montage des *Rencontres des quatre saisons*. Mais déployé dès le départ, un sentiment de frustration commençait à s'installer pendant le visionnage. Nous avons l'impression que la mise en scène n'allait pas réellement là où elle voulait aller : nous avons besoin de voir l'objet du regard désirant pour s'y attacher et le concevoir. Seulement, dans la logique d'un film à chapitres, nous nous disions qu'il serait possible d'introduire cette notion de hors-champ dans le regard désirant à partir du chapitre 3, dans la mesure où le film est déjà clairement identifié, dans sa manière d'aborder certains sujets, par le public.



Fig 26a à 26c : Le plan “vu” au centre aurait pu disparaître pour investir le hors-champ et raccorder les deux plans “voyeurs” selon la logique du raccord dans l'axe.

Le recours au hors-champ peut fonctionner dans ce cas, mais il semble que le propos se déplace du regard désirant au moment où Adrien aperçoit la jeune femme. Il semble plus troublé que vraiment désirant. Il est donc nécessaire de penser le hors-champ comme un vrai outil de mise en scène, dès l'écriture, sans oublier qu'il peut potentiellement frustrer le public que le désir de voir amène au cinéma. Dans certains films, il sera intéressant de jouer sur cette frustration comme "jouissance" spectatorielle (cf. analyse de *La main* dans *La scopophilie, regard désirant du public dans le cinéma narratif classique*, p.62), dans d'autres, la jouissance se trouve dans l'image même (cf. analyse de *Crash* dans *La scopophilie, regard désirant du public dans le cinéma narratif classique*, p.61).

Bien entendu, il existe d'autres outils permettant de retenir et dévoiler progressivement le regard désirant comme l'usage du flou, le décadage (très présent dans le court-métrage *La main* de Wong Kar-Wai accompagnant le court-métrage de Steven Soderbergh dans le film *Eros*) ou tout autre élément permettant d'altérer la perception du public, mais le hors-champ reste le plus radical.

Un autre paramètre important dans le rapport au regard désirant qui n'a été que peu abordé au cours de cette partie, et qui mériterait un prolongement dans le cadre d'un autre travail de recherche, se trouve dans la conception du son d'un film de cinéma. Le regard est silencieux. Mais au cinéma, les regards peuvent être bruyants, comme dans *Carrie au bal du diable* (Brian De Palma, 1977), ou assourdissants. Dans la réalisation de ma Partie Pratique de Mémoire : *Les Rencontres des quatre saisons*, nous avons d'ailleurs, dès le montage-image, décidé de couper, pour raconter la fascination d'Adrien, certains sons d'ambiance lorsqu'il regarde la jeune fille au manteau bleu dans le chapitre 1.

La musique de film, intra ou extra-diégétique (c'est-à-dire en dedans ou en dehors de l'espace filmique habité par les personnages) joue également un rôle très important dans la mesure où elle peut permettre de teinter une scène d'une émotion particulière, comme nous l'avons vu avec les analyses de *Naissance des pieuvres* et de *La vie d'Adèle : chapitres 1 et 2*, ou même de raconter la naissance du désir, comme dans la scène où Pete Dayton rencontre le personnage incarné par Patricia Arquette au son de la chanson *This Magic Moment* de Lou Reed dans *Lost Highway* (David Lynch, 1997).

PARTIE 2

La communication du regard désirant

CHAPITRE 1

Le regard désirant du public

Au-delà de la mise en scène des personnages et des faits filmiques, le cinéaste ne doit pas oublier la confrontation au public. Il fait des films de cinéma pour qu'ils soient vus et entendus par des spectateur.rice.s lors de projections. Christian Metz parlait d'ailleurs du spectateur ou de la spectatrice comme "tout-percevant", c'est-à-dire comme un sujet *"en entier du côté de l'instance percevante : absent de l'écran, mais bien présent dans la salle, grand oeil et grande oreille sans lesquels le perçu n'aurait personne pour le percevoir, instance constituante, en somme, du signifiant de cinéma (c'est moi qui fais le film)."*⁵⁰ Le film n'étant effectivement rien sans public, les cinéastes réfléchissent, dans l'idéal, à la meilleure manière de se faire comprendre par lui ou elle. D'autant plus si l'on considère la réalité économique du cinéma qui exige une compréhension des enjeux du film sans quoi le public ne recommandera pas le film qui ne fera donc pas assez d'entrées pour rembourser la production, et c'est le cinéaste, au bout de la chaîne de production, qui en paiera le prix fort : il lui sera plus compliqué de trouver des financements pour son prochain projet.

À propos de l'image cinématographique, Antoine de Baecque et Philippe Chevalier disent ceci : *"Les images cinématographiques engendrent des émotions, jouent de la pulsion scopique, rendent visible l'invisible, déploient leur plasticité, donnent à voir en même temps qu'elles dissimulent – entretenant un érotisme et une réserve fantasmatique puissants –, se métamorphosent et se dérobent parfois à la lisibilité, nous regardent autant que nous les regardons ; elles font du film un objet de désir exemplaire. Car au-delà de ce qui se joue sur l'écran, c'est bien à travers la circulation entre le regard du cinéaste, l'écran et la salle que le désir doit être envisagé."*⁵¹

La mise en scène du regard désirant gagnerait à être analysée selon différents niveaux de construction des images. Le processus d'identification aiderait à comprendre ce qui se joue chez les spectateur.rice.s lorsque l'on met en scène le regard désirant au

50 Op. cit. Christian METZ, p.68-69

51 Antoine de BAECQUE et Philippe CHEVALIER, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, France, puf, 2012, p.221

cinéma. Mais la construction de ce type de regard passe aussi et depuis longtemps par la construction de l'image de "star" d'acteurs et d'actrices. Il est également important de considérer la caméra comme regard des cinéastes et donc le film (mettant en scène des personnages désirants) comme regard désirant.

A. L'identification, moteur spectatorial du regard désirant

*"Pour comprendre le film de fiction, il faut à la fois que je "me prenne" pour le personnage (= démarche imaginaire), afin qu'il bénéficie par projection analogique de tous les schèmes d'intelligibilité que je porte en moi, et que je ne me prenne pas pour lui (= retour au réel) afin que la fiction puisse s'établir comme telle (= comme symbolique) : c'est le semble-réel."*⁵² Pour tenter de comprendre ce qui se joue chez le public lors du visionnage, nous allons définir quelques termes utiles pour la suite du propos.

En psychologie, l'identification se définit comme *"processus psychologique par lequel un individu A transporte sur un autre B, d'une manière continue plus ou moins durable, les sentiments qu'on éprouve ordinairement pour soi, au point de confondre ce qui arrive à B avec ce qui lui arrive à lui-même"*⁵³. C'est un phénomène centripète que Sylvain Missonnier décrit comme de *"l'import"*⁵⁴ : le sujet saisit quelque chose de l'extérieur pour le ramener à lui.

La projection se définit comme *"manière personnelle de voir le monde extérieur au travers de ses habitudes de vie, de pensée, de ses intérêts"*, mais aussi comme *"fait de projeter ses sentiments sur autrui"*⁵⁵. C'est un phénomène centrifuge dans lequel le sujet attribue sa manière de voir le monde à un sujet ou objet extérieur.

Julie Grèzes, chercheuse et directrice de recherche pour l'INSERM⁵⁶, propose une définition intéressante de l'empathie comme *"capacité de ressentir une émotion*

52 Op. cit. Christian METZ, p.80

53 <https://www.cnrtl.fr/definition/projection>

54 Sylvain MISSONNIER, "Identifications, projections et identifications projectives dans les liens précoces", *Le Divan Familial* n° 22, 2009, <https://www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2009-1-page-15.htm>

55 <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/projection/64230>

56 Institut National de la Santé Et de la Recherche Médicale

*appropriée en réponse à celle exprimée par autrui, tout en faisant clairement la distinction entre soi et autrui (c'est-à-dire être conscient de la source de l'émotion et pouvoir décoder l'émotion d'autrui) et d'être capable de réguler ses propres réponses émotionnelles."*⁵⁷

Si l'on revient à l'approche de Christian Metz concernant l'expérience du public de cinéma : il a en effet conscience de cette existence d'autrui auquel il peut s'identifier. Il compare le statut des spectateur.rice.s à celui de l'enfant au stade du miroir en distinguant ces deux derniers car *"le spectateur n'est pas un enfant, et l'enfant qui en est réellement au stade du miroir (de six à dix-huit mois environ) serait assurément incapable de "suivre" le film le plus simple. (...) le spectateur sait qu'il existe des objets, que lui-même existe comme sujet, qu'il devient un objet pour autrui; il se connaît et connaît son semblable : il n'est plus nécessaire que cette similitude lui soit littéralement dépeinte sur l'écran, comme elle l'était sur le miroir de son enfance."*⁵⁸

Le premier élément motivant l'identification résiderait alors dans un rapport d'analogie physique passant par les yeux, la bouche, les oreilles, le nez, le corps avec les bras et les jambes, caractéristiques intégrées et identifiées par les spectateur.rice.s comme appartenant au sujet humain. Bien sûr, cette approche de l'identification anthropocentrée est remise en cause par certains films comme les documentaires animaliers ou tout autre film dans lequel le public pourrait s'identifier à un objet (un pneu dans *Rubber* par exemple), et bien sûr elle ne vaut que pour *"le film narratif-représentatif"*⁵⁹. Cependant, elle reste un modèle solide d'appréhension du processus d'identification au cinéma.



Fig 27 : Le pneu tueur de *Rubber*

57 <https://www.youtube.com/watch?v=EQZINXKSp3Q&t=22s>

58 Op. cit. Christian METZ, p.66

59 Ibid, Christian METZ, p.67

Mais ce processus d'identification passe aussi par un autre paramètre : la projection des "*schèmes d'intelligibilité*"⁶⁰, c'est-à-dire de tous types de schémas intégrés par le public de par son expérience vécue. Au cinéma, le.a spectateur.rice fait dialoguer son vécu avec le film projeté. Le film joue sur une multitude de codes qui régissent la société et les comportements humains pour déployer son récit.

Prenons par exemple les codes de séduction classique de notre société contemporaine. L'organisation patriarcale du monde nous a appris que l'homme doit inviter la femme au restaurant, au cinéma ou pour une balade dans le but de la séduire.

Ces codes peuvent être utilisés de manière inconsciente (et reproduisent alors un mode de pensée basée sur la domination masculine) ou ils peuvent être utilisés de manière consciente pour inverser l'ordre établi.

Entre alors le caractère subjectif de la perception d'un film qui rend difficile l'établissement de modèle de rapport empathique. Chaque spectateur.rice constitue une entité perceptive singulière, et donc unique par essence. En fonction de paramètres tels que : la nationalité, le parcours scolaire, le milieu social fréquenté, le sexe, le genre attribué à la naissance (et/ou le genre identifié ensuite) ou l'âge (pour ne prendre que ces caractéristiques) l'appréciation du film peut s'avérer totalement différente.

Mais cela ne veut pas dire que le processus d'identification est relié au partage d'un caractère singulier. Il n'est pas la peine d'être le personnage mis en scène dans la fiction pour le comprendre. Mais il est par contre essentiel de construire un récit en se basant sur des concepts façonnant la psychologie humaine comme les besoins ou les désirs par exemple.

C'est en projetant ma propre expérience du désir que je peux comprendre la fiction mettant en scène un personnage désirant même si ce désir diffère du mien. C'est le mouvement imaginaire établissant la fiction comme symbolique chez Christian Metz. Le public peut, grâce à ce "mouvement" projeter une expérience vécue (au cinéma ou dans la réalité) pour établir un lien imaginaire entre la fiction et lui-même.

60 "Forme générale ayant non seulement une organisation interne mais une action organisatrice et structurante" (Mucchi. *Psychol.* 1969) cf. <https://www.cnrtl.fr/definition/sch%C3%A8mes>).

Le.a spectateur.rice de cinéma met en place un double rapport avec le personnage de fiction : il.elle est capable d'établir un rapport empathique avec ce dernier (je comprends ce que le personnage ressent et en construit mon émotion propre en réponse) et de s'identifier à lui pour projeter ses "*schèmes d'intelligibilité*" (je me prends pour le personnage et ressens donc ce qu'il ressentirait face à une telle situation) et donc mieux comprendre le personnage et le film. Si un personnage A désire un personnage B, le public est donc théoriquement capable de ressentir du désir envers le personnage B et de projeter l'envie d'être désiré sur le personnage A.

Si l'identification et le rapport empathique sont les moteurs d'appréhension d'un film par un.e spectateur.rice, il est très important de prendre en compte ces paramètres dans la réalisation de film de cinéma. Le positionnement moral du personnage, du récit ainsi que de la mise en scène peut diriger l'empathie et l'identification du public vers un regard ou un désir particulier. C'est d'ailleurs une des remises en question des réflexions féministes concernant la domination du regard masculin au cinéma⁶¹.

Par exemple, si un désir jugé immoral, car pervers, est mis en scène de manière inconsciente et légitimée, le public contemporain pourra rejeter le film. Pour mettre en scène le regard désirant, il vaut mieux comprendre le positionnement moral de la société contemporaine pour aller dans son sens ou le questionner consciemment.

C'est le cas du film *The Heartbreak Kid* (Peter et Bobby Farrelly, 2007) où le statut de stalker d'Eddie Cantrow (personnage principal et support d'identification) est mis en scène comme tel et non comme une posture romantique, ce qui paradoxalement redirige l'identification vers le personnage féminin victime de ce harcèlement dans la scène où Eddie se cache sous son lit.

La morale évoluant sans cesse, certains films sont rétrospectivement remis en question. Comme la scène de baiser entre Han Solo et la princesse Leïa dans *Star Wars, The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980) où l'accomplissement du désir de Han Solo face à la résistance de la princesse Leïa apparaissait comme un acte valeureux (aujourd'hui remis en question dans de nombreux articles parlant de la

61 *Plaisir visuel et cinéma narratif*, traduit de l'anglais par Gabrielle Hardy pour *Débordements* cf. <https://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>

culture du viol, c'est-à-dire de la manière dont le non-consentement peut être mis en scène comme une barrière à briser pour l'homme romantique⁶²).



Fig 28a : L'identification à Miranda et l'appréhension du statut de stalker de Eddie Cantrow.



Fig 28b : L'identification à Han Solo et à la culture du viol.

Au-delà du processus d'identification, *“l'exercice du cinéma n'est possible que par les passions perceptives : désir de voir (=pulsion scopique, scopophilie, voyeurisme), qui était seul en jeu dans l'art muet, désir d'entendre qui s'y est ajouté avec le cinéma parlant.”*⁶³

B. La scopophilie, regard désirant du public dans le cinéma narratif classique

Christian Metz relevait dans son ouvrage la problématique de la place du public lors de la projection des films de cinéma narratifs classiques, obéissant à *“l'idéal de la transparence”*⁶⁴. Il comparait l'expérience des spectateur.rice.s de théâtre avec celle du public au cinéma. Le propre du film est ainsi d'être absent de la salle de cinéma, utilisant le projecteur comme relai de ce qui a été un jour devant la caméra. Ces paramètres divisent en fait l'espace occupé par le public (= la salle) et celui occupé par les personnages, acteurs et actrices figurés par l'écran (= la diégèse) : *“l'un est réel, l'autre perceptif”*⁶⁵.

62 Jason PARGIN, “7 Reasons So Many Guys Don't Understand Sexual Consent”, *Cracked*, nov. 2016, <https://www.cracked.com/blog/how-men-are-trained-to-think-sexual-assault-no-big-deal>

63 Op. cit. Christian METZ, p.82

64 Op. cit. Jacques AUMONT et Michel MARIE, p.50

65 Ibid, Christian METZ, p.89

Le régime scopique du cinéma est défini par *“l'absence de l'objet vu”*⁶⁶ et repose sur un accord entre cet objet et le public voyeur qui *“s'appuie sur une sorte de fiction, plus ou moins justifiée dans l'ordre du réel, parfois institutionnalisée comme au théâtre ou au strip-tease, une fiction qui stipule que l'objet est “d'accord”, qu'il est donc exhibitionniste. Ou plus exactement, ce qui, de cette fiction, est nécessaire à l'établissement de la puissance et du désir, est réputé suffisamment garanti par la présence physique de l'objet : “Puisqu'il est là, c'est qu'il veut bien”*⁶⁷. Par extension au cinéma, dans la mesure où l'acteur et l'actrice figurent dans le film, c'est également qu'il et elle sont d'accord. Le.a spectateur.rice est donc moralement légitime à regarder et écouter les images et les sons proposés par le film.

