

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 2014-2015
Soutenance de juin 2017

*LES DIGRESSIONS LYRIQUES DANS LE CINÉMA NARRATIF CONTEMPORAIN
A TRAVERS TROIS FILMS :
MELANCHOLIA (2011) de Lars Von Trier
LAURENCE ANYWAYS (2012) de Xavier Dolan
THE NEON DEMON (2016) de Nicolas Winding Refn*

Louis PRIVAT

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *EN SILENCE*

Directeur de mémoire : David FAROULT
Président du jury cinéma et coordination 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 2014-2015
Soutenance de juin 2017

LES DIGRESSIONS LYRIQUES DANS LE CINÉMA NARRATIF CONTEMPORAIN
A TRAVERS TROIS FILMS :
MELANCHOLIA (2011) de Lars Von Trier
LAURENCE ANYWAYS (2012) de Xavier Dolan
THE NEON DEMON (2016) de Nicolas Winding Refn

Louis PRIVAT

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *EN SILENCE*

Directeur de mémoire : David FAROULT
Président du jury cinéma et coordination des mémoires : David FAROULT

REMERCIEMENTS

Je remercie David Faroult pour ses conseils et sa bienveillance en tant que Directeur de mémoire.

Je remercie également Françoise Baranger et Giusy Pisano.

Un grand merci à Thomas Brzustowski pour sa participation à la PPM et pour avoir écrit son mémoire à côté de moi.

Je remercie chaudement les deux acteurs principaux de la PPM : Frederic Dietz et Marlène Genissel ainsi que toutes personnes ayant participé de près ou de loin à la réalisation de la PPM

Merci à Océane et Estelle Privat et à Adrien Breuil pour leurs quelques conseils et leur présence.

RÉSUMÉ

C'est à travers trois films, *Melancholia* de Lars Von Trier, *Laurence Anyways* de Xavier Dolan et *The Neon Demon* de Nicholas Winding Refn que ce mémoire aborde la questions des digressions lyriques au cinéma. Ces digressions lyriques des séquence qui diffèrent du reste des films dans lesquels elles s'inscrivent par leur rapport à la réalité et par leur expressivité. Quelle est la nature et la fonction de ces séquences ? Qu'impliquent-elles dans l'acte de création ? Ce sont ces questions qui nous guident tout au long de ce texte qui commence par s'interroger sur ces séquences du point de vue du spectateur puis poursuit en regardant par dessus l'épaule des réalisateurs de chacun des films mentionnés.

Du traitement de l'image au jeu des comédiens en passant par le montage et l'écriture du scénario, le lecteur est invité à s'interroger sur la facture de ces insolites séquences.

Mots clef : « digressions lyriques » ; digression ; lyrisme ; narration ; contemporain ; création ; cinéma ; séquence ; langage

ABSTRACT

This text tries to answer questions about lyrical digressions. Those digressions are sequences which are different from the movie they are from in their relationship with reality and their expressivity. What are their nature ? What do they involve in creative process ? Those questions will guide us through this text in which we will adopt the point of view of the spectator and then look over the directors' shoulder.

From the picture to the staging, the editing and the script, the reader may wonder how those unusual scenes were made.

Keywords : « lyrical digressions » ; digression ; lyricism ; narration ; contemporary ; creation ; cinema ; sequence ; language

SOMMAIRE

INTRODUCTION	8
PARTIE I - NATURE ET FONCTION DES DIGRESSIONS	11
<i>Chapitre 1 - The Neon Demon : une restructuration de l'esprit humain</i>	12
Etude du personnage : le basculement	13
Etude du lieu : structure de l'esprit	15
<i>Chapitre 2 - Laurence Anyways : l'illusion du bonheur</i>	21
Le bonheur et un soupçon de nostalgie	22
Une photographie romantique ?	25
<i>Chapitre 3 - Melancholia : un tableau mélancolique</i>	30
Le prologue face au film	31
La peinture comme fondement	34
<i>Chapitre 4 - Les questionnements que proposent ces études</i>	41
PARTIE II - QU'IMPLIQUENT CES DIGRESSIONS DANS L'ACTE DE CREATION ?	44
<i>Chapitre 1 - L'écriture</i>	45
Des écritures parallèles	45
Le degré narratif des digressions	51
Une question de point de vue	53
Un rêve lucide ?	55
<i>Chapitre 2 - la réalisation</i>	59
Le dialogue avec le directeur de la photographie	59
La direction d'acteur	67

<i>Chapitre 3 - la post-production</i>	71
Le montage : construction par association et accumulation	71
Les transitions	75
<i>Chapitre 4 - L'écriture musicale et sonore</i>	78
La musique	78
Une écriture sonore digressive ?	82
PARTIE III - L'EXPERIENCE PERSONNELLE	84
<i>Chapitre 1 - écrire une digression lyrique</i>	87
Comment intégrer ce type de séquence au sein d'un film ?	87
Comment écrire la séquence ?	88
<i>Chapitre 2 - Réaliser une digression lyrique</i>	92
Quel type d'image adopter ?	92
Travailler différemment avec les comédiens	96
<i>Chapitre 3 - Le travail de la musique</i>	98
CONCLUSION	100
BIBLIOGRAPHIE	103
FILMOGRAPHIE	105
TABLE DES ILLUSTRATIONS	107
ANNEXES	109
DOSSIER DE PPM	110

INTRODUCTION

« Une image vaut mille mots »

proverbe attribué à Confucius

Le cinéma regorge d'images. Et de mots.

