

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 2014-2017

Soutenance de juin 2017

LA VOITURE, ESPACE INTIME

Emilie FRETAY

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

Allers simples

Directeur de mémoire : John LVOFF

Directeur de mémoire extérieur : Valérie MREJEN

Président du jury cinéma et coordinateur des mémoires : David FAROULT

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 2014-2017

Soutenance de juin 2017

LA VOITURE, ESPACE INTIME

Emilie FRETAY

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :

Allers simples

Directeur de mémoire : John LVOFF

Directeur de mémoire extérieur : Valérie MREJEN

Président du jury cinéma et coordinateur des mémoires : David FAROULT

REMERCIEMENTS

John Lvoff et Valérie Mrejen.

Claire Mathon.

Tous ceux qui m'ont soutenu pour l'écriture de ce mémoire.

Toute l'équipe qui a contribué à la réalisation de mon film de partie pratique
Les talentueux comédiens qui ont donné vie à mon scénario.
Immense merci à Quentin Bourdin et Carl Demaille

SONY, Eclair, HD System et NEXT SHOT pour leur soutien technique et leur apport en matériel pour la réalisation de cette PPM.

Mes parents pour leur soutien sans faille.
Et mes colocataires : Sophie, Léa, Juliette.

Résumé

Voiture et cinéma sont liés depuis toujours par une grande complicité. Ce mémoire s'attache à explorer un terrain précis de cette union : la notion d'intimité. Il s'agit de montrer que l'habitacle de la voiture est un espace naturellement propice à l'intimité, et qu'au cinéma il devient un décor où la trajectoire et l'intériorité des personnages peuvent aisément s'exprimer.

Le caractère clos et restreint de l'habitacle est le premier élément dont va venir se servir la mise en scène pour cristalliser la relation des passagers, accentuant ou dénaturant la proximité à laquelle ces derniers sont soumis.

La position particulière des occupants de la voiture et la circulation du regard qu'elle induit font par ailleurs de cet espace, mouvant ou non, un lieu propice à la prise de parole, voire à la confession. Les cinéastes se saisissent de cette faculté qu'a la voiture à rendre la communication spontanée pour mettre en place des situations de dialogues de fiction, ou de documentaire.

La voiture apparaît finalement comme une source intarissable de récits. A son bord les personnages sont tantôt plongés dans leurs souvenirs, tantôt rêveurs, perdus hors du temps, face à leur intimité. Que ce soit pour un cinéma très découpé et dramatisant ou un cinéma qui se tourne vers une forme plus épurée et à la matière dramatique plus mince, la voiture ramène toujours à l'humain.

Elle est de ce fait le théâtre de l'humanité.

Le corpus étudié dans ce mémoire propose des séquences qui touchent le spectateur avec simplicité, efficacité et poésie. La voiture impose pourtant souvent des tournages contraignants. L'expérience de la partie pratique, entreprise en parallèle de l'écriture de ce mémoire, sera l'occasion, après être passée par toutes les étapes de la réalisation d'un court métrage, d'essayer de s'approcher de cette simplicité avec justesse.

Mots clés

Voiture - Intime - Intériorité - Habitacle - Proximité
Dialogue - Confession - Regard - Espace - Temps

Abstract

Cinema and cars have always shared a strong bond. This dissertation explores a specific side to this duo: the concept of intimacy. It aims at showing how the inside of a car is by nature conducive to intimacy, and how filmmakers use this setting to make characters reveal themselves and where they are on their life journey.

Direction first takes advantage of the compartment being a narrow, closed space, to crystallize the relationships between the characters, either emphasizing or distorting the physical closeness they are subject to.

This distinctive positioning within the car and its effect on the way gazes are exchanged also impact the use of dialogue. Whether the car is moving or not, it is a good place for heartfelt talk or even confessions, and filmmakers take advantage of that fact to stage real or fictional conversations.

Cars are the ultimate storytelling device: when on board, characters dream or daydream, reflect on their past, lose track of time and end up revealing their most intimate self. In fast-paced drama and minimalistic independent films alike, cars become a vehicle for human emotion.

The filmography selected for this research discusses film sequences that move the audience by their simplicity, efficiency and poetry. However, these often make for trying shootings. Undertaken at the same time as this research was conducted, by going through all the steps required for the making of a short film, the *practical experience* presented in the end of this dissertation was a concrete way to try to replicate this feeling of simplicity and authenticity.

Key words

Car - Intimacy - Interiority - Passenger Compartment - Proximity
Dialogue - Confession - Look - Space - Time

Table des matières

- p.3 Remerciements
- p.4 Résumé - Abstract
- p.7 Avant-propos
- p.8 Introduction**

p.13 Première partie

L'habitacle de la voiture : proximité et distance

- p.15 1) *L'espace-voiture*
- p.23 2) *Créer le lien dans l'habitacle*
- p.26 3) *Deux habitacles : l'intime malgré la distance*
- p.28 4) *Distance et disjonction*

p.36 Deuxième partie

En voiture : circulation du regard et prise de parole

- p.38 1) *Agencement de la voiture et circulation du regard*
- p.49 2) *Le dedans et le dehors*
- p.53 3) *La voiture espace de confession : liberté de parole*
- p.62 4) *La parole en voiture dans l'expérience « documentaire »*

p.66 Troisième partie

Le récit : voyage dans le temps, drame et errance

- p.68 *Voyage dans le temps et temps suspendu*
- p.75 *Drame et continuité*
- p.80 *Solitude et errance*

p.85 Conclusion

- p.88 Bibliographie - Filmographie
- p.91 Table des illustrations
- p.93 ANNEXES

Avant-propos

Ce choix de mémoire part d'un constat subjectif et de mon affinité avec l'espace de la voiture.

D'un point de vue purement personnel, la voiture est un motif qui résonne de façon particulière. Les voyages en voiture ont bercé une partie de mon enfance. L'été il nous est arrivé de traverser la France en famille pour rejoindre l'Espagne, puis parfois le Portugal dans le break non climatisé de mes parents - mon père travaille depuis toujours chez PSA Peugeot Citroën. Plus tard, j'ai été marquée par l'aspect confessionnal que pouvait prendre l'espace de la voiture. En effet, par le biais de divers covoiturages et de mes leçons de conduite, les gens se confiaient, et j'aimais apprendre à les connaître sans pour autant les avoir connus en dehors de cette carcasse métallique.¹

La voiture est un lieu qui peut paraître banal mais qui pourtant est extrêmement riche. Elle présente plusieurs formes d'ambiguïté qui lui donnent toute sa force et son intérêt. On la rattache bien souvent à un espace public alors qu'il s'agit d'un espace privé - notons qu'en ce qui concerne les droits à l'image la voiture est un domaine strictement privé. Peu de lieux sont par nature aussi anonymes et impersonnels que la voiture, pourtant son propriétaire y investit une forme d'attachement que peu de gens peuvent nier. La voiture m'apparaît donc comme un lieu duel, évoquant de nombreux antonymes qui en font son attrait : public/privé, présence physique/absence en pensées, dedans/dehors, immobilité/mouvement, présent/ passé, vie/mort...

Il me semble d'autre part évident, bien que l'analogie puisse paraître simpliste, que l'on peut établir un parallèle entre le trajet en voiture et la position de spectateur de cinéma. Dans les deux cas, nous sommes en position assise et immobiles face à un « écran ». Et l'on rencontre des inconnus que l'on apprend à connaître pour une durée connue - celle du film ou du trajet.

Je décide de suivre mon intuition (je dirais même ma certitude) que la voiture est un espace privilégié d'intimité et d'approfondir le lien qui existe entre voiture et cinéma pour analyser par quels outils cinématographiques cette intimité est rendue à l'écran.

¹ Voir en annexe *Quelques kilomètres de conversation*, un texte-portraits écrit au cours de mes études

Introduction

Dès sa naissance le cinéma a donné une part belle aux moyens de locomotion - train et voiture tout particulièrement. Ces derniers sont venus changer la perception visuelle que nous avons du monde :

« Dès que les gens prirent l'habitude de voyager en train, la perception traditionnelle fut supplantée par la perception panoramique : soit par le type de perception qui prévaut quand celui qui voit appréhende objets et paysages à partir d'un véhicule qui le transporte à travers le monde. Il y a perception panoramique sitôt que celui qui voit n'occupe plus le même espace que l'objet perçu; en tant que tel, ce type de perception est tout autant celui du conducteur d'automobile que celui du voyageur de train. »²

Et « L'évanescence de la réalité, la perception d'un monde détaché, défilant devant celui qui le voit, mais qui se trouve par ailleurs relativement passif, devient la norme et non plus l'exception, comme c'était encore le cas au XIX siècle. »³

Notons cependant que si train et voiture présentent une forme semblable de rapport à l'espace, ils vont se distinguer sur des points notables qui vont leur prêter une symbolique différente.⁴ Tout d'abord l'espace clos de la voiture ne permet pas de déplacements internes. Ses occupants sont contraints d'être immobiles en position assise alors que dans le train même si la plupart du temps le voyageur est assis, il peut se lever et faire une rencontre alors que le wagon est en mouvement. Autre élément important, le passager d'une voiture peut voir le trajet à l'avance, il voit devant lui. De ceci découle le fait que la voiture soit un moyen de locomotion qui confère autonomie et pouvoir décisionnel au voyageur, tandis qu'en train « la force du collectif s'impose à l'aléatoire de l'individuel. » Plus largement le train et la voiture sont distingués par les sphères auxquelles ils appartiennent : le premier dépendant de la sphère publique et la voiture du cadre privé. Du fait de ces éléments de comparaison et surtout des films qui ont marqué mon esprit je choisis de laisser de côté le train pour concentrer mon mémoire sur l'espace de la voiture.

² Kristin ROSS, *Rouler plus vite, Laver plus blanc, Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60*, Ed. Flammarion, 2006, p.54/55

³ Kristin ROSS, *Ibid*, p.57

⁴ Je me réfère ici au texte « Du train et du défilement des images » écrit par Pascale THIBAUDEAU in *Cinéma et voyage*, sous la direction de René Gardies, Paris, ed.L'Harmattan, 2007, p.95-111

Historiquement l'automobile est le contemporain du cinéma. Voiture et cinéma ont d'ailleurs tout d'abord été des objets de curiosité.

« Personne ne semble imaginer l'ampleur que prendront ces deux inventions, elles déclenchent souvent l'hilarité du public, due à leurs imperfections techniques. »⁵

Mais ces deux inventions techniques ont expérimenté l'essor industriel qu'on leur connaît et n'ont cessé de se compléter depuis.

Le cinéma a même eu recours à des outils spécifiques lui permettant de filmer son acolyte. Nous rappellerons seulement ici l'utilisation de deux grands procédés techniques. Le premier porte le nom de transparence (« back projection » en anglais) et consiste à filmer une voiture en studio avec des pelures⁶ rétroprojetées. Créé non pas pour une voiture mais pour une scène de compartiment de train datant de 1928, ce procédé reviendrait à un français nommé Le Prieur. Il sera énormément utilisé dans le cinéma américain, notamment chez Hitchcock dont nous avons tous au moins une image en tête. Il est aujourd'hui toujours d'actualité bien qu'ayant évolué techniquement vers le système du fond vert.

Pour éviter le recours à ce système de transparence, et filmer en extérieur tout en roulant, des techniciens ont d'autre part mis en place un système de fixation de la caméra à l'avant de la voiture (l'ancêtre des accroches voitures). Ce dernier sera ensuite développé pour créer des « véhicules travelling » qui ne sont autres que des plateaux de tournage mobiles, équipés d'un groupe électrogène, d'une ou deux caméras, d'une valise son et de projecteurs. La voiture travelling a toute une histoire que nous ne développerons pas ici. Toujours est-il que la conception de ce type de véhicule de machinerie reste de nos jours « artisanale » tout en évoluant vers plus de sophistication et une meilleure suspension - pour absorber les vibrations dues aux vibrations dues aux anfractuosités de la chaussée et au moteur.

Ces tournages en extérieur à l'aide d'outils de machinerie de plus en plus perfectionnés ont permis au cinéma de se rapprocher de l'expérience de la conduite, créant des situations moins artificielles. Je restreindrai le corpus de ce mémoire à des films presque exclusivement tournés en extérieur puisqu'ils me semblent plus proches de la sensation d'intimité dont je souhaite rendre compte.

⁵ Maurice GIRARD, *L'automobile fait son cinéma*, ed. Du May, 2006,

⁶ Dans le cadre des séquences en voiture, les pelures sont des plans de paysages défilants tournés en amont du tournage pour la technique de la rétroprojection. (/ après le tournage lorsque le trucage est numérique)

Lorsque la voiture est finalement devenue un objet de consommation courante, a priori banal et anodin, le cinéma avait alimenté autour d'elle un mythe tel qu'on ne pouvait lui enlever son aura singulière. L'origine de cette aura est, précisons-le, essentiellement américaine. Les voitures américaines seront d'ailleurs des accessoires récurrents dans de nombreux films quelque soit leur nationalité.

La voiture est alors devenue et est restée un objet de fascination. Pour les photographes et les cinéastes elle est même un motif. Cette notion est nettement représentée au travers l'exposition *Auto Photo : de 1900 à nos jours* qui a lieu actuellement au sein de la Fondation *Cartier* pour l'art contemporain⁶.

La voiture est aussi un outil de séduction, un symbole de réussite ou d'échec social. On pourrait penser que la voiture est impersonnelle car produite en série, mais elle peut en dire long sur son propriétaire qui se reconnaît ou non dans le modèle qui lui appartient. Le cinéma se servira souvent de ce facteur pour caractériser ses personnages. Dans *Little Miss Sunshine* (réalisé par Jonathan Dayton et Valérie Faris en 2005), il s'agit d'un van à la mécanique instable (problème au démarrage, problème de klaxon) qui transporte une famille éclatée dont les membres sont en marge de la norme américaine vivement critiquée dans le film.



Sélection d'images parmi celles réunies par Sylvie Meunier et Patrick Tourneboeuf pour leur installation *Le rêve américain* à l'occasion de l'exposition *Auto-Photo*

⁶ Exposition *Auto photo : De 1900 à nos jours*, Fondation Cartier pour l'art contemporain (du 20 avril au 24 septembre 2017) Commissaires : Xavier Barral et Philippe Séclier

Au cinéma outre le fait d'être un motif, la voiture est un moteur d'action. Elle est en effet pour les cinéastes source de nombreuses situations. Voiture et cinéma ont finalement toujours entretenu une forme de complicité. La voiture a d'ailleurs occupé une place particulière au point d'être associée à un genre cinématographique : le *road movie*.

« On était aux anges, on savait tous qu'on laissait derrière nous le désordre et l'absurdité et qu'on remplissait notre noble et unique fonction dans l'espace et dans le temps, j'entends le mouvement. »⁷

Jack KEROUAC, *Sur la Route*

Ce genre du *road movie* occupe une place majeure dans l'imagerie de la voiture au cinéma. Les scènes de voiture y sont pourtant parfois très courtes, et ne représentent qu'un faible pourcentage de la durée des films. Les voitures ne sont d'ailleurs pas les seuls véhicules utilisés (ex : dans *The Straight Story* de David Lynch le personnage principal conduit une tondeuse à gazon). Je ne désire donc pas limiter mon mémoire à des séquences issues de *road movies*. En effet, dans ce genre particulier la voiture est un objet très (trop?) connoté. Dans tout autre film, ce moyen de locomotion peut sembler banal, anodin et pourtant le choix de cet espace renferme une force insoupçonnée. La voiture m'intéresse comme décor qui n'est pas tapée à l'œil, une fois à l'intérieur du moins.

Le mouvement tel qu'il est présenté dans l'extrait du roman de Kerouac est une caractéristique majeure du *road movie*. Mais pour ce mémoire la voiture ne sera pas nécessairement en mouvement. Cette option de la fixité, de la voiture arrêtée renferme un fort potentiel que j'irai explorer jusqu'à l'étape de la partie pratique.

Je choisis par ailleurs de mettre à l'écart, ou du moins ne pas approfondir les thèmes suivants qui sont pourtant liés à l'automobile : la course poursuite, sport, action⁸. Le thème de la liberté sera évidemment présent puisque la voiture en est un symbole fort mais l'expérience libertaire telle qu'elle est présente dans le genre du *road movie* ne sera pas non plus au cœur du sujet.

Le présent mémoire s'attachera plutôt à étudier la notion d'intimité en voiture. Cette étude s'élaborera au travers du prisme des outils de mise en scène tels que

⁷ Jack KEROUAC, *Sur la Route*, Ed. Folio Gallimard 1960, p.189

⁸ Ces thèmes sont liés à la question de la vitesse au cinéma que l'on peut retrouver dans le mémoire de recherche de Brice BARBIER (voir Bibliographie)

cadre, lumière, son, regard, récit, direction d'acteurs... Et au cœur de chaque partie planera la notion d'intériorité. Car il ne s'agit que de ça, montrer l'enjeu de la relation entre les personnages et de la relation du personnage avec le monde qui l'entoure.

Certains films présents dans le corpus de films étudiés pourront surprendre, du fait de la faible place tenue par la voiture sur la durée globale du film. Mais l'intérêt est là. Ces séquences que l'on oublie parfois sont d'une redoutable efficacité et elles méritent qu'on s'y attarde. A l'inverse certains films « performances » qui ont entièrement lieu en voiture ne me semblent pas pertinents à développer dans le cadre précis de ce mémoire (je pense ici à deux exemples que sont *Duel* réalisé par Steven Spielberg en 1971 - un thriller un peu à part et par ailleurs un film que j'apprécie - et *Locke* réalisé par Steven Knight en 2013 - qui me semble être un huis clos intime décevant du fait de sa forme redondante et de son unique personnage peu nuancé)

Le corpus de ce mémoire se veut assez varié. Je ne compte pas me cantonner à un seul genre même si le drame y sera majoritaire. Il en est de même pour la nationalité. De nombreux genres, de nombreux lieux. Ce choix amènera à appuyer le fait que la voiture est un objet de cinéma universel.

Enfin, ma volonté de parler d'« espace intime » se mêle par ailleurs à mon attachement au thème du couple et de la famille. Je désire partager des histoires.

Mon souhait le plus cher pour ce mémoire, par le biais d'analyses de séquences, est de rendre hommage à cet espace où mise en scène rime avec efficacité mais aussi poésie.

Première partie

L'habitacle de la voiture : proximité et distance

Dans cette première partie, il sera question de distance physique et psychologique. Je souhaite dans un premier temps définir le caractère intime de la structure même de l'habitacle de la voiture. Il s'agira par ailleurs d'étudier l'exploitation de ce facteur spatial au cinéma. On ne peut qu'accepter le fait qu'il n'existe pas énormément de manières de filmer et d'éclairer une voiture (faible recul, courtes focales, caméra à l'intérieur ou à l'extérieur...). Mais cette contrainte amène la mise en scène à aller à l'essentiel en utilisant les outils les plus simples qu'elle possède pour donner accès à l'intimité des personnages. Bien-sûr certains réalisateurs et chefs opérateurs cherchent à dépasser la contrainte de l'espace. Je pense ici à Alfonso Cuarón et Emmanuel Lubezki qui avec l'aide de Gary Thielges ont rendu la caméra extrêmement mouvante à l'intérieur de l'habitacle d'une voiture pour un impressionnant plan séquence à 360° dans *Les fils de l'homme* (*Children of men*, 2006) - un plan extrêmement chorégraphié où la caméra était contrôlée depuis une cabine sur le toit du véhicule. Mais les films que je désire étudier misent plus sur une mise en scène sobre. Le choix du décor de la voiture me semble idéal pour traduire visuellement l'intériorité des personnages et l'état de leur relation avec les autres occupants de l'habitacle. Entre proximité réelle et distance à l'écran, espace réel et espace fictionnel, le contraste sera parfois palpable traduisant sans détour une distance psychologique forte. C'est de toutes ces choses dont je souhaite rendre compte.

1) L'espace-voiture

Commençons par le commencement et essayons de définir l'espace de la voiture pour mieux comprendre l'attrait qu'elle suscite auprès des cinéastes.

« Si la délimitation entre espace public et espace privé est claire (car définie par la loi) et n'est finalement qu'une limite spatiale (dedans/dehors), il est plus délicat de cerner celle qui sépare espace privé et espace intime. Cela tient à ce que la notion d'intimité est fluctuante, et se développe sur plusieurs dimensions. L'espace intime est celui du retrait, dans lequel il est possible de faire une « mise entre parenthèses temporelle et spatiale de l'individu qui désire sciemment se dérober du regard scrutateur d'une société moderne envahissante et indiscreète »¹. Située au creux de la sphère privée, l'intimité possède un caractère spatial. C'est là que l'individu constitue un espace à son image, dans lequel il se sent en sécurité et peut libérer son individualité. Certains ont tenté de rationaliser de manière quantitative les frontières de cet espace par cercles concentriques. Edward T. Hall, se base en effet sur la notion de distance pour définir quatre sphères autour du sujet : intime jusqu'à 40 cm, zone dans laquelle il y a interaction physique avec l'autre et où « dominant les sens les plus primitifs [...] que sont le toucher et l'odorat »², amicale jusqu'à 1,20 m, sociale jusqu'à 3,20 m et publique au-delà³. Et l'on peut effectivement s'accorder à dire que l'intimité est liée dans une certaine mesure à la proximité entre individus. »⁹

La définition d'espace intime tel qu'elle est exposée ci-dessus me semble être un bon point de départ pour suggérer que la voiture est d'office un espace intime si l'on considère ses caractéristiques spatiales. Bien-sûr on ne peut réduire l'intimité à ce seul critère spatial, la dimension psychologique de l'intimité doit être prise en compte, il s'agit d'une première approche. L'espace de la voiture implique de fait une proximité « imposée ». Les corps, quand ils sont plusieurs, n'ont en effet d'autre choix que d'être

⁹ Extrait du mémoire *Dans le plus simple appareil : regard sur la nudité en photographie* de Zoé Barthélémy p59-60 / Citant elle-même 1 : Lila IBRAHIM-LAMROUS et Séverine MULLER, *L'Intime*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal - Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2005, p. 9. - 2 : Dominique BAQUE, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Regard, 2004, p74

proches. Pour l'héroïne de Françoise Sagan dans *Bonjour Tristesse*, cette sensation de proximité dans la voiture en fait un lieu privilégié d'intimité :

« J'aimais sa voiture : c'était une lourde américaine décapotable qui convenait plus à sa publicité qu'à ses goûts. Elle correspondait aux miens, pleine d'objets brillants, silencieuse et loin du monde, penchant dans les virages. De plus, nous étions tous les trois devant et nulle part comme dans une voiture je ne me sentais en amitié avec quelqu'un. Tous les trois devant, les coudes un peu serrés, soumis au même plaisir de la vitesse et du vent, peut-être à une même mort. »¹⁰

De plus, la voiture peut être rapprochée de notre espace d'habitation du fait de la relation que l'on entretient avec elle au quotidien. Pour Kiarostami « La voiture n'est pas seulement un moyen de locomotion pour aller d'un endroit à un autre, cela représente aussi une petite maison, un habitacle très intime »¹¹ Il arrive d'ailleurs qu'elle soit un lieu de repas, de sommeil, de dispute, d'amour...

Dans *La Poétique de l'espace* Gaston Bachelard explique au cours de sa réflexion sur les « coins » que « (...), tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison. »¹². Cette remarque peut nous appuyer l'hypothèse selon laquelle la voiture serait un espace intime car abordé de la même manière que notre lieu de vie. La psychologie de l'environnement s'est également penchée sur la question comme l'illustre la thèse de Nicolas Dubois intitulée « *L'automobile : espace vécu comme un autre chez soi* » dont voici un extrait de l'introduction révélateur :

« Le logement représente un support idéal d'individualisation en combinant tout à la fois la mise à distance des autres et l'enfermement intime d'une **coquille**. La voiture semble pouvoir remplir des fonctions similaires. »¹³

¹⁰ Françoise SAGAN *Bonjour tristesse*, ed POCKET, p.118

¹¹ Abbas Kiarostami « Le goût du caché. Entretien avec Abbas Kiarostami », Cahiers du cinéma n°518, nov. 1997 p.68

¹² Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, p.130

¹³ Nicolas DUBOIS « *L'automobile = un espace vécu comme un autre chez-soi* », thèse en psychologie de l'environnement, p.7

Nicolas Dubois rappelle d'ailleurs que depuis les années soixante-dix les constructeurs automobiles prennent en compte ce rapprochement entre voiture et logement dès la conception des véhicules. De cette prise en compte est née le concept d'habitabilité. Celui-ci est «appréciable à partir d'un indice appelé *Roominess Index* jusqu'alors réservé au logement ou aux vêtements de dimensions spacieuses ou généreuses et surtout confortables. L'attention accordée à l'habitacle des véhicules n'a depuis cessé de croître. »¹⁴ (Remarquons cependant que l'évolution des voitures n'est pas toujours pour plaire aux cinéastes qui utilisent énormément des voitures anciennes sans qu'elles soient nécessairement des modèles de collection. Ceci pour des motifs purement « esthétiques » mais aussi parce que les nouvelles automobiles apportent parfois des contraintes supplémentaires au cadre et à la lumière - par exemple avec les écrans lumineux sur le tableau de bord, les rétroviseur intégrés au pare-brise non modulables, les appuis tête...)

Le mot coquille sur lequel j'ai insisté plus haut doit attirer notre attention. Car plus qu'une maison, l'habitacle de la voiture du fait de sa taille réduite et de son caractère clos peut se transformer en refuge, en abri dans lequel on vient se ressourcer. Je souhaite pour appuyer cette idée établir ici plusieurs rapprochements entre la voiture et les notions de nid et de coquille telles qu'elles peuvent être décrites par Gaston Bachelard.

« Ainsi le bien-être nous rend à la primitivité du refuge. Physiquement, l'être qui reçoit le sentiment du refuge se resserre sur soi-même, se retire, se blottit, se cache, se musse. »¹⁵

Dès cette première citation tirée du chapitre sur le nid on peut établir un parallèle avec la voiture - bien que la voiture ne soit pas pour tous un lieu de confort. En effet bien que l'action de celui qui est en voiture soit principalement de se rendre d'un point A à un point B ce dernier effectue d'une certaine manière un mouvement de repli. En s'asseyant dans l'habitacle il se coupe du monde.

« Et il n'y a presque pas d'espace ici; et tu te calmes presque à la pensée qu'il est impossible que quelque chose de trop grand puisse se tenir dans cette étroitesse. »¹⁶

¹⁴ Nicolas DUBOIS, *L'automobile un espace vécu comme un autre chez soi*, p.7

¹⁵ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, p.93

¹⁶ Rainer M. RILKE, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, p.106

« Le nid - nous le comprenons tout de suite - est précaire et cependant il déclenche en nous une rêverie de la sécurité. Comment la précarité évidente n'arrête-t-elle pas une telle rêverie ? »¹⁷

Ces deux citations peuvent être assimilées à la sensation de sécurité que procure l'habitacle de la voiture. Cette sensation est pourtant illusoire puisque la voiture est toujours liée au monde qui l'entoure et celui qui s'y blottit peut parfois y être violemment confronté (j'évoquerai notamment plusieurs séquences d'accident de voiture au cours de ma troisième partie).

« Le nid aussi bien que la maison onirique et la maison onirique aussi bien que le nid (...) ne connaissent pas l'hostilité du monde. »¹⁸

Ce dernier point qui rejoint le précédent est énormément exploité au cinéma. Dans le genre du *road movie* par exemple, il n'est pas rare que les personnages quittent le monde pour mieux le critiquer ou pour y retourner plus forts. Dans *Papa* road movie français réalisé par Maurice Barthélémy en 2005, la voiture devient littéralement une cabane à l'abri du monde. Le film raconte le périple d'un père et de son fils après un drame familial. En route, leur complicité ne cesse de s'accroître alors qu'à chaque confrontation avec le monde extérieur, celui-ci, sans toujours aller jusqu'à l'hostilité, ne semble pas les comprendre. L'habitacle agit alors comme un sas par lequel les personnages doivent passer pour panser leurs blessures avant d'affronter sereinement le monde extérieur. Père et fils finiront par dormir à l'intérieur de la voiture pour le plus grand bonheur du personnage de l'enfant - d'où l'emploi du terme cabane un peu plus haut. Cette scène, tout comme d'autres au cours du film, sera l'occasion d'un dialogue sérieux entre les deux personnages. Nous reviendrons dans la seconde partie sur cet aspect confessionnel que revêt la voiture.