Le cinéma joue avec la scopophilie du public en l'amenant à voir des scènes interdites d'ordinaire (comme les scènes de sexe par exemple). Dans ce mouvement, la salle autorise le public à regarder ce qui ne l'est habituellement pas et légitime le voyeurisme spectatorial. *“Le film, pour son spectateur, se déroule dans cet “ailleurs” à la fois tout proche et définitivement inaccessible où l'enfant voit s'ébattre le couple parental, couple qui pareillement l'ignore et le laisse seul, pur regardeur dont la participation est inconcevable.”*⁶⁸ La scopophilie comme désir de voir *“renaît bien vite après le court vertige de son apparente extinction, il se nourrit largement de lui-même comme désir, il a ses rythmes propres, souvent assez indépendants de ceux du plaisir obtenu (auquel il semblait pourtant viser spécifiquement) ; le manque est ce qu'il veut combler, et en même temps ce qu'il a soin de toujours maintenir béant pour survivre comme désir.”*⁶⁹

C'est en stimulant le plaisir scopique, en le frustrant ou en l'accomplissant que le cinéma joue avec le regard désirant des spectateur.rice.s. En utilisant le hors-champ (cf. *le hors-champ, rétention construisant le regard désirant*, p.44), la coupe de montage, en utilisant le décadrage, le flou, etc.

Il revient aux cinéastes de jouer avec cette pulsion scopique pour proposer des rapports à cette pulsion différents.

66 Ibid, Christian METZ, p.86

67 Ibid, Christian METZ, p.87

68 Op. cit. Christian METZ, p.89

69 Ibid. Christian METZ, p.83

Dans *Crash* (David Cronenberg, 1996), les scènes de sexe jouent sur la matière des corps, des vêtements, des attelles et des voitures pour stimuler la scopophilie des spectateur.rice.s. David Cronenberg satisfait ensuite notre désir de voir pour construire un propos sur le rapport charnel des pulsions de vie et de mort chez ses personnages recréant des accidents pour jouir.



Fig 29a à 29c : L'excitation spectatorielle par l'assouvissement scopophilique dans *Crash*.

Dans *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), la première scène de sexe entre Nick et Catherine joue sur la mise en tension provoquée par le fait d'y reconnaître des formes et positions vues dans la scène de sexe/meurtre qui ouvre le film et que Nick essaie de résoudre en soupçonnant Catherine. Verhoeven stimule la scopophilie du public pour amener une tension autre : Catherine va-t-elle planter un pic à glace dans le torse de Nick comme la jeune femme dans la scène d'ouverture ?



Fig 30a à 30c : La scène de meurtre inaugurale de *Basic Instinct*.



Fig 30d à 30f : Le scène de sexe entre Nick et Catherine dans *Basic Instinct*.

Dans *La main* (Wong Kar-Wai, 2004), la scène de sexe entre Mlle Hua et Zhang cache “la main” de la femme qui masturbe l'homme pour se concentrer sur les visages, sur les autres mains. Wong Kar-Wai frustré notre désir de voir pour déplacer la séquence vers le tragique de cette dernière scène d'amour entre les deux personnages avant la disparition de Mlle Hua (déjà annoncée).

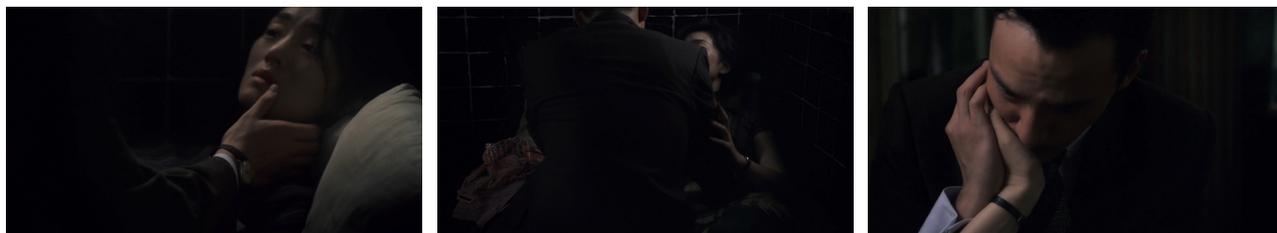


Fig 31a à 31c : Le déplacement du regard scopophile dans *La main*.

Pour résumer, dans le cinéma narratif classique, de nombreux auteur.rice.s jouent sur la satisfaction ou la frustration du désir scopophilique pour déplacer leurs narrations, raconter autre chose qu'un simple échange charnel entre deux individus (comme on pourrait l'attendre d'un film pornographique “gonzo”⁷⁰).

Si le régime scopique nécessite l'établissement de cette “transparence” visée par la mise en scène de cinéma classique c'est que les outils visant à briser l'illusion ramènent le public à sa position de voyeur. Le regard caméra, très classiquement, brise, imaginativement, la frontière entre le public et le film (= l'écran) en s'adressant directement aux spectateur.rice.s et change alors le rapport du public à l'œuvre, ce qui peut l'amener à culpabiliser.

70 Film pornographique sans scénario n'ayant pour but que de montrer pour faire jouir son spectateur ou sa spectatrice.

CHAPITRE 2

L'acteur et l'actrice, médiateurs du regard désirant

Entre le public et les cinéastes se trouvent les acteur.rice.s. Leur rôle est de donner vie aux personnages en les incarnant à l'écran sous la direction des cinéastes. Si on revient à la question du regard désirant, l'acteur.rice serait donc capable d'endosser le rôle du désirant et le rôle du désiré, d'être un corps désirable et un regard désirant. Plusieurs paramètres influent dans le choix d'un.e acteur.rice pour un rôle. Il s'agit d'abord d'un choix physique qui déterminera l'incarnation du personnage. Puis d'un choix artistique qui déterminera les intentions et directions que peuvent donner un.e acteur.rice à un personnage particulier. Enfin, il faut également prendre en compte le statut de certain.e.s acteur.rice.s reconnu.e.s par le public comme évocation du désir.

A. L'incarnation : entre caractères physiques et photogénie

Le premier des paramètres que les cinéastes doivent prendre en compte est de type physique, sans quoi le public n'aura que peu de moyens de s'identifier au regard désirant. Il lui revient de choisir un visage et un corps en adéquation avec sa vision du film et dont il peut penser que le public pourra saisir la subtilité rapidement. L'âge, la physionomie, la taille, le poids, le genre, le sexe ou l'appartenance ethnique sont autant de paramètres à prendre en compte, car ils racontent en eux-même beaucoup de choses aux spectateur.rice.s.

Hélène Valmary, l'explique en reprenant la conception du "type" chez Eisenstein : une *"apparence physique induit déjà pour le spectateur du sens : le patron est celui qui mange bien, a le temps de se faire beau là où l'ouvrier est celui qui a moins le temps de manger ou de se coiffer"*⁷¹. Dans le cadre d'une mise en scène du regard désirant, le "type" du corps désirable semble être déterminé par la beauté ou le charme que véhicule le corps et le visage de l'acteur.rice. La réalisation de film requiert donc une grande compréhension des codes de beauté de l'époque dans laquelle le film est tourné.

71 Hélène VALMARY, "L'acteur de cinéma, objet et outil d'analyse", *Le fil des images*, déc. 2020, <https://www.lefildesimages.fr/lacteur-de-cinema-objet-et-outil-danalyse/#sdfootnote2anc>

Dans *L'inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013), si le réalisateur avait choisi un acteur comme Denis Lavant, dont le physique évoque plus la monstruosité et l'étrangeté, pour interpréter le rôle de Franck, le film n'aurait pas pris la même direction. Dans le sens du film, Pierre Deladonchamps a un visage très peu marqué et plutôt lisse, ce qui peut lui permettre d'évoquer la naïveté et le romantisme dont le personnage de Franck a besoin dans le film.

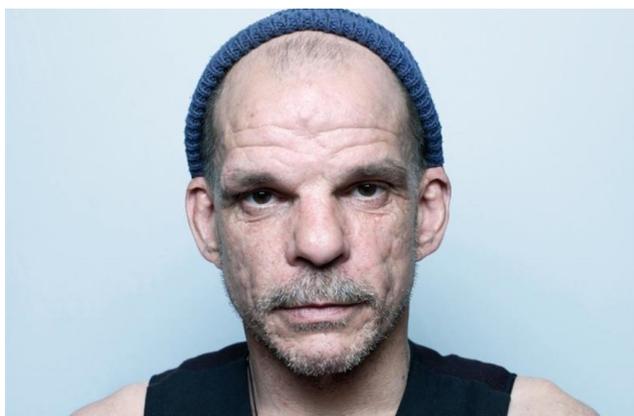


Fig 32a : Denis Lavant

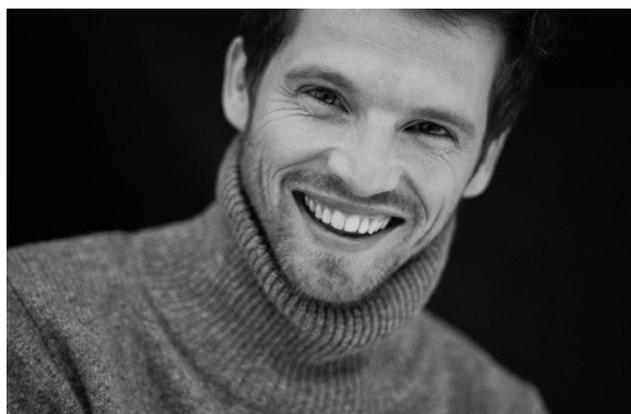


Fig 32b : Pierre Deladonchamps

Il en aurait d'ailleurs été de même si Denis Lavant avait endossé le rôle de Michel : son physique de pirate en aurait fait immédiatement un méchant. Or, le choix d'un acteur comme Christophe Paou pour interpréter Michel, permet d'exprimer très clairement une des caractéristiques du trouble que ressent Franck dans le film : Michel est très beau, très musclé, très grand et souvent tout nu.

Lors de la recherche de l'acteur pour jouer le personnage d'Adrien dans *Les rencontres des quatre saisons*, nous avons vu près d'une vingtaine de personnes différentes. La recherche portait alors sur un jeune homme, entre 20 et 25 ans, au physique frêle, comme un adolescent qui n'aurait pas envie de devenir adulte.

Nous avons d'abord fait passer des castings ouverts à tous, lors desquels nous avons saisi l'impact que peut avoir le physique sur le choix d'un acteur en correspondance avec un personnage. Le premier jour, Vincent Cheick, un homme d'une trentaine d'années, assez large d'épaules est entré dans la salle et nous avons tout de suite su qu'il ne serait jamais Adrien, bien que talentueux par ailleurs.



Fig 33a : Vincent Cheick



Fig 33b : Louis Battistelli

Par la suite, nous avons décidé de chercher un acteur en se basant sur ses caractéristiques physiques. C'est comme cela que je suis tombé sur le profil Facebook de Louis Battistelli, comédien et étudiant au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

Mais au-delà d'une simple approche du physique d'un.e acteur.rice, il est important de prendre en compte son potentiel photogénique. Car si la valeur esthétique du visage d'un.e acteur.rice est importante, elle ne l'est qu'en rapport à sa photogénie, un acteur.rice photogénique étant celui ou celle *“qui rend ”bien” en photographie, qui est valorisée par elle, qui apparaît sous un jour inattendu, intéressant, poétique, charmant”*⁷².

La photogénie, décrite comme *“l'expression la plus pure du cinéma”*⁷³ par Jean Epstein, permet aux réalisateur.rice.s de juger le potentiel d'un.e acteur.rice à incarner le personnage au cinéma. Or, ce qui rend “bien” immobile peut perdre en photogénie dans le mouvement. Nous aurons donc plutôt recours au terme cinégénie décrivant un *“aspect des objets pouvant être mis en valeur par le cinéma”*⁷⁴.

Même si on peut difficilement décrire l'acteur Denis Lavant comme un bel homme (bien que les critères de beauté aient quand même à trait à la subjectivité de

72 Op. cit. Jacques AUMONT et Michel MARIE, p. 189

73 Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma*, Tome 1, France, Seghers, 1974, p. 137.

74 <https://www.cnrtl.fr/definition/cin%C3%A9g%C3%A9nie>

chacun.e), il reste un acteur cinégénique qui a donné beaucoup de plaisir aux cinéphiles à travers de nombreux films où son physique semble être au centre de l'image en permanence. Le cinégénique n'a pas de relation avec le beau, mais plus avec la justesse d'un choix de comédien.ne en rapport avec un personnage.

Malgré cela, le choix d'un.e acteur.rice pour un rôle relève d'un échange entre le.a réalisateur.rice et la proposition physique et artistique des personnes casté.e.s pour un rôle. Il s'agit à la fois de chercher le personnage dans l'acteur.rice et de reconstruire le personnage en fonction de ce.tte dernière. C'est ce qu'Eisenstein décrivait comme *"l'élasticité"* de l'image d'un personnage pour arriver à choisir l'acteur.rice *"avec le maximum de justesse – en processus double"*⁷⁵.

B. Le cas particulier de la "star"

Un autre paramètre peut permettre de communiquer le regard désirant par le biais de l'acteur.rice : son aura de "star". La "star" se définit comme *"Actrice (...), acteur célèbre dont l'image auprès du public est celle d'un être fantasmatique, inaccessible, intouchable, entouré de mystère"*⁷⁶. Elle est, depuis l'âge d'or d'Hollywood, un argument économique mis en place par les producteur.rice.s pour amener le public en salle. Dans *Le classicisme hollywoodien*, Christian Viviani dit ceci : *"Le propre d'une fiction (...) est de mettre en avant quelques personnages à travers lesquels le spectateur se projette. Ces personnages protagonistes, surtout quand leur attrait est redoublé par le charisme des acteurs qui les incarnent, aimantent l'attention de celui qui regarde"*⁷⁷.

Plus que ça, la présence d'un.e acteur.rice peut permettre d'exprimer une dimension de l'histoire rapidement de par l'image qu'il.elle s'est construit.e et qu'il.elle véhicule. La star est en fait devenue une icône du langage cinématographique au sens de Pierce, où une icône est un *"type de signe qui opère par similitude de fait entre deux éléments; p. ex. : le dessin représentant une maison et la maison représentée"*⁷⁸.

75 Serguei EISENSTEIN, « L'art de la mise en scène », *Cahiers du cinéma* n° 225, nov.-déc. 1970, p. 38

76 <https://www.cnrtl.fr/definition/STAR>

77 *Eléments pour une typologie de l'acteur hollywoodien à l'âge classique*, Christian Viviani dans *Le classicisme hollywoodien*, France, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.89

78 <https://www.cnrtl.fr/definition/ic%C3%B4ne>

C'est le cas depuis le début des années 2010 de l'actrice Vimala Pons et de l'acteur Vincent Macaigne qui apparaissent respectivement comme la fille loufoque et aventureuse assumant ses désirs et le personnage déprimé et en manque de confiance en lui. Le public a, de par ses expériences antérieures (au cinéma ou dans d'autres médias comme la photographie, la télévision ou le théâtre), développé une attente envers l'acteur.rice "star".

Vimala Pons



Fig 34a : *La fille du 14 juillet*,
Antonin Peretjatko, 2013

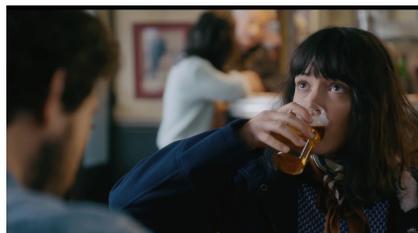


Fig 34b : *Marie et les naufragés*,
Sébastien Betbeder, 2016



Fig 34c : *La loi de la jungle*,
Antonin Peretjatko, 2016

Vincent Macaigne



Fig 35a : *2 automnes, 3 hivers*,
Sébastien Betbeder, 2013



Fig 35b : *Tonnerre*, Guillaume
Brac, 2013



Fig 35c : *La bataille de Solferino*,
Justine Triet, 2013

Pour illustrer l'impact de la figure de la "star" sur la compréhension du regard désirant, nous nous intéresserons à la carrière de l'actrice Virginie Efira tant elle s'est construit une image de femme désirable puis désirante au fil des films dans lesquels elle a tourné.

Dans *Caprice* (Emmanuel Mouret, 2015), elle interprète Alicia, actrice "star" et d'abord objet de désir et de fantasme qui trouve ensuite une place très différente de femme désirante, choisissant d'embrasser Clément (interprété par Emmanuel Mouret) puis assumant son désir pour Thomas, l'ami de Clément. Elle est à la fois désirée et désirante, moteur et support de désir.

Dans *Victoria* (Justine Triet, 2016) ainsi que dans *Sybil* (Justine Triet, 2019) ses deux personnages sont des corps désirants. Car plus que son regard, c'est le corps de l'actrice que la mise en scène choisit de mettre en avant, mais pas dans un mouvement d'objectification où le corps désirable subit le regard désirant. Victoria comme Sybil est un corps désirant décisionnaire qui s'affranchit de la domination classique du regard masculin.



Fig 36a : Dans *Caprice* comme objet d'une fascination proche du désir d'abord.

Fig 36b : Dans *Victoria*, comme corps désirant, décidant de faire l'amour avec Samuel Mallet.