Mais les mots ne sont pas dans tous les films. Qu'il s'agisse des premiers films de l'histoire du cinéma qui, privés de son, se retrouvaient privés de mots à l'exception des cartons. Et les films parlants ne regorgent pas nécessairement de mots. Certaines séquences peuvent en être dénuées.

Je m'intéresse dans ce mémoire à des séquences qui n'utilisent aucun mot. Seulement des images et des sons. Les séquences qui nous occupent ne sont pas seulement dénuées de mots, qu'ils soient parlés ou écrits, mais ont en commun de s'écarter de la réalité développée dans l'ensemble des films dans lesquels elles s'inscrivent, l'espace de quelques minutes. Elles digressent. C'est instinctivement qu'un corpus s'est imposé, trois séquences qui semblent porter quelque chose en commun, qui suggèrent une émotion précise, qui dépeignent un état psychologique de manière non réaliste. La caractérisation de ces séquences est difficile et nous occupera durant la première partie de ce mémoire.

Afin d'éviter toute confusion, je vais écarter certains types de séquences qui pourraient être confondues avec celles qui nous intéressent ici. C'est ainsi que je n'aborderai pas les séquences qui tiennent lieu de génériques de début ou de fin de film, et qui exploitent des procédés similaires à celui que nous allons étudiés. Je pense ici par exemple à des génériques réalisés par Saul Bass, pour ne donner qu'un exemple. De la même manière j'écarte le genre de la Comédie musicale qui peut offrir des séquences digressives qui plongent le spectateur dans une réalité différente de celle développée dans le reste du film. Et enfin nous n'aborderons pas le rêve, l'addiction ou la folie.

Le corpus consiste en une séquence de *Melancholia* (2011) réalisé Lars Von Trier, une séquence de *Laurence Anyways* (2012) réalisé par Xavier Dolan et une séquence de *The Neon Demon* (2016) réalisé par Nicholas Winding Refn. Ces trois films ont été réalisés dans les années 2010 ce qui limite la période que l'on peut qualifier de contemporaine. Un film est Américain, l'autre Québécois et le dernier Danois, ce qui souligne dans premier temps l'idée que le type de digression étudiée n'est pas spécifique à un pays, mais semble néanmoins s'inscrire dans la culture commune que partagent au moins l'Amérique du Nord et l'Europe. Nous ne prétendons pas que le type de séquences que nous allons étudier n'est pas présent dans d'autres pays ni n'est jamais jamais intervenu avant. Cela nous permettra seulement d'attester que ce type de séquence *existe* en Occident dans les années 2010.

L'idée de ce mémoire est née d'un goût personnel particulier pour le type de séquences qui nous occupent que j'ai souvent ressenti comme une respiration de la narration, et comme une possibilité pour l'esprit de se laisser porter, de nourrir son imaginaire et de ne plus être entraîné par le type de narration développé tout au long du film qui semble se suspendre durant quelques minutes. Ces séquences me semblent - et j'insiste sur le fait que ce n'est une impression personnelle qui ne se donne pas le rôle de vérité - peut-être plus libres, et semblent donner aux réalisateurs l'occasion d'explorer des pistes de représentations originales et inhabituelles au cinéma.

A travers ce mémoire je vous propose de circuler dans les différents espaces liés à la construction d'un film et à son visionnage. Dans un premier temps nous irons en salle de cinéma afin d'établir une première analyse de chaque séquence sur le plan de la perception, en tant que spectateur. Nous nous efforcerons de déterminer la nature de ces séquences et d'en trouver une potentielle fonction commune. Puis nous quitterons la salle de cinéma afin de nous diriger en deuxième partie vers le bureau du scénariste, le plateau de

chaque tournage, les salles de montage, bref les lieux où sont élaborés les films. Nous y envisagerons les séquences dans leurs phases de création, de l'écriture au montage en passant par le tournage, afin de confronter les intentions des créateurs au résultat final en nous intéressant aux différents éléments nécessaires à la production d'un tel type de digression. Forts de nos analyses et de nos informations sur la conception de chacun des films, nous nous dirigerons ensuite vers les plateaux de l'école afin de nous essayer à la réalisation d'un court-métrage au sein duquel une digression lyrique s'insérera. Cela nous permettra de poser quelques questions supplémentaires à propos de la réalisation de telles séquences, et de proposer certaines pistes pour aller plus loin, à notre modeste échelle.

Dirigeons-nous dès à présent en salle afin d'étudier notre corpus, film après film.