La voiture en tant que cellule qui enveloppe son occupant et le protège revient comme un leitmotiv dans l'œuvre de l'artiste Loris Cecchini. Ce dernier se réapproprie la base de l'habitacle pour en faire une relecture qui propose une métaphore visuelle du cocon. Il exprime ainsi la nécessité actuelle d'avoir un espace en marge : « Tout tourne autour de l'idée d'une relation constante à l'autre dans une totale transparence : bureaux ouverts, trains ouverts, environnements de plus en plus partagés. Mais, en même temps, les gens ressentent l'urgence d'un espace complètement privé, lui

¹⁷ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, p.102

¹⁸ Gaston BACHELARD, *Ibid.*, p.103

conférant une énorme valeur régénératrice aussi bien sur le plan physique que moral... »¹⁹

Gaston Bachelard, lorsqu'il évoque la coquille, écrit :

« L'être qui se cache, l'être qui « rentre dans sa coquille » prépare une « sortie ». (...) En restant encore au centre de l'image que nous étudions, il semble qu'en se conservant dans l'immobilité de sa coquille, l'être prépare des explosions temporelles de l'être, des tourbillons d'être. Les plus dynamiques évasions se font à partir de l'être comprimé et non pas dans la molle paresse de l'être paresseux qui ne peut désirer qu'aller paresser ailleurs. »²⁰

On revient ici à la vertu régénératrice de la voiture qui est un lieu de passage et non d'enfermement. Sa carcasse métallique solide peut s'assimiler à la coquille.

La proximité de l'habitacle et la sensation de confiance qui peut lui être associée vont amener la voiture à être un espace de séduction.

« Je regarde dans le rétroviseur : toujours la même voiture qui ne peut me doubler à cause de la circulation en sens inverse. A côté du chauffeur est assise une femme; pourquoi l'homme ne lui raconte-t-il pas quelque chose de drôle ? pourquoi ne pose-t-il pas la paume sur son genou ? Au lieu de cela il maudit l'automobiliste qui, devant lui, ne roule pas assez vite, et la femme ne pense pas non plus à toucher le chauffeur de la main, elle conduit mentalement avec lui et me maudit elle aussi.

Et je pense à cet autre voyage de Paris vers un château de campagne, qui a eu lieu il y a plus de deux cents ans, le voyage de madame de T. et du jeune chevalier qui l'accompagnait. C'est la première fois qu'ils sont si près l'un de l'autre, et l'indicible ambiance sensuelle qui les entoure naît justement de la lenteur de la cadence : balancés par le mouvement du carrosse, les deux corps se touchent d'abord à leur insu, puis à leur su, et l'histoire se noue. »²¹

¹⁹ Entretien avec Loris Cecchini de Martina Russo intitulé « Un refuge conditionné par le mouvement » in *La Voix du regard*, n°19, 2006, p.70

²⁰ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, p.110

²¹ Milan KUNDERA, *La Lenteur*, p12

La voiture a souvent été utilisée au cinéma pour son pouvoir de séduction. Dans le cinéma américain, où cela est très prégnant, elle est un outil de drague pour les adolescents d'*American Graffiti* (1973) de George Lucas et un lieu de liberté sexuelle pour « les pilotes » et « la fille » de *Macadam à deux voies* (*Two-lane blacktop*, 1971) de Monte Hellman - pour n'en citer que deux. Certains cinéastes iront explorer plus loin les pulsions sexuelles. C'est le cas de David Cronenberg qui réalise *Crash* en 1996, un film qui aborde le dérangentant sujet de l'« érotisme des accidents de voiture ». Le cinéaste raconte : « Quand j'étais jeune, le premier d'entre nous qui roulait en décapotable devenait le mâle dominant, il était investi d'un pouvoir sexuel énorme »²²

Nous connaissons par ailleurs l'exploitation à outrance de la voiture dans l'imagerie érotique (clips, porno, pubs, salon de l'automobile) Cette représentation de la voiture l'appauvrit souvent et l'éloigne de l'idée d'intimité que je souhaite développer. Je ne reviendrais donc pas nécessairement sur sa fonction d'outil de séduction et de symbole de virilité.



Début et fin d'un plan issu de *The Brown Bunny*, Vincent Gallo, 2003

Si la voiture est souvent montrée comme un abri elle peut aussi être un espace suffoquant. Dans *The Brown Bunny*, réalisé par Vincent Gallo en 2003, un cadre surprenant intervient au début du film - pour rappel ce dernier retrace l'errance de son personnage principal Bud Clay. Dans ce cadre (présenté ci-dessus) le visage du personnage est sciemment coupé au bord cadre droit puisque bouche et nez n'apparaissent pas pleinement. Le cadre vient se vider lorsque Bud sort de son van. L'extérieur n'occupe alors qu'une faible partie du champ. Malgré la place laissée par le personnage une sensation oppressante est transmise au spectateur. Que le cadre soit vide ou plein dans l'habitacle du van le mal-être du personnage nous parvient subtilement.

²² Extrait d'interview cité par Maurice GIRARD dans *L'automobile fait son cinéma*

Federico Fellini lui, de façon plus tranchée ira jusque faire suffoquer un conducteur automobile pris au cœur d'un embouteillage dans la séquence d'ouverture cauchemardesque de *Huit et demi* (*Otto e mezzo*, 1963).



Huit et demi, Federico Fellini, 1963

La proximité de l'habitacle quand elle est expérimentée collectivement n'est parfois pas non plus supportée et la voiture devient le lieu d'explosions sentimentales/ verbales, une forme de cocotte minute où la tension monte et dont s'échappe bientôt des sifflements stridents. Il n'est pas rare que dans les relations de famille la communication soit difficile. La voiture semble être un espace privilégié de cinéma pour concentrer ces tensions familiales, aller dans leur sens en empêchant le dialogue ou permettre à l'inverse que celui-ci se crée.



L'Auberge espagnole, Cedric Klapisch, 2002

Ainsi dans la petite voiture de la mère de Romain Duris dans *L'Auberge espagnole*(2002) de Klapisch le dialogue se clôt par les cris agacés du jeune homme. Dans *Little Miss Sunshine*, le jeune Dwayne qui a fait vœu de silence jusqu'à son entrée en école de pilote découvre qu'il est daltonien. La famille est contrainte de s'arrêter sur le bord de la route pour que celui sorte exprimer son désespoir par un simple mot hurlé « *Fuck* ».

Dans *Comment c'est loin* (2015), le fossé entre le personnage interprété par Orelsan et son père est clair. Tout d'abord parce que le jeune homme monte à l'arrière plutôt que de s'asseoir auprès de ce dernier. Dans le cadre particulier du film musical, la voix d'Orelsan prend le dessus sur le discours énervé de son père qui est en parti couvert. Le personnage se permet de prendre la parole à la place de celui-ci, et de se questionner en cours de dispute :

« Pour des bonnes ou des mauvaises raisons mon père m'a souvent crié dessus. Mais quand il dit rien c'est qu'il est vraiment déçu. J' préfère qu'il gueule le pire c'est les silences. Tout ce qu'il crie sera pas aussi violent que tout ce qu'il pense. » (...)

« Pourquoi les gens sont plus agressifs en voiture ? Est-ce que le fait de se sentir en sécurité révèle leur vraie nature ? » (...)

On peut s'arrêter un instant sur cette dernière phrase qui évoque un changement de comportement qui n'est pas rare chez le conducteur/passager de voiture. Celui-ci oublie en effet qu'il peut être vu. Il n'hésite pas alors à se gratter le nez, se remaquiller, grimacer, crier... Il est impulsif, son comportement se rapproche des sens « primitifs ». Ainsi celui qui conduit se croit inatteignable dans l'habitacle de la voiture et une forme de voile se lève sur les convenances.

« On parle pas la même langue. Dialogue de sourd, on pourra jamais s'entendre même si au fond je pense pas qu'on s'en veuille. Ce s'ra vite oublié enfin jusqu'à la prochaine fois que mon père m'engueule. »²³

Finalement, ce passage en voiture avec le rappeur et son père me semble très malin puisqu'il constitue une forme de pause dans le film, un moment à part du trajet en voiture où vient se cristalliser le conflit générationnel.

Si de nombreux cinéastes choisissent le décor d'une voiture, malgré son exigüité, plutôt que de tourner dans un décor plus confortable c'est parce que l'habitacle induit naturellement la notion d'intimité. Filmer un personnage en voiture c'est être dans sa bulle et donner accès de la sorte à son intériorité.

La voiture est un lieu immédiatement reconnu par le spectateur, elle n'est pas un espace que l'on a besoin de s'approprier puisqu'elle est déjà familière à tous et que chacun va pouvoir aisément s'y projeter. La voiture est donc loin d'être un espace neutre.

²³ Extrait de la chanson *Quand ton père t'engueule* - Casseurs Flowters (Orelsan)

2) Créer le lien dans l'habitacle

L'une des conséquences de la proximité et de la sensation de confiance qui sont rattachées à la voiture peut être la création « accélérée » d'un lien entre ses occupants. Le cinéma ne va alors pas hésiter à tirer profit de ce facteur pour créer rapidement et efficacement une complicité ou une attirance entre ses personnages.

L'un des outils les plus efficaces dans ce cadre est le montage et plus particulièrement le recours au raccord dans l'axe, qu'il soit direct ou « progressif ». Que ce soit par un déplacement de la caméra ou un changement de focale ce raccord va créer une connivence entre les personnages, un rapprochement immédiat, clair et direct.



La Cérémonie, Claude Chabrol, 1995

Nous parlions en introduction du marquage social inhérent à la possession d'une voiture. Dans *La Cérémonie* (1995) de Claude Chabrol la question des classes sociales est justement au coeur du scénario. Si l'on ne retient pas forcément les séquences en voiture de ce film, elles sont pourtant nombreuses et permettent clairement de faire progresser la narration. Lors de la rencontre entre Sandrine Bonnaire et Isabelle Huppert, on reste derrière la vitre du pare brise mais on se rapproche lors du premier échange de regard entre les deux jeunes femmes. Sandrine Bonnaire est bord cadre mais on sent le lien qui se crée avec Isabelle Huppert, tandis que la bourgeoise qui conduit, elle aussi bord cadre, est exclue par le raccord dans l'axe.

Autre type de rencontre, amoureuse cette fois-ci, dans *Sur la Route de Madison* (*The Bridges of Madison County*, 1995) où le rapprochement est construit de manière minimaliste mais efficace au sein du pickup du photographe Robert Kincaid (Clint Eastwood) alors que Francesca Johnson (Meryl Streep) le mène au pont qu'il souhaite

photographe²⁴. Tout commence à l'arrêt où l'on découvre que l'habitacle de la voiture Kincaid est rempli d'affaires. Pour cet homme qui voyage seul, on comprend que la voiture est à la fois un lieu de vie et de travail, contrairement à la voiture des Johnson que l'on vient de voir partir. Une fois dans la voiture on dépasse la boîte aux lettres « Mr and Mrs Johnson » qui est un indice sur le mariage de Francesca (mariage qui plane d'ailleurs durant toute la conversation en voiture puisque l'on apprend que Kincaid est divorcé et que Francesca est mariée depuis très longtemps - lors d'un gros plan sur elle, Francesca gênée pose sa main sur sa joue et son alliance est très visible).



Sur la Route de Madison, Clint Eastwood, 1995

Pendant la première partie de conversation la caméra est placée à l'extérieur et filme frontalement les deux personnages. Un champ contre champ, depuis l'extérieur également, va ensuite durer jusqu'à l'évocation du village de naissance de Francesca en Italie (Bari) que le photographe connaît. Cette coïncidence, ce point commun entre les deux personnages va créer un rapprochement instantané qui se traduit à l'image par l'incursion de la caméra à l'intérieur de la voiture. La conversation se poursuit ainsi en champ contre champ serré jusqu'à l'acte manqué de Clint Eastwood qui vient frôler la jambe de Meryl Streep en cherchant son paquet de cigarettes dans la boîte à gants. La gêne provoquée par ce contact fait ressortir la caméra de l'espace restreint de l'habitacle. Mais Clint Eastwood par une mise en scène minimaliste a déjà laissé voir le lien qui s'est créé entre les personnages.

²⁴ Séquence de 19' à 23'43

Autre exemple de rencontre dans *Un baiser s'il vous plaît* (2007) d'Emmanuel Mouret. Emilie (Julie Gayet) et Gabriel (Michaël Cohen) se rencontrent dès la séquence d'ouverture dans les rues de Nantes à un carrefour. Finalement Gabriel conduit Emilie à l'hôtel dans sa camionnette. A ce stade le contact est poli, la séquence est construite par un champ contre champ filmé depuis la banquette arrière. On discerne les profils perdus des personnages qui sont dans la pénombre de l'habitacle du véhicule. A l'extérieur de la camionnette la séparation est difficile et les deux personnages décident alors de se retrouver pour la soirée.



Un Baiser s'il vous plaît, Emmanuel Mouret, 2007

Quand Gabriel ramène pour la seconde fois Emilie à l'hôtel, ils discutent timidement dans l'habitacle de la camionnette garée sur le parking. La scène est filmée via un plan frontal qui réunit les deux personnages. Ce plan rassemble les conditions pour annoncer la tentative de baiser qui va suivre. Il rend en effet palpable la proximité des deux personnages qui se touchent presque. La structure même de la voiture dans ce genre de plan vient redoubler le cadre par un effet de surcadrage et insiste sur la proximité. On apprendra aussi plus tard que la porte du côté d'Emilie ne s'ouvre pas de l'intérieur. Le dégradé de beige, entre l'habitacle de la camionnette et les costumes installe d'autre part une forme d'harmonie qui crée l'attente chez le spectateur qui se dit qu'ils sont fait l'un pour l'autre.

Notons que c'est le fait que les personnages ne soient pas voués à se revoir qui amène le film à exister. Ceci peut être étendu aux situations de dialogue entre étrangers dans une voiture, dans le cadre d'auto stop ou de covoiturage par exemple. Les passagers s'expriment alors en pensant inconsciemment que leur parole ne sera pas vouée à sortir de la bulle de l'habitacle. Nous reviendrons sur cette question de la parole dans la seconde partie.

3) Deux habitacles : l'intime malgré la distance

Il arrive que les personnages ne soient pas réunis dans l'habitacle d'une même voiture et que pourtant de véritables moments d'intimité se créent. On se rend alors compte que les personnages n'ont jamais été aussi proches. La magie du cinéma opère alors en rompant les frontières.

On peut ici revenir au film de Clint Eastwood, *Sur la Route de Madison*,



Sur la Route de Madison, Clint Eastwood, 1995

puisqu'après la scène de rencontre, le cinéaste choisit adroitement de revenir au décor de la voiture pour la scène de séparation de Richard et Francesca. Mais cette fois-ci les deux amants sont chacun dans leurs voitures respectives. La scène se déroule alors dans un lieu au combien symbolique qu'est le carrefour.

Dans cette séquence c'est le son qui va venir franchir les barrières qui empêchent les personnages d'être ensemble. Et ce pont sonore qui lie les deux personnages et nous mène vers leur intimité n'est autre que la voix off de Francesca. Cette voix off est intime par essence.

« Mate, la voix off n'est pas 'inscrite dans un espace particulier et sensible', elle 'résonne en nous comme nôtre', comme l'écrit Michel Chion dans *La voix au cinéma*. »²⁵



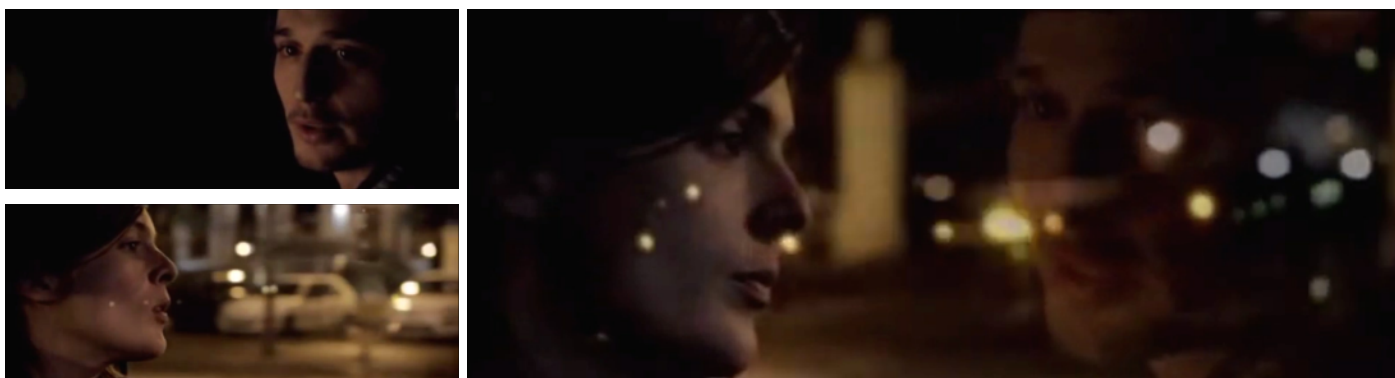
De plus dans cette séquence la voix est de faible puissance. Les mots sont comme susurrés au creux de l'oreille, les respirations créent un effet de proximité qui transmet l'intimité au spectateur. L'émotion est d'autant plus forte que la voix « off » semble réagir comme une voix « in » en laissant échapper un « oh no! » étouffé. Cette voix off aura également la faculté de nous transporter dans l'habitacle de Kincaid par la simple évocation du souvenir de la rencontre dans le pickup.

Dans *Liberté* (2010) de Tony Gatlif Marc Lavoine et Marie-José Crose sont emmenés séparément par deux voitures de police. Lors du trajet, dans un cadre où

²⁵ Florian GUILLOUX « The Sound Bridges of Madison County ou l'intimité partagée chez Clint Eastwood » in *CinémAction*, n°154, p.105

elle est isolée, la jeune femme se retourne et regarde derrière elle à travers le pare-brise de la voiture. Dans le contre-champ, pas de pare-brise avant, pas de policier, pas de siège en amorce seulement le personnage de Marc Lavoine qui répond au regard de Marie-José Crose. Cet échange de regard prolongé, silencieux, crée une bulle d'intimité et exclut le reste du monde.

Dernier exemple avec *La Guerre est Déclarée* (2011) de Valérie Donzelli, où, après une scène tragique durant laquelle tout le monde apprend que le bébé de Roméo et Juliette est atteint d'un cancer, la réalisatrice met en place une séquence en total contrepoint. Les deux membres du couple ne se sont pas encore retrouvés, ils sont chacun à l'arrière d'une voiture (des taxis?). Avec une extrême douceur, la réalisatrice va établir un dialogue entre le couple. De nouveau le son y est pour beaucoup puisque Jérémie Elkaïm et elle-même entonnent une chanson écrite par



La Guerre est déclarée, Valérie Donzelli, 2011

Benjamin Biolay, une déclaration d'amour chantée. On ne voit pas les chauffeurs, seulement Roméo et Juliette adossés aux fenêtres regardant les rues, les lumières de la ville défilent. Ils sont alors loin de la maladie, hors du temps - la chanson apporte d'elle-même, comme dans les comédies musicales même si on en est loin, une suspension du temps. Un effet de surimpression sur certains plans permet de réunir le couple dans le cadre - ils sont rêveurs mais s'adressent directement l'un à l'autre. Les paroles de la chanson sont loin du tragique, elles évoquent des gestes tendres, sensuels, une forme de quotidien du corps, très intime. Tout est susurré. Il y a un véritable contraste avec la séquence précédente qui montrait la douleur sous une forme presque excessive. Cette séquence me semble être très révélatrice de l'intimité suscitée par l'espace de la voiture. Isolés du chahut et de la violence du monde, les personnages viennent puiser du repos et de la force par le trajet en voiture qui les amène à se projeter l'un auprès de l'autre, pour être prêts à affronter la suite.

4) Distance et disjonction

Par un effet inverse, je souhaite à présent montrer qu'il est possible de créer de la distance là où il n'y en a physiquement pas. Si la largeur de la voiture et la faible distance séparant conducteur et passager sont clairement définies dans la réalité, les choix de cadre et de construction de séquences vont parfois venir donner une sensation autre de l'espace, venant « traduire » l'intériorité des personnages, ou du moins donner des indices sur celle-ci. La distance se voit accentuée pour des couples au bord de l'implosion par exemple. Le découpage vient créer une distance qui n'existe pas dans l'espace de la voiture mais qui est pourtant palpable dans le rapport entre les personnages.



Amours chiennes, (Amores Perros), Alejandro G. Iñárritu, 2000

On peut faire ici référence à *Amours Chiennes (Amores Perros, 2000)* d'Alejandro G. Iñárritu dans lequel une très courte séquence²⁶ en voiture vient caractériser un couple de manière extrêmement efficace par une succession de plans qui créent une distance immédiate. Dans cette séquence, située au début du film, on choisit de montrer successivement la femme puis l'homme plutôt que réaliser un plan frontal où les deux apparaissent. Dans le plan de la femme qui est le premier de la séquence on notera que celle-ci est bord cadre. L'espace à droite permet, outre le fait

²⁶ *Amores perros (Amours Chiennes), Alejandro Gonzalez Inarritu 16'36''*

de cadrer les deux fillettes qui auront leur propre plan juste après, de montrer la distance qui la sépare du conducteur. La femme a le visage fermé, les cheveux attachés et une tenue stricte. On découvre le conducteur, et mari, deux plans plus tard. Celui-ci regarde à l'opposé de la femme en direction d'une publicité de parfum dans la rue. L'espace urbain autour de la voiture est donc source de désir extérieur à la cellule familiale rassemblée dans l'habitacle de la voiture. Le fait de laisser la portière bord cadre dans ce plan n'est pas anodin. Il crée un effet d'insistance. Ce plan délivre par ailleurs un effet d'annonce pour la suite puisque la mannequin, qui n'est autre que la maîtresse de l'homme au volant sera un personnage à part entière du film. L'atmosphère tendue est également obtenue par la présence de deux petites filles qui se disputent entre eux deux, en arrière plan. Il y a une évidente scission au sein du couple et celle-ci est exposée en seulement quatre plans d'une efficacité chirurgicale.



7h58 ce samedi-là, (Before Devil Knows You're Dead)
Sidney Lumet, 2007

On retrouve une même forme de séparation dans une scène beaucoup plus chargée en émotion dans *7h58 ce samedi-là (Before the Devil Knows You're Dead, 2007)* de Sidney Lumet où mari et femme ne sont pas regroupés dans le même cadre à un seul instant. Pourtant à ce stade du film (nous sommes environ au deux-tiers) le personnage brillamment interprété par Philip Seymour Hoffman vit un moment très difficile où il laisse exploser son désespoir. Mais il est laissé seul face à lui-même dans le cadre. Ce découpage renforce la cruauté de la situation et la solitude du personnage puisque celui-ci a attendu d'être dans le refuge de l'habitacle de la voiture pour craquer à l'abri du regard de son père avec qui il vient d'avoir une conversation très rude. Même la tentative de rapprochement de sa femme qui pose fébrilement sa main sur son bras ne viendra pas les réunir dans le cadre. A ce stade le personnage est un homme fichu, il ne veut de l'aide de personne et préfère réenclencher le moteur.

Notons que la séquence en voiture ici n'est pas une scène d'exposition mais plutôt un aparté. Le spectateur a brièvement accès à l'intimité du personnage au sein de l'habitacle de la voiture pour ensuite en être brutalement exclu par le départ en trombe de la voiture qui clôt la séquence. On ne lui laisse pas le temps de s'apitoyer.

Dans *Les Noces Rebelles* (*Revolutionary Road*, 2008) de Sam Mendès la voiture ne fait que peu d'apparitions mais chacune d'elles est porteuse d'un sens très fort pour la narration. La voiture n'est pas seulement un lieu de dispute, elle est le symbole du mode de vie ennuyeux auquel essaie d'échapper April, le personnage féminin interprété par Kate Winslet, ce qui crée la division au sein de son couple. Avec l'apparition de la voiture au sein du système de consommation, Kristin Ross, en évoquant la situation en France dans les années 60, parle de l'apparition d'un mouvement de repli de la société.



Les Noces Rebelles, (Revolutionary Road) Sam Mendès, 2008

« Ce mouvement retentit à tous les niveaux de la vite quotidienne, quand la nouvelle classe moyenne se retranche dans son tout nouvel intérieur confortable, doté d'une cuisine électrique, dans l'habitacle d'automobiles particulières, dans l'intériorité d'une nouvelle vision de la conjugalité et aussi dans une idée du bonheur bâtie autour de la nouvelle unité de consommation des classes moyennes, le couple, ou encore dans la dépolitisation qui répond à l'accroissement de la mainmise bureaucratique sur la vie quotidienne »²⁷

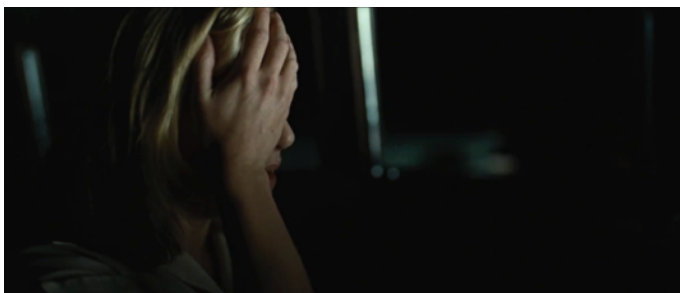
Cette description me semble tout à fait applicable à la société américaine qui est dépeinte dans le film de Sam Mendès. Dans un tel contexte la voiture est une « amie de l'homme » (« autant dire agréable à l'utilisateur car susceptible de calmer les angoisses provoquées par l'intrusion dans sa vie quotidienne d'étranges et énormes machines, elle représenta aussi une sorte de pendant conjugal des « amies de la femme », ainsi qu'étaient alors dénommés les appareils ménagés. »²⁸). Elle est l'alliée

²⁷ Kristin ROSS, *Rouler plus vite, laver plus blanc*, p.23/24

²⁸ Kristin ROSS, *Rouler plus vite, laver plus blanc*, p42

de Frank, interprété par Léonardo DiCaprio, qui malgré lui enferme sa femme dans un mode de vie qui ne lui convient pas.

Au cours de l'introduction, du film Frank et April rentrent chez eux en voiture après une soirée désastreuse où April jouait dans une pièce de théâtre qui est montrée comme un véritable échec. Frank, au volant de la voiture, tente d'engager le dialogue avec sa femme mais celle-ci refuse l'échange. Sam Mendès et Roger Deakins



(directeur de la photographie) exploitent alors au maximum la largeur des voitures américaines en l'inscrivant dans le format 2,35 du film. Ce format souligne la distance au sein du couple malgré le fait qu'ils soient réunis dans l'habitacle de la voiture. Frank décide de s'arrêter sur le bas côté et « piège » ainsi April dans sa zone de confort pour la faire parler. Mais April fuit l'habitacle et tente d'éviter le conflit tandis que Frank revient à la charge. La dispute se poursuit au rythme des voitures qui passent en arrière plans visuels et sonores. Lorsque le conflit s'achève sans avoir été réglé chacun se réinstalle sur son siège et l'image affiche le fossé qui sépare Frank et April par le recours à une faible profondeur de champ. La caméra sort de l'habitacle montrant dans un plan large le couple « prisonnier » de la voiture arrêtée. Le titre du film apparaît.

Les Noces Rebelles, (Revolutionary Road)
Sam Mendès, 2008

En France, l'image de la voiture a été utilisée de manière plus ironique encore dans *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972) où elle est un lieu récurrent de dispute et séparation :

« Quand l'organisation de l'espace urbain et péri-urbain eut assuré la reproduction d'un mode de vie structuré par l'automobile, de nouveaux mythes, si dégradés soient-ils, avaient remplacé les vieux mythes de liberté de circulation associés à la vitesse à la puissance automobile et à la grand-route. C'est à cette époque qu'un film éminemment représentatif des années 70, tel que *Nous ne vieillirons pas ensemble* de Maurice Pialat put montrer ses interprètes, Jean Yanne et Marlène Jobert assis durant quarante minutes dans une voiture, soit sur le point de démarrer, soit garée depuis peu. Explications, crises, aveux d'échec, rêves illusoires et réconciliations - toute la gamme des échanges sentimentaux se condense dans les moments qui précèdent ou qui suivent les déplacements en automobile. La moitié d'un film de fiction est ainsi occupée par des images de voiture à l'arrêt, en double file, en forêt, de portes qu'on ouvre ou qu'on claque, éventuellement sur fond sonore de moteur qui tourne. »²⁹

Notons que dans ce film, à l'inverse de l'exemple précédent, la voiture est trop petite pour son propriétaire, ce qui vient accentuer son caractère violent et impressionnant face à la chétive Marlène Jobert. Le passage le plus célèbre du film est un plan séquence au cours duquel Jean Yanne déverse un flot de paroles méprisantes à la figure de sa petite amie dans l'habitacle de la voiture. La caméra effectue au cours de cette séquence un mouvement d'aller-retour. D'abord à l'extérieur, elle vient face au pare-brise inscrire les deux personnages dans le cadre pour le dialogue, ou quasi-monologue qui suit. Je précise au passage que durant toute la scène le point n'est pas sur celui qui s'exprime mais sur une Marlène Jobert muette, qui encaisse sans répliquer. Ce non-échange, ce déséquilibre entre les deux personnages est le principal facteur de distance. Finalement la caméra ressort en même temps que Jean Yanne alors que celui-ci venait de sommer la jeune femme de partir.