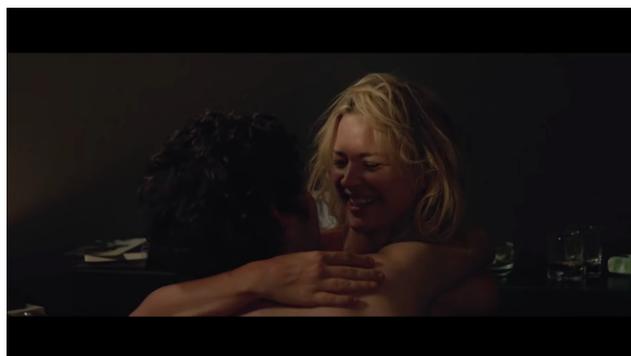


Fig 36c : Dans *Sybil*, corps désirant se rappelant l'extase ressentie avec Gabriel.

Tout ce parcours mène enfin au film *Benedetta* (Paul Verhoeven, 2021) où Virginie Efira incarne la soeur Benedetta en proie au désir naissant pour la jeune Bartolomea, récemment recueillie par le couvent. Dès les premiers instants, son regard apparaît comme désirant et ce encore plus pour le public ayant suivi l'évolution de la carrière de l'actrice. Elle est encore une fois une femme conquérante “avec une sexualité offensive et assumée”.⁷⁹

⁷⁹ Stupéfiant!, *L'interview de Virginie Efira – Le doc Stupéfiant*, déc. 2020,



Fig 37a et 37b : L'échange de regards désirants entre la soeur Benedetta et Bartolomea.

Si le choix de certain.e.s acteur.rice.s pour communiquer le regard désirant est pertinent, il l'est aussi dans la mesure où il.elle.s peuvent s'être constitué.e.s une image de corps désirable qui transforme le regard des autres personnages comme désirant. C'est l'exemple de Louis Garrel dont l'image de beau brun ténébreux est utilisée par Sophie Letourneur dans *Les coquillettes* comme moteur du désir de Sophie.



Fig 38a et 38b : Louis Garrel dans *Les coquillettes*.

cf. <https://www.youtube.com/watch?v=8wlgwVSoPrU>

CHAPITRE 3

La caméra, regard désirant des cinéastes

Le cinéma est un geste désirant en soi, il semble inconcevable qu'un.e cinéaste passe de un à dix ans ou plus à écrire, défendre, tourner et monter un film sans désir pour celui-ci. Le désir de raconter cette histoire à ce moment-là de la vie de la société dans laquelle il.elle réalise ce film ou dans sa propre vie en tant qu'être humain. Le désir de porter une voix, de montrer un événement particulier. Mais est-il pour autant question de désir amoureux, voire sexuel, dans la réalisation d'un film ?

Si aujourd'hui la question paraît intéressante c'est que le récent mouvement états-unien MeToo et ses répercussions mondiales sur, entre autres, la manière de concevoir nos rapports aux métiers du cinéma a fait se questionner beaucoup de cinéastes et d'acteur.rice.s, de par la promiscuité qu'entraîne le tournage d'un film et les ambiguïtés entretenues par certain.e.s entre la fonction et l'être humain.

Selon le cinéaste Olivier Assayas, particulièrement touché par la question du mouvement MeToo (car proche de l'actrice Asia Argento), *"la question individuelle du désir parasite le film"* ⁸⁰. Pour lui, un film obéit à une logique interne à un récit fictionnel. Ce sont les personnages qui dictent la direction de la fiction et leurs propres désirs. Il semble important de ne pas mélanger la personne que l'on est avec ce que l'on représente, le.a cinéaste a le devoir de se mettre en retrait par rapport à la fiction lors du tournage d'un film.

Si cette approche a le mérite de clarifier le positionnement narratif du cinéaste, elle ne prend pas réellement en compte le pouvoir décisif de l'image cinématographique. Même en considérant le cinéma classique narratif, il semble impossible de se dire que le choix d'un cadre n'est pas le fruit d'un point de vue, conscient ou non, de l'auteur sur ses personnages (c'est d'ailleurs précisément ce que dénonce Laura Mulvey dans son article, *Visual Pleasure and narrative cinema* mais nous y reviendrons plus tard).

80 Olivia GESBERT, "Le cinéma, un art du désir ? Avec Olivier ASSAYAS", *La Grande Table (1ère Partie)*, France Culture, fév. 2018, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/le-cinema-un-art-du-desir-avec-olivier-assayas>

Dans le travail d'élaboration d'un film de cinéma, le.a cinéaste constitue le regard qui va permettre de révéler l'histoire au public une fois le film fini. Il.elle prend part aux discussions avec le.a chef.fe opérateur.rice, le.a monteur.se pour montrer des images contenant des informations visuelles et narratives, et dans le même mouvement se place moralement d'une certaine manière. C'est dans cette mesure que la caméra peut être considérée comme le prolongement du regard des cinéastes.

Prenons par exemple la séquence de boîte de nuit du film *Mektoub my love : canto uno* réalisé par Abdellatif Kechiche. Pour reprendre les propos de Laura Tuillier, il semblerait que le personnage principal qui, dans une conception classique de la narration cinématographique, devrait constituer le relai de la pensée du film, *"n'intéresse pas beaucoup le cinéaste, qui a tendance à faire fi de son point de vue pour imposer le sien"*⁸¹.

L'ambition d'essayer de communiquer le désir d'Amin pour Ophélie et celui d'Ophélie pour Amin est grande et la séquence ménage d'ailleurs quelques moments de grâce à cet égard (comme le moment où Ophélie revient prendre Amin dans ses bras alors que Céline était clairement en train de danser avec lui pour le séduire).

La construction de la séquence repose sur le voyeurisme d'Amin, souvent filmé à l'écart en train d'observer le groupe d'amis. Deux types de plans s'opposent, les plans "vus" et les plans "voyeurs". Dans les plans "vus", on perd souvent le visage des actrices pour regarder leurs ventres ou leurs fesses bouger en rythme.

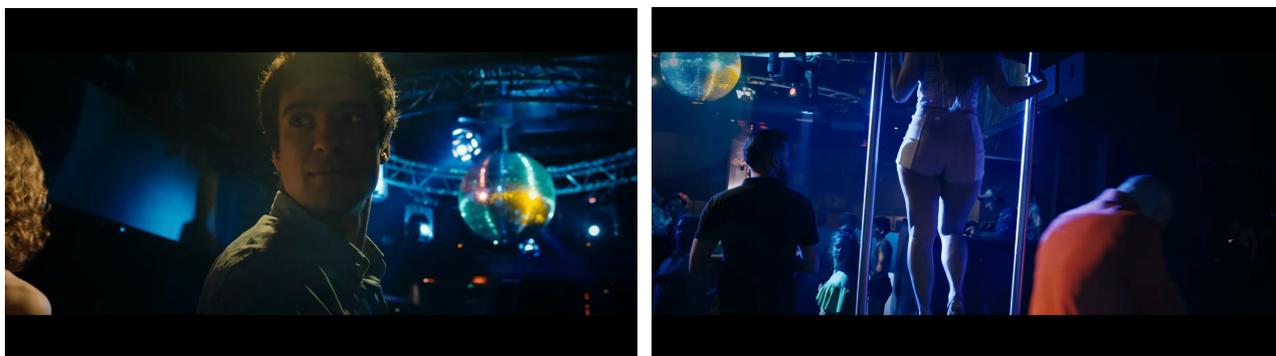


Fig 39a et 39b : Le positionnement d'Amin dans la séquence de boîte de nuit.

81 Laura TUILLIER, "Aura été", *Cahiers du cinéma* n° 742, mars 2018

Ceci étant dit, la mise en scène semble adopter le point de vue d'Amin montré comme un personnage en retrait, observant la débauche d'énergie de son groupe d'amis.

Mais Abdellatif Kechiche a décidé de monter certains plans filmés en contre-plongée, impossible à raccorder avec la position du regard d'Amin, qui ne s'est jamais mis à quatre pattes pour observer Ophélie danser.

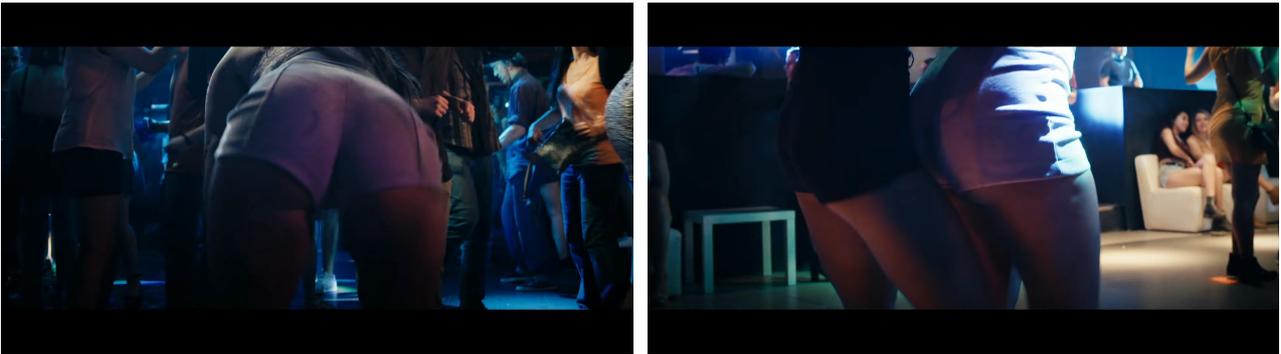


Fig 40a et 40b : Le point de vue d'Abdellatif Kechiche matérialisé par la position de la caméra.

Dans ces choix transparaissent la position du cinéaste et son désir de filmer les fesses de son actrice qui “twerke” la plupart du temps. C'est d'ailleurs à cause de ces errements de la caméra que le film devient problématique.

La caméra s'assume dès lors comme regard du cinéaste désirant ses actrices, et le public change de positionnement par rapport au film. Là où il s'identifiait à Amin la plupart du temps, il ne peut plus s'identifier qu'à la caméra et par extension au regard du réalisateur sur ses actrices.

Par ailleurs, le regard désirant du cinéaste ne s'exprime pas qu'à travers les problématiques de cadre monté. Il s'applique également aux choix de costumes et de direction d'acteur.rice.

Le choix du mini short dévoilant les fesses de l'actrice Ophélie Bau ainsi que du T-shirt décolleté dévoilant son nombril participent à communiquer son désir de voir le corps de la jeune femme qui est filmé sous tous les angles lors de la séquence.

Le choix de l'avoir fait "twerker", de l'avoir fait se jeter au cou d'Amin et danser collée-serrée avec Céline participent à cette idée également.

La caméra fige le regard des cinéastes, mais celui-ci s'exprime à travers d'autres outils de mise en scène. Le rôle des cinéastes serait alors d'amener à mettre en place tous les éléments qui finiront par être captés par le prolongement de leurs regards, c'est-à-dire la caméra.

PARTIE 3

Le regard désirant, une domination ?

CHAPITRE 1

Le male gaze

Le cinéma contemporain ne cesse de se questionner sur la place du genre dans la production de films. C'est récemment, la remise en question du cinéma d'Abdellatif Kechiche, le prolongement des réflexions de Laura Mulvey par Iris Brey⁸² ainsi que toutes les interrogations sur la place des femmes et sur leur représentation dans le milieu du cinéma, qui agitent les critiques et les créateur.rice.s. Et si cela nous intéresse, c'est que la question du regard désirant se trouve être au centre de toutes ces réflexions. Depuis longtemps, il semble que le regard désirant masculin "male gaze" domine la représentation cinématographique. Nous tenterons alors de comprendre ce qui définit ce regard, s'il existe un équivalent féminin appelé "female gaze", et si, finalement, il existe une façon plus fluide de mettre en scène ces regards.

En 1975, Laura Mulvey publie l'article *Visual Pleasure and narrative cinema* dans la revue britannique *Screen*, dans lequel elle définit un certain nombre de concepts repris par la suite, dont celui de "male gaze" qui nous intéressera tout particulièrement.

Dans cet article, Laura Mulvey part de concepts psychanalytiques empruntés à Jacques Lacan ou Sigmund Freud pour établir d'abord les rôles que la société de consommation patriarcale attribue traditionnellement aux hommes et aux femmes (ceux-ci tournant autour de la castration).

Ensuite, elle aborde le cinéma narratif hollywoodien classique en mettant en lumière cette domination patriarcale du personnage masculin, autour duquel la plupart des films de fiction se construisent. Elle oppose alors deux entités, le personnage masculin, le plus souvent actif, et le personnage féminin, souvent objectifié voire fétichisé⁸³. Le premier est moteur du processus d'identification, le second, source de plaisir visuel. Selon Mulvey, c'est précisément ce processus d'oppression du corps des femmes par le regard des hommes pour satisfaire le public que l'on pourrait appelé "male gaze" .

82 Iris BREY, *Le regard féminin*, France, Éditions de l'Olivier, 2020, 252p

83 *Plaisir visuel et cinéma narratif*, traduit de l'anglais par Gabrielle Hardy pour *Débordements* cf. <https://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>

Cependant, et comme l'explique Iris Brey⁸⁴, il ne s'agit pas ici de mettre au bûcher toutes les représentations appartenant au champ du "male gaze", mais de "*réfléchir à la manière dont un ou une cinéaste met en scène le corps féminin et l'imaginaire lié aux femmes*"⁸⁵.

En prolongeant les réflexions de Laura Mulvey, Iris Brey explique très bien que le danger de l'expression du "male gaze" réside précisément dans la mise en oeuvre inconsciente d'une domination masculine qui se reporterait ensuite sur nos manières de voir les corps féminins hors du champ du cinéma. On pourrait alors se dire que la conscientisation des codes appartenant à l'expression du "male gaze" pourrait entraîner une remise en question des représentations des désirs genrés au cinéma.

Le "male gaze" se conçoit, dès l'écriture du film par le fait d'opposer un personnage masculin souvent regardeur et un personnage féminin souvent regardé. Cette hiérarchie du désir oblige le public à s'identifier au regard masculin.

Dans l'écriture du film *Les rencontres des quatre saisons*, il a beaucoup été question de la place de chaque personnage féminin par rapport à Adrien. Et si la structure d'un film chapitré présentant des variations autour du thème de la rencontre amoureuse m'a d'abord séduite, c'est que j'y voyais un moyen de faire évoluer les échanges entre Adrien et les différentes jeunes femmes pour atteindre un ensemble varié et riche.

Par exemple, la jeune femme qu'Adrien croise dans la boutique en hiver a toujours été conçue comme une apparition passive et objectifiée. C'est l'objet des fantasmes d'Adrien, elle ne dit rien et ne le regarde même pas. Il est regardeur, elle est regardée.

Tout au long de la post-production nous nous sommes demandé si le public ne pouvait pas rejeter, dès le début, le film du fait de son positionnement initial et de la place classique qu'occupe le regard masculin sur le corps féminin. C'est l'histoire d'un garçon qui suit une fille dans une boutique de pulls sans oser lui demander quoi que ce soit. Il apparaît comme un "stalker", le danger étant de ne pas le remettre en cause dans sa posture, c'est-à-dire dans son regard intrusif, et de se montrer complaisant dans son comportement. Une partie de la solution résidait dans le fait de couper le

84 Op. cit. Iris BREY, p. 32

85 Ibid. Iris BREY, p. 32

passage où il suit la jeune femme de la pièce au fond de la boutique à la pièce située à l'avant de la friperie.



Fig 41a et 41b : Plans supprimés de la version de montage finale.

L'autre partie de la solution résidait dans le fait de réécrire le chapitre 2 en faisant du personnage féminin un relai de la pensée du film. Mais avant de passer au chapitre 2, analysons le découpage de l'hiver.

Les personnages ne sont pas filmés de la même manière : d'un côté des inserts sur le visage ou les mains de la jeune femme et de l'autre des plans à échelle variable, mais incluant toujours l'expression du visage d'Adrien.



Fig 42a à 42d : Le corps de la jeune femme assujetti au regard d'Adrien dans le Chapitre 1.

Laura Mulvey, comme Iris Brey après elle, ont parlé de cette manière de mettre en scène le regard masculin et le corps féminin au travers des films de Eric Von Stroheim⁸⁶ et d'Abdellatif Kehiche⁸⁷ pour expliquer l'objectification et la fétichisation du corps des femmes. C'est dans la fragmentation du corps des femmes pour le sublimer que se trouve précisément l'expression du "male gaze".

En passant à la préparation du chapitre 2, nous avons donc réfléchi avec l'équipe à une mise en scène du regard d'Adrien tout en ajoutant dès le début une résistance du corps féminin à ce regard masculin.

Le découpage des regards d'Adrien vers la jeune femme au téléphone change ainsi que le positionnement du personnage féminin qui finit par lui dire qu'elle voit clair dans son jeu. Cela permet de remettre en perspective le début du film tout en montrant qu'il ne sera pas question de domination masculine.



Fig 43a à 43d : Le changement de traitement du regard d'Adrien et du corps de la jeune femme dans le Chapitre 2.

86 *Plaisir visuel et cinéma narratif*, traduit de l'anglais par Gabrielle Hardy pour *Débordements* cf. <https://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>

87 Op. cit. Iris BREY, p.28-29

Pour Iris Brey, un autre principe de mise en scène semble être à l'origine du "male gaze". Lors des scènes de sexe, l'érotisation du corps des femmes pour stimuler le désir scopophilique du public de cinéma concourt à l'oppression de ces mêmes corps.