PARTIE I

NATURE ET FONCTION DES DIGRESSIONS



The Neon Demon est un film réalisé par Nicholas Winding Refn, sorti sur les écrans en France et dans le monde en juin 2016. Le premier film abordé dans ce mémoire est donc apparu moins d'un an avant la fin de la rédaction de ce mémoire. Dans la filmographie du réalisateur, *The Neon Demon* suit directement *Only God Forgives* (2013) et *Drive* (2011) qui sont deux succès commerciaux indéniables pour des films d'auteurs américains. Doté d'un budget de 7 Millions de dollars, Nicholas Winding Refn développe alors un film mêlant horreur et angoisse sur le milieu de la mode à Los Angeles et y met en scène Elle Fanning dans le rôle principal de Jesse, jeune fille innocente et naïve venant du fond de la campagne américaine pour essayer de percer dans le milieu du mannequinat. Sa beauté pure et lumineuse séduit chacun des personnages dont elle croise la route, qu'ils soient maquilleurs, photographes, couturiers. Ses seules ennemies sont évidemment les autres mannequins qui ont été contraintes de recourir à la chirurgie esthétique afin de satisfaire la volonté des stylistes. La séquence que nous allons étudier dans quelques instants s'inscrit au beau milieu du film, commençant à la cinquante-neuvième minute dans un film qui en fait 119. Elle dure 04:59 min et présente un moment fondamental au développement du film. Il s'agit du basculement de Jesse innocente, pure et inoffensive à une Jesse maléfique consciente du pouvoir que lui accorde sa beauté, la rendant manipulatrice et antipathique. Nous assistons à un passage de relais entre la Jesse innocente à la Jesse manipulatrice, chacune ayant sa moitié de film.

Etude du personnage : le basculement

Cette séquence nous confronte à un basculement. Ce basculement s'exprime de différentes façons. Le changement s'opère d'une Jesse innocente et pure vers une Jesse habitée, manipulatrice et imbue de sa propre beauté et du pouvoir que son apparence lui prodigue. L'innocence de Jesse se manifeste de différentes façons. Parfois elle semble ne pas se rendre compte de l'effet qu'elle produit sur ses congénères et la modestie avec laquelle elle reçoit chacun des compliments qui lui sont fait renforce son angélisme. Systématiquement, elle ne semble pas comprendre la nature même de ces compliments. Sa naïveté peut se noter par exemple durant la séquence qui précède la digression qui nous intéresse. Jesse et Gigi, sa principale rivale, discutent et Jesse semble choquée par le fait que Gigi a subi plusieurs séances de chirurgie esthétique afin de modifier la forme de son nez, de ses pommettes ou de son implantation capillaire, chose très courante dans la mode. Qu'elle ne sache pas cela du milieu dans lequel elle espère percer met en avant une certaine candeur. Cette candeur n'est-elle pas superficielle, laissant à penser que sommeille cet alter-ego manipulateur ? Cette question est soulevée par un plan qui survient juste avant la séquence qui nous intéresse principalement. Il est alors annoncé à Jesse qu'elle sera le clou du spectacle et qu'elle clora le défilé. A cette annonce un sourire de satisfaction loin de l'innocence qu'on lui connaît se dessine sur son visage, introduisant alors l'idée d'une Jesse différente de celle que le spectateur a observé depuis le début du film, satisfaite d'elle-même.



Photogrammes de *The Neon Demon*

Elle fait un essayage et la digression qui nous intéresse démarre.

La notion de double est présente de façon prégnante dans le film par le nombre de miroirs présents dans quasiment chacune des scènes du film. Et le miroir ici a une importance capitale. Si jusqu'ici il reflétait fidèlement l'image de Jesse, le miroir auquel Jesse va être confrontée présentement propose une autre version du personnage, une version plus séductrice, sensuelle et aux allures maléfiques. Le miroir au cinéma et dans la fiction a souvent été plus qu'un simple miroir. De la porte vers le royaume des morts dans le *Orphée* (1850) de Jean Cocteau, au reflet altéré par la dépression du personnage de Nathalie Portman dans *Blackswan* (2011) en passant par la traversée des miroirs d'Alice pour aller dans le pays des merveilles dans le roman de Lewis Carrol¹. Ici nous avons d'un côté une Jesse innocente et de l'autre une Jesse aux allures diaboliques. Très différente de celle que nous avons observée jusqu'à ce moment précis du film, elle est sensuelle, séductrice et provocatrice. En témoigne le regard lancé à son alter-ego innocent, et les baisers langoureux qu'elle offre à son reflet.



Alors que la Jesse que nous connaissons n'est encore ici que spectatrice, jusqu'à ce que, perturbée par son moi sensuel, elle ferme les yeux, ce qui pourrait être perçu comme une seconde d'inattention dont la jeune femme diabolique profite afin de passer de l'autre côté et d'infecter l'innocente. C'est ainsi que l'ensemble des éléments visibles passent au rouge qui est la couleur classique du désir, de la violence et lorsque Jesse rouvre les yeux, il n'y a plus aucune présence de la naïve jeune fille que nous avons suivi jusque là. Le double n'est plus. Le reflet paraît maintenant fidèle, l'original et la réflexion