Le film entier joue sur ce principe de proximité/distance de deux personnages qui s'attirent mais ne peuvent se supporter. Et la voiture est le théâtre de ce conflit.

²⁹ Kristin ROSS, *Rouler plus vite, laver plus blanc*, p74

Il est des situations enfin où le spectateur n'a pas accès à l'habitacle et l'on peut y voir plusieurs justifications.

Tout d'abord il peut s'agir de transmettre l'idée d'intimité avec une forme de pudeur. Je reviens ici au film *Papa* dont je parlais plus tôt. Peu de temps avant la fin du film, les deux personnages vont accueillir une inconnue au sein de l'habitacle, laisser le monde extérieur « envahir » leur espace d'intimité. Lors d'un arrêt en ville, cette inconnue qui se nomme Léa va se retrouver en tête à tête avec l'enfant et discuter avec lui. Sans s'éloigner de la voiture (la caméra épouse la taille du pare-brise comme c'est souvent le cas) le réalisateur ne nous donne cependant pas accès au dialogue entre les deux personnages, ce passage étant couvert par de la musique. La dissociation du son et de l'image peut être vecteur d'intimité. On retrouve ici l'utilisation du raccord dans l'axe qui vient marquer la naissance du sourire de l'enfant. Cette scène est interrompue par le retour du père. Tout comme le spectateur il sait que quelque chose s'est noué entre les deux personnages et cela est suffisant.

Dans une séquence de *Plein Sud* (2009) la distance vient rendre compte de la violence de ce qui se joue dans l'habitacle. Le film dans sa globalité prend la forme d'un road movie. Lors d'un flashback, qui passe de la nuit au plein jour, le réalisateur Sébastien Lifshitz choisit de garder la voiture comme décor d'un souvenir traumatique. La scène s'ouvre sur un lent travelling avant en direction d'une voiture stationnée dans une petite rue de quartier résidentiel. L'habitacle est alors un lieu d'isolement pour des personnages en crise. En effet, à l'intérieur une femme parle violemment à son mari qui ne réagit pas. Elle même ne le regarde pas et semble enfermée dans sa colère. Comme pour l'exemple précédent, les voix des personnages ne sont pas intelligibles. C'est l'ambiance extérieure qui prend le dessus : le bruit des oiseaux et le grondement du vol d'un avion. Ce choix sonore montre que le monde continue de frémir malgré les drames individuels. Il rend plus forte la tension qui émane du travelling. Une forme de fatalité se crée dans le lent mouvement de caméra qui vient s'achever au moment du suicide de l'homme qui pose de façon surprenante et rapide un pistolet sur sa tempe et tire immédiatement. Ce choc vient se traduire par un passage immédiat dans l'habitacle dont on ressort deux plans plus tard pour se rendre compte que nous ne sommes pas les seuls spectateurs de cet acte désespéré.



Plein Sud, Sébastien Lifshitz, 2009

Dans un tout autre registre, Abbas Kiarostami crée un effet de distanciation au fur et à mesure du film *Le Goût de la Cerise* (1997). Outre un sentiment de pudeur (qui était aussi présent dans *Et la vie continue* réalisé cinq ans plus tôt), il vient en effet étendre le champ de vision du spectateur, l'invitant à ne pas rester dans la seule sphère privée de la voiture. Le film trace le parcours sinueux de M. Badii, un homme au volant d'une voiture qui part à la recherche de quelqu'un qui puisse l'aider dans son acte de suicide. Tout au long du film on retrouve le même principe de séparation entre conducteur et passager qui malgré de longs dialogues ne seront jamais saisis dans le même plan.

« Le dispositif de l' « homme voiture » n'a plus pour vocation de célébrer la traversée libératrice des frontières et des blocages en tous genres, grâce au séjour dans la voiture (la veine sentimentale des road-movies) mais témoigne au contraire d'une distance qui perdure. »³⁰



Le Goût de la Cerise, Abbas Kiarostami, 1997

La caméra à l'extérieur de la Land Rover suit son parcours au loin (souvent en légère plongée) mais on entend le dialogue entre les passagers de la voiture comme si on était à l'intérieur.

« Un son proche, une image lointaine : la voiture autorise une ubiquité impossible, tout en empêchant la conjonction des perceptions. Elle oriente notre regard, nous donne à la fois l'extérieur et l'intérieur, le public et le privé, le sentiment du monde et le désir de fiction, tout en les dissociant. »³¹



Le Goût de la Cerise, Abbas Kiarostami, 1997

³⁰ Jacques-David EBGUY « Voir, mouvoir, émouvoir. La voiture au cinéma à travers l'exemple du *Goût de la cerise* » in *La voix du regard, en voiture !*, n°19, octobre 2006, p.126

³¹ Jacques-David EBGUY, *Ibid*, p.127

Deuxième partie

En voiture : circulation du regard et prise de parole

Nous avons vu en quoi l'espace restreint de l'habitacle est par nature un espace intime et comment il est exploité par les cinéastes pour caractériser efficacement les personnages et les rapports qu'ils entretiennent. Isolés dans l'habitacle, ces derniers sont amenés à se rapprocher ou à se diviser. L'espace restreint exacerbe leur relation.

Le caractère clos et étroit de la voiture est aussi initiateur de prise de parole. La voiture me semble en effet être un espace privilégié de conversation. On s'y sent plus libre de s'exprimer. La proximité est-elle le seul élément en cause ? Je ne le pense pas. Aussi, avant de développer cette question du dialogue dans les séquences de voiture, je souhaite étudier un autre aspect lié à la voiture qui me semble fondamental pour la création d'une atmosphère propice à la confession : le regard. En effet, la structure du véhicule et la position de ses occupants impliquent une circulation du regard particulière. L'habitacle induit des « tête à tête » singuliers propices à la prise de parole. D'une certaine manière cette structure organise notre vue à la manière de la caméra qui cadre un plan. Elle est ouverte sur le monde. Les cinéastes jouent régulièrement avec cette frontière fragile entre le dedans et le dehors, qui parfois dialogue avec leurs personnages.

Cette seconde partie sera aussi l'occasion de rendre compte du rôle central des comédiens dans le corpus étudié. En effet ces derniers sont le point de départ du partage de l'émotion.

Enfin, en prolongement de cette étude de séquences de fiction j'évoquerai plusieurs expériences documentaires où les réalisateurs ont mis en place des situations de conversations en voiture avec leurs protagonistes afin de mieux communiquer avec ces derniers et d'accéder à leur intimité.

1) Agencement de la voiture : circulation du regard

Exposons tout d'abord de façon concrète l'organisation spatiale des occupants d'une voiture et la circulation du regard que celle-ci implique pour chacun d'eux.

La première situation à évoquer est celle du conducteur. Lorsque la voiture est en mouvement il est le seul à avoir une contrainte de direction de regard puisqu'il doit rester concentré sur la route. Néanmoins il détient un accès rapide à d'autres champs de vision grâce aux rétroviseurs, central et latéraux, qui n'imposent pas un mouvement de pivot de la tête. Le rétroviseur est pour le conducteur un miroir sur les passagers arrière et sur la route qu'il vient de parcourir. Regarder dans le rétroviseur c'est regarder en arrière et d'une certaine manière regarder le passé.

En revanche, dès qu'il s'agit de regarder directement un passager, le temps du regard est nettement diminué puisqu'il faut tourner la tête et quitter la route des yeux. Dans le cadre d'une conversation il est donc difficile pour celui qui parle tout en conduisant d'aller capter les réactions des passagers sur leurs visages. Mais c'est justement cette situation qui va bien souvent nourrir le dialogue puisque le conducteur est face à lui-même lorsqu'il parle. Il arrive également qu'il se cache derrière la double activité de conduite et de discussion pour rendre la confession plus anodine.

A l'inverse, le passager peut observer à sa guise le conducteur et son regard peut circuler dans la voiture. Il a l'assurance de ne pas être observé en retour par le conducteur ce qui le met en confiance pour s'exprimer.

En voiture le fait de ne pas toujours regarder l'autre permet donc paradoxalement d'aller plus loin dans l'intimité. La position des corps dans l'espace donne cette particularité à l'échange de paroles. Au cinéma, les personnages ne sont pas donc dans « le face-à-face du champ-contre-champ à l'américaine » mais ils suivent « le régime de communication plus protégée imposé par la voiture où l'on est assis côte à côte et où l'on ne regarde que de temps en temps »³².

Notons que la voiture travelling vient d'une certaine manière à l'encontre de ce constat puisqu'elle permet des regards prolongés de la part des comédiens - cela fait partie des conventions acceptées par tout spectateur. En ce sens, on perd le naturel de la situation. Mais certains cinéastes tels que Clint Eastwood, dont la filmographie est très présente dans ce mémoire, ne se privent pas de ce genre d'échanges de regards prolongés pour appuyer la connexion qui se crée entre les personnages.

³² Alain BERGALA « L'os et le pare-brise » in *Cahiers du cinéma* n°541, décembre 1999, p.77

Cette organisation « côte/côte » de la voiture va finalement présenter un paradoxe très riche puisqu'elle engage à s'exprimer tout en permettant de cacher son émotion à l'autre malgré la proximité. Se cacher sans pour autant freiner l'émotion. Qui n'a jamais laissé couler une larme en détournant le regard vers le paysage ?

Si le conducteur n'a pas cette option de détourner le regard il n'est pas non plus obligé d'affronter le regard du passager avec qui il parle (nous en reparlerons aussi dans le chapitre suivant qui évoque la prise de parole). Un accessoire a priori anecdotique va par ailleurs venir permettre de cacher l'émotion du conducteur : les lunettes de soleil. En effet, la conduite implique souvent le port de ces dernières et les cinéastes vont venir s'emparer de cet accessoire pour traduire une certaine pudeur ou un refus de communication. Au début de *Rain Man* (Barry Levinson, 1988) le personnage interprété par Tom Cruise voyage vers Palm Spring en compagnie d'une jeune femme - dont on ne sait pas encore s'il s'agit d'une simple collègue ou d'une petite amie. Dans la voiture, il reçoit un coup de téléphone et apprend la mort de son père. Suite à cette nouvelle, il semble imperturbable. Derrière ses lunettes de soleil, il évite le dialogue que sa passagère tente de mettre en place. Cette dernière lui reproche d'ailleurs de tout garder pour lui ce qui sera le trait de personnalité majeure du personnage tout au long du film.



Rain Man, Barry Levinson, 1988



Papa, Maurice Barthélémy, 2004

Dans *Papa*, le premier gros plan dans le rétroviseur n'apparaît qu'en fin de film. Au moment où le secret qui lie les deux personnages est abordé, où l'émotion est la plus forte le réalisateur choisit de faire porter des lunettes de soleil à Alain Chabat. Une larme coule cependant sur sa joue, il continue de regarder la route alors que la voix de l'enfant est « off ». Ce temps permet hors champ que l'enfant pose sa main sur son épaule. Il y a finalement dans ce passage du film une forme de triple pudeur à travers le choix du point de vue dans le rétroviseur, le port des lunettes du personnage d'Alain Chabat et le fait de ne pas insister sur le geste tendre de l'enfant en ne le montrant pas à l'image.

A la fin du film *Les Amants* de Louis Malle (1958), après une nuit d'amour, Jeanne (Jeanne Moreau) et Bernard (Jean-Marc Bory) s'enfuient à bord de la 2CV de ce dernier. Les deux amants sont serrés l'un contre l'autre profil/profil. Deux plans symétriques se succèdent. Jeanne est pensive et semble prise de doute. Lorsque Bernard lui dit qu'il souhaite l'embrasser elle répond aussitôt « Oh non ne me regarde pas. »³³. Elle laisse alors une larme couler sur sa joue et s'observe dans le rétroviseur. Ce geste est capté sur un des deux plans où les personnages sont réunis. Il révèle, selon moi, que Jeanne est face à elle-même et qu'elle ressent une émotion diffuse : le doute d'éprouver à nouveau la passion qu'elle a éprouvée la nuit précédente et l'espoir que ce soit le cas.

Finir le film par cette séquence en voiture (alors même que les amants se sont rencontrés autour de la voiture en panne de Jeanne) me semble être une belle façon de traduire la liberté retrouvée de Jeanne. Malgré le doute, que le cinéaste n'hésite pas à laisser transparaître, elle va de l'avant avec une énergie nouvelle.



Séquence finale *Les Amants* , Louis Malle, 1958

³³ *Les amants*, Louis Malle, 1h22'

Fait plus rare, il arrive par ailleurs que conducteur et passager ne soient pas côte à côte et que le passager soit installé à l'arrière.

C'est le cas par exemple dans *Et la vie continue* (1992) d'Abbas Kiarostami. Le film suit le parcours d'un père cinéaste et de son fils qui, suite à un tremblement de terre au nord de l'Iran, partent à la recherche des deux jeunes héros du précédent film du père. Le fils est installé à l'arrière de la petite voiture jaune aux sièges en cuir noir. On ne le découvre d'ailleurs pas tout de suite, le premier plan montrant le père au volant, filmé depuis un guichet au sein duquel résonne la radio qui nous donne le contexte du séisme.

Cet agencement me semble susciter quelque chose de doux et poétique. Chacun des personnages a son espace, et l'échange, qui s'établit sous forme de questions-réponses, met sur pied d'égalité l'adulte et l'enfant. Le siège vide à l'avant est également une façon d'inviter ceux qu'ils cherchent, mais aussi qui veut, à venir les rejoindre pour faire un bout de chemin ensemble, dans le paysage désolé. Il peut enfin symboliser plus tristement l'absence de ceux qui sont sous les décombres.



Et la vie continue, Abbas Kiarostami, 1992

Notons que la technique a pu aussi influencer d'une certaine manière ce choix. En effet il est parfois difficile de filmer en plan de profil le passager avant depuis le siège conducteur.³⁴ Le photogramme ci-dessus montre également l'équilibre de la composition que ce choix permet.

La situation spatiale que l'on vient d'évoquer est aussi celle du chauffeur de taxi et de son client, qui représentent un pan singulier de personnages dans l'histoire de la voiture au cinéma. Le sujet mériterait qu'on lui accorde son analyse propre mais je ne

³⁴ Le problème s'est posé pour ma PPM, il est évoqué dans le dossier en annexe

citerai ici qu'un exemple issu du film *Night on Earth* (1991) réalisé par Jim Jarmusch. Dans ce dernier on suit successivement le trajet de cinq chauffeurs de taxi à travers le monde. Le réalisateur propose une vision très poétique d'un monde nocturne étrange et hypnotisant. Dans l'une de ces histoires, qui se déroule à Paris, Jarmusch joue ouvertement avec le thème du regard en le déroulant tout au long du trajet.

Tard dans la nuit, le taxi parisien transporte deux hommes éméchés qui critiquent sa conduite brutale. Lorsque ces derniers apprennent que le chauffeur vient de Côte d'Ivoire ils lancent, hilares, la mauvaise blague « Y voit rien, tout s'explique ». La tension monte alors d'un cran et le fait que les deux personnages soient à l'arrière y est pour beaucoup. Le chauffeur doit en effet subir l'agitation de ses passagers (comme lorsque des parents subissent parfois celle de leurs enfants en voiture sans pouvoir intervenir). Il finit par s'arrêter pour les jeter dehors.

La cliente suivante interprétée par Béatrice Dalle n'est autre qu'une femme aveugle dont la première réplique est « Bien vu connard, t'as failli m'écraser ». Alors que le chauffeur pensait être tranquille en la prenant à bord, il se heurte à plus maligne qu'il n'imaginait. La jeune femme désinvolte devient une source de curiosité pour le personnage. En chemin, il allume la lumière pour pouvoir la regarder attentivement dans le rétroviseur. Il profite de ce dernier pour voir la jeune femme, la scruter et tenter de dialoguer avec elle. Mais il semble ne rien comprendre à la situation de cette dernière tandis qu'elle, sans voir, devine les choses. Tout au long du trajet elle lui fait d'ailleurs comprendre avec virulence que ses questions sont idiotes (notamment lorsqu'il lui demande si « les aveugles ne portent pas des lunettes noires d'habitude » et qu'elle lui répond « ah ouais ? je savais pas, j'en ai jamais vu. »). Le taxi est finalement le lieu d'une rencontre singulière où le chauffeur est mis face à ses préjugés après avoir subi ceux des autres. Béatrice Dalle voit sans voir et lui est aveuglé par ses aprioris.

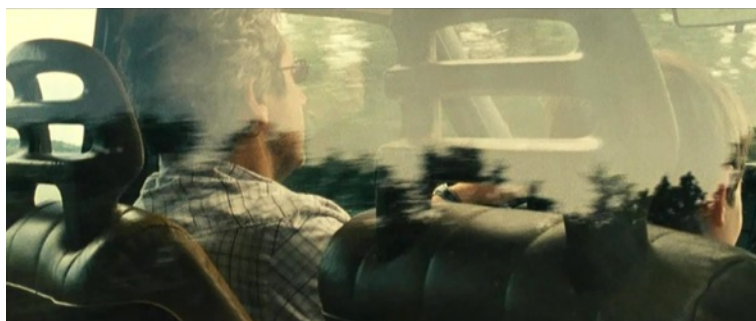


Night on Earth, Jim Jarmusch, 1990

Au fil des pages il est apparu que la position des personnages en voiture va induire un découpage particulier.

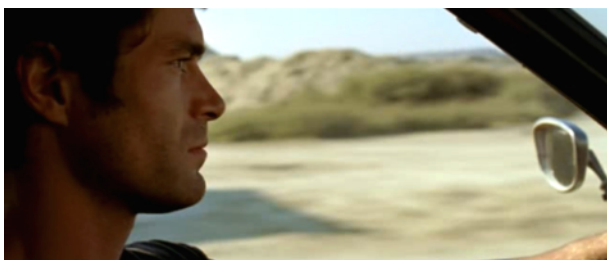
Nous avons déjà évoqué un certain nombre de plans frontaux filmés à travers le pare-brise. Cette valeur est celle qui met le plus en avant la position côte/côte des passagers et le fait que ces derniers se regardent peu. Dans ce type de plan, l'image tend souvent à faire oublier le pare-brise pour que le spectateur soit au plus près des personnages - il en est de même pour le son qui, par convention, va être enregistré à l'intérieur de l'habitacle.

A l'inverse, l'image peut aussi rendre présente les vitres en assumant les reflets qui s'y distinguent. Ce choix étant minoritaire, il n'est pas anodin. Le défilement du paysage et de l'éclairage des bords de route renforcent la notion de mouvement et de vitesse du plan. Ils viennent s'inscrire en surimpression sur les personnages, dont on entend toujours la voix, et matérialisent le verre du pare-brise. Tout ceci appuie l'idée que les passagers sont dans une bulle.

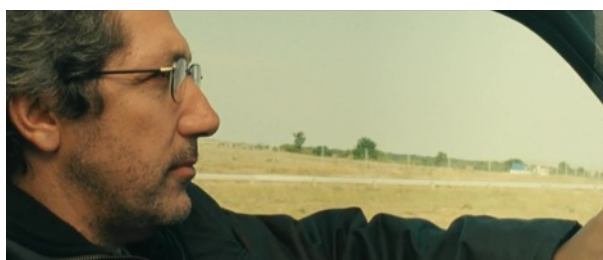


Papa, Maurice Barthélémy, 2004

La voiture est également un des rares décors où le profil est autant utilisé.



Plein Sud, Sébastien Lifshitz, 2009



Papa, Maurice Barthélémy, 2004

« Un couple. Laurence examine Jean-Charles. Elle aime rouler à côté de lui. Il regarde attentivement la route, et elle voit son profil, ce profil qui l'émouvait tant il y a dix ans, qui la touche encore. De face Jean-Charles n'est plus tout à fait le même - elle ne le voit plus de la même manière. Il a

un visage intelligent et énergique mais, comment dire ? arrêté - comme tous les visages. De profil dans la pénombre, la bouche semble plus indécise, les yeux plus rêveurs. C'est ainsi qu'il lui est apparu onze ans plus tôt, qu'il lui apparaît en son absence et parfois, fugitivement, quand elle roule en auto à côté de lui. Ils se taisent. Le silence ressemble à une complicité. »³⁵

Les belles images de Simone de Beauvoir

Cet extrait très visuel décrit un plan de profil du conducteur qui rend compte de l'aura que celui-ci dégage. La force de ce type de plan vient de son caractère hypnotique, en partie lié au défilement du paysage en arrière plan. (Kristin Ross qui cite d'ailleurs cet extrait dans son livre *Rouler plus vite, laver plus blanc* explique que « la conduite automobile et le cinéma (...) conspirèrent à faire de la fin des années 50 « l'ère du profil » »³⁶)

Notons qu'au cinéma nous n'avons pas toujours accès à ce profil, du fait du traitement de la lumière notamment. C'est le cas par exemple dans la séquence de séparation de *Sur la route de Madison* à laquelle je souhaite revenir ici. Contrairement à l'héroïne de Simone de Beauvoir, Francesca (Meryl Streep) ne « peut » s'attarder sur le visage de son mari lorsque celui-ci s'installe au volant. En effet, le contre jour, la sous exposition créée, ne nous permet pas de distinguer clairement le visage de ce dernier. Ce nouvel élément d'analyse est finalement à rapprocher des outils de mise en scène qui permettent de créer une distance entre les occupants de l'habitacle. Encore une fois cette scène crée de l'intimité entre Francesca et Robert Kincaid, et le mari, inconscient de ce qui se joue, en est exclu (malgré l'inquiétude qu'il manifeste pour sa femme et le fait qu'il soit ironiquement dans le même habitacle).



Sur la Route de Madison, Clint Eastwood, 1995

³⁵ Simone DE BEAUVOIR, *Les belles images*, (Gallimard, 1966, Paris), p.24

³⁶ Kristin ROSS, *Rouler plus vite, laver plus blanc*, p86

Enfin, il est aussi très fréquent que conducteur et passager soient filmés de trois quart dos. A cet effet, les appuis tête sont souvent retirés pour dégager le cadre et dévoiler la nuque des personnages. Ce point de vue me paraît lui aussi porteur de la notion d'intimité. En effet, s'il ne vient pas chercher à capter la moindre petite expression sur le visage il se rapproche néanmoins physiquement du personnage et de l'axe de son regard. En étant presque face à la route, cette valeur nous rapproche de la sensation courante en voiture d'être face à soi-même (nous y reviendrons en troisième partie). Elle fait finalement du spectateur un troisième passager.



Tandem, Patrice Leconte, 1987

Notons que, du fait de ne pas avoir accès au regard du personnage filmé en profil perdu, une sensation de pudeur se crée. Cet axe de prise de vue induit même une notion de fragilité, de vulnérabilité.

D'un plan sur la nuque d'un personnage peut également ressortir une très grande sensualité. Ce constat m'a notamment frappée en découvrant un long plan sur Jean Seberg à bord d'une décapotable dans *A bout de souffle*.

Cette valeur en trois quart dos, captée depuis la banquette arrière, renferme donc une grande sensibilité.



A bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960



Un coeur en hiver, Claude Sautet, 1992

La page précédente montre l'importance des jeux de regards au cours d'une séquence charnière d'*Un coeur en hiver* de Claude Sautet (1992). Cette dernière fait partie des scènes qui ont confortée mon intuition que la voiture était un lieu où les liens entre les personnages sont sans détour. Nous sommes au milieu du film. Stéphane (Daniel Auteuil), un luthier reconnu, s'est lancé dans un étrange jeu de séduction auprès de Camille (Emmanuelle Béart), une violoniste de talent. Celle-ci n'est autre que la bien aimée de son collègue et ami Maxime (André Dussollier). Peu de temps avant la scène en question Camille avoue son trouble à Maxime qui va pousser Stéphane et cette dernière à se retrouver lors d'un enregistrement important.

C'est finalement dans l'habitacle de la voiture de Stéphane, loin de l'euphorie du studio que Camille lève le voile : « (...) *J'ai envie de vous. J'ai pas l'habitude de me jeter à la tête des gens comme ça. Fallait que je vous le dise. (...)* » Mais la jeune femme pleine de vie se heurte à un bloc de glace et s'en retrouve profondément blessée et trahie. Lorsque Stéphane essaie de parler, elle l'interrompt « *Parlez pas s'il vous plaît.* ». Pour cacher son désarroi elle détourne le visage. Mais puisque la voiture est à l'arrêt, Camille n'a pas de cachette, elle subit le regard de Stéphane. La seule solution est alors pour elle de dire à Stéphane : « *Regardez pas.* » Un temps, puis Camille sort sans un regard pour Stéphane.



Un coeur en hiver, Claude Sautet, 1992

En écho à cette séquence clé du film on retrouvera une voiture dans la très belle séquence finale. Au début de celle-ci Stéphane discute avec Maxime dans un café. Camille arrive alors, et le temps que Maxime aille chercher sa voiture, ils échangent quelques mots. Elle semble apaisée. Ils se disent au revoir et Stéphane la regarde rejoindre Maxime. Installée de profil dans la voiture Camille semble prête à partir, tournée vers l'avenir. Le surcadrage de la portière, doublé de la présence d'une amorce de la vitre du café, la rendent inatteignable pour Stéphane. Lorsqu'elle se tourne finalement vers ce dernier, et donc vers la caméra, Sautet crée une cruelle ouverture. Le contre-champ de ce regard est celui de Stéphane, assis sur sa chaise de café, fixe et seul. Il s'agit du dernier plan du film.

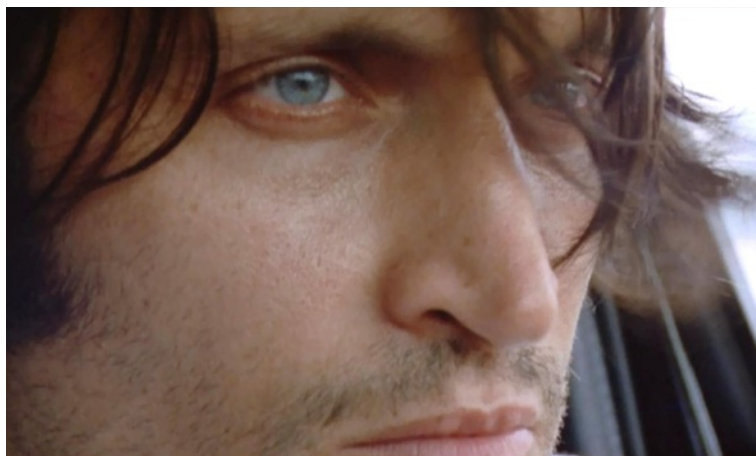
Filmer en voiture implique de filmer des personnages, des visages, des regards et d'accorder une attention particulière à ces derniers. En effet, en dehors du récurrent large plan frontal au travers du pare brise ce sont les valeurs serrées qui priment dans les séquences en voiture. Ceci bien-entendu est induit par l'exiguité du décor - nous y revenons toujours. Et existe-t-il plus intime qu'un plan sur le visage d'un comédien ? De plus révélateur et de plus mystérieux à la fois ?



Jean Rochefort dans *Tandem*, Patrice Leconte, 1987



Isabelle Huppert dans *La Cérémonie*, Claude Chabrol, 1995



Vincent Gallo dans *The Brown Bunny*, Vincent Gallo, 2003

2) Le dedans et le dehors

Impossible d'explorer la question du regard en voiture sans évoquer l'extérieur de l'habitacle. Notons que, dans le cas de l'automobile, intérieur et extérieur ne sont pas opposés. A l'idée du dedans et du dehors est liée la dualité « ouvert/fermé » qui vient montrer la perméabilité de l'espace.

Et la vie continue et *Le Goût de la Cerise* sont sans doute les « films-voiture » pour lesquels le regard des personnages et celui du cinéaste sont le plus tournés vers l'extérieur. En effet, plus que la seule intimité des personnages, (dans *Le Goût de la Cerise* on ne saura jamais quelles sont les raisons de la volonté de suicide du personnage) ces deux films viennent témoigner d'un état du monde.