La scène de sexe du chapitre 3 des *Rencontres des quatre saisons* a été conçue pour échapper à cette érotisation et pour ramener la scène au malaise et à la maladresse des deux corps. L'idée était alors de raconter la première expérience sexuelle d'Adrien dans ce que le sexe a de plus banal : ses imperfections. Le corps féminin n'est pas érotisé et le sexe n'est pas filmé à travers le prisme de la pénétration, ellipsée.

Le choix d'un cadre unique centré sur le visage de Lina suit la direction adoptée par la mise en scène du chapitre 3 : Adrien ne domine rien du tout, c'est Lina qui mène la danse et qui nous invite à nous identifier à la manière dont elle vit cette scène d'amour.

Nous voulions que le.a spectateur.rice ressentent la notion de durée (en laissant les plans dans leur longueur) et d'effort (passant par l'insistance des respirations d'Adrien ou par la manière dont il enlève la chemise de Lina) des préliminaires pour qu'il.elle partage l'expérience des personnages et pour déplacer le regard de l'excitation classique générée par la proposition de scènes à sujet érotiques.

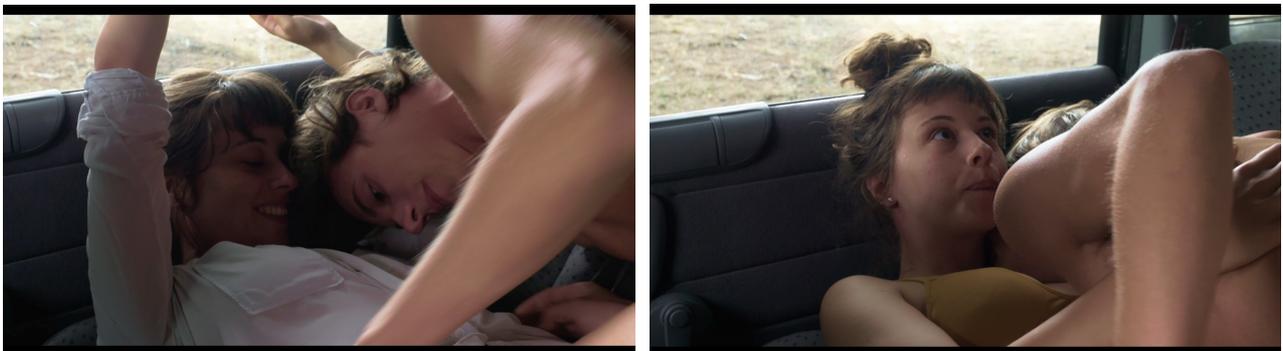


Fig 44a et 44b : Le refus de l'érotisation de la scène de sexe pour mettre en avant la maladresse dans le Chapitre 3.

En 1975, Laura Mulvey, exprimait le désir de voir le cinéma s'émanciper des codes narratifs classiques basant la réussite d'un film de cinéma sur la crédibilité de l'illusion de réalité qu'il propose. Pour elle, la fin de l'hégémonie patriarcale dans les modes de représentations cinématographiques était à trouver dans des formes de cinéma plus subversives et mettant un terme au regard voyeuriste.

Or, si on se fie à l'évolution actuelle des formes de cinéma, le statut du corps féminin semble pouvoir s'émanciper de la domination masculine tout en gardant le principe d'illusion du cinéma narratif classique. Par exemple, dans le film *Naissance des pieuvres* (Céline Sciamma, 2007) il n'est à aucun moment question de briser cette illusion et pourtant le film raconte la naissance du désir à travers le regard de Marie. Cette idée est d'ailleurs reprise par Iris Brey qui écrit : “*en tordant les codes cinématographiques préétablis qui recyclent le male gaze, Alice Guy, Jane Campion et Céline Sciamma ont réalisé des chefs d'oeuvres*”⁸⁸ Qu'est-ce qui constitue alors le regard féminin au cinéma ?

88 Op. cit. Iris BREY, p.55

CHAPITRE 2

Le regard féminin au cinéma

On pourrait légitimement se demander si une simple inversion des dynamiques de domination du regard désirant au cinéma pourrait suffire à l'expression d'un "female gaze" : d'un regard féminin. Par exemple, si Ophélie matait les fesses de Tony et Amin dans *Mektoub my love : canto uno*, le film serait-il considéré comme faisant partie du "female gaze" ?

Lors des tournages de deuxième année à l'ENS Louis-Lumière, j'ai réalisé un film intitulé *Le Bel Alexandre* et qui peut servir d'exemple pour illustrer quelques idées avancées par Iris Brey dans ses recherches concernant l'expression du regard féminin au cinéma.

Le film était centré sur le personnage de Rose, une femme d'une cinquantaine d'années, venue rendre visite à sa fille installée chez les grands-parents d'Alexandre, son compagnon. Il raconte la naissance du désir de cette femme pour un jeune homme plus jeune, lui rappelant vaguement son mari décédé, mais engagé avec sa fille. L'idée de départ était donc de faire le court-métrage autour du personnage principal de Rose et d'exprimer son regard désirant et ses complexités.

Dès l'élaboration, l'équipe a cherché à me questionner sur la place que j'avais en tant qu'homme à mettre en scène un regard désirant féminin. Or, il semble dès le début nécessaire de différencier l'appartenance genrée d'un.e réalisateur.rice et le caractère "male" ou "female gaze" du film. Comme l'explique Iris Brey : *"résumer l'expression female gaze à un regard de femme réalisatrice est une manière d'essentialiser l'oeuvre des "femmes". C'est aussi passer à côté de la richesse du féminin, laquelle ne se résume évidemment pas au sexe biologique d'une personne ni à son genre."*⁸⁹

Durant la préparation du *Bel Alexandre*, nous avons analysé, avec les chefs-opérateurs et la cadreuse, la séquence de rencontre entre le personnage de Humbert Humbert et Lolita dans le film *Lolita* réalisé par Stanley Kubrick en 1962.

89 Op. cit. Iris BREY, p.76-77

Dans cette séquence, les motivations du regard du personnage masculin vers la jeune femme sont clairement comprises comme désirantes et cela grâce à trois plans montés pour insister sur le trouble naissant dans le regard d'Humbert Humbert : un plan épaule sur le regard d'Humbert Humbert, un plan pied sur Lolita et un plan taille avec Humbert Humbert et Charlotte Haze (la propriétaire des lieux).

Le rythme de la séquence insiste dès lors sur le trouble naissant dans le regard du personnage interprété par James Mason en laissant le plan épaule sur Humbert Humbert durer plus longtemps que les autres.

Dans *Le Bel Alexandre*, même dispositif à trois plans avec un plan taille sur Rose et Johanna, un plan taille sur Alexandre et un plan épaule sur Rose, insistant également sur la durée pour faire naître le trouble chez le personnage féminin cette fois.



Fig 45a à 45f : Comparaison entre le traitement du regard masculin désirant dans *Lolita* à gauche et du regard féminin désirant dans *Le Bel Alexandre* à droite.

Il me semblait alors évident que le propos serait partagé par les spectateur.rice.s et l'idée du regard désirant comprise tout de suite. Or, lors de la projection d'équipe, de nombreux retours faisaient état d'une non-compréhension du regard désirant voir de sa non-existence au sein de mon court-métrage.

La séquence réalisée par Stanley Kubrick comporte d'autres plans que ceux présentés dans la comparaison proposée ci-dessus et l'écriture de la séquence semble beaucoup plus complexe : le personnage d'Humbert Humbert veut fuir la maison de Charlotte Haze avant d'apercevoir Lolita, ce qui va le pousser à emménager immédiatement.

Mais théoriquement, il me semblait que la nature du regard de Rose n'était pas comprise, car obéissant à une mise en scène du regard désirant masculin. Comme dans l'approche du "male gaze", la séquence de rencontre entre Rose et Alexandre oppose un corps désirable et un regard désirant et donc recrée une forme de domination inversée obéissant à la scopophilie.

D'après Iris Brey, le "female gaze" obéirait à une autre manière de concevoir les rapports entre les regards désirants.

"S'il fallait proposer une grille de lecture pour caractériser le female gaze, voici les six points qui me semblent cruciaux :

Il faut narrativement que :

- 1/ le personnage principal s'identifie en tant que femme ;*
- 2/ l'histoire soit racontée de son point de vue ;*
- 3/ son histoire remette en question l'ordre patriarcal.*

Il faut d'un point de vue formel que :

- 1/ grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressent l'expérience féminine ;*
- 2/ si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (...);*
- 3/ le plaisir des spectateurs ou des spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur)." ⁹⁰*

90 Op. cit. Iris BREY, p.76-77

L'idée principale développée par l'autrice réside dans le fait de vivre une expérience féminine avec le personnage féminin présenté par le film, contrairement au "male gaze" qui montre un personnage féminin assujéti au regard de la caméra (et par extension à celui des cinéastes), aux regards des personnages ou à ceux des spectateur.rice.s. Cela passe par la représentation d'expériences exclusivement reliées au corps féminin telles que l'accouchement, l'avortement, les menstruations ou le rapport au vagin (contrepied du "male gaze" centré sur une vision phallogcentré des relations sexuelles par exemple).

Pour Iris Brey, le rapport "female gaze" établit par *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019) réside dans le fait que *"le sexe féminin n'est plus filmé comme une fente mais comme un pli. On échappe à l'image de la fente qui appelle la pénétration (...) le sexe féminin devient tangible, il ramène à la corporéité de l'héroïne et par là même à celle des spectateur.trice.s."*⁹¹.

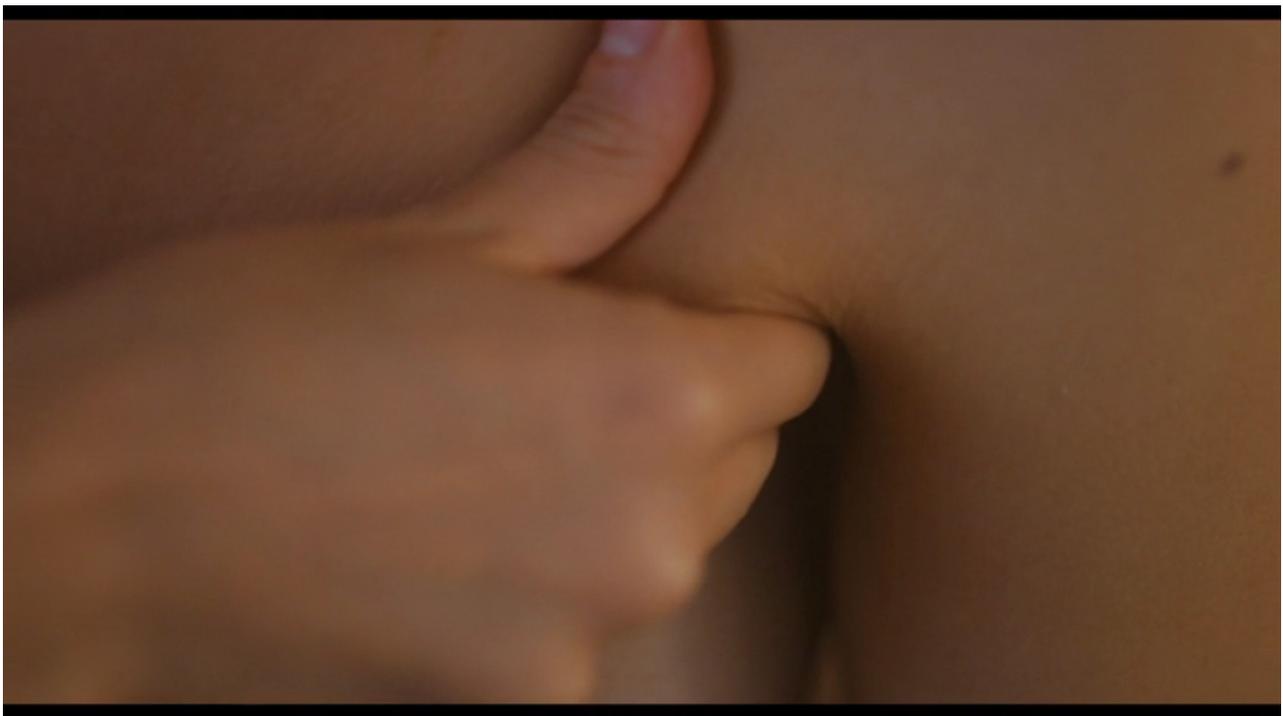


Fig 46 : Métaphore entre l'aisselle et le sexe féminin dans une image où les plis sont mis en avant sur la pénétration dans *Portrait de la jeune fille en feu*.

91 Ibid. Iris BREY, p.64-65

Dans l'expérience du regard féminin définie par Iris Brey il n'est également plus question d'avoir honte de l'avortement ou des menstruations. Comme partie intégrante du corps féminin, ces expériences, trop longtemps dissimulées dans le cinéma classique narratif, font partie du corps féminin. Elle reprend alors l'exemple de *Portrait de la jeune fille en feu* pour montrer comment l'avortement peut être filmé comme “un renoncement à la maternité, qui ne serait pas vécu avec tristesse mais avec bienveillance pour les autres mères et leurs enfants”⁹² et donc affranchir le statut de la femme d'une société culpabilisante envers celles ayant fait l'expérience de l'avortement.



Fig 47a et 47b : Sophie saisit la main du bébé allongé à côté d'elle lors de l'avortement.

Cependant, toujours selon l'autrice, il faut savoir différencier les films “female gaze” des portraits de femme. “Un film avec une héroïne est une condition nécessaire, mais non suffisante, pour qu'un regard féminin puisse advenir, car comme l'indique le mot “portrait”, il se peut que le récit n'adopte pas le point de vue de l'héroïne et la dépeigne de l'extérieur”⁹³. Iris Brey revient d'ailleurs sur quelques exemples où le portrait de femme “incarne même cette impossibilité de se libérer des ressorts filmiques traditionnels”⁹⁴.

Si le regard féminin doit savoir s'émanciper des codes de narration traditionnels du cinéma classique, la position d'Iris Brey est toutefois moins radicale que celle de Laura Mulvey. Dans la mesure où le film s'affranchit des “schèmes d'intelligibilité”⁹⁵ associés

92 Ibid. Iris BREY, p.86

93 Ibid. Iris BREY, p.83

94 Ibid. Iris BREY, p.81

95 cf. *L'identification, moteur spectatorial du regard désirant* p.55

à la place de la femme dans une société patriarcale, il n'a pas à refuser le lien imaginaire produit par l'expérience cinématographique classique et son *"idéal de la transparence"*⁹⁶.

Pour Laura Mulvey, le "male gaze" trouvait son expression dans une triangulation des regards reliant le regard *"de la caméra qui enregistre les événements filmiques, celui du public qui regarde le produit fini, et ceux que se portent entre eux les personnages "dans" l'écran."*⁹⁷. Iris Brey conclue d'ailleurs son livre en énonçant que *"le plaisir du male gaze découle de l'idée que la femme est regardée à son insu, celui du female gaze du sentiment d'égalité entre le personnage féminin, le regard de la caméra et le regard des spectateur.ice.s"*⁹⁸.

96 Op. cit. Jacques AUMONT et Michel MARIE, p.50

97 *Plaisir visuel et cinéma narratif*, traduit de l'anglais par Gabrielle Hardy pour *Débordements* cf. <https://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>

98 Op. cit. Iris BREY, p. 238

CHAPITRE 3

Vers une fluidité du regard désirant

Ce que décrit Iris Brey comme l'expression du "female gaze" au travers de films comme *Portrait de la jeune fille en feu* apparaît plus comme une conception égalitaire du regard désirant. Or si nous avons défini l'antagonisme entre le "male gaze" et le "female gaze" il semble étrange de diaboliser l'un pour mettre en valeur l'autre. La coexistence des deux est importante pour la pluralité des expressions cinématographiques, permettant aux spectateur.rice.s de se forger une cinéphilie complexe et dynamique. De plus, cette vision du cinéma reste binaire réduisant l'appartenance d'un film soit à l'un des pôles, soit à l'autre.

Reprenons l'exemple dont parle Iris Brey pour définir "*l'esthétique du désir*"⁹⁹ du regard féminin dans son ouvrage. Le synopsis du film *Portrait de la jeune fille en feu* est le suivant :

*"1770. Marianne est peintre et doit réaliser le portrait de mariage d'Héloïse, une jeune femme qui vient de quitter le couvent. Héloïse résiste à son destin d'épouse en refusant de poser. Marianne va devoir la peindre en secret. Introduite auprès d'elle en tant que dame de compagnie, elle la regarde."*¹⁰⁰

Selon Iris Brey : "*Le film met (...) en scène la façon dont l'égalité entre les deux héroïnes apporte une signification nouvelle à la naissance du désir*"¹⁰¹ Pour l'autrice "*le geste révolutionnaire de Sciamma est de considérer que le désir peut éclore sans domination, sans humiliation, sans rapports de pouvoir*"¹⁰².