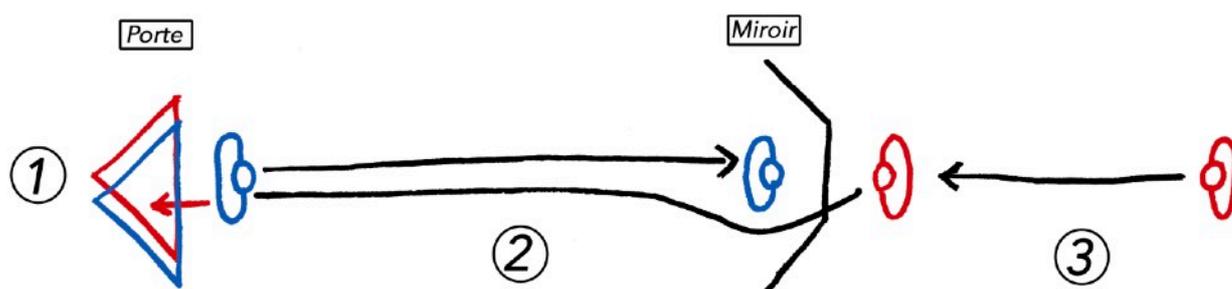
¹ *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871), de Lewis Carrol, et l'adaptation cinématographique de 2016

adoptant la même attitude : celle d'une sensualité nouvelle, et d'un maléfice naissant.

Etude du lieu : structure de l'esprit

Au-delà du dédoublement physique de Jesse, l'environnement est l'élément principal qui suggère l'éloignement, le recul de la réalité. Cet environnement est altéré lorsque Jesse ferme les yeux au début de la séquence. Les flashes qui envahissaient l'espace visuel et sonore se raréfient et l'ensemble des filles qui précédaient la jeune fille sur la scène disparaissent. La solitude est totale et lorsque Jesse ouvre les yeux, elle se retrouve debout devant un grand triangle brillant, comme une porte.

Il se produit alors la sensation du passage à un état intérieur. Et Nicholas Winding Refn semble alors proposer alors une géographie de l'esprit de son personnage. J'ai tenté de reconstituer la géographie sous la forme du schéma qui suit.



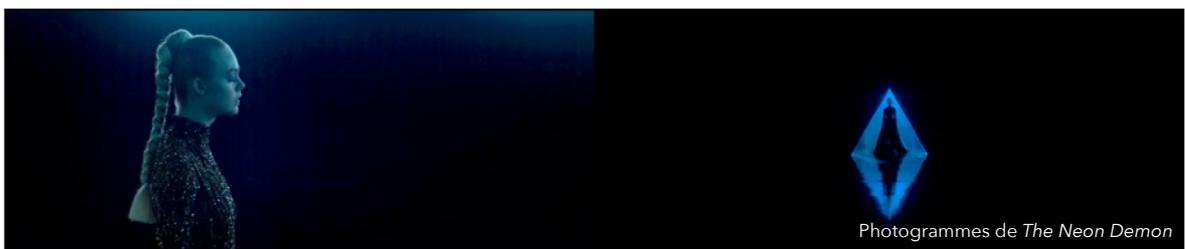
Nous avons alors trois espaces² différents dans lesquels Jesse évolue. Envisageons chaque espace physique comme les différents niveaux de l'esprit.

² Numérotés ici 1, 2 et 3.

Sans entrer dans une considération psychologique telle que Freud l'a définie, car je n'en maîtrise pas la conception, nous pourrions cependant envisager l'espace 1 comme l'espace de conscience totale, d'éveil. Cette conscience que chacun expérimente au quotidien dans son rapport à la réalité. L'espace n°2 représente alors un niveau de sous-conscience inférieur à l'éveil. Un espace intérieur qui effectue une balance entre les informations du réel et les pulsions beaucoup plus profondes qui émergent de l'espace n°3. C'est ainsi que la zone n°3 peut représenter une sorte d'inconscient, dans ce qui définit la personnalité de Jesse. Elle-même ne sait pas ce qui y sommeille. Mais ce qui s'y trouve est pourtant fondateur de sa personnalité.

Les frontières entre les différents espaces sont symbolisées par la porte triangulaire entre les espaces 1 et 2, et par le triple-miroir entre les zones 2 et 3. Et la perméabilité des espace ne semble se produire que par une sorte de rituel précis. C'est ainsi que pour passer la porte triangulaire, Jesse ferme doucement ses yeux, respire lourdement mais sans agitation, et semble tout d'abord sombrer dans un état méditatif.

Sa méditation l'emmène dans un état de conscience intermédiaire où les autres femmes ont disparu, et où les flashes d'appareils photographiques ont changé et ne sont réellement plus que des *flares* mystérieux qui viennent se refléter contre la lentille de l'optique. Lorsque Jesse rouvre les yeux, elle se trouve devant un grand triangle lumineux bleu qui, par la lumière, qu'il produit suggère un espace lumineux derrière. Et cet espace lumineux est celui de la réalité, celle qu'elle vient de quitter.



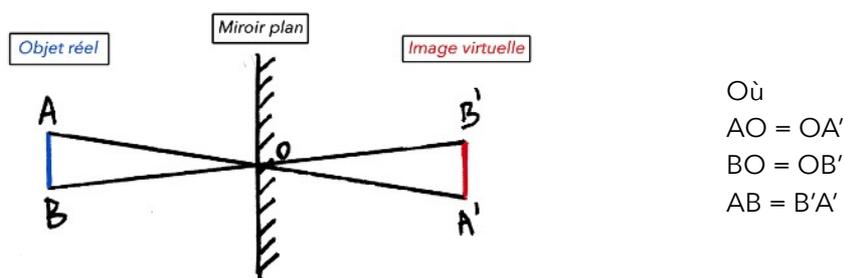
Devant le triangle lumineux et par le reflet d'un sol lisse, Jesse semble scellée dans une forme de diamant. Cela permet à la fois de confiner le personnage dans un espace délimité que l'obscurité totale ne permettrait pas, et renforcer

l'idée d'une beauté brute digne d'un diamant. Pour aller plus loin et jouer du symbole, Jesse représenterait une impureté présente dans le diamant, comme un prétexte de la Jesse manipulatrice que nous allons rencontrer quelques plans plus tard.