« Tout au long du *Gout de la cerise*, ne cessent ainsi de surgir, par la grâce d'un périple en voiture, des fragments visuels et sonores, de réel : des ouvriers affairés, des soldats à l'entraînement, des camions agressifs, des enfants joueurs, le vol d'oiseaux migrateurs, les bruits de travaux... »



Le Goût de la Cerise, Abbas Kiarostami, 1997

Il y a quelque chose d'à la fois brut et généreux dans cette ouverture au monde au sein du cinéma d'Abbas Kiarostami. La lenteur du véhicule permet de laisser deviner l'agitation des hommes et de la nature en arrière-plan des cadres de profil sur M.Badii (Homayoun Ershadi) dans *Le Goût de la Cerise*. Il en est de même pour *Et la vie continue*. Serge Toubiana, dans *Les Cahiers du Cinéma*, déclarera à propos de ce

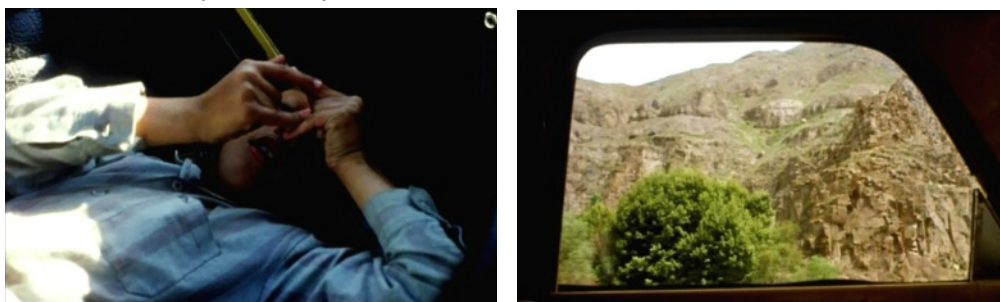
film que Kiarostami filme la réalité sans pathos, «à la vitesse du regard humain. A mesure que la vieille voiture approche du séisme, quelque chose passe dans le film. Comme une douleur muette. »³⁷

Kiarostami utilise par ailleurs la structure de la voiture de façon très poétique, presque « ludique », en confondant voiture et caméra.

« Objet ouvert sur le dehors, la voiture est également condition de la vision. Son architecture propre dessine d'ailleurs un cadre à l'intérieur du cadre, encadre le monde, comme le fait la caméra pour les yeux du spectateur. »³⁸



Plan panoramique, *Et la vie continue*, Abbas Kiarostami, 1992



Champ/contre-champ *Et la vie continue*, Abbas Kiarostami, 1992

Le champ/contre-champ ci-dessus est très révélateur de cette association. Il montre l'enfant allongé à l'arrière de la voiture, regardant le paysage à travers la « fenêtre » qu'il forme avec ses mains, puis un contre champ où le cadre est formé par la voiture.

« Avec un détail poétique, l'imagination nous place devant un monde neuf. Dès lors le détail prime le panorama. Une simple image, si elle est nouvelle, ouvre un monde. Vu des mille fenêtres de l'imaginaire, le monde est changeant. »³⁹

³⁷ Serge TOUBIANA, Cahiers du cinéma n°493, p 109

³⁸ Jacques-David EBGUY « Voir, mouvoir, émouvoir. La voiture au cinéma à travers l'exemple du Goût de la cerise » in *La voix du regard, en voiture !*, n°19, octobre 2006, p.122

³⁹ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'Espace*, p.129

Cette citation de Gaston Bachelard me semble trouver sa place ici pour évoquer la portée du film *Et la Vie Continue*. Ce dernier montre avec poésie et douceur le souffle de la vie qui jamais ne s'éteint malgré le paysage désolé des ruines. La voiture vient symboliser cet élan jusqu'à la fin du film.

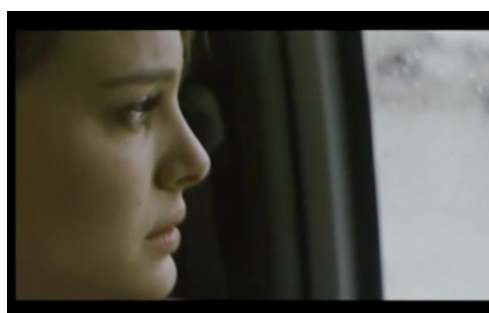


Champ/contre-champ, *Papa*, Maurice Barthélémy, 2004

Dans l'une des séquences de *Papa*, la frontière entre intérieur et extérieur est le support ludique d'un nouveau moment de complicité entre Alain Chabat et Martin Combes. Après un épisode où ce dernier a fini en larmes, on le retrouve installé à l'arrière de la voiture, le visage triste. Pour le reconforter son père se lance alors dans un show appuyé par le montage qui déréalise la séquence. Le pare-brise devient un écran, et ce qui se joue à l'extérieur, une petite comédie.

Il peut aussi arriver que l'extérieur ne soit pas lisible par le spectateur. En effet, pour certaines séquences en voiture où l'émotion des personnages prime, la vue extérieure a peu d'importance.

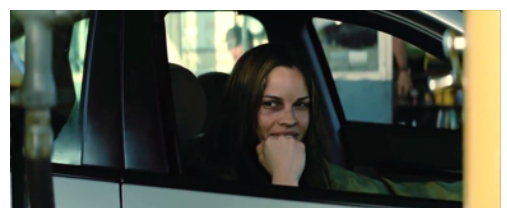
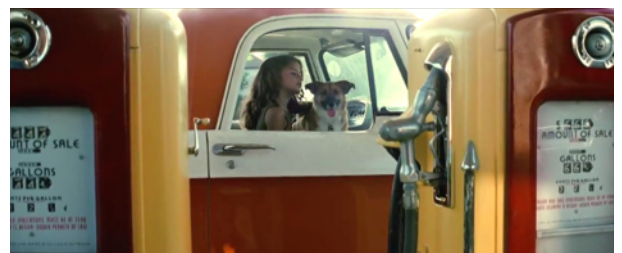
Le premier plan de *Free Zone* d'Amos Gitaï (2005) en est un parfait exemple. Ainsi en ouverture du film le spectateur assiste à un plan séquence de plus de cinq minutes où il découvre le visage de Natalie Portman qui éclate en sanglots. La jeune femme est assise à l'arrière d'une voiture. Sur la vitre coulent des gouttes de pluie qui font échos à ses propres larmes. On distingue à peine les passants au travers de celle-ci. Lorsqu'au bout d'un certain temps Natalie Portman ouvre finalement la vitre, le plan est inondé de lumière mais le décor n'en est pas plus



Plan d'ouverture, *Free Zone*, Amos Gitaï, 2005

lisible, des silhouettes se détachant vaguement dans l'extérieur sciemment brûlé à l'image. Cette mise en scène révèle que la jeune femme est prise dans le cercle brouillé de ses émotions, ce qui est accentué par la présence toute la durée du plan d'un chant traditionnel très répétitif.

Dans *Million Dollar Baby* (réalisé par Clint Eastwood en 2004) on retrouve le personnage de la jeune boxeuse Maggie (Hilary Swank) après une séquence où elle a dû affronter l'ingratitude et les moqueries de sa famille. La jeune femme, assise dans la voiture garée de Frankie (Clint Eastwood), a le visage fermé et le regard dans le vide. La scène se déroule au niveau d'une station-service. Clint Eastwood utilise la présence de l'eau sur le pare-brise pour venir brouiller l'image du visage de Maggie (nous ne sommes pas loin de l'exemple précédent). Une mélodie démarre au piano. Elle accompagne le fait que la jeune femme soit dans ses pensées. C'est alors avec une mise en scène toujours aussi limpide et efficace que le cinéaste va traiter l'extérieur du véhicule comme un reflet de l'intériorité du personnage, et de ses souvenirs. En effet lorsque la jeune femme tourne la tête, elle se retrouve face à une petite fille et son chien installés à l'avant d'un van avec qui elle va échanger un long regard. Les deux véhicules sont à l'arrêt, mais la caméra filme la connexion entre les personnages via des travellings avant qui viennent les isoler. Par ailleurs l'alternance régulière du champ et du contre-champ vient appuyer l'idée d'effet miroir. On comprendra dans la séquence qui suit, même si cela est déjà manifeste ici, que la petite fille et son chien ramène Maggie à son passé. Cette courte séquence va en effet venir provoquer un dialogue dont l'analyse sera faite dans le chapitre qui suit.



Million Dollar Baby,
Clint Eastwood, 2004

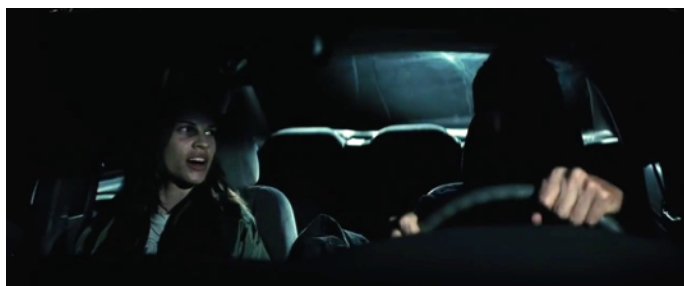
3) La voiture espace de confession : liberté de parole

Ayant exposé les principaux facteurs créant une atmosphère propice à la confession, que sont la proximité et la circulation du regard, je souhaite à présent étudier quelques exemples et aller plus loin dans l'étude de la mise en scène de la parole en voiture.

Dans *Million Dollar Baby* la séquence qui suit immédiatement le passage de la station-service est donc une séquence de dialogue entre Maggie et Frankie. Une ellipse en fondu a plongé l'espace de la voiture dans une nuit très dense. On retrouve ici la pénombre et le clair-obscur si chers à Clint Eastwood.

« L'obscurité donne (...) une présence paradoxale aux corps, à la fois silhouettes en passe de se fondre dans la nuit et blocs de ténèbres qui accrochent des reflets de lumière - des îlots sombres et insubmersibles dont émergent quelques reliefs. »⁴⁰

Dans cette séquence, cette présence paradoxale est renforcée par l'immobilité des personnages et le glissement régulier de la lumière extérieure qui fait apparaître et disparaître le visage des personnages. L'obscurité vient d'autre part donner toute son importance à la voix de ces derniers.



**- I got nobody but you Frankie.
- Well, at least you got me.**

Million Dollar Baby, Clint Eastwood, 2004

Si le ronron du moteur de la voiture peut parfois être utilisé comme un son qui berce et apaise, ici, il est très peu présent voire quasi inaudible. Le mouvement de la voiture est seulement suggéré par le son des voitures qu'elle croise sur la route. Le piano de la séquence précédente a été remplacé par une guitare. Ainsi enveloppés par la nuit et le cocon silencieux de la voiture, ils vivent un réel moment d'intimité. Maggie prend alors la parole et confie à Frankie des souvenirs d'enfance, avec son père et son chien. La pénombre et l'abstraction du monde extérieur nous permettent de nous projeter dans ces souvenirs. Ce moment de partage donnera finalement à Maggie le courage d'exprimer son attachement à son entraîneur.

⁴⁰ SOULÈS Jérôme, « Blessures du corps, blessures de l'âme » in *La Voix du Regard* n°19, 2006, p.199

Le mouvement de la voiture lui aussi joue un rôle dans la mise en place d'une atmosphère propice à la confession. Sans rendre le propos plus léger, il évite de s'y appesantir. Celui qui se confesse est porté par l'énergie de la voiture qui avance.



J'ai tué ma mère. Xavier Dolan 2009

Dans son premier long métrage intitulé *J'ai tué ma mère* et réalisé en 2009, Xavier Dolan exploite à plusieurs reprises l'espace de la voiture où son personnage est successivement confronté à différents membres de son entourage - sa mère en particulier, mais aussi sa prof de français et son petit

ami. A la fin du film, Hubert (Xavier Dolan) fugue de son internat à bord de la voiture de ce dernier. Le personnage d'Antonin, qui jusque là était plein de soutien pour son petit ami, lui reproche de ne pas assez penser aux conséquences du fait de l'entraîner dans sa fugue. Il lui déclare néanmoins en cours de réprimande « J't'aime. » sans lui adresser un regard. Ceci illustre le comportement impulsif que peut engendrer l'espace de la voiture et vient répondre à l'étude de la circulation du regard faite plus tôt. C'est parce qu'il n'a pas à affronter le regard d'Hubert qu'Antonin ose se déclarer.



J'ai tué ma mère, Xavier Dolan 2009

Il est intéressant d'apprendre que c'est en voiture, sur le tournage de ce film, que Xavier Dolan a l'idée du scénario de *Laurence Anyways* qu'il réalisera quelques années plus tard. Il raconte ainsi : « Nous étions en voiture avec quelques techniciens de l'équipe (...) Nous parlions de tout et de rien quand une des passagères s'est mise à se confier (...) Un soir, son chum lui avait annoncé qu'il voulait devenir une femme. (...) Je suis rentré ce soir-là et j'ai écrit trente pages. Je connaissais le titre du film, et la fin, aussi. »⁴¹ Les confessions en voiture peuvent survenir à n'importe quelle occasion et être sources d'inspiration.

⁴¹ Interview de Xavier Dolan à propos de *Laurence Anyways*, site AlloCine

Du fait de notre position dans l'habitacle il est aussi important de constater que ce n'est pas toujours à l'autre que l'on s'adresse quand on est à plusieurs en voiture mais aussi à soi-même - comme lorsque l'on se confesse ou que l'on suit une thérapie. Dans son premier long métrage intitulé *Une Nuit* la réalisatrice iranienne Niki Karimi raconte l'histoire d'une jeune fille de Téhéran qui le temps d'une nuit, suite à une altercation avec sa mère, se retrouve à errer dans les rues de la capitale. Elle est alors plongée dans trois situations successives de dialogue avec des hommes en voiture. Dans une interview qu'elle a donnée pour les Cahiers du cinéma, à l'occasion du Festival de Cannes, la réalisatrice décrit ainsi la situation du troisième conducteur que la jeune femme rencontre :

« Il est détruit par la rage, miné par la dépression. Il ne s'adresse pas à la jeune fille assise à côté de lui, il parle en fait à sa conscience, essaye peut-être de comprendre ce qui lui est arrivé. La passagère agit comme un révélateur, comme un thérapeute qui écoute et le fait accoucher par la parole. Et elle, indéniablement quand le jour se lève a changé, elle a été transformée par cette étrange traversée de la nuit ». ⁴²

L'Iran fait partie de ces pays où la liberté d'expression est très restreinte. Au sein du cinéma iranien la voiture ne sera donc pas seulement un lieu où la parole est libérée mais d'une certaine manière le seul où la parole est libre. Si dans ce mémoire je mets de côté les séquences de films de gangsters où les personnages se retrouvent dans l'habitacle de la voiture pour échanger des informations en lieu sûr, je désire en revanche revenir sur plusieurs films où la voiture est un refuge où chacun peut s'exprimer.

Nous avons cité à plusieurs reprises *Le Goût de la Cerise* dans lequel le sujet délicat du suicide est abordé de plus en plus directement par M.Badii avec ses passagers (l'un d'eux tentant de le convaincre de voir les choses autrement.). Pour ce film, Kiarostami recourait à une caméra numérique, ce qui l'a aidé à obtenir une plus grande spontanéité de la parole. Pour lui, "Ce qui faisait la grande différence entre le fonctionnement de cette caméra et celui d'une caméra 35 c'était la réaction des gens simples qui était très naturelle et très spontanée devant cette caméra. Et c'est ce que

⁴²Interview de Niki Karimi dans l'article « La passagère agit comme un révélateur », Agnès DEVICTOR, Cahiers du cinéma, n°601, mai 2005, p.28/29

j'avais toujours espéré obtenir durant mes trente années de carrière.⁴³ Il réitère l'expérience du numérique dans *Ten*, quelques années plus tard et met en scène dix discussions dans le huis clos intime de la voiture. Il s'agit alors essentiellement pour lui de donner la parole à des femmes. La conductrice, qui est une femme divorcée, est le fil conducteur du film. Elle transporte à plusieurs reprises son fils pour qui la voiture est un piège où sa mère tente de dialoguer sur cette question du divorce que lui n'accepte pas. Il se bouchera les oreilles et couvrira les paroles de celle-ci en criant. Avec d'autres passagères la conductrice abordera des sujets variés et parfois tabous : couple, religion, sexe... Je reprends ici les propos de Jocelyn Maixent :

« L'alternance des locuteurs plaide elle-même pour la légèreté : nous ne sommes pas dans un film à thèse, les sujets sont effleurés plus qu'abordés au sein de sketches (...). Le tour de force de Kiarostami, c'est de faire de ce coq-à-l'âne un manifeste de la légèreté dans un pays d'où celle-ci est bannie. »⁴⁴



Ten, Abbas Kiarostami, 1997

⁴³ Abbas KIAROSTAMI in *10 on ten*, Mk2 éditions, 2003, 10'

⁴⁴ Jocelyn MAIXENT « Baby you can drive my car » in *La Voix du regard* n°19 p.147

En m'éloignant quelque peu de la seule parole, j'avais par ailleurs été frappée par deux courtes séquences du film *Les Chats Persans* (*Kasi az gorbeye irani khabar nadareh*) réalisé par Bahman Ghobadi en 2009. Ce film tourné dans le milieu de la musique *underground* de Téhéran raconte l'histoire de deux musiciens, une jeune femme (Negar) et un jeune homme (Ashkan) qui montent un groupe et tentent de quitter l'Iran pour sortir de la clandestinité et jouer en Europe. Les personnages se déplacent énormément dans la ville au cours du film à la recherche de musiciens et de lieux pour jouer en sûreté. Au cours d'une

première séquence en voiture on découvre Ashkan faisant répéter à Negar une chanson qu'il a composée, alors que celle-ci est au volant. Filmée depuis la banquette arrière cette scène montre que si le lieu est peu propice à la concentration de la chanteuse il semble néanmoins être un espace de création où les artistes ne risquent pas d'être dérangés. Après plusieurs essais, la musique envahit finalement tout le champ sonore et se poursuit alors que l'on quitte l'habitacle de la petite voiture pour la filmer en plan large parmi de nombreux autres véhicules susceptibles de contenir des bulles d'intimité. La seconde apparition de la voiture vient contredire l'idée qu'elle est un

lieu inatteignable. La caméra y filme frontalement en plan séquence le duo accompagné d'un chien. Ils sont rapidement interpellés par des policiers hors-champ qui déclarent que le chien est impur. Ces derniers violent alors l'espace privé de la voiture, arrachant le chien des bras d'Ashkan et Negar.



Exemple 1 *Les Chats Persans*, Bahman Ghobadi, 2009



Exemple 2 *Les Chats Persans*, Bahman Ghobadi, 2009

Dans un autre contexte géographique difficile, *Free Zone*, d'Amos Gitai, exploite lui aussi la voiture comme lieu d'intimité et de parole pour les trois personnages féminins très forts, interprétés par Natalie Portman, Hanna Laszlo et Hiam Abbas. Le film, comme nous l'avons vu s'ouvre sur un long plan séquence en voiture. Il se clôt

également par une séquence dans l'habitacle de la voiture où Hanna Laszlo et Hiam Abbas discutent avec énergie. Le dialogue se poursuit au point de ne plus être sous-titré laissant simplement l'idée de la parole à l'image.

Tout au long du film la voiture aura invité les personnages à s'exprimer.

« Le confinement dans la voiture rend paradoxalement possible la libération du discours et l'expression du plaisir de parler. Toutes les scènes-clés du film se déroulent en effet dans l'habitacle, qui se révèle finalement la seule véritable « free zone » de ce conflit israélo-palestinien où la parole est un exercice à hauts risques. Parler dans la voiture, c'est s'assurer de ne pas être entendu par quelque oreille indiscreète; c'est marier la parole et le déplacement, c'est-à-dire une certaine « déterritorialisation » du discours. (...) En créant une parenthèse, un îlot, une situation de communication autonome, la bagnole libère la parole. »⁴⁵

⁴⁵ Jocelyn MAIXENT « Baby you can drive my car, Quand la voiture fait vrombir le moteur du récit », in *La Voix du regard*, n°19, 2006, p.146

La libération des discours à l'intérieur de l'habitacle ne déclenche pas uniquement des conversations « sérieuses ». Elle permet aussi aux passagers de parler pour le plaisir de la discussion et d'apprendre à se connaître - puisque le temps du trajet le leur permet. L'idée principale est celle du partage, du plaisir de conter.

En parcourant cette notion de parole je souhaite insister sur le rôle central des acteurs dans l'espace de la voiture. Nous l'avons dit, et observé, les choix de découpage en voiture sont limités, en nombre mais pas en intérêt. Ce qui finalement vient donner sa force aux séquences en voiture c'est la présence, l'« aura » des personnages dans le cadre. La beauté des séquences en voiture vient de leur caractère profondément humain. Dans une situation où il est figé sur son siège l'acteur doit nous toucher, nous transporter. Il a une lourde mission sur les épaules mais il est, d'autre part, rarement mis autant en valeur, qu'il soit vu de face de profil ou de dos comme nous l'avons vu précédemment. La parole en cela est, elle aussi, essentielle. De la simplicité qui se dégage d'un dialogue en voiture, naissent selon moi des moments forts de cinéma.

De ce fait, il n'est pas rare que les acteurs soient partie prenante de l'écriture du scénario. C'est le cas notamment des quatre comédiens du *road movie* français *Le Plein de Super* réalisé par Alain Cavalier en 1976 : Patrick Bouchitey, Etienne Chicot, Xavier Saint-Macary et Bernard Crombey. Dans ce film les personnages s'approprient au sein d'une voiture qui n'appartient pas à son conducteur. Ce dernier travaille dans un garage et est contraint de traverser la France à bord d'une Chevrolet pour la déposer à un client. Un ami l'accompagne et sur la route ils font la rencontre de deux autres personnages qui s'incrument littéralement pour la suite du voyage. Le rapport entre les deux duos s'établit alors dans un premier temps sur la méfiance. Au fil du trajet pourtant, malgré les nombreuses disputes, un lien plus profond se noue aussi bien dans la voiture que lors des différentes étapes.

Sur une plus longue collaboration, Julie Delpy et Ethan Hawke ont activement contribué à l'écriture de la trilogie des *Before* réalisée par Richard Linklater.

Ce dernier est un maître de la mise en scène de l'intime et du temps qui passe. Dans le troisième volet de la trilogie intitulé *Before Midnight* (2013) la séquence d'ouverture met en scène la séparation difficile d'Ethan Hawke et de son fils qui s'apprête à prendre l'avion pour rejoindre sa mère aux Etats-Unis. Ethan Hawke retourne presque à contre-cœur à la voiture où il retrouve Julie Delpy et ses deux filles,

que l'on découvre en dernier, sur la banquette arrière. Linklater crée ici une ellipse efficace entre le deuxième film et celui-ci. Alors qu'on avait quitté Julie Delpy et Ethan Hawke au début de leur histoire d'amour, on les retrouve dans un rapport beaucoup plus routinier puisqu'aucun mot n'est échangé avant de monter dans la voiture.

La longue séquence⁴⁶ qui suit est très peu découpée et très efficace. En effet, à partir du moment où ils sont dans la voiture, seuls trois plans couvrent la séquence. On reste dans le même principe de mise en scène que pour les précédents films, avec de longs plans frontaux des deux personnages. Avec *Before Sunrise* (1995) et *Before Sunset* (2004) le réalisateur nous a habitués aux travellings arrière où les personnages marchent. Ici la voiture impose la fixité, dispositif qui fonctionne à la perfection pour laisser courir sur la durée l'excellent jeu d'acteur des deux comédiens.



Before Midnight, Richard Linklater, 2013

Dans ce plan, deux nuances viennent traduire le nouvel état d'esprit des personnages. Tout d'abord on ne retrouve pas immédiatement le dialogue que l'on connaît si bien entre le couple. Julie Delpy est au téléphone (quelque chose d'important pour sa carrière est en train de jouer) tandis qu'Ethan Hawke apparaît lui aussi tendu, du fait de la toute récente séparation avec son fils. Ils regardent en face d'eux, sans se regarder. D'autre part un élément nouveau vient s'ajouter à la composition du plan : la présence des deux petites filles endormies à l'arrière (l'une entièrement visible, l'autre un peu cachée). Ces deux petits anges aux cheveux blonds sont des témoins silencieux, inconscients de ce qui se joue. D'ailleurs le discours des parents est très différent une fois les filles éveillées. Notons que la lumière du soleil qui frappe leurs cheveux ainsi que ceux de leur mère rend l'absence du fils d'Ethan Hawk

⁴⁶ *Before Midnight*, Richard Linklater, 2013, séquence de 4'40 à 19'33

encore plus prégnante. Un plan du paysage qui défile vient s'inscrire au cours de la séquence. Il expose un lien évident entre ce qui se joue à l'intérieur et le paysage des ruines grecques qui défile. La famille ne prend pas le temps de s'arrêter.

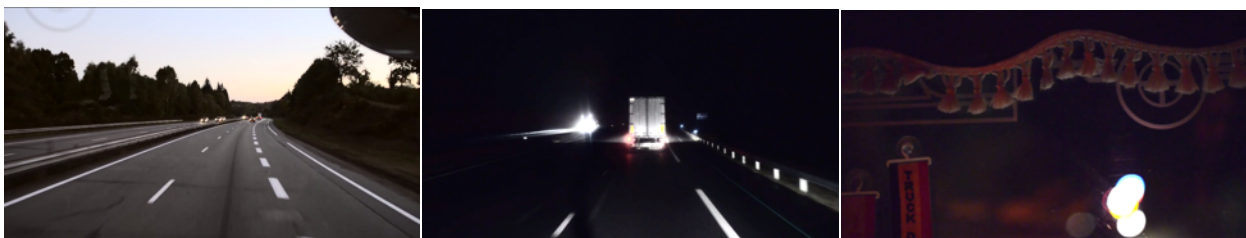
Peu de temps après avoir évoqué « les premiers amours », Julie Delpy fataliste déclare « *This is where it ends* » alors que nous ne sommes qu'au premier dialogue du film. Tout un pan de vie défile au cours de ce dialogue en voiture. Malgré le fait que le couple soit en vacances en Grèce, le trajet ne fait ressortir aucun « exotisme » mais établit plutôt le bilan de leur relation. Ce début de film sonne alors déjà subtilement et cruellement comme une fin.

4) La parole en voiture dans l'expérience « documentaire »

Ayant un sujet de mémoire en tête, chacun peut se retrouver surpris d'y être ramené en des occasions inattendues. J'ai voulu écrire cette partie car dans mon cas la situation s'est répétée par deux fois alors que j'allais découvrir de très beaux projets documentaires réalisés par des proches (dans une salle d'exposition pour le premier puis en salle de projection à la Fémis).

Lors de l'exposition annuelle des étudiants en photographie à Elephant Paname, j'ai ainsi découvert le court métrage « *Mon oncle Philippe* » de Nicolas Lascourrèges (étudiant en troisième année). Le projet est ainsi résumé : *"Il y a quelques années, je croise brièvement mon oncle chez mes grands-parents. Je réalise que je ne connais rien de sa vie. Je suis parti à sa rencontre. »*

Philippe est un chauffeur routier solitaire et passionné. C'est la première chose que l'on apprend alors que Nicolas et lui roulent sur une quatre voies, installés dans la cabine du camion de ce dernier. La caméra filme la route qui s'étend devant eux, aucune présence humaine dans le cadre. C'est le dispositif qui sera utilisé tout au long des dix minutes du court métrage. Seules les voix laissent deviner la présence de



Mon Oncle Philippe, Nicolas Lascourrèges, 2016

l'oncle et du neveu. Ce n'est que lors des étapes qui viennent ponctuer le film d'images fixes que nous découvrons Philippe. Dans l'habitacle du camion ce dernier évoque des souvenirs de jeunesse très intimes et parfois douloureux. Inutile que les paroles soient illustrées, la route qui se déploie devant le spectateur est un espace de projection qui le transporte dans les souvenirs de Philippe. Un très beau portrait en mouvement.