Si c'est un constat final incontestable, le film, cependant, semble au contraire jouer sur les rapports de domination du regard. Le regard de Marianne domine d'abord. Elle doit regarder Héloïse sous tous les angles pour en faire son portrait, et la mise en

99 Op. cit. Iris BREY, p.51

100 https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=265621.html

101 Ibid. Iris BREY, p.62

102 Ibid. Iris BREY, p.63

scène montre la plaisir qu'elle y prend en reprenant les codes assignés à l'expression du "male gaze". Lors de la première promenade de Marianne et Héloïse, la mise en scène oppose le regard du personnage interprété par Noémie Merlant au corps fragmenté du personnage interprété par Adèle Haenel.

Par-dessus les images, une voix off énonce : *"Il faut le plus possible faire entrer l'oreille et bien étudier ses cartilages quitte à mettre par-dessus, des cheveux. Ce qui détermine ses formes doit être d'une couleur chaude et transparente, excepté le trou du milieu qui est toujours vigoureux. Son ton de chair même dans la lumière doit céder en général à la lumière de la joue, qui est plus saillante."*¹⁰³ Le corps d'Héloïse est l'objet assujetti au regard de Marianne auquel les spectateur.rice.s s'identifient.

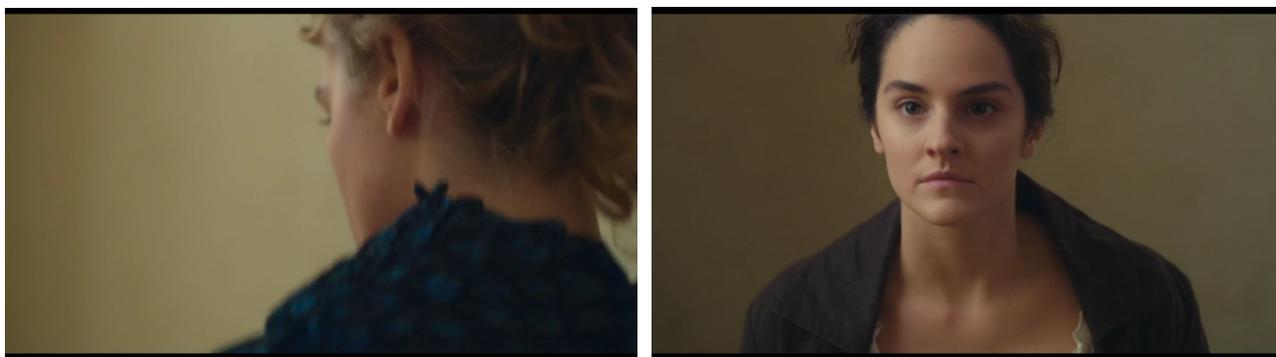


Fig 48a et 48b : La domination du regard voyeur de Marianne.

Mais la position morale de la réalisatrice, et scénariste, du film évolue au cours des événements pour inverser cette tendance et inviter à plus d'horizontalité des rapports de regard et de désir.

Dans la scène où Héloïse accepte de poser pour Marianne, *"Héloïse, impériale dans sa robe verte, invite Marianne à venir à ses côtés. Elle lui fait alors comprendre que si elle est le sujet du tableau, elle est aussi un être qui regarde. La femme qui est peinte n'est pas un objet beau, et inanimé, mais une personne qui a la capacité d'agir. De la place où elle se tient, elle observe tout autant Marianne que Marianne l'observe. Elles sont à égalité de regard, et leur désir va émerger de ce rapport."*¹⁰⁴

103 Restrcription personnelle tirée du film *Portrait de la jeune fille en feu*, écrit par Céline Sciamma

104 Op. cit. Iris BREY, p.62



Fig 49 à 49c : Héloïse rééquilibre les regards en montrant à Marianne qu'elle peut tout autant la regarder de là où elle se trouve.

L'intérêt de considérer (pour le.a critique) et de regarder (pour le.a spectateur.rice) un film dans son entièreté tient donc dans l'évolution du langage cinématographique et du positionnement moral dans un récit. Ce qui prime, à la fin, est l'histoire racontée et non le détail. *Portrait de la jeune fille en feu* est un film sur l'égalité du regard désirant de Marianne et Héloïse, même s'il commence par objectifier Héloïse via le regard peintre de Marianne.

C'est dans cette évolution et dans cet échange qu'a été pensé le chapitre 4 des *Rencontres des quatre saisons*.

Arrivé dans la librairie, le regard d'Adrien tombe sur un autre regard tout aussi curieux et désirant, celui de Camille. Après lui avoir adressé la parole et avoir vécu ce qui semble d'abord être un refus de faire connaissance de la part de Camille, c'est elle-même qui lui adresse la parole pour continuer la discussion.

Dans la préparation de cette partie, j'ai communiqué très vite à Anna Stanic (l'actrice interprétant Camille) mon envie de sentir le fait que Camille aurait pu vivre ses rencontres des quatre saisons elle aussi.



Fig 50a et 50b : L'échange de regards entre Adrien et Camille rééquilibrant les rapports établis auparavant par *Les Rencontres des quatre saisons*.

Comme dans *Portrait de la jeune fille en feu*, les regards désirants auparavant hiérarchisés sont maintenant mis sur un pied d'égalité. Ceci concourt à l'établissement d'un rapport nouveau avec le public de cinéma dans lequel *“le plaisir et le désir au sein du film, mais aussi dans la salle de cinéma, ne reposent plus sur une idée d'ascension, de domination, mais de partage.”*¹⁰⁵

105 Ibid. Iris BREY, p.63

CONCLUSION

Nous avons vu l'importance de concevoir le regard désirant à l'écriture, au tournage et en post-production. De le concevoir dans son voyage des cinéastes au public. Mais surtout, et c'est l'idée centrale de ce mémoire, de concevoir chaque film comme un positionnement moral par rapport aux sociétés dans lesquelles il sera montré. Nous nous sommes concentrés sur une vision contemporaine du regard désirant sans trop nous attarder sur la question de la censure et de l'autocensure dans l'exercice du cinéma. Or, depuis les débuts du cinéma, la question de la représentation du désir divise.

Dès les débuts, les kinéscopes et les nickelodeons sont déjà visés par la censure, aux Etats-Unis. *"Dès 1894, Dorolita's Passion Danse est retiré de l'exploitation dans les kinéscopes à Atlantic City en réponse à la réaction du public. (...) En décembre 1908, le maire de New York retire les licences de 505 nickelodeons de la ville en réponse aux critiques du clergé local pour qui le cinéma est une véritable école du vice."*¹⁰⁶. Ces différents événements finissent par mener l'industrie états-unienne à mettre en place le Code Hays, qui entre en vigueur en mars 1930.

La réaction des différent.e.s auteur.rice.s à ce code fut prolifique, trouvant dans la mise en scène des moyens de contourner les interdictions en usant de subterfuges, métaphores ou suggestions. Comme Alfred Hitchcock qui permet au public de *"voir dans le train s'engouffrant dans un tunnel, à la fin de la Mort aux trousses, un acte sexuel, ou dans le feu d'artifice de la Main au collet, un orgasme explosif."*¹⁰⁷

Si ce code a été supprimé en 1968, il est intéressant de se poser la question de l'autocensure et du rapport à la morale chez les créateur.rice.s contemporain.e.s. Nous l'avons vu, et c'est le positionnement de ce mémoire, l'intérêt de l'art cinématographique réside dans sa richesse, dans sa pluralité et dans la coexistence d'auteur.rice.s comme Abdellatif Kechiche ou Céline Sciamma, tous deux célébrés : une Palme d'or à Cannes pour *La vie d'Adèle* en 2013 et un prix du scénario, toujours

106 Joël AUGROS et Kira KITSOPANIDOU, *Une histoire du cinéma américain, Stratégies, révolutions et mutations au XXe siècle*, France, Armand Colin, 2009, rééd. 2016, p.83-84

107 Anaïs LEEHMANN, "Le code Hays et les vices cachés d'Hollywood", *Libération*, 19 août 2016

au Festival de Cannes, pour *Portrait de la jeune fille en feu* en 2019. Le positionnement moral d'Abdellatif Kechiche est, certes, vivement critiqué par rapport à la représentation des scènes de sexe dans *La vie d'Adèle : chapitres 1 et 2* ou le choix des cadres dans la scène de boîte de nuit de *Mektoub my love : canto uno*, mais a le mérite d'exister. Comme l'exprimait Virginie Despentes dans le podcast *Les couilles sur la table* : "Si Kechiche veut faire un film ultra macho sur sa libido, moi je trouve ça génial; mon problème, c'est pourquoi il n'y a pas l'équivalent, en face, d'un Kechiche meuf ? " ¹⁰⁸

La mise en scène du regard désirant est politique. La représentation du regard désirant impacte nos manières de concevoir nos rapports au regard en dehors du champ du cinéma, et inversement. Il est aujourd'hui nécessaire, et c'était l'objet de ce mémoire, de "redresser nos regards" ¹⁰⁹, de mettre en lumière la manière dont le cinéma peut mettre en scène les regards masculins et féminins dans leur rapport au désir. Nécessaire de montrer comment Abdellatif Kechiche ou Céline Sciamma nous parlent de désir pour essayer d'y trouver des pistes de réflexion applicables à de futurs projets. Mais, si les différentes analyses déployées au cours de ce travail de recherche permettent de comprendre comment le regard désirant peut être représenté au cinéma, elles n'ont pas pour objectif d'établir de recette universelle. Nous l'avons vu, chaque cinéaste et chaque film est unique.

Le parti pris de ce mémoire a été de s'intéresser particulièrement à deux auteur.rice.s contemporain.e.s ayant reçu un certain succès critique et public. Il serait alors intéressant d'élargir notre approche, de nous intéresser à d'autres cinémas que le cinéma français ou américain classiques, de voir comment le cinéma expérimental et les cinémas d'Afrique, d'Amérique du Sud ou d'Asie s'approprient la question du regard désirant, de regarder comment les cinéastes Queer, Punk ou documentaires représentent ces regards, d'étudier le regard désirant transidentitaire ou non-binaire, puis, d'élargir la conception du regard désirant à celle du corps désirant, qui porte le regard désirant tout en élargissant le rapport au désir (qui peut alors passer par le toucher, l'ouïe, etc.).

108 Citation extraite de l'article "PODCAST : Virginie Despentes parle féminisme et cinéma dans "Les Couilles sur la table", Léa ANDRÉ-SARREAU, *Libération*, 2019

109 Op. cit. Iris BREY, p.240

Nous en avons parlé de manière très brève lors de nos réflexions sur la scopophilie ou sur le statut de la star, et la manière dont Virginie Efira a pu se construire une image de corps désirant, le corps d'un.e acteur.rice est à concevoir dans son rapport d'adaptation à la mise en scène. L'acteur.rice est souvent poussé.e à respecter des marques au sol, à s'orienter pour capter la lumière, etc. Sa représentation est souvent soumise au regard des metteur.se.s en scène car, comme nous l'avons vu, il.elle.s sont le regard décisif lors de la conception d'un film de cinéma. Quelle liberté existe donc pour le corps des acteur.rice.s dans la conception du regard et du corps désirant ?

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

AUGROS, Joël et KITSOPANIDOU, Kira, *Une histoire du cinéma américain, Stratégies, révolutions et mutations au XXe siècle*, France, Armand Colin, 2009, réédition 2016, 286p

AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, France, Armand Collin, 2014, 305p

De BAECQUE, Antoine et CHEVALIER, Philippe, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, France, Puf, 2012, 221p

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, France, Les éditions du Cerf, 1985, réédition 2019, 376p

BONITZER, Pascal, *Le regard et la voix*, France, Union Générale d'Editions, Collection 10/18, 1976, 184p

BOURGET, Jean-Loup et NACACHE, Jacqueline, *Le classicisme hollywoodien*, France, Presses Universitaires de Rennes, 2009, 355p

BREY, Iris, *Le regard féminin*, France, Éditions de l'Olivier, 2020, 252p

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 : L'image-Mouvement*, France, Les éditions de Minuit, 1983, réédition 2019, 304p

EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Tome 1, France, SEGHERS, 1974, 436p

LACAN, Jacques, Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, France, Collection Points Essais, éditions du Seuil, 1973, réédition 1990, 312p

METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, France, Collection 10/18, Union générale d'Editions, 1977, 394p

Mémoire :

VALLIN, Ariane, *L'exaltation des sentiments par le mouvement de la caméra*, Saint-Denis, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2020, 137p

Articles :

BONITZER, Pascal, *La notion de plan et le sujet du cinéma : les deux regards*, Cahiers du cinéma numéro 275, avril 1977

EISENSTEIN, Serguei, *L'art de la mise en scène*, Cahiers du cinéma numéro 225, nov-déc. 1970

MULVEY, Laura, *Visual Pleasure and narrative cinema*, Oxford Journals, vol. 16, numéro 3, automne 1975, p. 6-18

SITOGRAPHIE

Résumé de film :

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=212434.html

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=193907.html

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=136666.html

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=5434.html

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=263810.html

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=114644.html

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=203302.html

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=265621.html

<http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/imprime.php?pk=94455>

Définitions :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/story-board/74797>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/projection/64230>

<https://www.cineclubdecaen.com/analyse/raccordetfauxraccord.htm>

<https://www.cnrtl.fr/definition/retention>

<https://www.cnrtl.fr/definition/projection>

<https://www.cnrtl.fr/definition/sch%C3%A8mes>

<https://www.cnrtl.fr/definition/STAR>

<https://www.cnrtl.fr/definition/cin%C3%A9g%C3%A9nie>

<https://cnrtl.fr/definition/mod%C3%A8le>

<https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9alisateur#:~:text=Personne%20qui%20r%C3%A9alise%20une%20%C5%93uvre,%2C%20Journal%2C1893%2C%20p.>

[https://www.cnrtl.fr/lexicographie/d%C3%A9coupage#:~:text=%E2%88%92%20Action%20de%20d%C3%A9tacher%20en%20coupant,327\).](https://www.cnrtl.fr/lexicographie/d%C3%A9coupage#:~:text=%E2%88%92%20Action%20de%20d%C3%A9tacher%20en%20coupant,327).)

<https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9voilement>

<https://www.cnrtl.fr/definition/ic%C3%B4ne>

Vidéos :

École normale supérieure – PSL, *PEUT-ON ÉVALUER L'EMPATHIE ?*, fév. 2017,
<https://www.youtube.com/watch?v=EQZINXKSp3Q&t=22s>

Stupéfiant !, *L'interview de Virginie Efira – Le doc Stupéfiant*, déc. 2020
<https://www.youtube.com/watch?v=8wlgwVSoPrU>

Articles :

Bélinda, “Éros et thanatos, les pulsions essentielles chez l'homme”, *Du Brevet au Bac*, déc. 2009,
<http://docremuneres.forumparfait.com/eros-et-thanatos-les-pulsions-essentielles-chez-l-homme-vt902.html>

Jason PARGIN, “7 Reasons So Many Guys Don't Understand Sexual Consent”, *Cracked*, nov. 2016,
<https://www.cracked.com/blog/how-men-are-trained-to-think-sexual-assault-no-big-deal>

Hélène VALMARY, “L'acteur de cinéma, objet et outil d'analyse”, *Le fil des images*, déc. 2020,
<https://www.lefildesimages.fr/lacteur-de-cinema-objet-et-outil-danalyse/#sdfootnote2anc>

Gabrielle HARDY, "Plaisir Visuel et Cinéma Narratif, Laura Mulvey, Seconde Partie", *débordements*, mars 2012, <https://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>

Anaïs LEEHMANN, "Le code Hays et les vices cachés d'Hollywood", *Libération*, 19 août 2016, https://www.liberation.fr/cinema/2016/08/19/le-code-hays-et-les-vices-caches-d-hollywood_1473497/

Podcasts :

Thibaut de SAINT-MAURICE, "Que désire-t-on quand on désire l'autre ?", *La Petite Philo*, France Inter, nov. 2017, <https://www.franceinter.fr/emissions/la-petite-philo/la-petite-philo-13-novembre-2017>

Adèle VAN REETH, "Épisode 4 : Hitchcock, *Fenêtre sur cour*", dans la série "Voisinage", *Les chemins de la philosophie*, France Culture, janv. 2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/voisinage-44-hitchcock-fenetre-sur-cour>

<https://www.franceculture.fr/conferences/palais-de-la-decouverte-et-cite-des-sciences-et-de-lindustrie/la-mecanique-du-desir>

Olivia GESBERT, "Le cinéma, un art du désir ? Avec Olivier ASSAYAS", *La Grande Table (1ère Partie)*, France Culture, fév. 2018, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/le-cinema-un-art-du-desir-avec-olivier-assayas>

FILMOGRAPHIE

—

CORPUS PRINCIPAL

GUIRAUDIE Alain, *L'inconnu du Lac*, 2013, 97m, couleur.

Scénario : Alain Guiraudie

Image : Claire Mathon

Son : Philippe Grivel

Montage : Jean-Christophe Hym

Production : Les Films du Worso

Distribution :

Franck Pierre Deladonchamps

Michel Christophe Paou

Henri Patrick d'Assunção

KECHICHE, Abdellatif, *La vie d'Adèle : Chapitres 1 et 2*, 2013, 179m, couleur.