S'ensuit ensuite un champ contre-champ entre Jesse et une forme lumineuse qui semble à la fois l'effrayer et l'intriguer. Cette forme est déjà apparue plus tôt dans le film lors d'un rêve qu'elle faisait, seule dans sa chambre de motel. Cette forme, présente à la place des miroirs devant lesquels Jesse va se poster renforcent l'idée d'une sorte de portail vers l'inconscient, associé au rêve. Cet élément attire notre personnage qui se dirige vers elle.



Jesse parcourt la distance qui la sépare du triple-miroir. Derrière ce triple miroir sommeille une Jesse encore virtuelle, une possibilité qu'elle pourrait embrasser. Il est intéressant de rapprocher cette disposition à la schématisation optique qui est faite du miroir plan.

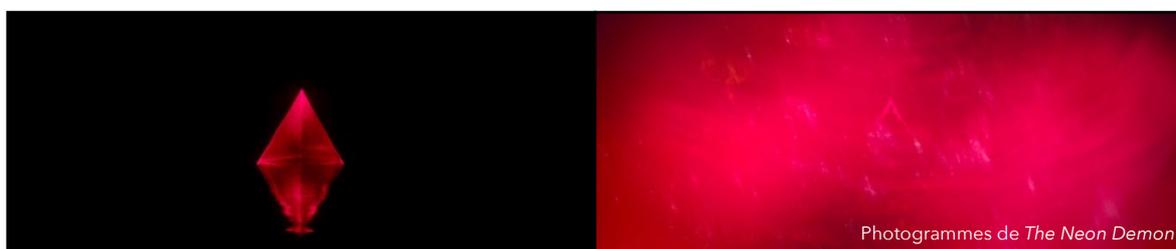


Cette analogie est peut-être gratuite mais je soulignerai deux éléments : en optique, le « reflet » d'un objet réel est appelé image virtuelle et ressemble en tous points par sa taille et par sa distance au plan à l'objet réel.

Ici la Jesse virtuelle est physiquement identique en tous points à celle que nous connaissons. Elle est encore virtuelle, de l'autre côté du miroir. Et c'est un

nouveau « rituel » qui va permettre à la Jesse virtuelle, qu'optiquement nous pourrions noter Jesse' de passer de l'autre côté du miroir. Ce rituel est le même que celui qui a amené Jesse de l'espace 1 à l'espace 2 : elle clôt ses yeux et respire doucement. Comme une plongée au cœur de l'océan qui exige des dépressurisations régulières, la jeune fille s'enfonce au plus profond de son esprit et ouvre alors la dernière porte qui libère le Démon de néon³, tel qu'il est appelé par le réalisateur lui-même.

Après le basculement que nous avons évoqué précédemment, l'environnement jusqu'alors froid, bleu et pur est altéré. Jouant sur la couleur rouge, la sous-conscience de Jesse a ouvert la porte de ce que nous appelons ici inconscient, et en est alors modifiée. La personnalité de Jesse a changé. Nous remarquons alors que la porte triangle, et donc son rapport à la réalité à lui aussi changé de couleur. Et enfin, Jesse circule dans un espace qui n'est plus obscur mais envahi par la couleur rouge, comme une manière de symboliser la façon dont cette zone de sous-conscience est maintenant entièrement maîtrisée par la Jesse' démoniaque. Elle permet aussi de symboliser un état encore utérin de la nouvelle Jesse', qui sortira par une porte triangulaire rouge aux allures maintenant vaginale. Une nouvelle naissance. Le démon vient au monde, à la réalité.



Et le plan qui suit notre séquence renforce cette idée de surgissement au monde, alors que Jesse' ouvre un rideau, et est dotée d'un contre-jour rouge

³ Le réalisateur déclare dans différentes interview que nous aborderons dans la seconde partie de ce mémoire que « The neon demon » est justement cette Jesse.



qui caractérise la nouvelle jeune fille et se présente à nous nouvelle, sensuelle par son attitude et son décolleté, différente.

L'idée de l'amour de sa propre beauté n'est pas nouvelle. Nous avons en tête le mythe de Narcisse dont l'histoire la plus détaillée se trouve dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Un jeune homme grec s'abreuve un jour à une source après une dure journée de chasse, voit son reflet dans l'eau et en tombe amoureux. Narcisse reste alors de longs jours à se contempler et à désespérer de ne jamais pouvoir attraper sa propre image. Il finit par mourir de cette passion qu'il ne peut assouvir, en se noyant dans la source en tentant d'embrasser son reflet. Les analogies avec cette séquence de *The Neon Demon*, surnommée « Narcissus Scene » par la directrice de la photographie Natasha Braier sont assez aisées à la seule différence que l'enveloppe corporelle de Jesse reste intacte mais c'est sa personnalité qui meurt au profit d'une nouvelle, vicieuse et manipulatrice. Avant cette séquence, jamais Jesse ne fait réellement attention à son reflet dans les miroirs qui l'entourent pourtant massivement. Alors qu'elle se retrouve devant le triple-miroir, elle se laisse séduire par son alter-ego, qui embrasse le miroir, et au lieu de se noyer littéralement dans une eau alors inexistante, elle se noie métaphoriquement dans la tentation du pouvoir et de la manipulation.