Lorsque j'interroge Nicolas sur son tournage je prends connaissance d'un chapitre intéressant dans la chaîne de fabrication du film. Il me raconte en effet que toute la matière qu'il a utilisée est issue de son premier trajet avec son oncle. Contrairement à ce que l'on pourrait penser dans le cadre d'un documentaire il n'y a pas eu de temps d'adaptation, de (ré)approvisionnement mutuel. Le fait que Philippe ne

soit pas directement filmé a sûrement joué en faveur de la spontanéité dont il fait preuve. Mais je ne doute pas que la situation du trajet dans l'habitacle du camion y soit aussi pour beaucoup. La rapidité de la confession entre en totale résonance avec l'idée de parole libérée dans l'espace intime, que je développe depuis quelques pages maintenant.

J'apprends enfin que ce qui a été tourné par la suite sonnait « faux », Nicolas ne pouvait revenir à un sujet qui avait été abordé si spontanément, si librement.

Le sujet et les conditions du tournage du documentaire de Julie Dupeux-Harlé, intitulé *Perlette*, laissaient bien moins présager une séquence en voiture. En effet le film explore la relation qu'entretiennent les membres de sa famille avec la radiesthésie, que pratiquait son grand-père et que pratique toujours sa grand-mère, à l'aide du pendule qui appartenait à ce dernier. Presque tout le documentaire, d'une cinquantaine de minutes, se déroule dans la maison aux papiers peints fleuris de la grand-mère de Julie. Pourtant lorsque la figure du père de la réalisatrice apparaît en sa présence (Julie est un personnage central dans le film) c'est au volant d'une voiture. La séquence est filmée sobrement en champ contre-champ depuis le tableau de bord avec deux caméras. Y est évoqué la divergence de croyances concernant la radiesthésie entre le père et sa sœur, tante de Julie. Lui s'en est finalement désintéressé et elle s'y est vouée corps et âme au point de s'éloigner de sa famille. En fin de projection, comme pour Nicolas je vais questionner Julie sur son choix de tourner cette séquence en voiture. Elle me raconte alors, qu'en amont du tournage, lorsqu'elle réfléchissait au meilleur endroit pour filmer son père, elle s'était rendue compte que la voiture était le lieu où ils avaient le plus échangé les années passées. Effectuant régulièrement des trajets entre Amiens et la région parisienne, la voiture était le lieu où ils discutaient plus en profondeur de chaque sujet abordé, où ils se disputaient parfois, riaient ou pleuraient... Elle ajoute qu'elle savait que son père s'exprimerait plus sincèrement en ayant à se concentrer sur sa conduite tout en parlant, qu'il allait se retrouver face à lui-même et poussé à trouver les mots.

Avec ces deux exemples la voiture apparaît donc comme un espace propice au dialogue dans le cadre de l'expérience documentaire. Comme pour la fiction, le dispositif de tournage ne sera certes pas le plus simple à mettre en place, mais il s'agit parfois, pourtant, d'une évidence - quand les initiateurs de ces projets (et/ou leurs personnages) ont un lien fort avec l'espace de la voiture.

Par une toute autre approche, Sophie Calle réalise une expérience en voiture début 1992 en partant en compagnie de Greg Shepard à bord de la Cadillac de ce dernier. Tous deux sont équipés de leurs caméras. Auto et caméra sont ici les seuls supports d'échanges du couple qui par ailleurs ne parvient pas à communiquer. Le résultat est un film au cours duquel résonne la voix de Sophie Calle en off, et parfois celle de Greg. Un film qui présente plusieurs motifs récurrents dont l'image figée de lits vides avec la voix de l'artiste répétant « *No Sex Last Night* » qui n'est autre que le titre du film. Il est intéressant de voir comment évolue la relation entre les deux protagonistes de ce road trip un peu insensé, et de voir comment s'effectue la communication entre eux, à travers la/les caméra(s) au sein de l'habitacle.



No Sex Last Night, Sophie Calle, 1994

La voiture de Greg sera par ailleurs une source de jalousie pour l'artiste. Elle devient un personnage à part entière, une concurrente qui semble avoir la préférence de Greg même si elle n'arrête pas de tomber en panne - il l'appelle « honey, comme s'il regardait sa femme accoucher » et dira plus tard au cours du film « Tu es jalouse car elle est entière ». Mais le 19 janvier 1992 « Finalement je dois mon mariage à une Cadillac ». L'ironie finale est que juste après que Sophie et Greg se soient dit OUI à Los Angeles, la voiture lâche définitivement. Pour compléter le descriptif de ce road trip, je vous invite à découvrir les mots de Sophie Calle qui revient sur cette histoire dans un recueil de courtes nouvelles autobiographiques. On y découvre une autre fonction de la voiture, plus secrète.

« Il rêvait de faire du cinéma. Je rêvais de traverser l'Amérique avec lui. Pour l'inciter à me suivre, j'avais proposé que nous réalisions durant le voyage un film sur notre vie de couple. Il avait accepté et, le 3 janvier 1992, nous quittions New York dans sa Cadillac grise en direction de la Californie. Neuf mois plus tard, à San Francisco, alors que nous n'avions pas encore écrit le mot « FIN » sur la pellicule, ma main, tâtonnant sous le siège de la voiture pour l'avancer, a trouvé un sac plastique noir. Je l'ai ouvert. Il contenait des lettres, vingt-quatre précisément, écrites de la main de Greg adressées à une certaine H., et expédiées - le tampon de la poste faisant foi - dans le courant de l'année 92. Pour des raisons que j'ignorais elles étaient revenues en sa possession et il les avait cachées là. Je les ai lues. J'en ai volé deux. L'une parce qu'il y disait « Je serai libre en octobre ». L'autre pour cette phrase : « Avec Sophie j'ai cet enfant qui n'aurait jamais pu exister sans la passion que j'ai pour toi. » J'avais donné à Greg la possibilité d'exaucer son rêve le plus cher, et c'est une autre qu'il remerciait. Quelques jours plus tard il me remettait une lettre : « Sophie, j'ai toujours pensé que tu entrerais dans ma vie. Je veux que tu saches que je t'aime et que tu es devenue la chose la plus précieuse à mes yeux. » J'en doutais. Et je décidai de lui donner raison : il serait libre en octobre. »⁴⁷

⁴⁷ Sophie CALLE, *La Rupture*, texte entier issu de *Des histoires vraies*, ed. Actes Sud.

Troisième partie

Le récit : voyage dans le temps, drame et errance

Cette dernière partie évoque la question du récit et du temps dans les films où la voiture joue un rôle central dans le parcours des personnages.

La voiture est évidemment associée à la route et ainsi à la trajectoire des personnages. La vie est faite de chemins qui se croisent et en cela la voiture est un fabuleux terrain de jeu, de rencontres, une source de scénarios intarissable. Dans certains films la relation des personnages est même résumée à la seule route. C'est le cas par exemple de *Voyage à deux (Two for the Road)* réalisé en 1966 par Stanley Donen. Le film, qui est une forme de *road movie* avant l'heure, retrace sur trois temporalités différentes un trajet répété trois fois dans la vie d'un couple qui est proche du divorce. Les trois voyages s'entrecoupent tout au long du film. La voiture est un décor qui invite aux glissements temporels.

Ma volonté pour les deux derniers chapitres de ce mémoire est de distinguer deux formes de traitement du récit qui utilisent la voiture comme matière scénaristique. Dans un premier temps il s'agira d'évoquer un cinéma qui place la voiture du côté de l'exacerbation des sentiments des personnages. Puis seront étudiés des films où la voiture est le support de l'errance des personnages, dans un cinéma plus « moderne ».

1) Voyage dans le temps et temps suspendu



Un Monde Parfait, Clint Eastwood, 1993

- *Philip, tu connais la machine à explorer le temps ?*
(*Philip secoue la tête*)
- *Et ça, c'est quoi ?*
- *Une voiture.*
- *Tu mets la charrue avant les boeufs. C'est une machine temporelle du XXème siècle. Je suis le capitaine, toi le navigateur. Devant, c'est l'avenir. Derrière, le passé. Si la vie est trop lente et que tu veux aller dans l'avenir tu accélères. Tu vois ?*
(*Ils sourient*)
- *Et si tu veux ralentir, tu appuies sur le frein et tu ralentis..*
(*La voiture s'arrête. Butch allume une cigarette*)
- *Ici, c'est le présent. Profites-en.*
(*Butch redémarre et rit*)
- *On voyage dans le temps à travers le Texas (...).⁴⁸*

Cette scène de complicité entre Philipp et Butch extraite du film *Un Monde Parfait* (*A Perfect World*) réalisé par Clint Eastwood en 1993 pose la métaphore de la voiture comme machine à voyager dans le temps. Cette belle image invite à explorer une nouvelle facette du lien qui unit la voiture et le cinéma.

À l'écran, la voiture semble effectivement être un lieu où les glissements temporels s'opèrent de façon limpide et récurrente. Les réalisateurs ne se privent pas

⁴⁸ *Un Monde Parfait* (*A Perfect World*), C.Eastwood. 33'32" - 34'50"

de jouer avec le temps, que ce soit le temps de la narration ou la vitesse du défilement des images. Arrêt sur image qui suspend le vol des héroïnes dans le dernier plan de *Thelma et Louise* (Ridley Scott, 1991), utilisation du ralenti dans une impressionnante scène d'accident chez Claude Sautet dans *Les Choses de la Vie* (1970), etc... ces mutations temporelles ne sont pas le fruit du hasard. Elles ravivent la tension entre la vie et la mort que la voiture renferme. Et en cela elles nous ramènent toujours à la trajectoire intime des personnages.

Lorsqu'ils sont en mouvement, le conducteur et ses passagers, en observant le paysage qui défile, se plongent dans leurs pensées où se mêlent souvenirs et anticipation du futur. Le corps du voyageur est fixe mais son esprit est souvent ailleurs. L'automobile invite fréquemment à une certaine nostalgie.

Pour quitter le temps présent les séquences de voiture au cinéma utilisent régulièrement le flashback. Avec ou sans fondu ce recours au flashback est un pont évident vers l'intime.

Les choses de la vie réalisé en 1970 par Claude Sautet est un bon exemple de film où la continuité temporelle n'est pas respectée. Il s'ouvre sur l'emplacement d'un accident qui a déjà eu lieu. Le générique de début remonte dans le temps par le biais d'arrêts sur image et d'une temporalité inversée (on recule sur la route). Le drame est annoncé. L'important n'est pas la surprise de l'évènement mais plutôt le parcours psychologie du personnage principal, Pierre (Michel Piccoli) victime de cet accident.

Par la suite plusieurs flashbacks et flashforwards jalonnent le film lors de conversations entre Pierre et son entourage, la plupart du temps en voiture. Les flashbacks seront essentiellement là pour illustrer ses relations avec son ex-femme Catherine, et avec Hélène, sa compagne actuelle avec qui la situation semble compliquée. Les flashforwards, accompagnés d'une musique inquiétante, feront quant à eux planer la menace de l'accident. Notons également qu'à plusieurs reprises des sons de klaxon, synonymes de danger et annonciateurs de l'accident, vont être utilisés pour créer des fausses pistes. Le spectateur ayant une longueur d'avance sur le personnage, il est en perpétuelle tension.

Après une séquence de dispute en voiture avec Hélène, construite sensiblement de la même manière que celle d'*Un Coeur en hiver* tournée vingt ans plus tard, Pierre prend la route de nuit pour un rendez-vous professionnel qu'il a le lendemain. Filmé au volant de sa voiture, le personnage est pensif et enchaîne les

cigarettes. Sur la durée, les plans font ressentir l'action entêtante de la conduite et montrent le personnage face à son intériorité. Il est seul et ne dialogue avec personne si ce n'est avec lui-même. L'introspection est rendue sensible. Sur la route, l'éblouissement des phares permet au cinéaste de créer un raccord formel vers un flashback volontairement surexposé.



Plan 1 : présent

/

Plan 2 : flashback

Les Choses de la Vie, Claude Sautet, 1970

On retrouve dans ce film l'utilisation de la voix-off qui place le spectateur au plus près de l'intériorité du personnage. Lorsqu'en chemin, Pierre prend des passagers tombés en panne sur le bord de la route et que ceux-ci se disputent, il fait abstraction de leur voix pour se plonger de nouveau dans ses pensées. En tant que spectateur nous l'accompagnons, grâce au son qui étouffe la dispute des passagers mais aussi grâce à la caméra qui se rapproche du visage de Michel Piccoli. Des gros plans illustrent alors l'élaboration d'une lettre qu'il écrira à Hélène - et regrettera plus tard.



Les Choses de la Vie, Claude Sautet, 1970

Lorsque le personnage est de nouveau seul, son dialogue intérieur s'intensifie : « *Qu'est-ce qui m'a pris ? J'ai vraiment eu envie de la quitter ?* », « *Je suis en retard* », « *Je fume trop* »... Ce flot de pensées lui fait perdre toute conscience de la route et du danger.

« Il y a un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli. Evoquons une situation on ne peut plus banale : un homme marche dans la rue. Soudain il veut se rappeler quelque chose mais le souvenir lui échappe. A ce moment, machinalement, il ralentit son pas. Par contre, quelqu'un qui essaie d'oublier un incident pénible qu'il vient de vivre accélère à son insu l'allure de sa marche comme s'il voulait vite s'éloigner de ce qui se trouve, dans le temps, encore trop proche de lui.

Dans la mathématique existentielle cette expérience prend la forme de deux équations élémentaires : le degré de la lenteur est directement proportionnel à l'intensité de la mémoire ; le degré de la vitesse est directement proportionnel à l'intensité de l'oubli. »⁴⁹

Cet extrait du roman *La Lenteur* écrit par Milan Kundera me ramène instinctivement au film *Point Limite Zero (Vanishing Point)* réalisé en 1971 par Richard C. Sarafian. Ce dernier raconte la course folle de Kowalski (Barry Newman) qui fait le pari de rallier Denver à San Fransisco en moins de quinze heures.

Dans le film la vitesse n'est pas seulement un outil de liberté. Elle est une tentative d'oubli puisque le personnage par la vitesse essaie de s'éloigner de souvenirs qui pourtant s'imposent à lui, par des flashbacks sans effet de transition. Alors que nous sommes sur la route tout semble refaire surface pour le pilote : crimes, accidents, rencontres, baisers... Mais le personnage persiste à accélérer pour se propulser hors du temps et hors de sa propre histoire personnelle et affective.

Un peu plus tôt dans son roman Milan Kundera écrit :

« La vitesse est la forme d'extase dont la révolution technique a fait cadeau à l'homme. Contrairement au motocycliste, le coureur à pied est toujours présent dans son corps, obligé sans cesse de penser à ses ampoules, à son essoufflement; quand il court il sent son poids, son âge, conscient plus que jamais de lui-même et du temps de sa vie. Tout change quand l'homme délègue la faculté de vitesse à une machine : dès lors, son propre corps se trouve hors du jeu et il s'adonne à une vitesse qui est incorporelle, immatérielle, vitesse pure, vitesse en elle-même, vitesse extase.⁵⁰

⁴⁹ *La Lenteur*, Milan Kundera, p 44-45

⁵⁰ *La Lenteur*, Milan Kundera, p 9-10

Ce second extrait qui se place du côté de la sensation de la vitesse fait également écho au film, et en particulier à la fin de celui-ci. Cerné de toutes parts par la police, Kowalski se retrouve face à un barrage. Mais cet obstacle n'inquiète pas le personnage dont on découvre le visage suintant et souriant dans un gros plan. Il a les yeux brillants. Sous l'effet du speed et de la vitesse - notons l'association évidente - Kowalski ira jusqu'au suicide.



Point Limite Zéro, Richard S. Sarafian, 1971

En voiture la vitesse n'est par ailleurs pas le seul élément qui permette de se propulser hors du temps. La musique joue aussi un rôle prépondérant dans le voyage intérieur de ses passagers, pour lesquels le sentiment de liberté se trouve grandi. Et cette notion est manifeste au cinéma.

Ecouter de la musique en voiture est une action très courante. Nous en avons tous fait l'expérience. Nous sommes alors épris de rêverie ou de nostalgie en écoutant un morceau à la radio, sans le connaître parfois, sans le comprendre... La musique permet de se plonger dans l'espace insondable de l'intimité. Là encore, l'immobilité du corps a quelque chose à jouer dans la dualité présence/absence dans laquelle conducteur et passagers sont entraînés. Je reviens ici au livre de Gaston Bachelard.

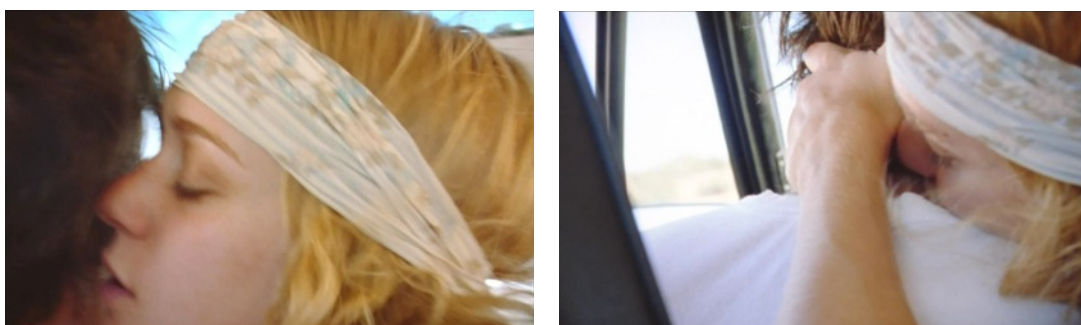
« L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie réfrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille. »⁵¹

Cette formule s'applique parfaitement en voiture puisque bien qu'immobile, le conducteur silencieux traverse un paysage défilant sans limite qui est le reflet de son immensité intime.

⁵¹ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, p169

Comme beaucoup de films en voiture, le film *The Brown Bunny* réalisé par Vincent Gallo est ponctué par de nombreux morceaux. La musique y occupe une place centrale. Elle vient convoquer, sans les illustrer, des images du passé du personnage de Buddy Clay, que l'on occulte au spectateur tout au long du film.

La seule incursion visuelle du passé est très sensuelle et peu explicative. On se demande d'ailleurs s'il s'agit d'un flashback ou d'une forme d'hallucination puisque la figure absente de Daisy (Chloé Sevigny) apparaît soudainement dans l'espace de la voiture.



The Brown Bunny, Vincent Gallo, 2003

On ne verra finalement qu'assez peu le visage de Buddy au cours de ses trajets en van. Il n'est souvent qu'une ombre bord cadre. Pourtant le spectateur a la sensation d'avoir accès à son intimité, sans que celle-ci soit limpide et narrativement éloquente. Le caractère hypnotique des paysages traversés et de la musique nous amène à partager la mélancolie de Buddy. Nous sommes ailleurs avec lui.

« L'imagination n'est-elle pas déjà active dès la première contemplation ? En fait, la rêverie est un état entièrement constitué dès l'instant initial. On ne la voit guère commencer et cependant elle commence toujours de la même manière. Elle fuit l'objet proche et tout de suite elle est loin, ailleurs dans l'espace de *l'ailleurs*»⁵².



The Brown Bunny, Vincent Gallo, 2003

⁵² Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, p168

Sans voir Daisy les chansons permettent facilement de nous figurer sa présence dans l'esprit du personnage principal. C'est le cas par exemple lorsque l'on entend Gordon Lightfoot chanter « *I was made for you and you were made for me* », alors que l'image montre une route sous la pluie, à peine discernable, et le balayement des essuie-glaces. Notons que ce passage se situe avant l'apparition de Daisy, citée plus haut. A ce stade la jeune femme fait encore partie du hors-champ mais on sent le lien très fort qu'elle a avec le personnage interprété par Vincent Gallo.



The Brown Bunny, Vincent Gallo, 2003

A la fin du film, le paysage est amené à se transformer en simple surexposition, isolant le visage du personnage et le coupant du monde dans lequel il n'arrive plus à vivre suite à la perte de sa petite amie qui nous a finalement été révélée.



The Brown Bunny, Vincent Gallo, 2003

Liste des morceaux :

- Come Wander with Me*, composé par Jeff Alexander
- Tears for Dolphy*, composé par Ted Curson
- Milk and Honey*, interprété par Jackson C. Frank
- Beautiful*, interprété par Gordon Lightfoot
- Smooth*, interprété par Francesco Accardo
- Forever Away*, interprété par John Frusciante
- Dying Song*, interprété par John Frusciante
- Leave All The Days Behind*, interprété par John Frusciante
- Prostitution Song*, interprété par John Frusciante
- Falling*, interprété par John Frusciante

2) Drame et continuité

A travers l'étude de films à la forme que l'on appellera « classique » ce chapitre est l'occasion d'évoquer la « part sombre » de la voiture au travers de séquences où le drame est poussé à son paroxysme.

Dans la filmographie de Clint Eastwood, la voiture est un motif récurrent. Elle est souvent l'origine du lien qui va unir les personnages, qu'elle soit en mouvement, comme dans *Un Monde Parfait* évoqué plus haut, ou à l'arrêt, dans *Gran Torino* (2008) par exemple.

Dans *Mystic River* (2003) au contraire la voiture est le lieu d'un traumatisme d'enfance que l'on découvre au tout début du film et qui va venir le hanter sur toute sa durée. La séquence d'ouverture met en effet en scène l'enlèvement d'un jeune garçon qui joue dans la rue avec des amis. C'est un son lié à la voiture qui vient mettre fin à l'innocence des trois garçons.

« Le bruit de la portière qui claque derrière le dos des enfants souligne ce moment hors chronologie - il apporte à l'image le son de la fatalité. La voiture des agresseurs est d'abord hors-champ, ni les enfants ni les spectateurs ne la voient arriver. C'est par le bruit de la portière qui s'ouvre et se referme que les deux agresseurs font irruption dans l'histoire. Ce bruit disruptif est l'emblème de toute la séquence. »⁵³

Et la voiture parcourt finalement tout le film. En effet, à la fin de ce dernier l'un des deux amis de Dave devenu adulte déclare : « *Tu sais parfois j'pense qu'on est monté tous les trois dans cette voiture, que tout ceci n'est qu'un rêve. (...) En réalité, nous sommes toujours des gamins de 11 ans enfermés dans une cave, imaginant quelles seraient nos vies si on s'était échappé.* »

Chez Clint Eastwood la voiture va aussi être un décor de mélodrame. Revenons sur la scène de séparation des deux amants de *Sur la Route de Madison* pour approfondir la notion d'intimité qui naît de la mise en scène de la situation de dilemme de Francesca. Clint Eastwood parvient à distiller une tension extrême dans cette séquence alors que l'on sait pourtant que les deux personnages ne vont pas finir ensemble. Le fait d'avoir choisi le décor des voitures et du carrefour sous une pluie

⁵³ SOULÈS Jérôme, « Blessures du corps, blessures de l'âme » in *La Voix du Regard* n°19, p201

battante va venir donner toute sa force mélodramatique à cette séquence aux effets très maîtrisés.

Notons tout d'abord que cette dernière est extrêmement découpée, il s'agit d'ailleurs de la plus découpée du film avec cent plans montés. On peut notamment relever la richesse des points de vue autour de la voiture. Ces plans sont à la fois beaux et « impitoyables », puisqu'ils encerclent le personnage de Meryl Streep. Pour cette dernière, la voiture n'est plus un cocon mais une prison dont elle aurait la possibilité de s'échapper.



Sur la Route de Madison, Clint Eastwood, 1995

Avec ce type de découpage, le temps semble dilaté, suspendu - ce qui est une des caractéristiques majeures du mélodrame. Cette sensation fonctionne notamment grâce à des effets de répétition. De nombreux plans apparaissent plusieurs fois, soit tels quels, soit en valeurs plus serrées par le biais de raccords dans l'axe indirects qui permettent d'insister sur chaque élément de la scène. (voir page suivante)

Le passage le plus parlant en termes de dilatation du temps intervient lorsque Robert Kincaid est arrêté à un feu vert et que le spectateur voit successivement la main nouée de Francesca sur la poignée de la portière et le visage de cette dernière. Ce passage semble durer une éternité, le feu vert semblant être directement adressé à Francesca.

Les choix de mise en scène permettent de faire transparaître la confusion de cette dernière. Ils reflètent le conflit de sentiments auquel elle est en proie. Cela se traduit notamment par la présence du pare-brise embué qui brouille le visage de Meryl Streep. Mais aussi par le biais d'éléments sonores, dont la présence de deux coups de

tonnerre soigneusement placés, en ouverture de séquence, puis, lorsque Richard, le mari, vient interrompre l'intense échange de regard entre Francesca et Robert. Ces sons sont d'ailleurs clairement assimilables à une déchirure. Cette confusion est également renforcée par des effets de « tournoiement », tels que le mouvement de la camionnette des Johnson qui fait demi-tour, le virage du pickup de Robert, mais aussi le déploiement de la musique qui démarre en douceur au piano et se déploie pour prendre une forme plus passionnée au moment où les camionnettes se séparent.



Sur la Route de Madison, Clint Eastwood, 1995

Tous les accessoires liés à la voiture sont utilisés comme outils de dramatisation. On retrouve notamment l'utilisation du rétroviseur autour duquel Kincaid vient accrocher le pendentif et la croix que Francesca lui avait donné. Serait-il déjà en train de faire le deuil de son passé avec Francesca ? Comme nous l'avons déjà dit en première partie, Eastwood n'a pas besoin de montrer le passé pour que celui-ci refasse surface.

Finalement cette séquence n'est qu'un passage éphémère du personnage de Robert, alors que Francesca a déjà retrouvé mari et enfants, une brève apparition. C'est de manière quasi fantomatique qu'il surgit et disparaît à un coin de rue. Mais cette apparition suscite une émotion sans mesure pour Francesca, qui doit contenir ses sentiments, assise dans la voiture aux côtés de son mari.

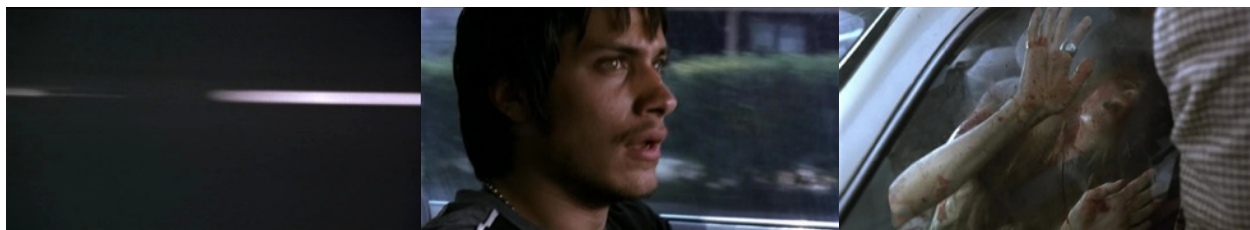
Ce sont les gestes mécaniques et impulsifs que l'on peut avoir en voiture qui viennent interrompre ce moment d'émotion intense. En effet Richard klaxonne Robert, le feu étant au vert. Et le désarroi de Francesca est finalement couvert par le son agressif mais salvateur de la radio que son mari allume, signifiant le retour à la réalité.

L'étirement du temps est aussi souvent utilisé avant un choc violent. Depuis le début de ce mémoire la voiture a été de nombreuses fois décrite comme un refuge. Néanmoins, un facteur plane lors de tout voyage : la voiture est un espace dangereux. Si l'on s'y sent en sécurité pour parler, la sécurité physique est un leurre. *Trois couleurs : Bleu* premier volet de la trilogie de Krzysztof Kieslowski met en scène un accident de voiture, évènement aussi courant dans la réalité que représenté au cinéma.

Le film s'ouvre sur une roue de voiture en mouvement. Un plan assez intrigant car le point de vue fait plus penser à un plan de film d'action. Ici il s'agit plutôt du destin. Le son est aussi utilisé dans ce sens, il n'y a pas de musique, seulement des sons liés à l'espace de la route dont un bruit de klaxon très agressif qui vient nous mettre sur la voie de l'accident - on pourrait d'ailleurs penser y avoir échappé à ce moment-ci. Le réalisateur choisit de se concentrer sur le personnage innocent d'une petite fille à l'arrière de la voiture. À aucun moment on ne voit ses parents. En effet les plans qui suivent - bras de l'enfant à travers la fenêtre tenant un papier bleu métallisé bousculé par le vent, plan au travers du pare-brise arrière et gros plan - nous rapprochent progressivement de cette figure fragile. La présence des parents ne se fera sentir qu'au moment d'une halte sur le bord de la route : le père s'étirant de dos dans l'un des plans et la voix de la mère retentissant en off pour rappeler sa fille « Anna! ». Ce prénom prononcé, accentue la connivence que nous avons avec le personnage, qui ne rendra la perte que plus douloureuse. C'est lors de cette même halte que le spectateur est mis face à un gros plan sur une fuite du liquide de frein qui vient annoncer l'accident. Le son des gouttes qui tombent est appuyé. Il renforce le « suspense » qui se poursuit ensuite sur plusieurs plans, qui semblent « déconnectés » de la situation, où un jeune homme joue au bilboquet. L'accident se jouera finalement sur l'un d'eux, hors champ, la voiture allant percuter un arbre sous les yeux du jeune homme, témoin du drame.