Scénario : Abdellatif Kechiche, Ghalya Lacroix d'après l'oeuvre de Julie Maroh

Image : Sofian El Fani

Son : Jérôme Chenevoy

Montage : Albertine Lastera, Camille Toubkis, Jean-Marie Lengelle, Ghalya Lacroix

Production : France 2 Cinéma, Scope Pictures, Vertigo Films Espana, RTBF

Distribution :

Adèle Adèle Exarchopoulos

Emma Léa Seydoux

KECHICHE, Abdellatif, *Mektoub my love : canto uno*, 2017, 175m, couleur.

Scénario : Abdellatif Kechiche, Ghalya Lacroix d'après l'oeuvre de François Bégaudeau

Image : Marco Graziaplena

Son : Hugo Rossi

Montage : Nathanaëlle Gerbeaux, Maria Giménez Cavallo

Production : Quat'sous films, Orange Studio, France 2 Cinéma, Canal +, Good

Films, Pathé

Distribution :

Amin Shaïn Boumedine

Ophélie Ophélie Bau

Tony Salim Kechiouche

Céline Lou Luttiau

SCIAMMA, Céline, *Naissance des pieuvres*, 2007, 85m, couleur.

Scénario : Céline Sciamma

Image : Crystel Fournier

Son : Pierre André

Montage : Julien Lacheray

Production : Lilies Films, Les Productions Balthazar, Canal +, Région Ile-de-France

Distribution :

Marie Pauline Acquart

Floriane Adèle Haenel

Anne Louise Blachère

SCIAMMA, Céline, *Portrait de la jeune fille en feu*, 2019, 122m

Scénario : Céline Sciamma

Image : Claire Mathon

Son : Julien Sicart, Daniel Sobrino et Valérie Deloof

Montage : Julien Lacheray

Production : Lilies Films, Arte France Cinéma, Hold-up Films et Productions

Distribution :

Héloïse Noémie Merlant

Marianne Adèle Haenel

Sophie Luàna Bajrami

CORPUS SECONDAIRE

BETBEDER, Sebastien, *Marie et les naufragés*, 2016, 104m

BETBEDER, Sebastien, *2 automnes, 3 hivers*, 2013, 93m

BRAC, Guillaume, *Tonnerre*, 2014, 100m

COPPOLA, Francis Ford, *Dracula*, 1993, 130m

De BARY Antoine, *Mes jours de gloire*, 2020, 90m

De PALMA, Brian, *Carrie au bal du diable*, 1977, 98m

DUPIEUX, Quentin, *Rubber*, 2010, 85m

FARRELLY, Peter et Bobby, *The Heartbreak Kid*, 2007, 105m

KERSHNER, Irvin, *Star Wars : Episode V, L'empire de contre-attaque*, 1980, 124m

KUBRICK, Stanley, *Lolita*, 1962, 153m

LETOURNEUR, Sophie, *Les Coquillettes*, 2013, 75m

LYNCH, David, *Lost Highway*, 1997, 135m

MOURET, Emmanuel, *Caprice*, 2015, 100m

PERETJATKO, Antonin, *La fille du 14 juillet*, 2013, 88m

PERETJATKO, Antonin, *La loi de la jungle*, 2016, 99m

SATTOUF, Riad, *Les beaux gosses*, 2009, 90m

SODERBERGH, Steven, *Equilibrium*, 2004, 30m, extrait du film collectif *Eros*

TRIET, Justine, *La Bataille de Solférino*, 2013, 94m

TRIET, Justine, *Victoria*, 2016, 96m

TRIET, Justine, *Sibyl*, 2019, 99m

VERHOEVEN, Paul, *Benedetta*, 2021, 126m

WONG, Kar-Wai, *La main*, 2004, couleur, 45m, extrait du film collectif *Eros*

—

FILMS PERSONNELS

BLANC, Zéphir, *Les rencontres des quatre saisons*, 2021, 27m

BLANC, Zéphir, *Le Bel Alexandre*, 2020, ENS Louis-Lumière, 9m

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig 1a et 1b : <i>L'inconnu du lac</i> , Alain Guiraudie (2013) https://film-grab.com/2016/12/06/stranger-by-the-lake/	p.14
Fig 2a à 2d : <i>Les Rencontres des quatre saisons</i> , Zéphir Blanc (2021) : capture d'écran	p.15
Fig 3 : <i>Mektoub my love : canto uno</i> , Abdellatif Kechiche (2017) https://solidarites.ch/journal/326-2/kechiche-est-il-un-gros-degueulasse/	p.18
Fig 4a et 4b : Séances de travail avec les comédiens du film <i>Les Rencontres des quatre saisons</i> , Zéphir Blanc (2021) : capture d'écran	p.20
Fig 5a et 5b : <i>Les beaux gosses</i> , Riad Sattouf (2009) : capture d'écran	p.21
Fig 6a et 6b : <i>Dracula</i> , Francis Ford Coppola (1993) : capture d'écran	p.23
Fig 7a et 7b : <i>Mes jours de gloire</i> , Antoine de Bary (2020): capture d'écran	p.25
Fig 8a à 8d : <i>Les Rencontres des quatre saisons</i> , Zéphir Blanc (2021) : capture d'écran	p.27
Fig 9a à 9d : <i>Naissance des pieuvres</i> , Céline Sciamma (2007) : capture d'écran	p.31
Fig 10a et 10b : <i>Naissance des pieuvres</i> , Céline Sciamma (2007) : capture d'écran	p.31
Fig 11a à 11c : <i>Naissance des pieuvres</i> , Céline Sciamma (2007) : capture d'écran	p.32
Fig 12a à 12h : <i>Naissance des pieuvres</i> , Céline Sciamma (2007) : capture d'écran	p.33-34
Fig 13a à 13f : <i>La vie d'Adèle : chapitres 1 et 2</i> , Abdellatif Kechiche (2013) : capture d'écran	p.37
Fig 14a à 14c : <i>La vie d'Adèle : chapitres 1 et 2</i> , Abdellatif Kechiche (2013) : capture d'écran	p.38
Fig 15a à 15c : <i>La vie d'Adèle : chapitres 1 et 2</i> , Abdellatif Kechiche (2013) : capture d'écran	p.39
Fig 16a et 16b : <i>La vie d'Adèle : chapitres 1 et 2</i> , Abdellatif Kechiche (2013) :	p.39

capture d'écran

Fig 17a à 17h : *La vie d'Adèle : chapitres 1 et 2*, Abdellatif Kechiche (2013) : **p.40-41**

capture d'écran

Fig 18a à 18c : *Les Rencontres des quatre saisons*, Zéphir Blanc (2021) : **p.42**

capture d'écran

Fig 19 : *Les Rencontres des quatre saisons*, Zéphir Blanc (2021) : capture d'écran **p.42**

Fig 20a à 20d : *Les Rencontres des quatre saisons*, Zéphir Blanc (2021) : **p.43**

capture d'écran

Fig 21a à 21f : *Equilibrium*, Steven Soderbergh (2004) : capture d'écran **p.47**

Fig 22a et 22b : *Equilibrium*, Steven Soderbergh (2004) : capture d'écran **p.48**

Fig 23a et 23b : *Equilibrium*, Steven Soderbergh (2004) : capture d'écran **p.49**

Fig 24a à 24c : *Equilibrium*, Steven Soderbergh (2004) : capture d'écran **p.49**

Fig 25a à 25d : *Equilibrium*, Steven Soderbergh (2004) : capture d'écran **p.50**

Fig 26a à 26c : *Les Rencontres des quatre saisons*, Zéphir Blanc (2021) : capture d'écran **p.51**

Fig 27 : *Rubber*, Quentin Dupieux (2010) : capture d'écran **p.56**

Fig 28a : *The Heartbreak Kid*, Peter et Bobby Farrelly (2007) : capture d'écran **p.59**

Fig 28b : *Star Wars : The empire strikes back*, Irvin Kershner (1980) : capture d'écran **p.59**

Fig 29a à 29c : *Crash*, David Cronenberg (1996) : capture d'écran **p.61**

Fig 30a à 30f : *Basic Instinct*, Paul Verhoeven (1992) : capture d'écran **p.61**

Fig 31a à 31c : *La main*, Wong Kar-Wai (2004) : capture d'écran **p.62**

Fig 32a : Photographie de Denis Lavant **p.64**

http://www.ubba.eu/fiche.cfm/388923_115-2_denis-lavant.html

Fig 32b : Photographie de Pierre Deladonchamps **p.64**

[http://www.agence-](http://www.agence-adequat.com/fiche.cfm/1152_587303_pierre_deladonchamps.html)

[adequat.com/fiche.cfm/1152_587303_pierre_deladonchamps.html](http://www.agence-adequat.com/fiche.cfm/1152_587303_pierre_deladonchamps.html)

Fig 33a : Photographie de Vincent Cheick	p.65
http://www.agence-aml.com/artiste.cfm/663685_-vincent_cheikh.html	
Fig 33b : Photographie de Louis Battistelli	p.65
http://www.vma.fr/fiche.cfm/738853_louis-battistelli	
Fig 34a : <i>La fille du 14 juillet</i> , Antonin Peretjatko (2013) : capture d'écran	p.67
Fig 34b : <i>Marie et les naufragés</i> , Sebastien Betbeder (2016) : capture d'écran	p.67
Fig 34c : <i>La loi de la jungle</i> , Antonin Peretjatko (2016) : capture d'écran	p.67
Fig 35a : <i>2 automnes, 3 hivers</i> , Sebastien Betbeder (2013) : capture d'écran	p.67
Fig 35b : <i>Tonnerre</i> , Guillaume Brac (2013) : capture d'écran	p.67
Fig 35c : <i>La bataille de Solferino</i> , Justine Triet (2013) : capture d'écran	p.67
Fig 36a : <i>Caprice</i> , Emmanuel Mouret (2015) : capture d'écran	p.68
Fig 36b : <i>Victoria</i> , Justine Triet (2016) : capture d'écran	p.68
Fig 36c : <i>Sibyl</i> , Justine Triet (2019) : capture d'écran	p.68
Fig 37a et 37b : <i>Benedetta</i> , Paul Verhoeven (2021) : capture d'écran	p.69
Fig 38a et 38b : <i>Les coquillettes</i> , Sophie Letourneur (2013) : capture d'écran	p.69
Fig 39a et 39b : <i>Mektoub my love : canto uno</i> , Abdellatif Kechiche (2017) : capture d'écran	p.71
Fig 40a et 40b : <i>Mektoub my love : canto uno</i> , Abdellatif Kechiche (2017) : capture d'écran	p.72
Fig 41a à 41b : <i>Les Rencontres des quatre saisons</i> , Zéphir Blanc (2021) : capture d'écran	p.77
Fig 42a et 42d : <i>Les Rencontres des quatre saisons</i> , Zéphir Blanc (2021) : capture d'écran	p.77
Fig 43a à 43d : <i>Les Rencontres des quatre saisons</i> , Zéphir Blanc (2021) : capture d'écran	p.78
Fig 44a et 44b : <i>Les Rencontres des quatre saisons</i> , Zéphir Blanc (2021) : capture d'écran	p.79
Fig 45a, 45c et 45e : <i>Lolita</i> , Stanley Kubrick (1962) : capture d'écran	p.82

- Fig 45b, 45d et 45f** : *Le Bel Alexandre*, Zéphir Blanc (2020) : capture d'écran **p.82**
- Fig 46** : *Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma (2019) : capture d'écran **p.84**
- Fig 47a et 47b** : *Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma (2019) : capture d'écran **p.85**
- Fig 48a et 48b** : *Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma (2019) : capture d'écran **p.88**
- Fig 49a à 49c** : *Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma (2019) : capture d'écran **p.89**
- Fig 50a et 50b** : *Les Rencontres des quatre saisons*, Zéphir Blanc (2021) : capture d'écran **p.90**

ANNEXES

1. RESCENARISATION *Mektoub my love : canto uno*

4. EXT-JOUR. PLAGE

Un après-midi, sur une plage animée et ensoleillée. Une jeune femme habillée d'un maillot deux pièces rouges (**Charlotte**, la vingtaine) se passe de la crème solaire sur les jambes. Elle rit. Elle se trouve à l'ombre d'un parasol. Une autre jeune femme (**Céline**, la vingtaine) allongée à côté de la première allume une cigarette.

Céline

Retourne toi, mais discrètement. Mais vraiment hein.

Charlotte se retourne pour regarder par-dessus son épaule. Elle aperçoit quelque chose puis se tourne vers Céline.

Céline

On est d'accord ?

Charlotte

Ouais

Céline

D'accord.

Céline tente d'allumer sa cigarette.

Deux jeunes hommes s'approchent.

Tony

Bonjour

Charlotte

Bonjour

Tony

Excusez nous, ça vous dérange si on se met là ?

Céline

Non, non.

Tony

On se met là d'habitude en fait.

Charlotte

C'est vrai ?

Tony est torse nu, bronzé, souriant. Amin se tient en retrait, habillé.

Tony

C'est vraiment notre place.

Charlotte

D'accord et il y a souvent des gens à votre place comme ça là ?

Tony installe sa serviette à côté d'elle

Tony

Bah t'es pas vraiment à notre place, mais... c'est peinard

Céline se redresse, sa cigarette toujours éteinte.

Tony est assis maintenant, il enlève ses lunettes de soleil.

Tony

Bah viens.

Je vous présente mon p'tit cousin, amin.

Céline

Bonjour

Amin est toujours debout.

Amin

Bonjour.

Amin et Tony

Vous vous appelez comment ?

Charlotte

Euh.. moi Charlotte.

Elle se met à rire en regardant vers Céline puis retourne son regard vers Tony.

Charlotte

C'est mignon, ils parlent ensemble.

Tony est toujours aussi souriant, mais porte son regard sur Céline, sa cigarette maintenant allumée.

Tony

Et toi ?

Céline

Céline.

Tony sort une cigarette.

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de master-2

Spécialité Cinéma, promotion 2021

Soutenance d'octobre 2021

“Les rencontres des quatre saisons”

Zéphir BLANC

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : *Le regard désirant au cinéma*

Directeur de mémoire : Michel MARX (Enseignant et Scénariste)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

SOMMAIRE

Curriculum Vitae	p.112
NOTE D'INTENTION	p.113
SYNOPSIS	p.115
LISTE TECHNIQUE	p.116
LISTE ARTISTIQUE	p.119
SCÉNARIO	p.121

Curriculum Vitae

Zéphir Blanc

24/01/1998

87 Boulevard Richard Lenoir, 75011, PARIS

zblanc33@gmail.com

0681591190

Enseignement

École Nationale Supérieure Louis- Lumière : Master Cinéma	2018-2021
Prep'arts : Classe préparatoire aux grandes écoles de cinéma	2016-2018

Réalisateur

<i>Deux pour un</i> , fiction, ENSLL, en post-production	2021
<i>Les rencontres des quatre saisons</i> , fiction, 27'	2021
<i>Le Bel Alexandre</i> , fiction, ENSLL, 9'30"	2019
<i>Monte ta garde</i> , documentaire, ENSLL, 17'30"	2019
<i>Sixpac, portrait croisé 2</i> , documentaire, 15'	2018

Cadreur

<i>Le printemps en automne</i> , Lily Grizard, ENS Louis-Lumière, dop : Thibault Alcouffe et Victor Riou	2020
--	------

Premier assistant-opérateur

<i>CRS</i> , Max Finkiel, Jardins Noirs, clip, dop : Olivier Ludot	2021
<i>Le calme aimant de tes bras</i> , Mathéo Palma, ENSLL, dop : Carol Sibony	2020
<i>Le coq</i> , Louis Douillez, ENSLL, dop : Sacha Lévêque et Paul Bernard	2020
<i>Les monstres sous mon lit</i> , Max Latarjet, clip, dop : Sacha Lévêque	2020
<i>Et demain ?</i> , Camille Lamy, dop : Thibault Alcouffe	2019
<i>Ange</i> , Camille Lamy, dop : Thibault Alcouffe	2019
<i>Notre insouciance</i> , Camille Lamy, dop : Thibault Alcouffe	2018

Second assistant-opérateur

<i>Quelle misère</i> , Ifig Brouard, dop : Olivier Ludot	2021
<i>Mémoires d'un coquillage</i> , Nicolas Jehl, dop : Sacha Lévêque et Agathe Savornin	2019

NOTE D'INTENTION

Les rencontres des quatre saisons est un film sur les rencontres. Celles que l'on fait dans une boutique, une bibliothèque, à la plage ou dans un jardin public.

La rencontre m'anime. Ce moment où l'on se lance, où l'on se découvre vaguement. Un instant, on devient quelqu'un, un autre pour l'autre. Peu importe si cette rencontre aboutit en une histoire d'amour ou d'amitié, elle reste un moment précieux et fragile. Et c'est cette fragilité, cette maladresse que je veux raconter à travers le regard d'Adrien.