Je souligne par cette analogie une idée qui me paraît importante : sous une esthétique Pop et les codes du film d'horreur circule un propos assez classique. Si l'on extrait un propos encore plus large, nous pouvons trouver celui selon lequel la connaissance, la prise de conscience de Jesse du pouvoir que lui accorde sa beauté sur le monde la pervertit et tue son innocence. La

connaissance comme fléau. C'est une idée qui remonte à l'écriture de la *Genèse*, où le fruit de la connaissance donnée à Adam par Eve fut le premier fléau de l'humanité. Le fléau de Jesse est de savoir qu'elle est belle et qu'elle peut se servir de cette beauté pour manipuler son entourage. Et enfin, nous pouvons y voir une manière de représenter le passage de l'adolescence à l'âge adulte. Ce film représente un parcours initiatique au cours duquel Jesse s'affirme en tant que femme et par son apparence s'accomplit dans le milieu de la mode.

Enfin, cette séquence est l'étude d'un moment précis et très court. Nicholas Winding Refn étire la temporalité afin de représenter cet instant fondamental au développement du personnage. Et afin de représenter cet instant de basculement, il retire son personnage de la réalité et la plonge dans un environnement qui reflète son état intérieur. C'est un procédé qui est également utilisé par Xavier Dolan lors d'une scène de *Laurence Anyways*.

Laurence Anyways est un film de Xavier Dolan, réalisé en 2012. Il suit directement *J'ai tué ma mère* (2009) et *Les amours imaginaires* (2010), ses deux premiers films. Ce film présenté au festival international du film de Toronto est le plus long de son réalisateur et met en scène Laurence et Fred⁴, un couple heureux et très complice. Laurence annonce un jour à Fred qu'il veut changer de sexe, se sachant femme. Cette annonce va bouleverser leur couple, et lancer les thématiques principales du film très porté sur la question de l'apparence en conflit avec la personnalité, ainsi qu'une forme d'amour impossible. Laurence aime les femmes et veut en devenir une. Fred aime les hommes, mais ne peut se résoudre à abandonner Laurence, malgré sa réticence face au changement de sexe de sa moitié. La séquence qui nous intéresse survient aux deux-tiers du film, alors que Laurence et Fred ne se sont pas vues depuis plusieurs années et qu'elles⁵ décident de reprendre contact. Elle se revoient seules chez Fred qui est alors mariée à un homme avec qui elle a fait un enfant. Elles refont l'amour, et alors qu'elles s'amuse après leurs ébats, Laurence lui demande de partir avec elle. La remise en contexte est un peu longue mais néanmoins nécessaire afin de comprendre les enjeux de la séquence que nous allons analyser dans un instant.

Au cours de cette deuxième analyse nous étudierons la façon dont la séquence choisie prend ses distances avec la réalité telle que nous la connaissons et nous relèverons les éléments qui nous permettent de comprendre l'état intérieur des personnages ainsi que la façon dont cette séquence fige dans le temps un instant de bonheur.

⁴ Laurence est au début du film un homme et Fred une femme. Je précise car les prénoms peuvent porter à confusion.

⁵ Laurence sera considérée comme une femme, même si jouée par un homme, Melvil Poupaud.

Le bonheur et un soupçon de nostalgie

Je débiterai par les quelques plans qui sont pour moi les plus représentatifs de la séquence. Cela nous permettra d'aborder l'ensemble par la suite. Je parle ici des plans présentant les deux personnages marchant dans une rue, au milieu d'une myriade de vêtements tombant du ciel. Ces vêtements fantasmagoriques ne sont pas sans nous rappeler quelques scènes impliquant aussi un jeté d'habits. Nous pensons par exemple à une scène située au début du film lorsque Xavier Dolan dépeint le bonheur innocent que vivent Laurence et Fred alors qu'ils sont toujours ensemble et que Laurence n'a pas encore fait son coming-out. Elle verse un bac entier d'habits sur une Fred écroulée de rire avant de s'abattre sur elle et l'embrasser tendrement. Par ailleurs un autre vêtement s'envole dans le film quelques minutes avant la digression que nous abordons dans ce mémoire. Lorsque les deux femmes s'apprêtent à faire l'amour, Fred lance le manteau de Laurence sur un canapé et se jette dans ses bras. Ce lancé de manteau est accentué par un ralenti, soulignant l'aspect momentanément aérien de l'habit, et introduisant peut-être alors la séquence à venir. L'idée de vêtements aériens et chutant est donc principalement liée à des instants de bonheur et de joie.