Dans la filmographie d'Alejandro G. Iñárritu l'accident de voiture n'est pas rare. Le cinéaste, adepte des films chorale, si ce n'est son représentant le plus connu, met en scène des films où les destins de plusieurs personnages sont liés par un noeud scénaristique. Et il s'agit bien souvent d'un évènement violent. Dans *Amours chiennes* que nous avons évoqué dans la première partie, tout se construit autour de l'accident de la séquence inaugurale qui reviendra ponctuer le film à plusieurs reprises.

Le film montre ainsi la voiture comme lieu de la perte définitive du contrôle sur le cours des événements pour l'un des personnages (celui interprété par Gael Garcia Bernal) et révèle les conséquences que cela peut avoir sur la vie des autres.



1er plan du film : route qui défile

Amours Chiennes, Alejandro G. Iñárritu, 2000

Le destin échappe également au personnage principal de *La nuit nous appartient* (2007) de James Gray lors de la seule séquence de course poursuite qui sera évoquée dans ce mémoire. Au cours de cette dernière, le spectateur assiste en effet à la mort du père du personnage principal interprété par Joaquim Phoenix. L'idée du destin y est fondamentale. Tous les éléments sont rassemblés pour rendre la scène tragique, en particulier la pluie battante souhaitée par le réalisateur pour montrer « *l'influence des dieux sur les événements* »⁵⁴. Cette pluie n'est pas naturelle mais rajoutée en post production pour des raisons de sécurité (aucun cascadeur ne voulant faire la séquence sous la pluie), ce qui explique l'aspect bruité de la séquence. Mais le résultat est impressionnant et lui apporte toute son intensité. Le personnage de Joaquim Phoenix y est le témoin impuissant de la mort de son père. On suit la scène de son point de vue pour se rendre compte qu'il est passif, contrairement à ce que l'on a l'habitude de voir dans les scènes de course-poursuite. Derrière la « scène d'action » en voiture se joue donc quelque chose de bien plus intime, qui scelle le destin d'un personnage.

Pour les différents exemples que nous venons de citer la voiture est donc le lieu des drames les plus poignants et funestes. Par des séquences très découpées, les réalisateurs créent une tension extrême chez le spectateur. Ce dernier est le témoin impuissant de la détresse des personnages.

⁵⁴ James GRAY, Bonus du DVD *We own the night* (*La nuit nous appartient*)

3) Solitude et errance

S'écartant de ce cinéma où les sentiments sont exacerbés, tout un pan de films va tendre vers une forme cinématographique beaucoup plus épurée et va avoir recours à la voiture comme support d'errance. Quoi de plus percutant en effet que d'utiliser le moyen de locomotion qui était à la source du mythe de la vitesse pour en faire un outil de perdition? Le mouvement a encore son rôle à jouer mais il semble ne mener nulle part.

En évoquant le cinéma d'Abbas Kiarostami dans l'article « Voir, mouvoir, émouvoir », cité à plusieurs reprises dans ce mémoire, Jacques-David Ebguy expose clairement en quoi les films dont je souhaite parler à présent se détachent de la forme et de la narration plus « classiques » de ceux du chapitre précédent :

« La voiture est parfois (dans des films ou séries télévisées) le lien où s'établit et s'exhibe un lien : au bout de la route, l'union. Le temps du voyage est celui du rapprochement, d'un accord avec l'autre et avec le monde, dont les signes sont l'échange harmonieux de paroles et la contemplation apaisée de l'espace environnant. (...) Un certain cinéma moderne à l'inverse fait de la situation, un homme ou un couple dans une voiture, l'image d'une étrangeté au monde, et raconte l'enfoncée progressive d'un être dans un isolement jouissif et inquiétant. Fiction nihiliste ou moderniste de la distance aux autres, de la rupture avec le monde, de la tension vers le vide, qui recherche la fascination. La fiction de Kiarostami, elle, est une fiction dialectique, de la quête contrariée, et en un sens interminable. »⁵⁵

L'intimité ne va pas se retrouver dans les sentiments et le parcours psychologique mais plutôt dans la contemplation et la sensation partagées avec des personnages dont la trajectoire finale ne sera pas toujours définie.

« Instruments de liaisons passagères : telles sont la caméra et la voiture dans ce cinéma. Un accord dissonant plutôt qu'un accord retrouvé ou un désaccord creusé. »⁵⁶

⁵⁵ Jacques-David EBGUY « Voir, mouvoir, émouvoir. La voiture au cinéma à travers l'exemple du Goût de la cerise » in *La voix du regard, en voiture !*, n°19, octobre 2006, p.126

⁵⁶ Jacques-David EBGUY, *Ibid.*, p.127

Dans *Et la vie continue* et *Le Goût de la cerise* la fin reste en suspens, il n'y a pas de résolution. Sur la durée, leur scénario ne présente pas de nouveaux éléments d'intrigue. Le cinéaste crée une forme d'attente permanente pour finalement faire se rendre compte au spectateur que ce n'est pas le plus important.

« Le film de voiture, le « film-voiture » pourrions-nous dire, introduit, plus que tout autre peut-être, à un monde proprement cinématographique. Ce monde filmé, ce monde filmique, sans doute peut-on le caractériser par deux traits : il passe, s'enfuit déjà, là-bas et revient immuable, répétitif. D'où la dimension presque hypnotique de la perception cinématographique dans certains films-voitures. »⁵⁷



Plan final , *Et la vie continue*, Abbas Kiarostami, 1992

Dans le plan final du film *Et la Vie Continue*, la petite voiture jaune tente avec difficulté de monter un chemin sinueux et très en pente. Elle sort du champ pour revenir à la charge avec de l'élan et continuer à avancer. Le conducteur prend un nouveau passager avec lui. Nous n'assisterons pas à l'échange.

⁵⁷Jacques-David EBGUY « Voir, mouvoir, émouvoir. La voiture au cinéma à travers l'exemple du *Goût de la cerise* » in *La voix du regard, en voiture !*, n°19, octobre 2006, p.123

Au sein du cinéma américain, il n'est pas rare que les films mettent en scène des personnages en marge, inadaptés. Des personnages silencieux aussi. Ces derniers circulent dans des paysages désolés ou de grandes étendues désertiques.

En terme de forme, ces films se tournent vers l'épure, inscrivant ces paysages dans des plans très graphiques.



The Brown Bunny, Vincent Gallo, 2003

Certains passages relèvent d'ailleurs presque de l'expérimental. C'est le cas dans *The Brown Bunny*, dont le dernier plan montrant Bud en train conduire ne présente même plus de paysage (nous l'avons vu plus tôt). Le plan s'étire, se poursuit jusqu'au générique. Dans la première version du film, projetée à Cannes avant d'être modifiée, il se poursuivait d'ailleurs sur une durée beaucoup plus longue.



Plan final, *The Brown Bunny*, Vincent Gallo, 2003

« Comme il y a des westerns crépusculaires annonçant la mort sans fin du western, *The Brown Bunny* est un road movie crépusculaire qui ne sera évidemment pas le dernier. »

Le film n'est pas un *road movie* de la quête, encore moins de la conquête mais plutôt celui d'une perte dont le spectateur prend peu à peu conscience. Malgré sa forme très dépouillée le film a quelque chose de bouleversant et de profondément intime. Ce dernier trajet sans but du personnage nous plonge dans les méandres sans fin de son chagrin.

Un an plus tôt, en 2002, Gus Van Sant expérimentait lui aussi ce cinéma de la perte avec *Gerry*, un film à la forme très minimaliste qui suit deux amis (Matt Damon et Casey Affleck) dans leur traversée du désert californien en voiture puis à pied. Incapables de retrouver le chemin vers leur voiture les deux amis s'enfoncent plus profondément dans le désert.

Dans ce film, seules les séquences inaugurale et finale ont lieu dans une voiture.

Au cours de la première séquence, les deux personnages principaux n'échangent pas un mot ni un regard. Se succèdent des plans de suivi de la voiture qui roule, des plans frontaux des deux personnages réunis dans l'habitacle et des plans subjectifs depuis le capot. La caméra n'est jamais dans la voiture mais nous partageons le trajet en tant que spectateur. Cette séquence installe un régime contemplatif qui régira tout le reste du film. Le trajet des personnages est accompagné d'une musique d'Arvo Pärt qui apporte douceur et mélancolie à la séquence. Le premier son du film sera celui de la voiture qui se gare. La caméra s'attarde alors sur le véhicule vide, ce qui peut présager qu'il le restera. Le film se finit sur une note amère, puisque lorsque l'on revient dans une voiture pour la dernière séquence, il ne s'agit pas de celle des deux amis, et un seul d'entre eux a survécu au voyage. Le cinéaste en fait le constat cruel par le biais d'un plan séquence filmant à 360° l'intérieur de la voiture. Aux côtés d'un Matt Damon mutique et brûlé par le désert, un enfant et son père. Le personnage regarde par la vitre, et le décor désertique que l'on voit défiler montre la perte. L'immense espace extérieur semble alors plus étouffant que le refuge de la voiture.



Séquence d'ouverture, *Gerry*,
Gus Van Sant, 2002



6 captures du plan séquence final, *Gerry*,
Gus Van Sant, 2002

Cinéaste français, Bruno Dumont a lui aussi choisi le décor du désert californien pour représenter l'histoire d'un couple à la dérive dans son film *Twenty Nine Palms* (2003).



Twenty Nine Palms, Bruno Dumont, 2003

Dans ce film la voiture n'est pas un lieu dont les personnages sortent « grandis ». L'effet est plutôt celui d'une stagnation, ce qui, une fois encore, est très intéressant pour un film qui a lieu dans le décor de nombreux *road movies* américains. Cet effet de « sur place » est très marqué. Le couple, qui ne cesse de se disputer et de se réconcilier, parcourt inlassablement le même décor, et retourne chaque soir dans le même motel. Une musique folklorique revient à plusieurs reprises en fond sonore dans le pickup, donnant un caractère étrange aux différents trajets.

Pour David (David Wissack) le fait de conduire n'est pas prétexte à parler mais justement à s'isoler et à ne pas répondre aux questions de Katia (Katerina Golubeva). Lorsque ces derniers échangent les rôles, la voiture finit rayée, et les personnages sont entre le rire et l'agacement. Une phrase issue du roman de Milan Kundera me semble faire écho à ce genre de séquence :

«Dans notre monde, l'oisiveté s'est transformée en désœuvrement, ce qui est tout autre chose: le désœuvré est frustré, s'ennuie, est à la recherche constante du mouvement qui lui manque. »⁵⁸

Dans ce film la voiture est donc le support d'un *road movie* qui se vide de toute énergie romantique et ne laisse aucune chance à ses personnages dont l'intimité se détruira peu à peu, et pour finir brutalement.

⁵⁸Milan KUNDERA, *La Lenteur*, p.11

CONCLUSION

La voiture semble pouvoir être le lieu de tous les récits. Ce mémoire s'est attaché à montrer avec quelle richesse cet espace cinématographique permet de susciter et de représenter l'intime, en s'appuyant sur trois grands tenants de la mise en scène que sont la distance, le dialogue (visuel et sonore) et le temps.

Dans un lieu a priori banal, reconnu de tous, le cinéma donne à voir, avec une simplicité déconcertante et admirable, la complexité et le mystère de l'intimité de l'être humain. En situation de repli, à l'abri, dans la coquille exiguë et régénératrice de la voiture, paradoxalement cette intimité se dévoile.

S'isolant du monde sans s'en exclure, les personnages passagers expérimentent la liberté de parole dans l'habitacle. Ils osent dire. Ils trouvent la force de s'exprimer dans la non confrontation au regard de l'autre. Le cinéma porte à l'écran ce beau paradoxe.

Dans cette coquille précaire, dans ce nid fragile et mouvant qu'est l'automobile, le lien se crée et se brise. Le spectateur assiste à ces histoires qui se déroulent en voiture comme un passager. Il se retrouve un peu en chacune d'elles. L'art du cinéma accentue cette projection. Il est le support du voyage, que celui-ci s'opère à pleine vitesse ou qu'il se joue à l'arrêt.

Filmer en voiture c'est donner au spectateur cette sensation presque immédiate d'être au plus proche de l'intimité des personnages et de l'intimité du monde. Le caractère universel de l'espace de la voiture est d'ailleurs revenu à plusieurs reprises dans ce mémoire.

« L'universel n'est pas en effet affaire de nombre, de globalité. Il n'est affaire que de vérités et de disposition à les adresser et à les recevoir.

L'universel fait apparaître après coup l'intimité non comme une fin en soi mais comme un laboratoire où se vivent des expériences à l'usage des autres. (...) les personnages ne vivent pas leur histoire à l'abri du monde, mais bien dans le monde. »⁵⁹

⁵⁹ Raphaël LEFEBVRE, « Sur la route de Madison » in *L'Art du cinéma*, printemps été 2010

L'image de la voiture-laboratoire est séduisante. Elle serait comme un microcosme dans lequel tout pourrait se jouer. Dans *Taxi Téhéran* (*Taxi*, 2015) Jafar Panahi réalise un film au caractère d'expérience. Il choisit de s'inclure dans le film comme personnage en bravant la censure au volant de son taxi. Sans quitter l'habitacle du véhicule, il parvient à dresser un portrait de la société iranienne.

En 2012, dans la séquence finale d'*Holy Motors*, les limousines prenaient la parole. Au rythme de leurs voix les phares clignotaient dans la pénombre du grand hangar où elles étaient rassemblées. Elles évoquaient alors leur fin proche :

« On va pas tarder à tous nous foutre à la casse. On devient caducs »

« Silence. Le vieux 5600 BC 78 a dit la vérité. Les hommes ne veulent plus de machines visibles. » (Leos Carax lui-même)

« Oui, ne veulent plus de moteur, ne veulent plus d'action. »

Lamentations de toutes les limousines pour conclure par un « Amen » repris par la plupart.⁶⁰

Pourtant l'une des séquences les plus efficaces et touchantes de ce film met en scène de façon très sobre une discussion entre un père et une fille dans une petite Peugeot 206 rouge qui ne paie pas de mine. La difficulté de quitter le monde de l'enfance aussi bien pour l'un que pour l'autre est exprimée de façon limpide. La communication semble difficile, le mensonge s'immisce entre les deux. Si bien qu'en fin de séquence les deux personnages se quittent sur la douloureuse sentence du père *« Ta punition ma pauvre Angèle c'est d'être toi et d'avoir à vivre avec ça »*. Le film qui sur son ensemble prend une forme plus froide et détachée nous plonge soudainement dans de courts moments d'humanité. Dans une interview donnée pour le making of du film, Denis Lavant décrit la scène comme *« hyper naturaliste (...) sensible, raffinée et en même temps dangereuse, qui grince à un moment donné. »*

L'un des défis des cinéastes est de retranscrire cette simplicité, spontanéité des rapports humains associés à l'espace de la voiture. La poésie de cet espace. J'irais même jusqu'à la légèreté, en contraste avec la complexité et l'inertie du tournage en voiture qui doivent justement ne pas se ressentir au visionnage.

La voiture ne semble finalement pas encore tout à fait prête à disparaître. Comme le rappelle Nicolas Dubois dans sa thèse :

⁶⁰ Séquence finale, *Holy Motors*, Leos CARAX, 2012

« Alors qu'elle est polluante, dangereuse, qu'elle gaspille, qu'elle parasite l'espace des villes et des campagnes, les Français continuent à aimer leur voiture. En 1998, alors que quatre adultes sur cinq disposent d'une voiture, on évalue à une personne sur quatre le nombre d'automobilistes qui pourraient se passer de leur voiture particulière » ⁶¹

En 2010, 83% des Français possédaient au moins une voiture - et le chiffre n'a sûrement pas sensiblement diminué depuis. A quoi est dû cet attachement pour un moyen de transport dépassé ? La réponse vient sûrement du fait que, comme nous l'avons vu au cours de ce mémoire, la voiture remplit d'autres fonctions que celle de la locomotion. Il en va de même au cinéma où la voiture est encore très présente, voire centrale dans de nombreux films.

Je fais pour ma part partie des têtus qui s'accrochent à la voiture, comme cocon ressourçant et inspirant. Comme lieu de liberté et de partage.

⁶¹ Nicolas DUBOIS « *L'automobile = un espace vécu comme un autre chez-soi* »,

Bibliographie

- BACHELARD** Gaston, *La poétique de l'espace*, (1957), Presses universitaires de France, 1981, 214p.
- BEAUVOIR** Simone de, *Les belles images*, Paris, Gallimard, 1966
- GIRARD** Maurice, *L'automobile fait son cinéma*, ed. Du May, 2006, 143p.
- KEROUAC** Jack, *Sur la route*, 1960, ed. Gallimard, 447p.
- KUNDERA** Milan, *La Lenteur*, ed. Gallimard, 1995 154p.
- RILKE** Rainer M., *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, ed. Emile-Paul Frères, 1926, p.106
- ROSS** Kristin, *Rouler plus vite laver plus blanc, Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60*, Ed. Flammarion, 2006
- SAGAN** Françoise, *Bonjour Tristesse*, 1954, ed. POCKET,
- CALLE** Sophie, « La Rupture » in *Des histoires vraies*, ed. Actes Sud., juillet 2013

Articles

- BERGALA** Alain « L'os et le pare-brise » in *Cahiers du cinéma* n°541, décembre 1999, p.77
- DEROBERT** Eric, *Positif*, n°518, avril 2004, p.42
- DEVICTOR** Agnès « La passagère agit comme un révélateur », *Cahiers du cinéma*, n°601, mai 2005
- EBGUY** Jacques-David, « Voir, mouvoir, émouvoir. La voiture au cinéma à travers l'exemple du Goût de la cerise » in *La voix du regard, en voiture !*, n°19, octobre 2006, p.121-130
- GUILLOUX** Florian « The Sound Bridges of Madison County ou l'intimité partagée chez Clint Eastwood » in *CinémAction*, n°154, p.105
- KIAROSTAMI** Abbas « Le goût du caché. Entretien avec Abbas Kiarostami », *Cahiers du cinéma* n°518, nov. 1997 p.68
- LEFEBVRE** Raphael, « Sur la route de Madison » in *L'Art du cinéma*, printemps été 2010
- MAIXENT** Jocelyn, « Baby you can drive my car. Quand la voiture fait vrombir le moteur du récit », in *La voix du regard, en voiture !*, n°19, octobre 2006, p.145-150
- RUSSO** Martina, « Un refuge conditionné par le mouvement », entretien avec Loris Cecchini, in *La voix du regard, en voiture !*, n°19, octobre 2006, p.67-74
- SOULÈS** Jérôme, « Blessures du corps, blessures de l'âme » in *La voix du regard, en voiture !*, n°19, octobre 2006, p.199-207
- THIBAUDEAU** Pascale « Du train et du défilement des images » in *Cinéma et voyage*, sous la direction de René Gardies, Paris, ed. L'Harmattan, 2007, p.95-111
- TOUBIANA** Serge, *Cahiers du cinéma*, n°493, p 109

Mémoires / Thèses

- BARBIER** Brice, *L'automobile : la vitesse au cinéma*, 2014
- BARTHÉLÉMY** Zoé *Dans le plus simple appareil : regard sur la nudité en photographie*, 2013
- RICQUEBOURG** Jonathan, *Filmer l'intime*, 2013
- DUBOIS** Nicolas, *L'automobile : un espace vécu comme un autre chez-soi*, Sciences de l'Homme et Société, Université de Nanterre - Paris X, 2004, français.

Filmographie

- BARTHELEMY** Maurice, *Papa*, France, 2005, 80min
- CALLE** Sophie, *No Sex Last Night*, USA, 1994, 75min
- CARAX** Leos, *Holy Motors*, France, Allemagne, 2012, 115min
- CAVALIER** Alain, *Le Plein de Super*, France 1976, 97min
- CHABROL** Claude, *La Cérémonie*, France, 1995, 112min
- DAYTON** Jonathan et FARIS Valerie, *Little Miss Sunshine*, USA, 2006, 101min
- DOLAN** Xavier, *J'ai tué ma mère*, Canada, 2009, 100min
- DONEN** Stanley, *Voyage à Deux (Two for The Road)*, 1967, 112min
- DONZELLI** Valérie, *La guerre est déclarée*, France, 2011, 100min
- DUMONT** Bruno, *Twenty Nine Palms*, France, USA, Allemagne, 2003, 119min
- DUPEUX-HARLE** Julie, *Perlette*, France, 47min
- EASTWOOD** Clint, *Sur la Route de Madison*, USA, 1995, 135min
- EASTWOOD** Clint, *Un Monde Parfait (A Perfect World)*, USA, 1993, 137min
- EASTWOOD** Clint, *Million Dollar Baby*, USA, 2004, 132 min
- GALLO** Vincent, *The Brown Bunny*, France, Japon, USA, 2004, 90min
- GATLIF** Tony, *Liberté*, France, 2010, 101min
- GHOBADI** Bahman, *Les Chats Persans (Kasi az gorbehaye irani khabar nadareh)*, 2009, 101min
- GITAI** Amos, *Free Zone*, Israël, France, USA, 2005, 93min
- GODARD** Jean-Luc, *A bout de Souffle*, France, 1960, 90min
- GRAY** James, *La Nuit nous Appartient*, USA, 2007, 114min
- HELLMAN** Monter, *Macadam à deux voies (Two-Lane Blacktop)*, USA, 1971, 102min
- INARRITU** Alejandro Gonzalez, *Amours Chiennes (Amores perros)*, Mexique, 2000, 153min
- JARMUSCH** Jim, *Night on Earth*, France, Royaume-Uni, USA, Allemagne, Japon, 1990, 125min
- KARIMI** Niki, *Une Nuit (Yek Shab)*, Iran, 2006, 90min
- KIAROSTAMI** Abbas, *Et la Vie Continue*, France, Iran, 1992
- KIAROSTAMI** Abbas, *Le Goût de la Cerise (Ta'm e guilass)*, France, Iran, 1997, 99min
- KIAROSTAMI** Abbas, *Ten*, Iran, 2002, 94min
- KLAPISCH** Cédric, *L'auberge espagnole*, France, 2002, 100min
- KNIGHT** Steven, *Locke*, Royaume-Uni, USA, 90min
- LASCOUREGES** Nicolas, *Mon Oncle Philippe*, France, 10min
- LECONTE** Patrice, *Tandem*, France, 1987, 91min
- LEVINSON** Barry, *Rain Man*, USA, 1988, 133min
- LIFSHITZ** Sébastien, *Plein Sud*, France, 2009, 90min
- LINKLATER** Richard, *Before Midnight*, USA, Grèce, 2013, 108min
- LUCAS** George, *American Graffiti*, USA, 1973, 110min

LUMET Sidney, *7h58 ce Samedi-là (Before Devils Knows You're Dead)*, USA, 2007, 116min
LYNCH David, *Une Histoire Vraie (The Straight Story)*, USA, 1999, 112min
MALLE Louis, *Les Amants*, France, 1958, 90min
MENDES Sam *Les Noces Rebelles (Revolutionary Road)*, USA, 2008, 125min
MOURET Emmanuel, *Un baiser s'il vous plaît*, France, 2007, 100min
OFFENSTEIN Christophe et **ORELSAN**, *Comment c'est loin*, France, 2015, 90min
PIALAT Maurice, *Nous ne vieillirons pas ensemble*, Italie, France, 1972, 90min
SAUTET Claude, *Les choses de la vie*, Suisse, Italie, France, 1970, 88min
SAUTET Claude, *Un coeur en hiver*, France, 1992, 105min
SARAFIAN R.C., *Point Limit Zero (Vanishing Point)* Royaume-Uni, USA, 1971, 97min
SCOTT Ridley, *Thelma et Louise (Thelma and Louise)*, USA, 1991, 130min
SPIELBERG Steven, *Duel*, USA, 1971, 91min
VAN SANT Gus, *Gerry*, USA, 2002, 103min

Table des illustrations

- p.10 Sélection d'images parmi celles réunies par Sylvie Meunier et Patrick Tourneboeuf pour leur installation *Le rêve américain* à l'occasion de l'exposition Auto-Photo
- p.20 *The Brown Bunny*, Vincent Gallo, 2004
- p.21 *Huit et demi*, Federico Fellini, 1958
L'auberge espagnole, Cédric Klapisch, 2002
- p.23 *La Cérémonie*, Claude Chabrol, 1995
- p.24 *Sur la Route de Madison*, Clint Eastwood, 1995
- p.25 *Un baiser s'il vous plaît*, Emmanuel Mouret, 2007
- p.26 *Sur la Route de Madison*, Clint Eastwood, 1995
- p.27 *La Guerre est déclarée*, Valérie Donzelli,
- p.28 *Amours Chiennes*, Alejandro G. Iñárritu, 2000
- p.29 *7h58 ce samedi-là*, Sidney Lumet, 2007
- p.30 *Les Noces Rebelles*, Sam Mendès, 2008
- p.31 *Les Noces Rebelles*, Sam Mendès, 2008
- p.34 *Plein Sud*, Sébastien Lifshitz, 2009
- p.35 *Le Goût de la Cerise*, Abbas Kiarostami, 1997
- p.39 *Rain Man*, Barry Levinson, 1988
Papa, Maurice Barthélémy, 2004
- p.40 *Les Amants*, Louis Malle, 1958
- p.41 *Et la Vie Continue*, Abbas Kiarostami, 1992
- p.42 *Night on Earth*, Jim Jarmusch, 1990
- p.43 *Plein Sud*, Sébastien Lifshitz, 2009
Papa, Maurice Barthélémy, 2004
- p.44 *Sur la Route de Madison*, Clint Eastwood, 1995
- p.45 *Tandem*, Patrice Leconte, 1987
A bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960
- p.46 *Un Coeur en Hiver*, Claude Sautet, 1992
- p.47 *Un Coeur en Hiver*, Claude Sautet, 1992
- p.51 *Tandem*, Patrice Leconte, 1987
La Cérémonie, Claude Chabrol, 1995
The Brown Bunny, Vincent Gallo, 2004
- p.52 *Le Goût de la Cerise*, Abbas Kiarostami, 1997
- p.53 *Et la Vie Continue*, Abbas Kiarostami, 1992
- p.54 *Papa*, Maurice Barthélémy, 2004
Free Zone, Amos Gitai, 2007
- p.55 *Million Dollar Baby*, Clint Eastwood, 2004
- p.56 *Million Dollar Baby*, Clint Eastwood, 2004
- p.57 *J'ai tué ma mère*, Xavier Dolan, 2009

- p.57 *Les Chats Persans*, Bahman Ghobadi,
- p.60 *Before Midnight*, Richard Linklater, 2013
- p.62 *Mon Oncle Philippe*, Nicolas Lascourrèges 2016
- p.64 *No Sex Last Night*, Sophie Calle, 1994
- p.68 *Un Monde Parfait*, Clint Eastwood, 1993
- p.70 *Les Choses de la Vie*, Claude Sautet, 1970
- p.72 *Point Limite Zéro*, Richard C. Sarafian, 1971
- p.73 *The Brown Bunny*, Vincent Gallo, 2004
- p.74 *The Brown Bunny*, Vincent Gallo, 2004
- p.76 *Sur la Route de Madison*, Clint Eastwood, 1995
- p.77 *Sur la Route de Madison*, Clint Eastwood, 1995
- p.79 *Amours Chiennes*, Alejandro G. Iñárritu, 2000
- p.81 *Et la Vie Continue*, Abbas Kiarostami, 1992
- p.82 *The Brown Bunny*, Vincent Gallo, 2004
- p.83 *Gerry*, Gus Van Sant, 2003
- p.84 *Twenty Nine Palms*, Bruno Dumont, 2003

ANNEXES

p.94 *Dossier Partie Pratique de Mémoire de Master*
p.128 *Portraits : Quelques kilomètres de conversation*

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

Spécialité cinéma, promotion 2014-2017

Allers simples

(anciennement *En cours de route*)

Emilie FRETAY

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : ***La voiture, espace intime.***

Directeur de mémoire : John LVOFF

Directeur de mémoire extérieur : Valérie MREJEN

Président du jury cinéma et coordinateur des mémoires : David FAROULT

SOMMAIRE

CV	p.96
INTENTIONS	p.97
Note d'intention originelle	
Références visuelles	
SYNOPSIS	p.103
SCENARIO	p.104
LISTE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE	p.115
LISTES DE MATERIEL	p.116
Caméra, Lumière, Machinerie	
PLANS DE TRAVAIL	p.120
ETUDE TECHNIQUE ET ECONOMIQUE	p.122
RETOUR SUR EXPERIENCE (<i>Synthèse des résultats</i>).....	p.123

EMILIE FRETAY

25 rue du Landy
93400 SAINT-OUEN

Mail : emilie.fretay@hotmail.fr

Tel : 06 07 10 71 99

23 ans, née le 01/02/1994

Permis B

Habilitation électrique BR



FORMATION

- 2014-2017 ENS Louis-Lumière, section Cinéma
2012-2014 Classe préparatoire de Ciné-Sup à Nantes (44)
2011-2012 Licence 1 - Cinéma - Université Paris Diderot (P7)
2011 Bac Scientifique - Option européenne Mention TB

EXPÉRIENCES

- 2017 **Allers simples** CM Fiction **RÉALISATRICE ET CADREUSE**
en cours de post production
- 2017 **The White Queen** (C.Demaille / ENSLL) Fiction **1ÈRE ASSISTANTE CAMÉRA**
en cours de post production
- 2017 **En silence** (L.Privat / ENSLL) Fiction **CADREUSE**
- 2016 **Inbetween** (Most Live) Clip **1ÈRE ASST RÉALISATEURS**
- 2016 **Le Corps Infini** (Kitsou Dubois / Claire Bras) Recherche LABEX **COLLABORATRICE**
conception, prise de vue, mise en espace
- 2016 **L'homme qui hurlait joyeusement** (S.Feray / ENSLL) **1ÈRE ASST RÉALISATEUR**
Les paniques sanguines (L.Privat / ENSLL) **CADREUSE**
Entracte (C.Demaille / ENSLL) **ASSISTANTE CAMÉRA**
Léo (G.Dagnault / ENSLL) **CHEF MACHINO**
- 2015 **Le Facteur n'est pas passé** (Prod. Cinésept)- CM Fiction burlesque **RÉALISATRICE**
en cours de post-production
- 2015 **Les grands ensembles** (R.Rampillon / ENSLL) Alexa **CAMÉRA**
- 2015 **A Lucky Day** (P.Rolland/ ENSLL) **ASST RÉALISATEUR + SCRIPTE**
nomination au festival du CM de Saint-Maur
prix jury étudiant au Festival National du CM Étudiant
- 2015 **Une femme dans une baignoire** (Edgar Degas) **ANIMATION VFX**
Animation d'un tableau avec Photoshop et Afters Effects
- 2013 **FLIP** Festival Ludique International de Parthenay (79) **STAGIAIRE**
Clip promotionnel (Tournage + Montage)

COMPÉTENCES

- LANGUES Bon niveau en **anglais** : Niveau B1 (Certificat de Cambridge 2011)
Niveau scolaire en **espagnol**
- MONTAGE **Avid, Final Cut** et **Adobe Premiere Pro**
- ÉTALONNAGE **Resolve** // Bonnes notions sur Rain/Mist

INTENTIONS

Note d'intention originelle (Janvier 2017)

La Partie Pratique accompagnant mon mémoire intitulé *La voiture, espace intime* prendra la forme d'un court métrage de fiction composé de deux situations où des personnages dialoguent en voiture.