Adrien est étudiant en histoire antique. C'est un type seul, le genre bosseur/glandeur qui préfère la compagnie des livres et des disques. On lui a toujours dit qu'il était beau, mais il n'a jamais su quoi en penser : lui n'arrive pas à vivre d'histoires. Et là, arrive mon film. Il montre cette période où Adrien prend son courage à deux mains et va parler aux femmes qu'il a toujours observées d'un coin de l'œil dans le métro ou dans la file d'attente.

Il m'est déterminant de montrer une palette de ces rencontres sous la forme de quatre chapitres, avec chacun un décor et une temporalité indépendants pour renforcer le principe de variations autour de la même situation. À l'écriture, j'avais en tête *In Another Country* de Hong Sang Soo dans lequel nous suivons Anne, personnage fantasmé par une écrivaine, qui va vivre différentes variations d'une situation plus ou moins semblables. Mais j'ai décidé d'en faire une histoire un peu plus classique dans laquelle nous suivons les aventures d'un personnage au fil du temps.

Ce film est une comédie. Pas de celles qui font s'esclaffer l'audience entière, mais plutôt de celles dont on sort souriant, léger, avec quelques blagues bien disposées pour travailler le burlesque de ces situations. Adrien est pour moi de ces personnages un peu minables, mais attachants que l'on veut voir réussir comme le Gaspard du *conte d'été* de Rohmer ou encore Albert Jeanjean du *Dieu seul me voit* de Bruno Podalydès.

J'ai dans l'idée de travailler les scènes écrites en ajoutant de l'improvisation sur des thèmes donnés par les acteurs ou moi-même, car je crois que le film devrait jouer sur une forme de spontanéité.

La mise en scène devrait adopter un parti pris classique suivant les aventures du protagoniste avec un cadre au format 1,85, presque invisible, mais permettant à la fois d'ancrer les personnages dans le décor et de garder une certaine proximité, pour les dialogues et les rapprochements par exemple. L'esthétique de chaque chapitre sera, bien entendu, très différente et nous travaillerons, avec le chef opérateur, sur une différenciation de traitement de ces derniers. J'ai dans l'idée de jouer sur les possibilités que nous offrent les quatre saisons en termes de variations colorimétriques (costumes, étalonnage) et de sensations de matières (l'été m'apparaissant par exemple plus sec et chaud que le printemps, plus humide et vert). Cependant, je pense qu'il faudrait travailler essentiellement en lumière naturelle pour permettre aux comédiens et comédiennes, et au cadre d'essayer de nouvelles choses, pas forcément prévues. Ou dans les intérieurs de poser les sources de manière à ce que l'on puisse tourner dans n'importe quel axe du décor (tout en ayant conscience du fait que je ne prévois pas, pour l'instant, de fortes plongées ou contre-plongées).

Au son, le film devrait respecter un certain naturalisme en plaçant les dialogues au centre du travail. Mais une variation de traitement au mix passant par un éloignement des ambiances lors des rapprochements de l'été et de l'automne ou lors de la frénésie de l'hiver me semble intéressante. L'utilisation de musique devrait se faire rare et ponctuer quelques moments déterminants comme la recherche de l'inconnue l'hiver ou la course avec Lina l'été.

SYNOPSIS

Adrien cherche l'amour.

Dans une boutique de pulls, l'hiver.

Dans un jardin public, le printemps.

Sur la plage, l'été.

Dans une librairie, l'automne.

LISTE TECHNIQUE

CHAPITRE 1 : L'hiver

Réalisateur	Zéphir Blanc
Assistant-réalisateur	Alexandre Barcellona
Directeur de la photographie	Thibault Alcouffe
Cadreur	Victor Riou
Premier assistant-caméra	Alexandre Cambron
Deuxième assistante-caméra	Lou-Anna Ralite
Chef électricien	Eloi Lemée
Electricienne	Sacha Lévêque
Ingénieur du son	Louis-Julien Pannetier
Cheffe décoratrice	Léa Lemarchand
Cheffe costumière	Romane Liperi
Régisseur général	Mickaël Noyau
Régisseur	Maxime Jannot

CHAPITRE 2 : Le printemps

Réalisateur	Zéphir Blanc
Assistant-réalisateur	Alexandre Barcellona
Directeur de la photographie	Thibault Alcouffe
Cadreur	Thibault Alcouffe
Premier assistant-caméra	Laurent Ganiage
Ingénieur du son	Louis-Julien Pannetier
Cheffe décoratrice	Léa Lemarchand
Cheffe costumière	Romane Liperi

Régisseur général	Mickaël Noyau
Régisseuse	Clémence Trev

CHAPITRE 3 : L'été

Réalisateur	Zéphir Blanc
Assistant-réalisateur	Alexandre Barcellona
Scripte	Théo Régley Scarazzati
Directeur de la photographie	Thibault Alcouffe
Cadreur	Victor Riou
Premier assistant-caméra	Laurent Ganiage
Deuxième assistante-caméra	Sacha Lévêque
Cheffe machiniste	Sacha Lévêque
Ingénieure du son	Lou Jullien
Cheffe décoratrice	Léa Lemarchand
Cheffe costumière	Romane Liperi
Régisseur général	Rémi Ubeda
Régisseur	Alexandre Barcellona

CHAPITRE 4 : L'automne

Réalisateur	Zéphir Blanc
Assistant-réalisateur	Alexandre Barcellona
Directeur de la photographie	Thibault Alcouffe
Cadreur	Victor Riou
Première assistante-caméra	Sacha Lévêque
Chef électricien	Louis Douillez

Electricien	Eloi Lemée
Electricienne	Lily Grizard
Ingénieure du son	Lou Jullien
Assistant-son	Mathias Debar
Cheffe décoratrice	Léa Lemarchand
Cheffe costumière	Romane Liperi
Cheffe maquilleuse	Fanny Millerand
Régisseur général	Paul Bernard
Régisseur	Marc-Antoine Laloï

PARTIE BONUS : *Mon dieu, mon amour*

Réalisateur	Zéphir Blanc
Assistant-réalisateur	Alexandre Barcellona
Directeur de la photographie	Thibault Alcouffe
Cadreur	Victor Riou
Première assistante-caméra	Sacha Lévêque
Chef machiniste	Louis Douillez
Costumes	Zéphir Blanc
Cheffe maquilleuse	Fanny Millerand
Régisseur général	Mickaël Noyau

LISTE ARTISTIQUE

CHAPITRE 1 : L'hiver

Adrien	Louis Battistelli
Jeune femme 1	Romane Alanore
Vendeur	Hippolyte Michel-D'ales

CHAPITRE 2 : Le printemps

Adrien	Louis Battistelli
Jeune femme 2	Jeanne De Lesseux
Vendeur de chouchou	Luca Motte

CHAPITRE 3 : L'été

Adrien	Louis Battistelli
Lina	Emilie Lehuraux
Joggeuse	Romane Liperi

CHAPITRE 4 : L'automne

Adrien	Louis Battistelli
Camille	Anna Stanic
Libraire 1	Marc-Antoine Laloï
Libraire 2	Yannick Poirier
Client 1	Zéphir Blanc
Cliente 2	Léa Lemarchand

Cliente 3

Elisa Blanc

Client 4

Thomas Granet-Tegler

Cliente 5

Céline Guillou

Client 6

Paul Bernard

PARTIE BONUS : *Mon dieu, mon amour*

Adrien

Louis Battistelli

Camille

Anna Stanic

SCÉNARIO

Les rencontres des quatre saisons

un film écrit par
Zéphir Blanc

Partie 1 : L'hiver

Le pull bleu

1. INT. MAGASIN - JOUR

Adrien, un jeune homme d'une vingtaine d'années, circule dans les rayons presque vides du grand magasin.

Il y a des boxers, des chemises, des pantalons.

Il s'arrête devant une grande étagère et cherche du regard, la tête penchée en arrière.

Il tire un pull bleu d'une pile d'autres pulls bleus, se dirige vers la glace la plus proche. Il pose son sac à dos à ses pieds, enlève son manteau, le pose par-dessus le sac et se met à revêtir ce pull.

En se regardant, il aperçoit, le rayon des écharpes, derrière lui, et une jeune femme. Elle doit avoir la trentaine tout juste, un long manteau rouge tombant à ses pieds et des cheveux noirs comme le charbon.

Elle se prélassse dans les allées vides et s'arrête alors devant les gants de cuir, qu'elle se met à inspecter sans les enlever de leur rayon.

Il la regarde fasciné.

Il continue de la regarder, ôte son pull, le repose à sa place. Il en reprend un nouveau, l'enfile et se regarde.

Elle a les mains plongées dans la gondole des gants. Sa tête penchée sur le côté permet à l'homme de voir sa nuque.

Il la regarde encore.

Elle lève les yeux vers lui. Alors il rougit et enlève son pull nerveusement.

Il place le pull sur son épaule gauche et se dirige vers le rayon chemise où il se met à en faire passer de différentes entre ses mains, l'air de rien.

Elle, s'est saisie d'une paire de gants en cuir et se dirige vers les écharpes. Il peut maintenant observer son profil droit. Il se met à regarder ses lèvres qui se pincent alors qu'elle a retiré une écharpe.

Il a arrêté d'agiter les chemises.

Elle jette alors un regard au-dessus de son épaule droite.

Il se remet nerveusement à faire défiler les chemises.

Elle s'enfonce dans le magasin, plus au fond du rayon écharpes, plus loin de lui.

Il se retourne et se retrouve face à une glace.

Il se regarde un instant, souffle un bon coup.

Il se retourne pour aller lui parler. Elle n'est plus là.

Il se met alors en marche, fouille le rayon écharpes : rien. Le rayon gants : rien. Les cabines d'essayage : rien. Les caisses : rien.

Derrière une des caisses du magasin, une vendeuse d'une vingtaine d'années mâche bruyamment un chewing-gum la tête posée sur son poignet, posé sur son avant-bras, posé sur la table qui lui sert de caisse.

Adrien

Bonjour, je cherche la fille au manteau rouge qui était là il y a une minute.

La vendeuse lève la tête, les yeux au ciel.

Vendeuse

Ah non, je l'ai pas vu.

Le vide du magasin se fait plus grand autour de lui et cette caissière.

En état de choc, il n'entend plus rien. Il observe bêtement tout autour de lui.

Vendeuse

Bon, vous le prenez ce pull ou non ?

Il donne alors le pull bleu à la caissière, les yeux tombants.

PARTIE 2 : Le printemps

ou

Les chouchous

2. EXT. JARDIN - JOUR

Un vendeur ambulant de confiseries marche dans le jardin bondé de monde.

Vendeur

Chouchous ! Pop corn ! Bretzels !

Adrien marche dans le parc, lisant *Mon Chien Stupide* de John Fante.

Il regarde le vendeur et s'arrête en levant le doigt.

Vendeur

Qu'est-ce qui vous ferait plaisir ?

Adrien

Je vais vous prendre un sachet de chouchous s'il vous plaît.

Vendeur

Et un chouchou, un !

Une femme marche près d'eux. Elle pleure en discutant au téléphone.

Jeune femme

Mais t'es sérieux, tu pourrais au moins avoir un peu de respect pour moi... pour nous... ça veut rien dire pour toi ?

Adrien la regarde. Ses yeux sont gorgés de larmes.
Le vendeur tend son paquet de chouchous à Adrien.

Vendeur

Ça fera deux euros cinquante s'il vous plaît.

Adrien regarde toujours la jeune femme.
Elle raccroche et se dirige vers un banc tout près.
Elle tire de son sac un paquet de Camel et s'allume une cigarette.
Elle reprend ensuite son téléphone et appelle quelqu'un.

Vendeur

Monsieur !

Adrien retourne son regard vers le vendeur ambulant, hébété.

Vendeur

Deux euros cinquante.

Adrien plonge les mains dans ses poches brusquement.

Adrien

Pardon.

Il tend les pièces au vendeur.

Adrien

Tenez.

Le vendeur saisit les pièces alors qu'Adrien chope les chouchous.
Adrien regarde ensuite la jeune femme alors que le vendeur marche plus loin.

Vendeur

Chouchous ! Pop corn ! Bretzels !

Elle sanglote au téléphone.

Jeune femme

Oui... Mais en plus comme ça...

Il attend un instant puis se dirige vers le banc en question.
Il s'assied loin de la jeune femme sur le même banc et regarde les gens passer.

Jeune femme

Oui d'accord... à tout de suite.

La jeune femme raccroche puis continue de fumer sa cigarette nerveusement.

Il la regarde. Elle reprend son souffle, éteint sa cigarette puis se tourne vers lui.

Jeune femme

Vous auriez un mouchoir ?

Adrien

(la bouche pleine)

Oui bien sûr.

Adrien surpris, place son paquet de chouchous sur le bord du banc en manquant de le faire tomber.

Il cherche dans ses poches et en sort un paquet de mouchoirs, il en tend un à la jeune femme.

Jeune femme

Merci.

Il lui sourit puis détourne le regard vers les gens qui passent.
Elle se mouche puis s'essuie les yeux.
Il la regarde.

Adrien

Vous voulez un chouchou ?

Elle finit de s'essuyer les yeux puis se retourne vers lui.
Il lui tend le paquet de chouchous ouvert.

Jeune femme

C'est gentil, merci.

Elle prend un chouchou dans le paquet.
Ils se sourient.
Ils regardent tous les deux les gens passer.

Adrien

Quand on allait au parc avec ma mère, je la harcelais
toujours pour prendre les chouchous du kiosque là-bas.

Adrien montre le kiosque en tendant l'index.
La jeune femme le regarde un peu surprise puis se remet à se
moucher.

Adrien

Mais elle ne voulait pas m'en prendre. Elle disait que
ça me ferait mal aux dents. Que je la remercierais plus
tard...

Adrien reprend un chouchou et le mange.

Jeune femme

C'est quand même bizarre ce genre de vendeur en plein Paris.

Adrien

(la bouche pleine)

Ouais je suis d'accord, mais c'est vachement moins cher qu'au kiosque et puis du coup, j'ai un peu l'impression d'être à la mer.

La jeune femme le regarde.

Adrien

J'aime bien la mer au printemps.

Jeune femme

(souriante)

Vous êtes un drôle de type.

Adrien

Oui ma mère me le dit souvent aussi.

Elle le regarde en souriant un peu.

Il ne la regarde pas.

Un temps.

Il se tourne vers elle.

Elle ne le regarde plus.

Adrien

C'est à cause d'un garçon ?

La jeune femme acquiesce d'un mouvement de tête.

Adrien

Je peux vous demander ce qu'il s'est passé ? Si c'est pas trop indiscret hein...

Jeune femme

Il dit qu'il s'ennuie avec moi.

Adrien détourne le regard, la mine compatissante.

Elle détourne son attention, un peu gênée.

Les deux regardent la foule passer.

Un temps.

Adrien

Vous voulez un chouchou ?

Jeune femme

Non merci.

Un temps.

Jeune femme

Pourquoi est-ce que vous êtes venu me parler ?

Adrien

Techniquement, c'est vous qui m'avez parlé en premier.

Jeune femme

Oui peut-être, mais pourquoi vous êtes-vous assis sur ce banc en particulier ?

Adrien

Ben...je sais pas trop...vos larmes m'ont touché... je crois.

Jeune femme

Vous espérez me draguez ?

Adrien rougit.

Adrien

Euh...non...enfin je vous drague pas je vous rassure...enfin... je sais pas...c'est vrai que je vous trouve très jolie, mais de là à imaginer quoi que ce soit...

Jeune femme

Pourquoi vous donner la peine de discuter avec une meuf qui vient de se faire larguer alors ?

Adrien

Je ne sais pas... j'avais juste envie d'être là c'est tout.

Jeune femme

Et vous n'avez pas d'idées derrière la tête ?

Adrien

Non, pas du tout... enfin je crois pas...

Jeune femme

J'ai quand même du mal à croire au gentil garçon venant en aide au cœur brisé.

Adrien reprend un chouchou puis se retourne vers la jeune femme.

Adrien

J'avoue qu'en arrivant je me demandais, si vous accepteriez d'aller boire un verre avec moi mais en même temps je ne voulais pas... enfin... je comprends que ce ne soit pas le meilleur moment quoi...

Jeune femme

Ah, je m'en doutais... c'est dingue.

Adrien

Je demandais juste ça comme ça...

Jeune femme

Je le savais, mais j'avoue être un peu déçue.

Un temps. Elle allume une autre cigarette.

Adrien

Du coup, vous accepteriez ?

La jeune femme se lève du banc en prenant ses affaires.

Jeune femme

(riant ironiquement)

Tu manques pas d'air toi hein ?

Adrien

Non, mais on est pas obligé de se draguer, on peut juste sortir entre amis...

Jeune femme

Non ça va. J'ai assez d'amis comme ça, mais je te remercie.

Elle part.

Adrien est là, sur son banc et la regarde partir.

Elle rejoint une amie. L'amie se retourne vers Adrien.

Il les regarde un instant puis baisse les yeux vers son sachet de chouchous. Il en prend un et le mange, pensif.

Partie 3 : L'été

L'imitation

3. EXT. PARKING - JOUR

Adrien se gare sur une place de parking près d'une plage.

Il sort de la voiture et en extrait une bande dessinée de Joe Matt, un tube de crème solaire et une serviette.