Par ailleurs, si nous nous attardons sur certains éléments composant ce passage, une imagerie précise nous vient en tête. L'église. Le couple. Des choses tombant du ciel. La joie manifeste des personnages. Ces éléments pourraient alors évoquer l'imagerie du mariage, avec des vêtements en guise

de grains de riz jetés sur un couple fraîchement marié et heureux sortant de l'église. Le spectateur, s'il n'intellectualise pas ce qu'il voit comme étant évocateur d'un mariage reçoit les éléments qui peuvent être inconsciemment associés à cette idée de mariage qui est souvent qualifié par bien des couple comme le plus beau jour de leur vie. Xavier Dolan emploie des symboles représentatifs de la joie dans le couple.

Et lors de cette séquence, la joie des deux personnages est palpable. Tout d'abord par le jeu des comédiens qui, lorsqu'ils marchent dans la rue principale de l'Ile au Noir, arborent un sourire enchanté et vont jusqu'à rire à gorge déployée.



Photogrammes de Laurence Anyways

Leur joie est communicative. Et cela tient à plusieurs choses. Elle tient dans un premier lieu aux vêtements qui tombent tout autour d'eux par l'association d'émotions qui leur est faite, elle tient à l'expression de joie qu'arbore les comédiens, mais aussi à une énergie et un rythme qui n'a pas encore été observé dans le film jusqu'à ce moment précis. Cette énergie circule notamment par la musique du groupe Moderat qui s'appelle *New Error* et qui occupe tout l'espace sonore. La musique est très rythmée et très électronique. Elle apparaît lors d'un instant suspendu entre Laurence et Fred, alors que la première demande à la seconde de partir avec elle. Fred ne répond pas et un lourd silence s'installe. C'est un sourire, et non un mot qui aurait percé le silence, qui répond à Laurence. Ce sourire plutôt qu'un mot semble être une volonté présente dans toute la séquence de transmettre les informations et les émotions autrement que verbalement. Et afin d'exprimer à l'image l'énergie dont nous

sommes en train de parler, le réalisateur choisit de quitter une représentation réaliste du monde tel que nous le connaissons et de construire une réalité alternative dans laquelle les personnages continuent d'évoluer. Dans cette autre réalité, le temps est étiré par le procédé de ralenti. Dans cette réalité, du ciel ne tombent pas des gouttes de pluie mais des vêtements aux couleurs saturées. Dans cette réalité donc l'espace et le temps sont différents. La digression dont nous parlons actuellement se déroule alors, à l'instar de celle de *The Neon Demon*, dans une réalité différente de celle développée dans l'ensemble du film.

L'énergie déployée par la musique au sein de cette autre réalité est soutenue par un montage qui est synchronisé avec le rythme musical. Ainsi lorsqu'un plan succède à un autre, la coupure s'effectue sur un temps fort de la bande son, ce qui offre un ensemble cohérent, où images et musique évoluent en même temps et sur un rythme commun. Lorsque nous atteignons le moment où les personnages marchent sous une pluie de vêtements, le réalisateur donne alors aux plans le temps d'évoluer. Par le ralenti de l'image et le rythme élevé de la musique survient une énergie paradoxale.

A quel moment la réalité commence-t-elle à être altérée ? Le premier élément qui vient altérer légèrement la réalité développée au cours du film survient lorsque Laurence demande à Fred de partir avec elle. Il s'agit du même moment que lorsque la musique de Moderat intervient. Ni Fred ni Laurence ne parlent. Un champ-contrechamp a été établi. Et ce champ-contrechamp est contrarié soudainement par une saute d'axe. Nous passons sans raison apparente - ni déplacement de caméra, ni mouvement interne à l'image - de l'autre côté de l'axe établi précédemment et nous observons Fred et Laurence sous un autre angle, établissant un nouveau champ-contrechamp. C'est le premier point. Le deuxième point est l'irruption soudaine de la musique quelques secondes plus tard qui vient masquer tous sons directs et supprime une ancre à la réalité. Ces deux éléments semblent être les éléments déclencheurs de la digression et qui

font doucement glisser la réalisation vers une forme de représentation non réaliste.

Évoquons également la fin de cette digression et le retour à la réalité. Alors que la tempête de vêtements bat son plein autour des deux personnages, les plans ne changent pas encore mais les vêtements eux disparaissent en une coupe. Fred et Laurence continuent d'évoluer joyeusement dans la rue, toujours ralentis par la cadence de prise de vue élevée. L'absence soudaine des vêtements autour d'eux souligne dans un premier temps le fait qu'ils ne sont pas réels et qu'ils sont effaçables à tout instant et dans un second temps que la digression se rapproche doucement du réel et d'une réalité similaire à la nôtre en passant en une coupe d'une cadence de prise de vue élevée à une cadence normale, passant donc du ralenti à la vitesse réel. En l'espace d'une dizaine de secondes, les personnages sont donc arrachés à leur réalité alternative dans laquelle le bonheur s'exprime visuellement, et traversent de nouveau la fine frontière entre cet univers éphémère et une réalité comparable à la notre. Nous avons, l'espace d'une séquence dégressive, étiré un moment de bonheur comme pour en effectuer une photographie.

Une photographie romantique ?