L'idée de réaliser deux situations simples présentant une esthétique proche mais une énergie différente me semble intéressante. Cette forme de diptyque m'attire. J'aime la forme du film choral, film à sketch ou les filmographies où les films se répondent telle que celle de Sam Mendès au sein de laquelle se succèdent *Revolutionary Road* et *Away we go*. Sur la semaine de tournage ces deux situations apporteront des rythmes différents avec chacun leur richesse : une voiture à l'arrêt et une voiture en mouvement.

Mon envie est de réaliser une partie dramatique (P1 dans la suite de ce dossier), et une partie plus solaire (P2 dans la suite de ce dossier). La première se concentrera sur l'histoire de personnages qui se connaissent depuis longtemps : un couple. La seconde mettra en interaction un couple et une inconnue, prise en covoiturage.

Après avoir analysé un certain nombre de séquences en voiture au sein de la partie théorique, je désire m'approprier cet espace en écrivant mon propre scénario et en choisissant la forme particulière que je souhaite lui donner.

Ainsi, l'écriture sera déjà une étape essentielle de cette partie pratique. Ce travail trouvera son prolongement au moment des répétitions avec les comédiens et au montage auquel je souhaite assister assidument (si ce n'est le réaliser moi-même).

Le format court est intéressant pour traiter mon sujet. En effet, un trajet en voiture, qu'il dure plusieurs jours, ou plusieurs heures a une durée négligeable sur le parcours d'une vie. Pourtant ses occupants ont souvent une parole sans détour, comme si ce temps qui leur était compté pour s'exprimer les poussaient à se rendre droit au but. Une forme de fulgurance à l'écran. Il s'agit également de travailler cette efficacité qui me semble prégnante dans toute séquence de voiture.

Au stade du tournage, l'intérêt pour moi sera d'être confrontée physiquement à l'espace de la voiture, avec les contraintes que celui-ci impose au cadre, à la lumière et à la mise en scène. Je n'envisage que du tournage en décors naturels, écartant la transparence ou le fond vert du studio.

Plusieurs voitures seront nécessaires : une voiture familiale (type break ou monospace), une vieille petite voiture (flashback sans dialogue) et une autre voiture type break pour la seconde situation. Le tournage aura lieu en région parisienne (sauf si opportunité exceptionnelle ailleurs).

INSPIRATIONS PARTIE 1



Un coeur en hiver, C. SAUTET



The Brown Bunny, V.GALLO

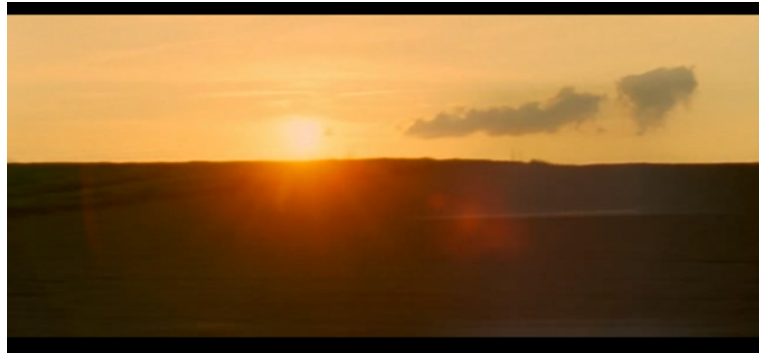


Revolutionary Road, S.MENDES



Two for the Road, S.DONEN

Flashback



Plein Sud, S.LIFSHITZ



Plein Sud, S.LIFSHITZ



The Bridges of Madison County, C.EASTWOOD

INSPIRATIONS PARTIE 2



The Brown Bunny, V.GALLO

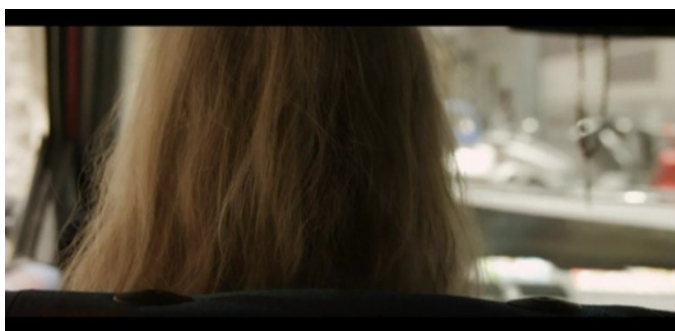


Dog Days, U.SIEDL

Two for the Road, S.DONEN



Palerme, E.DANTE



The Brown Bunny, V.GALLO



Les choses de la vie, C.SAUTET



SYNOPSIS

Partie 1

Un couple de jeunes parents, PIERRE et LUCIE rentrent d'un dîner. Arrivés chez eux, PIERRE s'occupe des enfants qu'il va coucher. LUCIE reste immobile à l'intérieur de la voiture garée. Voyant que celle-ci semble pensive PIERRE s'installe de nouveau au volant. LUCIE lui fait part du doute qui s'est immiscé en elle au cours de la soirée. Après avoir observé les couples présents elle se demande ce qu'est devenu le leur avec le temps.

Partie 2

Lors d'un trajet en covoiturage, MARION une jeune serveuse aspirante chanteuse apprend à connaître le couple qui la conduit : PASCAL et YVES. En cours de route, le passé de PASCAL refait surface. La présence de MARION lui fait ressentir le besoin de se confier et il lui apprend qu'il a une fille du même âge qu'elle. Une fille qu'il ne voit plus depuis son divorce avec la femme qu'il avait dans une vie antérieure.

PARTIE 1

1. INT. NUIT - VOITURE

Une voiture se gare dans l'enceinte d'une maison. Le conducteur PIERRE, un homme d'une trentaine d'années, détache sa ceinture. A côté de lui LUCIE, une femme du même âge, reste immobile. A l'arrière MAXIME un petit garçon et MARIE une petite fille dans un réhausseur dorment profondément.

PIERRE ouvre sa portière sans la refermer derrière lui, un bip résonne. Il ouvre la portière arrière, détache MARIE et la prend dans ses bras. Il détache ensuite MAXIME et le prend doucement par la main.

PIERRE

Allez mon grand.

Il les ramène dans la maison.

Il revient à la voiture. LUCIE n'a pas bougé. Le bip est toujours activé.

PIERRE (*en se penchant*)

Qu'est-ce que tu fais encore ici ?

LUCIE (*avec un sourire fatigué*)

J'ai pas la force de me lever.

PIERRE (*s'installant au volant*)

C'est vrai qu'on a connu plus léger comme dîner mais quand même. (*voyant que LUCIE ne réagit pas, il ferme la portière, le bip cesse*)

Qu'est-ce qui ne va pas ? T'as pas parlé de tout le trajet. Et à table c'était pas mieux.

LUCIE

Tu n'as pas l'impression d'avoir perdu ton temps ?

PIERRE

Et bien... Non. J'ai la sensation d'avoir passé une bonne soirée chez des amis. Ma seule frustration c'est de ne pas avoir pris un peu plus de vin. Il était excellent.

LUCIE

Tu les connais bien Carole et Henri ?

PIERRE

Avec Yann on sortait pas mal avec Henri quand on était à l'école. Je l'ai croisé à plusieurs reprises depuis. Mais pas plus que ça. Elle je la connais peu. Mais je la trouve très sympa. Pas toi ?

LUCIE

Si. Très sympa...

(silence)

C'est juste que... C'est juste que ces gens-là me donnent des frissons. A toujours la ramener... Surtout lui.

LUCIE *(sort un paquet de cigarettes de la boîte à gants, en prend une et la met entre ses lèvres et)* mime l'acte de fumer.

LUCIE *(imitant Henri avec une voix grave)*

Oh oui Londres, j'adoore cette ville...

PIERRE regarde LUCIE amusé. Elle sourit aussi *(puis plie la cigarette en deux,)* se détourne et baisse le visage. Silence.

LUCIE

Le pire c'est que je crois que je les envie.

Ils semblaient n'avoir peur de rien. C'est sûrement pour ça que lui sortait un nombre incalculable de conneries mais bref...

Tu les as vu s'enlacer et s'embrasser. Ils avaient l'air vraiment amoureux. Je ne crois pas du tout à leur prétendue opulence et franchement elle m'agace. Mais je suis sûre que leur amour est sincère.

PIERRE

Et alors ?

LUCIE

Je l'ai senti.

PIERRE

Et alors ?

Tu es un peu sévère. Tu parles d'un couple que tu connais à peine. Et puis LUCIE, c'est tout ce qu'on peut leur souhaiter...

LUCIE (*dans ses pensées*)

J'ai fini par me demander de quoi on avait l'air. Toi toujours content, souriant. Moi ? Ennuyée, mais c'est parce que j'étais ennuyée, et même agacée. Je suis nulle pour cacher ce genre de chose.

PIERRE

C'est le moins qu'on puisse dire. AGATHE était un peu inquiète pour toi.

LUCIE

Tu m'as fait sourire, comme toujours. Mais en fait c'était un réflexe. C'est ça qui m'a fait peur. C'était juste un sourire poli. (*Elle soupire*)

Tu veux que je te dise de quoi on a l'air PIERRE? D'un vieux couple fatigué. On a trente ans. Deux enfants, une maison trop grande pour nous qu'on a du mal à payer, des amis sympas oui, mais bon...

PIERRE

Ce n'est pas parce qu'on ne s'embrasse pas en public que l'on ne s'aime plus.

LUCIE se tourne vers PIERRE.

LUCIE

Et en privé ?

Le silence se fait.

LUCIE

Tu m'aimes ?

PIERRE

Oui je t'aime. Bien-sûr je t'aime. Et tu m'aimes aussi.

LUCIE

Au début je pensais que je t'aimerai toujours. Hier je pensais que je t'aimerai toujours. Ce soir je ne sais plus si c'est vrai ou si je m'en persuade en me le répétant. Embrasse-moi.

PIERRE se penche vers LUCIE et l'embrasse. Un temps.

PIERRE

Qu'est-ce que tu comptes faire ?

LUCIE

Je sais pas. J'ai pas arrêté d'y penser pendant tout le trajet je vois pas de solution.

PIERRE

Je t'en supplie ne te sens pas piégé. C'est une question de choix. Tu peux choisir.

LUCIE

Comment, une question de choix ?

PIERRE

Qu'est-ce que tu veux ?

Un temps.

LUCIE

Parfois je voudrais partir.
(un temps)
Tout est allé tellement vite...

PIERRE pose sa paume sur le genou de LUCIE. Ils se regardent.

LUCIE (se détournant)

Tu as raison ce doit être le dîner qui passe mal. Oublie ce que je raconte, je suis conne. (puis en riant et secouant la tête pour cacher ses sanglots) Qu'est-ce que je suis conne!

Sur le visage de LUCIE coule une larme qu'elle essuie discrètement. Elle se tourne vers PIERRE, les yeux humides, un sourire tremblant aux lèvres.

2. INT. COUCHER DE SOLEIL - VOITURE - FLASHBACK

Sur une route, la voiture est lancée à grande vitesse. LUCIE et PIERRE, dix ans plus jeunes, discutent à voix haute pour couvrir la musique déjà très forte. Les fenêtres sont ouvertes. Les longs cheveux de LUCIE volent au vent. Elle ne cesse de les dégager de son visage mais ils reviennent à la charge. PIERRE remonte discrètement la vitre de la jeune femme dont les cheveux se coincent. LUCIE crie en riant. Elle se tourne vers PIERRE et sourit. (*regard caméra*)

NOIR

PARTIE 2

1. EXT. JOUR - VOITURE GAREE

Derrière une vitre de voiture le profil d'une jeune femme se dessine. MARION a la vingtaine. Elle porte une veste en jean et a un casque sur les oreilles. Sa tête se balance doucement au rythme de la musique.

Derrière elle une autre fille plus jeune, très maquillée agite les mains en discutant et en enfilant une écharpe.

La vitre se baisse.

MARION détache doucement sa ceinture. De l'autre côté la jeune fille sort. Le conducteur passe devant MARION. Celle-ci ouvre la portière et toujours assise étire ses jambes à l'extérieur. Elle ôte le casque de ses oreilles et le fait glisser autour de son cou. Elle allume une cigarette. Il y a un peu d'agitation autour d'elle. Des gens se serrent la main, sacs de voyage sur le dos. MARION adresse un petit signe d'au revoir à la jeune fille trop maquillée, un sourire un peu forcé sur les lèvres. Puis ferme les yeux en savourant sa cigarette.

2. INT JOUR - VOITURE SUR LA ROUTE

La voiture est en marche. MARION s'est installée au milieu de la banquette arrière. Elle observe l'habitacle qui l'entoure. Dans les portières se serrent des magazines d'architecture. Un plaid recouvre la plage arrière. Sur le rétroviseur est accroché

bibelot en forme de hibou. MARION range son casque dans un sac rempli de bazar : clés, paquets de chewing-gum, bouteille d'eau, tickets de caisse, petit carnet... PASCAL le conducteur est un homme qui approche la cinquantaine, il a les cheveux grisonnants. Il porte des vêtements sobres, très bien taillés. Il jette de temps en temps des regards dans le rétroviseur. A côté de lui YVES, est un homme un peu plus jeune au style plus décontracté : jean, t-shirt et gilet ample. Il a une boîte de chocolats sur les genoux.

PASCAL (*tourné vers Yves*)

Et bien c'était un sacré personnage cette EDWINA.

MARION

Olah mais pas possible... (*un temps*) Désolée pour le casque. Je fais pas ça d'habitude mais j'étais au bord de la crise d'allergie. Quelle pipelette.

YVES

Aha. C'est bon ça le coup du casque. Moi aussi j'avais envie de faire ma technique et faire semblant de dormir, mais j'allais pas laisser Pascal seul à hocher la tête. Mais au final elle m'a plutôt fait rire. C'est vrai qu'elle avait un débit impressionnant.

YVES ouvre la boîte de chocolats et se sert avec gourmandise. Il se retourne vers MARION en tendant la boîte.

YVES

Tu en veux un ?

MARION (*tendant la main et se ravisant*)

Eun... Non, non merci.

Elle regarde YVES manger son chocolat puis se resservir.

MARION (*faussement méfiante*)

Vous n'avez pas entendu parlé du type qui droguait ses passagères avec des chocolats pour leur faire des trucs pas nets ?

PASCAL fronce les sourcils et fait non de la tête.

YVES

Ah non.

Les gens ont de ces idées..

Mais ne t'en fais pas, avec nous tu risques rien !

Avec un sourire, il pose une main sur l'épaule de PASCAL qui détache l'une de ses mains du volant pour s'en emparer et déposer un baiser. MARION sourit.

PASCAL

Et donc tu es serveuse dans un restaurant MARION ?

MARION

C'est ça.

YVES

Qu'est-ce que tu vas faire à Pavilly ? C'est rare que les gens fassent tout le chemin avec nous. D'habitude ils s'arrêtent à Rouen.

PASCAL

Oui. C'est vrai.

MARION

Je vais retrouver une amie d'enfance. J'ai besoin de changer d'air. Je galère pas mal en ce moment. Et j'essaie de chanter. Mais avec mes horaires c'est pas très très compatible..

PASCAL

C'est sympa ça la chanson. Et tu écris des textes aussi ?

MARION

Ouais ça m'arrive.

YVES

Si tu veux des histoires pour tes textes, nous on en a plein en stock.

(Il se retourne vers elle et en pointant PASCAL du doigt articule « SURTOUT LUI ».)

Quoi que ! Il m'est arrivé une histoire incroyable en covoiturage une fois. Il y a quelques années de ça, j'avais un gars en voiture avec moi. On était sur

l'autoroute il devait être 2/3h. On s'est arrêtés le long d'une aire de repos, et puis il est parti pisser. Et au bout de 5 minutes, 10 minutes, 15 minutes il revient pas. Alors je l'appelle. Aucune réponse. C'est la nuit noire complète, il n'y a pas une voiture. Même sur la route personnes. J'ai cherché partout. Le mec il a disparu.

MARION (*en riant*)

Mais non.

YVES

J'te jure. Jamais eu de nouvelles. Enfin si un truc hyper bizarre c'est que le lendemain sur mon profil j'avais 5 étoiles, et en commentaire « merci le voyage était super ».

Ils rient tous.

PASCAL

Tu me l'avais pas raconté cette histoire!

YVES

Attends je te raconte pas tout, j'ai mon jardin secret...

MARION

Enfin j'veux bien un chocolat.

YVES lui tend la boîte, MARION prend un chocolat.

PASCAL (*malicieux*)

Il en reste ? T'as de la chance !

MARION sourit en mangeant et regarde par la fenêtre.

3. INT JOUR - VOITURE SUR LA ROUTE

PASCAL est toujours au volant. YVES s'est endormi à côté de lui. MARION s'est adossée à l'une des portières, elle est en pleine conversation sur son portable.

Ils roulent.

PASCAL

Ma fille doit avoir à peu près ton âge.

MARION (*se redressant et se penchant vers PASCAL*)

Ah oui ? Parce que tu me donnes quel âge ?

PASCAL

La vingtaine ?

MARION

Aha j'ai l'air si immature ? Je suis plus proche des 30 que des 20. Enfin j'ai 26 quoi.

MARION répond à un sms sur son téléphone.

MARION (*les yeux toujours sur son portable*)

Tu penses qu'on s'entendrait bien ?

PASCAL

Qui ?

MARION (*en redressant la tête*)

Ta fille et moi ?

PASCAL

Oh, aucune idée. Je l'ai pas vu depuis longtemps tu sais.

Un temps. MARION pose son téléphone (, se penche et s'accoude sur le siège d'YVES.)

MARION

Désolée.

PASCAL

Je l'ai cherché. Ne t'en fais pas.

Un temps.

MARION

Tu ne savais pas, quand tu t'es marié ...?

PASCAL

Quoi pour YVES et moi ?

MARION acquiesce.

PASCAL

J'ai toujours su que j'aimais les hommes. Mais je savais aussi que je voulais des enfants. Et une vie sans complications. Je pensais aimer ma femme suffisamment pour passer une vie entière dans le mensonge. J'ai eu faux sur toute la ligne.

MARION reste interdite.

PASCAL

Plus le temps passait plus je me sentais lourd. Quand MARGOT a eu douze ans, j'ai rencontré YVES. A partir de là je savais plus quoi faire. J'me suis senti misérable. MARGOT l'a senti. Elle a toujours été très perspicace.

MARION se penche vers PASCAL.

MARION

T'es resté plus de douze ans avec ta femme ?

PASCAL

Oui.

MARION se rassoit dans le fond de son siège.

MARION (*en regardant le paysage défilé, presque pour elle*) Et aujourd'hui tu ne vois plus ta fille...

(*puis plus fort*)

C'est con. Tout devrait être tellement plus simple.

PASCAL renchérit d'une voix forte, cachant son émotion.

PASCAL

Oui « c'est con » comme tu dis...

PASCAL serre les mains sur le volant. Il regarde dans le rétroviseur et croise le regard de MARION qui fait une moue compréhensive. Il se détend et regarde la route.

4. INT JOUR - VOITURE SUR LA ROUTE

MARION fredonne une chanson. Le son IN disparaît peu à peu pour que seulement sa voix résonne. Elle ouvre la fenêtre et passe sa main à l'extérieur.

YVES, toujours endormi, gigote dans son sommeil. PASCAL se tourne vers lui, et le regarde. Il sourit. (*regard caméra (?)*)

GENERIQUE

LISTE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

REALISATION			
Réa	Emilie FRETAY	06.07.10.71.99	emilie.fretay@hotmail.fr
Assistant Réalisatrice	Carl DEMAILLE	06.13.54.23.16	carldemaille@orange.fr
Régisseur général	Patricio ZAMBRANO	06.10.48.55.60	andres1zam9@gmail.com
Catering	Nicolas AUSSAGUÈS	06.17.17.84.61	nicolas.aussagues@hotmail.fr
EQUIPE LUMIERE			
Chef opérateur	Quentin BOURDIN	06 59 60 49 82	qbourdin@gmail.com
Chef électricien	Simon FERAY	06.13.18.33.55	feray.simon@gmail.com
Renfort Electro	Clotilde COEURDEUIL	06.47.58.45.16	clotilde.coeurdeuil@gmail.com
EQUIPE CAMERA			
Cadreuse	Emilie FRETAY	06.07.10.71.99	emilie.fretay@hotmail.fr
1er Assistant caméra	Lucas PLANÇON	06.48.75.51.00	luluplan@gmail.com
2nd Assistant caméra / machino	Baptiste LEFEBVRE	06.09.93.48.10	b.apartiste_lefebvre@yahoo.com
EQUIPE SON			
Ingé son / perchman	Guillaume ANDRE	06.81.19.91.18	gag.andre@gmail.com
Ingé son / perchman	Magali MORONVAL	06.25.85.18.35	moronval.magali@gmail.com
H.M.C			
Maquilleuse	Melissa LANDRON	06.29.80.45.96	melissa.landron@hotmail.fr
CASTING PRINCIPAL			
PIERRE	Philippe DE MONTS	06.62.63.47.92	phdemonts@gmail.com
LUCIE	Elisa SOMMET	06.13.82.24.93	esommet@gmail.com
MARION	Clara MARCHINA	07.87.45.52.30	bensimonmarchina.clara@gmail.com
PASCAL	François HATT	06.61.71.92.86	francois.hatt@cegetel.net
YVES	Yannig SAMOT	/	/
SILHOUETTES			
Petit garçon	à définir	/	/
Petite fille	Maxi cosi	/	/

LISTES DE MATERIEL

CAMERA

Prêt Sony :

1	Sony PMW-F55
1	Lecteur de Carte AXS-CR1
1	EVF DVF-L350
2	Batterie Olivine BP-FL75
1	Chargeur de Batterie BC-L90
1	Accessoire d'épaule en tiges de 15 VCT-FSA5
1	Low-Pass Filter CBK-55F2K
1	Adaptateur B4 à FZ LA-FZB1
1	Carte Mémoire 512 Go AXS-A512S48
1	Enregistreur Portable 4K pour F55 AXS-R7/NSS

Prêt ENS Louis-Lumière :

1	Série Optiques Kodak (24, 32, 40, 50, 85, 100mm)
2	Tiges 15
1	Matte-Box Chroziel 2 tiroirs
1	Starlite
1	Transvideo
3	BNC Courts
3	BNC Long
8	Batteries V-Lock + Chargeur
3	Disques Durs 1To LaCie
1	Série de Filtres 4 x 5,6 ND (3, 6, 9, IR 9)
1	Support pour miroir
1	Miroir Optique
2	Câbles XLR 4 Broches vers Anton Bauer
1	Housse de pluie
1	Valise Opérateur (Cellule, Spotmètre, Verre de Contraste, Thermocolorimètre)

Location Next Shot

1	Emetteur HF Teradek Bolt 600
2	Récepteurs HF Teradek Bolt 600
1	Follow HF ARRI LCS 1 voie SXU-1
1	Contrôleur de moteur UMC-3A
1	Série de filtres Classic Soft HD 4 x 5,6 (1/8 à 1)

CONSOMMABLES

Prêt école :

4	Gaffer (Noir 50mm, Blanc 25mm, couleur)
1	Permacel
1	Dust-Off
1	Bombe à Mater
1	WD 40

LUMIERE

Prêt ENS Louis-Lumière :

1	SL1 + Alim Batterie
2	Mini-LED Panel + Batteries
1	HMI 800 Par
1	HMI 400 Par
1	Fresnel 1kW
2	Fresnel 500w
1	Petit Groupe Electrogène
2	Borniols
4	Taps
5	Pieds de 1000
5	Pieds U-126
4	Bases Bras magique
8	Rotules
4	Bras Magiques
2	Petit Déport Drapeau
4	Clamps
8	Elingues
1	Poly
1	Porte-poly
1	Lastolite
1	Cucoloris
4	Déprons
2	Enrouleurs 16A
8	Prolongs 16A
2	Cadres de Diffusion (216 et 250) 1x1m
1 set	Gélatines (CTB, CTO, 252, 251, 250, 216, Light Amber)
3	Drapeaux
2	Régllette

MACHINERIE

Prêt ENS Louis-Lumière :

1	Tête Fluide
1	Petites Branches
1	Grandes Branches
1	Poignées Bleues
1	Petit Plateau de Travelling
4	2 mètres de Travelling
5	Sangles à cliquet
8	Gueuses
1	Cube de 20
2	Cubes de 10
2	Cubes de 5
2	Cubes 15x20x30
1	Sac de Sable Panavision
10	Pinces Stanley
2	Colliers
1	Collier Double
3	Barres 2,5 m
1	Bouée
1	Clap
1	Tête Fluide
1	Petites Branches
1	Grandes Branches
1	Poignées Bleues
1	Petit Plateau de Travelling
4	2 mètres de Travelling
5	Sangles à cliquet
8	Gueuses
1	Cube de 20

PLAN DE TRAVAIL ENVISAGÉ POUR LE TOURNAGE

Dates : du 20 au 26 mars

REMARQUE : Une session de répétitions en voitures sera mise en place en amont de la semaine de tournage. Ces répétitions (pourquoi pas enregistrées au son ?) seront l'occasion de bousculer le texte écrit et de le faire évoluer par les acteurs qui se l'approprient.