Il porte une chemise à fleurs à moitié ouverte et une paire de baskets avec des chaussettes remontées jusqu'aux genoux.

4. EXT. PLAGE - JOUR

Adrien marche sur la plage.

Il s'installe, pose ses affaires sur le sable et déplie sa serviette, beaucoup trop petite pour lui, par terre.

Il s'assied ensuite et enlève ses chaussures et ses chaussettes qu'il pose soigneusement à côté de lui.

Il se met à lire sa bande dessinée.

Au bout d'un moment, il entend un rire de femme.

Il regarde devant lui.

Une jeune femme, habillée d'un maillot de bain jaune et d'un haut blanc rit avec une autre femme, en maillot.

La jeune femme en maillot jaune fait la bise à l'autre jeune femme puis s'en va.

La jeune femme au maillot rouge, la suit du regard puis aperçoit Adrien en train de la regarder.

Adrien détourne le regard puis se replonge dans sa bande-
dessinée : *Pauvre type*.

Un temps.

Jeune femme

Salut !

Surpris, Adrien la regarde au-dessus de sa bande dessinée et marmonne, éblouit par le soleil.

Adrien

Salut.

La jeune femme s'assied à côté de lui, sur sa serviette en souriant.

Jeune femme

Tu te baignes pas ?

Adrien pose sa bande dessinée.

Adrien

Ben je ne sais pas, elle a l'air quand même vachement fraîche et j'aime pas trop les différences de température...

En fait, une fois, j'étais resté dans l'eau froide deux heures et puis d'un coup, le temps de revenir à la rive j'avais déjà la tête qui tournait et tout. Et puis je viens de manger alors je ne sais pas si c'est une bonne idée.

La jeune femme rigole légèrement.

Jeune femme

C'est la première fois que tu viens ici ?

Adrien

À Loctudy, ouais. Mais ma famille a une maison à Saint-Malo.

Jeune femme

A Saint-Malo ? c'est quand même pas à côté.
Pourquoi t'es venu jusqu'ici ?

Adrien

Je suis chez ma tante depuis une semaine, mais
j'avais besoin de prendre le large. Du coup je suis
venu en voiture pour l'après-midi.

Jeune femme

T'as visité un peu ?

Adrien

Non, enfin je suis passé en bagnole, mais c'est
tout, je viens d'arriver quoi.

Jeune femme

Moi, j'habite rue de Kerpaul(, un peu plus haut).
J'aime bien l'été ici, c'est hyper animé et puis on
rencontre toujours des personnes différentes.

Adrien lui sourit.

Jeune femme

Au fait je m'appelle Lina.

Adrien

Moi c'est Adrien.

Lina se lève.

Lina

Ça te dit de marcher un peu ?

Adrien

Pas trop loin alors, je n'ai pas envie de me faire voler ma serviette.

Lina

T'inquiètes, je viens souvent ici, c'est safe.

Adrien se lève.

Lina se met en marche.

Un temps.

Lina

T'as quel âge ?

Adrien

Vingt-deux.

Lina

Tu vis seul du coup ?

Adrien

Ouais, j'ai un petit studio que mes parents me permettent de louer à Paris, le temps que je finisse la fac.

Lina

Tu fais quoi comme études ?

Adrien

Je viens de finir une licence de Lettres, mais je vais pas reprendre tout de suite, je crois que j'ai envie d'écrire un roman.

Lina

Ça parlerait de quoi ?

Adrien

Je ne sais pas vraiment mais j'ai déjà le titre :
15m². Tu lis beaucoup toi ?

Lina

Non. J'ai arrêté les bouquins au collège. J'avais
une prof horrible qui nous faisait lire *Eugénie
Grandet*, elle m'a un peu dégoûtée, je crois.

Un temps.

Adrien

Et toi t'as quel âge ?

Lina

17 ans. C'est pour ça, j'ai trop envie de partir
vivre seule moi aussi.

Adrien

Je croyais que tu te plaisais ici.

Lina

Bah l'été oui, mais sinon on s'ennuie vite. Je ne
sais pas, je sens que j'ai envie de voir ailleurs,
de vivre un peu. Et puis j'ai ai marre d'habiter
chez mes parents j'avoue...

Adrien

Tu voudrais faire quoi ?

Lina

Bah déjà il faut que j'ai mon bac. Mais après j'aimerais bien aller à Bordeaux. Il y a une bonne fac de droit là-bas (et comme j'ai toujours été intéressée par le métier d'avocat.)

Adrien

Mais t'as pas honte ?

Lina

Honte de quoi ?

Adrien

(rieur)

De rejoindre tous ces petits bourges qui votent à droite...

Lina

Je suis pas comme ça moi...

Lina regarde ses pieds.

Adrien

C'était une blague...

Lina sourit légèrement.

Adrien

Tu sais chanter ?

Lina

Ah non, pas trop. Et toi ?

Adrien hésite, un peu rêveur.

Adrien

J'ai jamais trop chanté, mais en ce moment, on s'est lancé dans des imitations de chanteurs avec un pote.

Lina s'arrête.

Lina

Comment ça ?

Adrien

Quand on aime la musique d'un groupe, ça a toujours été hyper important que le chanteur soit cool. Et puis on est tombé sur des vidéos de gens qui imitaient des chanteuses pop donc on s'est dit que ce serait channé de faire notre propre chaîne avec nos imitations. En gros, on trouve des costumes, on travaille un peu le décor et on mime face caméra, comme un clip quoi. En ce moment je bosse sur Jarvis Cocker, le chanteur de Pulp.

Lina

Je connais pas.

Adrien

Si, je suis sûr que tu connais au moins Common People, c'est énorme.

Lina

Je peux voir un extrait ?

Adrien

Mais tu sais, normalement je suis déguisé, maquillé et puis le décor joue aussi beaucoup. En plus on le fait souvent avec un peu de playback.

Lina

Aller, juste pour moi.

Adrien

Ok, mais tu me juges pas parce que ça marchera vachement moins bien comme ça.

Adrien se met à imiter Jarvis Cocker chantant *Babies* de Pulp de manière ridicule.

Adrien

*« Well it happened years ago,
When you lived on Stanhope Road.
We listened to your sister,
When she came home from school,
'cause she was two years older,
And she had boys in her room.
We listened outside and heard her.
Alright. »*

Lina éclate de rire.

Lina

C'est génial !

Adrien

Je m'entraîne aussi à faire Prince, mais c'est pas encore au point alors...

Les deux se remettent en marche.

Lina

Tu m'apprendras ?

Adrien

Il faut que tu regardes les clips et les concerts de Pulp, tout est dedans.

Les deux échangent un regard complice.

Lina

Tu sais, il faut que je te dise, quand t'es arrivé sur la plage tout à l'heure, j'étais d'abord très impressionnée... Je t'ai trouvé charmant tout de suite et puis je me suis dit que ce serait trop con de rien tenter...

Adrien ravale sa salive.

Adrien

Comment ça ?

Lina

Tu vois hier, je disais à une copine que j'aurais aimé avoir une aventure cet été, mais que ce n'était pas arrivé et puis que ça ne m'arriverait probablement pas. Et là, le lendemain, te voilà. C'est marrant non ?

Adrien s'arrête alors que Lina continue de marcher doucement.

Adrien

Euh... je ne sais pas, on se connaît à peine...

Lina s'arrête et se retourne vers Adrien.

Lina

T'as jamais rêvé de coucher avec une inconnue comme ça, sur un coup de tête ?

Adrien se remet en marche doucement en regardant ses pieds.

Adrien

Peut-être, mais je ne sais pas si je suis capable de vivre ça moi...

Lina se rapproche lentement d'Adrien.

Lina se met à marcher autour d'Adrien.

Lina

Écoutes, si t'es partant, j'ai un marché à te proposer :

On fait l'amour toute l'après-midi puis ce soir, au moment où le soleil tombe un peu, on s'embrasse une dernière fois et on se sépare pour toujours. Donc pas de coup de fil, ni demande d'ajout Facebook, rien. (Juste un souvenir.)

Lina arrête de tourner autour d'Adrien et vient se positionner face à lui.

Adrien

Bah euh...

Lina

T'as une copine?

Adrien

Non non...

Lina

T'as jamais...

Adrien

Si, si, plein de fois même, mais euh... pas comme ça quoi.

Un temps.

Lina se rapproche doucement d'Adrien et l'embrasse légèrement sur la bouche.

Adrien reste bouche bée pendant quelques secondes puis se met à faire les cent pas en regardant ses pieds.

Lina, elle se remet à marcher.

Au bout d'un certain temps, Adrien la rattrape.

Adrien

Attends !

Lina se retourne en s'arrêtant.

Adrien se rapproche sans trop oser.

Lina attrape les mains d'Adrien et les pose sur ses fesses.

Adrien hésite puis tend ses lèvres en caressant la joue de Lina.

Puis il l'embrasse discrètement une fois, la regarde à nouveau et se met à l'embrasser follement.

Elle le repousse après une minute.

Lina

Pas ici, t'es garé où ?

Adrien

Au bord de la route, plus haut.

Lina

Viens !

Lina prend la main d'Adrien et l'entraîne, ils se mettent à courir.

Mais Adrien commence par trébucher.

Elle éclate de rire, l'aide à se relever et tous deux se remettent à courir.

Adrien

Qu'est-ce qu'on fait de nos affaires ?

Lina

On s'en fout, viens !

Adrien

Mais y a les clés de la voiture...

Lina s'arrête, se retourne et se rapproche de lui, l'attirance est magnétique.

Ils s'embrassent follement encore quelques secondes.

Puis, elle prend un peu de recul.

Ils se séparent en courant chacun de leur côté.

Adrien, au niveau de sa serviette reballe tout très vite et jette un œil du côté de Lina qui rassemble ses affaires puis lui lance un regard de défi dans la posture d'un coureur attendant le coup de feu.

D'un coup, ils partent comme des fusées.

5. EXT. BORD DE ROUTE - JOUR

Adrien arrive comme une trombe, les bras archi-chargés. Lina le talonne de près.

Lina

Ok, t'as gagné.

Il se met à rire puis ouvre sa voiture, se retourne et enlace Lina.

Ils s'embrassent quelques secondes contre la voiture.

Puis ils se décalent légèrement.

Adrien ouvre la portière arrière en souriant.

Adrien

En voiture !

Elle rit et monte dans la voiture.

Il la suit.

6. INT. VOITURE - JOUR

Adrien rentre dans la voiture, et tente d'enlever la chemise de Lina, tant bien que mal en se dressant sur ses genoux.

Lina, assise, l'embrasse malgré sa manœuvre.

Il lui coince la tête dans la chemise en essayant de l'enlever comme un T-shirt, mais Lina l'aide et finit par balancer sa chemise vers l'arrière de la voiture.

Elle s'allonge et Adrien l'embrasse sur les joues et dans le cou tout en l'enlaçant.

Lina

Aïe, tu me tires un peu les cheveux.

Adrien se redresse un peu pour regarder Lina.

Adrien

Pardon, excuse-moi.

Il se décale légèrement pour la caresser.

Elle l'arrête.

Lina

T'as une capote ?

Adrien

Ouais dans mon porte feuille, attends.

Adrien se penche pour ouvrir la boîte à gants et en extirpe son porte feuille, duquel il sort un préservatif un peu froissé.

Il le déroule et l'enfile puis Lina monte sur lui.

7. EXT. BORD DE ROUTE - JOUR

Lina sort de la voiture avec ses affaires.

Adrien fait alors dépasser sa tête de la portière en souriant.

Elle finit de mettre son haut, se retourne et l'embrasse.

Lina

Merci !

Adrien

Bah euh... de rien.

Lina part sans se retourner.

Adrien se redresse et voit sur la banquette le chouchou de Lina posé sur un des sièges.

Il s'en saisit, se retourne vers Lina puis sort de la voiture.

Il hésite puis regarde le chouchou.

Il le met à son poignet et remonte dans sa voiture avant de la démarrer.

Il la regarde partir un moment, hagard et détendu.

Partie 4 : L'automne

L'avortement

8. INT. LIBRAIRIE - JOUR

Adrien circule dans les rayons presque vides d'une librairie. Il observe les indications et se dirige vers la poésie américaine. Il s'arrête devant une grande étagère, pose son sac à dos à ses pieds et cherche du regard, la tête penchée en arrière.

Il tire un livre de Richard Brautigan d'une pile d'autres livres et se met à le feuilleter.

Il en lit un passage.

On entend des pas s'approcher.

Il lève alors discrètement les yeux de son bouquin et aperçoit une jeune femme. Elle doit avoir vingt-trois ans, une chemise à fleurs et des cheveux blonds comme l'or. Elle porte un livre de Maurice Pons, *le Passager de la nuit* et un lourd sac à bandoulière.

Elle se prélassa dans les allées vides et s'arrête alors devant le rayon F où elle regarde les livres pendant un moment sans les enlever de leur rayon.

Il la regarde, fasciné.

Elle a les mains plongées dans le rayon. Sa tête penchée sur le côté permet à Adrien de voir sa nuque.

Elle lève les yeux vers lui une première fois.

Alors il rougit et replonge ses yeux dans le bouquin ouvert qu'il tient en main.

Il lit deux phrases, souffle un bon coup et se met en marche.

Elle a ouvert *Mon chien stupide* de John Fante et feuillette l'ouvrage.

Il arrive donc à son niveau.

Adrien

Si tu aimes, je te conseille *Demande à la poussière*, c'est super aussi.

La femme lève les yeux de son livre.

Femme

Merci, mais je l'ai déjà lu.

Adrien

Ah, pardon.

Il baisse le regard un peu timide, la tête enfoncée dans ses deux épaules, se retourne et part pour revenir au rayon B.

Femme

Non, attends.

Adrien se retourne.

Femme

Je ne voulais pas être si sèche.

Elle se rapproche d'Adrien.

Femme

C'est pas tous les jours qu'on croise des fans de Fante.

Adrien

Méga fan même, c'est ma mère qui m'a fait découvrir. Un Noël, elle m'a offert *Mon Chien Stupide* justement, depuis je suis accro.

Femme

Ah oui j'imagine.

Un silence.

Les deux se regardent sans savoir comment relancer la conversation.

Femme

Tu lisais quoi à l'instant ?

Adrien

Ah, ça (*il montre la couverture*), c'est *l'Avortement* de Richard Brautigan.

Femme

Wow, glauque.

Adrien

Non, mais c'est super, faut pas se fier au titre.

La femme le regarde avec plus d'attention.

Adrien

C'est une histoire d'amour entre un bibliothécaire ermite et une femme qui déteste son corps. Mais c'est de la pure poésie, écoute...

La femme se rapproche d'Adrien qui ouvre le livre.

Adrien

« Pendant tout ce temps, elle me regardait fixement. Ses yeux ne me quittaient pas des yeux, comme si j'étais un terrain d'atterrissage. Je changeai de réceptacle et c'est son visage alors

qui devint une fleur entre mes mains. Lentement, pendant que je l'embrassais, j'ai laissé mes mains dériver le long de son visage puis plus bas encore, jusqu'au cou, jusqu'aux épaules. »

Adrien relève la tête et regarde une seconde les lèvres de la jeune femme.

Celle-ci relève alors le regard.

Femme

Ouais, pas mal.

Adrien

Pas mal ? Tu rigoles, c'est magnifique.

Femme

Je sais pas... Carver, ça c'est magnifique.

Adrien referme son livre.

Adrien

Ouais, ouais, je le trouve un peu mielleux quand même.

Femme

Mielleux ? Carver ? On n'est vraiment pas fait pour s'entendre.

Adrien

Je suis d'accord.

Adrien fait semblant de partir puis se retourne vers elle.

Elle se met alors à rire.

QUELQU'UN

Chuut !

Les deux se calment un peu.

Puis Adrien tend sa main à la jeune femme.

Adrien

Je m'appelle Adrien au fait.

Elle lui sert la main.

Femme

Camille.

Ils se sourient mutuellement.

Puis elle regarde sa montre.

Camille

Merde, je dois y aller.

Les deux se toisent sans oser dire quoi que ce soit.

Camille

Bon, bah euh... ravie d'avoir fait ta connaissance en tout cas.

Adrien

De même.

Camille l'embrasse sur la joue.

Surpris, il n'ose plus bouger et la regarde partir.

Puis il rumine quelques secondes et se lance à sa poursuite.

Adrien

Attends !

Camille se retourne.

Adrien

Ça te dirait de boire un verre avec moi ?

Camille sourit légèrement.

Camille

Euh... oui. T'as de quoi noter ?

Adrien fouille ses poches et en sort son portable, le livre toujours dans ses mains.

Il se rapproche d'elle.

Camille

0681591190

Adrien note ça dans son portable puis envoie un message.

Adrien

Je t'ai envoyé un A.

Le portable de Camille vibre dans sa poche.

Adrien

À plus tard alors.

Camille

Oui.

Adrien retourne vers son rayon alors que Camille part.

Il se retourne une dernière fois pour la regarder partir et l'aperçoit tourner vite fait la tête pour faire de même. Ils se sourient.

FIN