Jour de tournage			1	2	3	4	5			
Jour			L	Ma	Me	J	V	S	D	
Mois			Mars							
Horaire			9h 18h	9h 18h	9h 18h	14h 20h	22h 6h	22h 6h		
Jour / Mixte / Nuit			PREPA	Jour	Jour	Mixte	Nuit	Nuit		
Titre		PPM 2017		N° des séq.						
ENS Louis Lumière : La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère BP12 93213 La Plaine Saint-Denis Cedex Téléphone (33) 01 84 67 00 01				Décor	Voiture mvt	Voiture e mvt	Voiture en mvt	Voiture garée devant maison	Voiture garée devant maison	
Réalisation: Emilie FRETAY				Effet	Jour	Jour	Jour	Nuit	Nuit	
Assistant réalisateur: A définir										
Personnage / Rôle	Nom acteurs	N°								
PIERRE	Philippe DE MONTS	1				1	1	1		
LUCIE	Elisa SOMMET	2				2	2	2		
MARION	Clara MARCHINA	3		3	3					
PASCAL	François HATT	4		4	4					
YVES	Yannig SAMOT	5		5	5					
Silhouette										
Petite fille P1	Maxi-cosi	6					6			
Petit garçon P1	Louis LE TREUT	7					7			
Véhicules, divers										
Voiture familiale P1	Renault Modus						X	X		
Vieille voiture P1	Peugeot 106					X				
Voiture P2	Peugeot 406 break		X	X	X					
Accroche voiture					X	X				

PLAN DE TRAVAIL DE POSTPRODUCTION

Etape	EQUIPE	Nb de jours min	Lieu	Mois	DERNIER DELAI
Montage image	Alexis GOYARD	10	LL	Avril	20 avril
Post synchro (<i>sûrement nécessaire pour la voiture en mouvement</i>) + bruitages	à définir	3	LL		5 mai
Montage son	Mélia ROGER	5-10	LL	Avril	28 avril
Enregistrement musique	/	2	LL	Mai	17 mai
Etalonnage	Quentin BOURDIN	4	LL	Mai	26 mai
Mixage	Matthieu FRATICELLI	5	LL	Mai	26 mai
Conformation			LL	Mai	
Exports			LL	Mai	31 mai

ETUDE TECHNIQUE ET ECONOMIQUE

Le budget alloué à la PPM ne sera clairement pas suffisant pour tourner une fiction.

Ayant mis de côté un peu d'argent en début d'année suite à un stage je peux apporter une contribution de 300 euros maximum. L'idéal pour les voitures serait de fonctionner via des prêts. Mais le tableau ci-dessous, plus pessimiste, tient compte d'une location d'une voiture en déco.

Dépenses prévisionnelles		Recettes	
Location matériel	à déterminer (filtres, machinerie ex : Multimount Panther = 60€/jour chez Next Shot..)	ENS LL	610
Location camion	environ 500	Apport éventuel autres budgets PPM	à déterminer
Assurance	à déterminer	Soutien extérieur	à trouver
Essence	400	Apport personnel	400 max
Régie	400		
Décors	300		
Costumes	50		
Maquillage	150/200		
Musique (défraiement musiciens)	100		
Sous total	xx		
Imprévus (10%)	xx		
TOTAL	xx		

RETOUR SUR EXPERIENCE (*Synthèse des résultats*)

Mon film de Partie Pratique de Mémoire s'intitule finalement *Allers Simples*. Ce titre au pluriel introduit les deux histoires qui se répondent sans avoir de lien narratif direct. Elles évoquent toutes les deux la question des choix que l'on fait dans la vie, du temps qui passe et des doutes qui peuvent s'installer. Chacun des personnages trace sa route.

Mon désir en racontant deux histoires est de rendre compte du caractère universel de l'espace intime de la voiture. Les regards caméras qui clôturent chaque fin de partie vont dans le sens de cette universalité. Ils interpellent le spectateur, le ramènent à sa propre expérience de la voiture et en font un passager à part. Du moins c'est l'effet recherché.

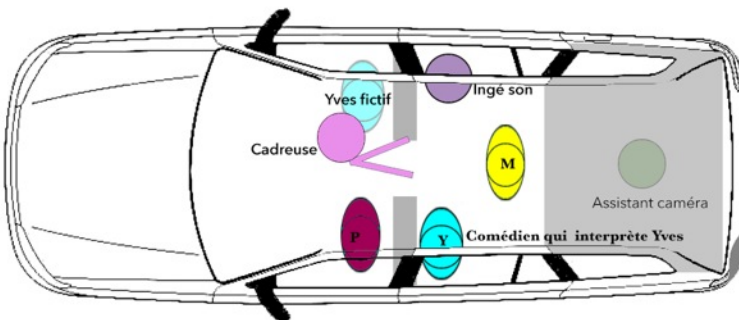
L'intérêt de cette division du court métrage en deux histoires a aussi été d'expérimenter deux situations de tournage différentes. Dès le découpage, alors que j'exprimais mes intentions en termes d'image une distinction claire s'est établie entre les deux parties. La première à l'arrêt allait être tournée sur pied depuis l'extérieur de la voiture en utilisant des longues focales. Pour la seconde partie en mouvement, le choix a vite été exclusivement caméra épaule en courtes focales à l'intérieur de l'habitacle de la voiture. La décision de ne pas avoir recours à une accroche voiture bien qu'induite par des contraintes économiques et sécuritaires, s'est aussi imposée du fait de ma volonté de filmer la relation entre mes personnages au plus proche d'un point de vue de passager. (D'ailleurs lors de la séquence de « confession » le personnage de Pascal est presque entièrement filmé de trois quarts dos, comme si le spectateur était assis à la place de Marion à l'arrière du véhicule. La séquence se clôt tout de même sur un plan de profil pour une question de préférence au jeu mais aussi parce que cette valeur de profil traduit selon moi la détermination du personnage à aller vers l'avenir). Etant cadreuse sur le projet ce choix m'a également permis d'être au plus près de mes comédiens.

Pour cette PPM nous avons réalisé un GIE (Groupement d'Intérêt Economique) avec Quentin Bourdin le directeur photo sur le projet. Quentin étudie le HDR dans le cadre de son mémoire. Outre l'intérêt économique ce groupement présentait un réel intérêt technique et esthétique. En effet comme j'ai pu le dire au cours de ma partie théorique la voiture est un décor qui possède une prédisposition au fort contraste du fait de la confrontation entre intérieur et extérieur. Tourner avec l'optique d'un résultat en HDR nous assurait d'avoir des détails dans le paysage

défilant tout en ayant une bonne exposition à l'intérieur de l'habitacle. Je suis très satisfaite de cette collaboration avec Quentin qui était très à l'écoute de mes intentions et qui a su s'adapter aux conditions de tournage pas toujours évidentes (en particulier pour la partie en mouvement où les raccords météo n'étaient pas toujours au rendez-vous et où l'accès à l'image par retour HF n'était pas toujours garanti). Lors de la journée professionnelle « le HDR : Nouvelle dynamique pour le cinéma numérique ? » qui a eu lieu au sein de l'école le 9 mars 2011, je n'ai pas été séduite par une partie des images projetées. Pour mon projet l'étalonnage n'a pas encore été fait, il s'agira donc de ne pas tomber dans la tendance d'un trop haut contraste mais plutôt de tenter d'exploiter le HDR dans le but d'obtenir une image douce (ce qui dans tous les cas est induit par les optiques Kodak que nous avons utilisées et dont je suis ravie).

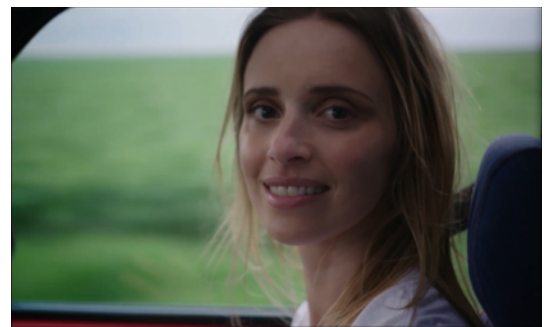
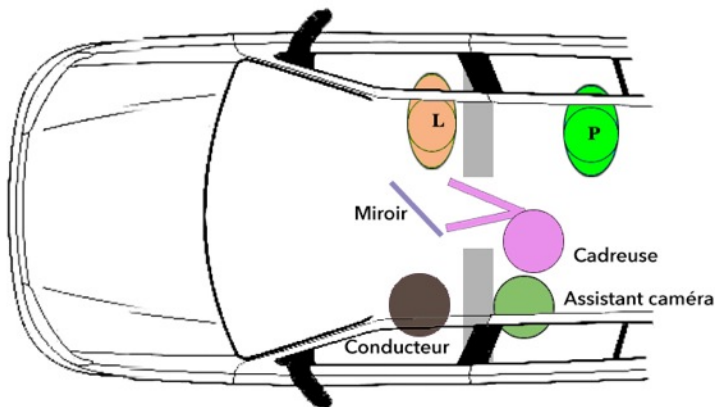
Le tournage lancé, l'espace de la voiture a concrètement présenté les difficultés auxquelles nous savions que nous allions être confrontés.

Nous avons débuté par la partie en mouvement tournée sur deux jours. Nous avons loué un break qui a été légèrement réaménagé pour cacher la base des appuis tête que nous avons enlevé pour l'occasion. La principale difficulté pour moi à cette étape a été d'être concentrée à la fois sur le cadre et la direction d'acteurs surtout que j'étais consciente d'en demander beaucoup aux comédiens qui n'étaient pas dans une voiture travelling et devaient donc être concentrés sur la route (pour François qui conduisait) et faire abstraction de l'équipe technique qui était collée à eux. Avec la caméra j'ai d'ailleurs dû parfois littéralement occuper la place du comédien passager. Je les remercie pour le travail qu'ils ont accompli dans cet espace sur deux jours. Je salue au passage Magali et Guillaume qui ont su se faire tout petit pour ne pas être dans le cadre et Lucas qui était parfois enfermé sous la plage arrière du coffre.



D'autre part, un élément logistique nous a fait perdre beaucoup de temps : le fait de faire incessamment le chemin inverse aux prises sans pouvoir tourner pour des questions de raccord lumière (et en étant en dessous des limitations de vitesse pour notre sécurité) En cela le repérage s'est avéré très utile puisque nous avons bien établi les points de départ et d'arrivée des prises.

Dans le découpage initial deux plans semblaient irréalisables sans le recours à une voiture travelling. Il s'agit de champs subjectifs devant représenter le regard du conducteur. Bien entendu je ne pouvais me placer avec la caméra à la place de ce dernier pour des questions de sécurité. Sur une idée de Carl nous avons donc eu recours au miroir semi-aluminé et son boîtier (en l'utilisant comme un simple miroir optique) ce qui me permettait d'être installée sur la banquette arrière et de simuler ce point de vue impossible. En floplant l'image en post production le rendu est très convaincant.



La première histoire du scénario tournée en fin de semaine a été beaucoup plus simple à mettre en place du fait du décor clos du jardin de la famille chez qui nous avons tourné.

Il n'empêche qu'il s'agissait d'un tournage de nuit, en extérieur et très statique. Le froid était au rendez-vous en particulier pour les comédiens moins vêtus que l'équipe technique et immobiles à l'intérieur de la voiture aux vitres ouvertes - essentiellement pour les besoins de l'image (reflets et teinte verte amenés par les vitres). En en discutant avec Philippe j'ai compris que ces conditions inconfortables mettaient les comédiens dans un état qui allait dans le sens de la tension dramatique du dialogue.

Par ailleurs, ce décor fixe combiné au plan de travail assez souple que nous nous étions fixé avec Carl m'a permis de faire jouer la séquence en entier aux comédiens à presque chaque prise (en particulier pour les valeurs larges) et leur a permis, à eux, d'apporter systématiquement des nuances d'intention de sorte qu'ils n'étaient jamais dans un jeu mécanique. Seuls dans la voiture (en dehors du discret membre de l'équipe son), nous à l'extérieur, je les sentais pris par l'émotion ce qui était très fort et captivant.

Ayant tourné ma PPM suffisamment tôt, je suis en mesure de commenter la phase de montage qui a été une très belle étape du projet. En effet elle a été l'occasion d'une collaboration avec Alexis Goyard, étudiant en deuxième année avec qui je n'avais jamais travaillé auparavant. Pouvoir travailler sur toute une semaine en duo monteur/réa a été plus ou moins une première pour moi et c'était très enthousiasmant. Ma principale crainte était de me rendre compte d'un déséquilibre de rythme entre les deux parties. Nous les avons montées séparément, l'une après l'autre. Et finalement l'ensemble se tient. Pour la seconde partie la météo changeante que j'évoquais plus haut a été très bénéfique car elle appuyait les ellipses que je souhaitais créer.

Pour la première fois dans ma scolarité, j'ai réalisé un court métrage où les comédiens avaient un dialogue conséquent à jouer. Je suis particulièrement heureuse du casting que nous avons réunis sur ce projet. Le casting a été une étape plus qu'importante pour le film car comme je l'explique dans ma partie théorique, la réussite des séquences en voiture dépend essentiellement des émotions transmises par les acteurs. Lors des répétitions j'ai été particulièrement touchée d'entendre les deux comédiens Elisa et Philippe exprimer le fait qu'ils ne visualisaient pas la scène dans un autre espace que celui de la voiture. Je suis aussi heureuse que ces répétitions aient nourri le film comme je l'envisageais en écrivant le projet. Pour la

première partie après une longue discussion très enrichissante autour du texte et des personnages, nous n'avons finalement fait qu'une seule répétition autour d'une table. En effet celle-ci m'a permis de voir le potentiel de jeu et je ne voulais pas épuiser le texte en amont du tournage où je savais que nous allions tourner la séquence en entier à de nombreuses reprises. Par ailleurs pour la seconde partie, je n'ai pas pu faire de répétition avec tous les comédiens (pour cause de défection de l'un d'entre eux) mais les répétitions sur base d'improvisation ont malgré tout donné naissance à l'anecdote racontée par le personnage d'Yves lors de la première discussion, ce qui était l'objectif recherché.

La PPM a réellement été un exercice épanouissant. La liberté et la confiance qu'on nous accorde pour ce projet sont très appréciables. La partie pratique permet d'explorer notre sujet en créant et c'est naturellement le plus passionnant pour quelqu'un qui s'oriente vers la pratique. Je suis très satisfaite du résultat - tout en étant consciente de ses défauts. J'espère de tout coeur que ce court métrage constituera une belle carte de visite à la sortie de l'école. Je remercie une fois encore tous ceux qui ont participé à l'élaboration de ce film. En espérant qu'il fera bonne route !

Quelques kilomètres de conversation

Adrien⁶², 12 novembre

Départ 7h10, Guipry, arrivée 8h10 au Cardo, Nantes. Ce n'est pas la première fois que je suis dans cette voiture aux sièges chauffants. Assise côté passager, j'écoute Adrien. Habituellement, Noé, quinze ans, est assis à l'arrière. Mais aujourd'hui il est en stage, chez un horloger. Pour la première fois je suis seule. Et je me réjouis de partager cette heure de trajet avec Adrien, heure durant laquelle nous parlons de choses et d'autres, surtout de notre week-end. Dans quelques heures, la sonnerie de Guist'hau retentira et les cours reprendront.

Le jour n'est pas encore levé lorsqu'Adrien laisse échapper « *depuis que je suis célibataire, enfin célibataire entre guillemets* ». Je ne relève pas, mais cette phrase me perturbe. J'ai peur soudain d'avoir manqué quelque chose de nos précédentes conversations du lundi. Je regarde ailleurs. Que s'est-il passé ?

Adrien travaille chez Metro. « *C'est comme un Super U mais en beaucoup plus grand et uniquement pour les restaurateurs* ». Il fait chaque jour le trajet entre Guipry et Nantes pour rejoindre son bureau. Nous avons déjà eu l'occasion de parler de notre malaise commun en ce qui concerne nos piètres prestations orales. La semaine passée, un chef haut placé de l'entreprise devait venir le voir. « *Le rendez-vous s'est bien passé* », me dit-il. Même si selon lui les membres de l'entreprise raisonnent surtout par la stratégie. « *Comme en politique, chacun pense de façon individuelle* ». Heureusement, il a une bonne équipe, ce qui lui donne le courage de faire le trajet tous les jours. Adrien a deux petites filles. De cela, j'en suis sûre. L'autre jour, il nous a demandé à Noé et à moi des conseils de lecture pour son aînée qui regarde trop la télé. Nous avons alors parlé avec passion de *La Quête d'Éwilan* de Pierre Bottero. Où est la femme d'Adrien à présent ? La mère de ses deux petites filles ?

Le temps de dépasser Le Gand Fougeray, le mot « divorce » est prononcé. La séparation s'est faite il y a deux mois. Il n'a pas voulu nous le dire jusqu'à présent, mais aujourd'hui il me confie son histoire. Isabelle a décidé de partir avec l'un de ses collègues dont elle s'est éprise il y a plusieurs mois. Le matin où elle a décidé de le lui annoncer, son amour pour elle était aussi fort qu'au premier jour. A présent, il ne reste plus rien. Un lien se brise, une famille se brise. Je me rends compte que jamais une personne en plein divorce ne m'avait parlé de ce qu'elle vit. C'est fou, le divorce se heurte à moi pour la première fois alors qu'il est tellement fréquent à l'heure actuelle. Je me sens plus vieille et fragile tout à coup.

⁶² Les prénoms ont été volontairement modifiés

J'observe alors la colère. Elle ressort souvent. En fin de phrase, à coup de discrets « *Elle va payer* » ou « *Elle est coupable* ». Et son nouvel amour? « *Il a cocufié sa fiancée alors qu'elle était enceinte, il ne vaut rien... Le pire c'est qu'il risque de participer à l'éducation de mes filles. J'ai des valeurs, et je considère que la trahison est ce qu'il y a de pire. Le mensonge aussi, mais cela en fait partie. Elle l'a même ramené chez moi cet été tu te rends compte, avec son ex-fiancée à lui.* » A présent, Adrien est à la recherche de preuves concernant la faute qu'a commise Isabelle. Factures de téléphone, échanges de mails, tout y passe. La froideur qui ressort de ce type d'enquête me fait frissonner. Il me donne des conseils sur l'importance de la communication dans un couple. « *Enfin je dis ça, je suis pas un bon exemple, je viens de me faire jeter* ». Cela fait un an qu'Isabelle ne l'aime plus, mais elle ne lui a rien dit jusqu'à lors. J'ai soudain peur de me retrouver face à un reflet possible d'une vie future.

La force et la sincérité d'Adrien me touchent. Il ne montre aucun signe de faiblesse alors qu'il me raconte la fin d'une histoire d'amour qui a duré douze ans. Je sens que cette force vient essentiellement de l'amour qu'il a pour ses filles. Il a passé quelques jours dans un mobile-home avec elles et un ami pendant les vacances. « *C'est le genre de chose qui te fait revivre. Il y a quelques temps j'étais vraiment pas bien, mais à présent ça va mieux. Oh et je ne suis jamais allé autant au cinéma* ». Il me dit alors que *Les seigneurs* était « *pourri* » mais qu'*Un plan parfait* était « *bien sympa* ». On parle films, je peux donner mon avis. Pour le divorce, c'est une autre histoire.

Avocats, maison que l'on doit vendre, appartement que l'on doit trouver, amis qui choisissent un camp,... J'écoute avec attention. Pourquoi me parle-t-il de tout cela alors qu'il ne m'a vu que quatre ou cinq fois à ce jour ? Plus tard, je réfléchis à cette conversation que nous avons eu. Et je comprends que les liens qui se créent en voiture m'obsèdent presque. Je repense alors à Jean-François.

Jean-François, Hiver 2011

J'étais au volant lorsque Jean-François m'a annoncé la mort de son père. Il faisait nuit. Je venais sans doute de rentrer de Paris, par le train de 15h. Ce n'était pas ma première leçon de conduite, mais presque.

D'entrée de jeu il m'a dit : « *Le patron vient de me transmettre ses condoléances. Mon père est mort il y a deux jours, mais bon ça faisait des années que je l'avais pas vu le vieux !* » Je ne savais pas quoi répondre à cet homme que je n'arrivais même pas réellement à vouvoyer ou à tutoyer à l'époque. La violence de la nouvelle et la façon si directe qu'il avait utilisé pour me l'annoncer m'ont mise dans une situation délicate. Mes mains se sont crispées sur le volant. Les phares des voitures m'éblouissaient mais je tentais tant bien que mal de rester concentrée.

Jean-François était moniteur d'auto-école depuis un certain temps déjà. Je ne savais pas grand chose sur lui, mais lors de ma première leçon il m'avait prévenue de son franc parlé. Il avait évoqué ces cinq années de service pour l'armée, entre 18 et 23 ans, et son expérience de chauffeur routier. Il était né à Auray, dans le Morbihan,

nous partagions ainsi le fait d'avoir de nombreux proches là-bas. Nos discussions étaient souvent amusantes durant les leçons. Mais elles ne parvenaient pas à atténuer mon inconditionnel stress et à nous éviter quelques frayeurs passagères. Et si Mylène Farmer passait à la radio, il montait le volume dans la petite C3. « *Tiens ,c'est ma copine !* »

« *Au fait tu fais des études de cinéma, et bien j'ai un bon scénario pour toi là !* ». Alors il m'a tout raconté. Mes souvenirs sont flous à présent, l'histoire risque d'être déformée. Alors qu'il était âgé de 10 ans, Jean-François a lui aussi connu un divorce. Celui de ses parents. Son père l'a quitté, « abandonné » serait peut-être le mot, lui ainsi que sa mère et sa sœur. Depuis cette séparation, il ne l'avait pas revu. Seule sa sœur avait renoué un certain lien avec lui pour que ses enfants aient un grand-père. J'ai peur de commettre une erreur alors que j'aborde le moment qui m'a le plus marquée dans cette histoire... Lorsqu'il a appris que son père était mourant, il a hésité à aller le voir. Il s'est finalement rendu à son chevet sans vraiment lui parler, pour lui montrer ce à côté de quoi il était passé. J'imaginai alors la souffrance et la colère mêlées qui avaient dû animer mon moniteur à l'hôpital. Mais aucun mot juste ne me venait à l'esprit.

La leçon de conduite s'est achevée. Comment ? Je ne m'en rappelle plus.

Adrien, 19 novembre

Quand je lui avoue que j'ai décidé d'écrire sur lui, il accepte aussitôt. Nous parlons tous les deux de cette facilité à s'exprimer en voiture. Il me parle alors de sa mère. Du deuil qu'il n'a pas encore réussi à faire. Du travail, par lequel il s'est laissé absorbé depuis. C'est peut-être de là que tout est parti.

En parlant de lien, il évoque celui quasi fusionnel qu'il avait avec elle. Alors qu'elle enchaînait les récidives de cancers, il accumulait les récidives d'hernies discales. De façon simultanée et avec une force similaire. Il me parle alors de ce sentiment d'injustice qu'il a ressenti à plusieurs reprises récemment. Il y a un an et demi, sa mère est morte, après un énième cancer. Jusqu'au bout Adrien et son frère ont cru qu'elle s'en sortirait, elle qui menait une vie extrêmement saine et qui se battait pour vivre. « *C'est terrible de dire ça mais pourquoi elle plutôt que quelqu'un qui accumule les excès ?* » Aujourd'hui, l'injustice frappe à nouveau, Adrien verra ses filles moitié moins de temps qu'auparavant. Mais alors que nous parlons, j'admire encore une fois sa force puisqu'il trouve un côté positif à ces situations. Pour le cancer, il m'explique les évolutions technologiques fulgurantes qu'il a pu observer pour le traitement des tumeurs. Il sait par ailleurs que sa famille et lui seront surveillés avec attention, pour prévenir l'apparition de la maladie. Je hoche la tête à chacune de ces « bonnes » nouvelles. Le plus touchant reste cependant l'évolution de sa relation avec son père. Les larmes, les gestes tendres, et les véritables discussions s'esquissent parfois après une dure épreuve.

Mais pour sa rupture avec Isabelle, la blessure est palpable. Il ne reste plus rien de sa vie d'avant. Tout est effacé. Celle qu'il a aimée pendant tant d'années devient la

personne qu'il déteste le plus au monde. C'est difficilement imaginable mais c'est pourtant le cas. Heureusement, il reste les enfants. « *Mais il faut aussi les protéger dans ce genre de situation.* »

Jean-François 24 Novembre

Après plusieurs appels pour pouvoir avoir ses coordonnées, la sonnerie du téléphone résonne à mon oreille. J'ai besoin de cet appel, et pourtant je prie presque pour que personne ne décroche. Je sais combien il va m'être difficile de parler, qui plus est par téléphone et sur un sujet si délicat... Pourquoi est-ce aussi insurmontable de parler à quelqu'un que je ne vois même pas, qui ne peut pas me dévisager, pas même croiser mon regard, alors qu'en voiture, se livrer semble si naturel ? Je m'égare, perdue dans mes pensées. Il décroche.

Je lui dis « tu » et Jean-François répond sincèrement à toutes mes questions. Il n'est pas si facile de reparler de l'évènement douloureux qu'il m'avait confié. Cela fait un an après tout. Et la relation n'est pas la même qu'avec Adrien. Mais je suis déterminée à comprendre ce lien particulier qui se crée dans l'enceinte d'une voiture.

Nous parlons dans un premier temps de sa carrière. La route n'est pas sa seule passion, il aime également les langues étrangères et le droit. Il a d'ailleurs actuellement pour projet de suivre une formation afin de devenir contrôleur du travail. De vieilles conversations me reviennent en tête. Je cite Mylène Farmer et il me parle avec passion des 6 vinyles qu'on lui a récemment offerts. Je regarde les toits de Nantes à travers la fenêtre, lorsqu'un « *Tata ?* » retentit. J'apprends ainsi l'existence d'une petite fille de deux ans et demi. « *Non c'est Emilie* » dit Jean-François. « *Milie ?* » fait la petite voix. Je souris. Mon moniteur est papa. Il a aussi un fils de 9 ans, qui joue au foot avec ses copains.

Lorsque je lui demande finalement, avec difficulté et précaution, de me rappeler son histoire, il accepte mais prend son temps. Pour lui, la vie est comme un livre. Certaines pages sont tournées plus vite que d'autres, on souhaite les oublier et il est parfois difficile de revenir à la préface. Après le divorce, il est resté auprès de sa mère et de sa sœur à Carnac tandis que son père était « *extradé* » à La Rochelle. J'apprends qu'à ses 18 ans, suite à plusieurs « *bêtises* », il a été forcé de quitter sa maison de force. « *Ce sont les flics qui sont venus me chercher, j'ai été foutu dehors. Et à ses 18 ans c'est ma sœur qui a été mise à la porte. Nous avons dû nous débrouiller comme nous pouvions, on a mené nos vies seuls.* » Les ponts ont été coupés. Nous revenons sur le père, « *Ma frangine lui avait pardonné, mais pas moi* ». Jean-François n'a pas revu son père pendant 23 ans.

Le lien et la blessure

Ces deux rencontres se font écho dans mon esprit. La voiture a permis à deux hommes de me confier leurs histoires douloureuses. Et c'est par la blessure que s'est créé le lien. Pourquoi ? Le voyage en voiture aurait-il une quelconque vertu psychanalytique ? Que ce soit pour le covoiturage ou en leçon de conduite, je ne connaissais que superficiellement Adrien et Jean-François. « *De toute façon il est*

prouvé que de parler à de parfaits inconnus c'est plus facile qu'à des gens qu'on connaît » affirme Jean-François. « *Oui j'imagine que te parler c'est comme une forme de thérapie. Étrangement je me sens en confiance. Seulement quatre personnes sont au courant pour ma mère au boulot tu sais. »*, répond Adrien. Et la voiture dans tout ça ? « *Elle est un espace clos d'où l'on se dit qu'aucune confiance ne ressort. »* me dit Jean-François. Et je pense qu'il a raison, la voiture est un lieu particulier. Un extérieur différent défile à chaque seconde mais la peur ne nous traverse pas. On se sent protégés dans cette boîte de métal. La route a quelque chose d'irréel, le voyage n'est pas seulement physique. Il nous met face à notre intimité. Et nous la partageons sans crainte. Jean-François connaît bien cela, depuis le temps qu'il travaille en auto-école. Même s'il devient contrôleur du travail, sa carrière de moniteur aura été « *une belle tranche de vie, ah ça c'est sûr* ». Je repense à toutes mes leçons de conduite. A présent, me voici sur la route... L'essentiel, je l'ai appris grâce à Adrien et Jean-François, c'est de regarder devant soi.