Au sein de la séquence, il n'y a pas d'évolution de sentiment et d'émotion. Le bonheur reste complet et inaltéré. Mais mis en contraste avec la peine de la jeune femme qui ferme les yeux avant que Fred et Laurence ne soient à L'île au Noir pose la question du point de vue. Si l'on essaye de déterminer un point de vue précis, plusieurs options semblent crédibles. Tout d'abord, cette joie explosive peut être attribuée au couple que forme Laurence et Fred. La joie représentée est la leur. Cependant lorsque la musique retentit au début la séquence, et que l'on observe le couple en train de fuir le domicile de Fred, un plan nous place dans le regard de Charlotte, la copine officielle de Laurence. Une bascule de point a lieu au milieu de ce plan qui présente Laurence et Fred

en train de dévaler en courant les escaliers. Le point passe alors sur une vitre sur laquelle des flocons meurent et se transforment en gouttes de pluie. Au delà de la potentielle symbolique d'un réchauffement climatique à l'extérieur de la voiture produit par les retrouvailles de Fred et Laurence, cette bascule et cette vitre présente un autre regard, un autre lieu qui est l'intérieur de la voiture depuis laquelle Charlotte observe le couple. Cette jeune femme qui a auparavant fait part à Laurence de sa peur de le voir reprendre contact avec Fred ferme alors les yeux. Lorsque ses yeux se ferment et la musique alors encore toute en retenue explose et devient plus rythmée. Sur ce nouveau rythme apparaît à l'écran une mer de glace que nous aborderons plus tard dans la rédaction de cette analyse mais qui présente les alentours de l'Île au Noir, destination de Fred et Laurence. Le fait que la séquence volontairement irréaliste se déroule immédiatement après que Charlotte ait fermé ses yeux laisse à penser que ce qui nous est donné à voir immédiatement après n'est autre qu'un fantasme de sa part, une façon d'imaginer le bonheur qu'est en train de vivre sa copine avec une autre femme. Un bonheur qui pour elle est si effrayant qu'il en devient irréaliste et démesuré dans sa représentation. Deux points de vue cohabitent alors. Celui du couple heureux et celui d'une Charlotte malheureuse et que la joie de Fred effraye.

Par ailleurs, comme nous l'avons vu précédemment, les vêtements chutant du ciel peuvent être lus comme une façon de refléter un état intérieur. Cela m'amène à envisager une lecture similaire des quelques plans insérés entre celui représentant Charlotte fermant ses yeux et ceux présentant la pluie d'habits. Il s'agit de plans aériens, filmés très probablement en hélicoptère, qui planent au dessus de ce que l'on peut percevoir comme une mer de glace. Ce milieu pour le moins inhospitalier est froid, tranchant. Et c'est assez spontanément qu'une toile de Caspar David Friedrich m'est venu à l'esprit. Je vais donc m'appuyer de cette toile pour tenter de comprendre les plans ici étudiés.



Photogramme de Laurence Anyways

La mer de glace (1824) - CD.Friedrich

Caspar David Friedrich, grande figure de la peinture Romantique Allemande est principalement connu pour ses toiles mettant en scène un ou plusieurs personnages de dos faisant face à un large paysage. Sur ce tableau, toute présence humaine est absente de ce tableau. Seul un petit bateau semble coincé, échoué, fracassé dans cette mer de glace qui est toute aussi inhospitalière que celle de Xavier Dolan. Comme une allégorie de l'humanité destinée à disparaître des paysages de la Terre, à être brisée. Et c'est peut-être cela la clef des plans que nous étudions ici : le paysage qui nous est présenté est peut-être une façon de représenter un état de l'humanité ou tout du moins de nos personnages qui, quelques années auparavant, ont eu le cœur brisé par leur séparation. L'on constate alors la froideur et le désert tranchant qu'est maintenant leur esprit sur lequel ils tentent de reconstruire un nouvel instant d'intimité et de bonheur ensemble. Car par l'association entre la mer gelée et tranchante et la rue aux taches multicolores, un contraste se crée. Un contraste de vie, de mouvement, de couleur, d'émotion. Comme un « AVANT-APRES » s'être retrouvé.

AVANT

APRES



Photogrammes de Laurence Anyways

Lorsqu'ils marchent dans la rue, l'on voit le ciel qui était alors invisible sur les plans de glace, et la neige dégagée de la rue sur laquelle ils évoluent semble fondre. Ils circulent dans leur esprit gelé d'émotion et à deux, dans leur joie des retrouvailles, parviennent à se mouvoir intérieurement.

Cette idée de paysage comme évocation de l'intériorité intervient une nouvelle fois quelques minutes plus tard, lorsque Laurence rentre toute seule en bateau, après qu'elle et Fred se soient de nouveau quittés. Laurence est alors sur un ferry et face à la mer de glace comme un personnages de Caspar David Friedrich le serait.



Voyageur contemplant une mer de nuage
(1818) - CD.Friedrich

Cette image renforce alors cette idée de paysage comme reflet de l'âme. Laurence est alors ici, seule face à elle même, et contemple cet état émotionnel glacial dans laquelle elle s'apprête à plonger à nouveau.

Cette séquence quitte notre réalité pour en construire une autre basée sur une extériorisation des émotions et des sentiments des personnages. Elle fonctionne comme une photographie d'un état passager, éphémère et fragile. Ce bonheur se reconstruit difficilement et de manière explosive. A l'image de la représentation romantique de l'état intérieur par Caspar David Friedrich, Xavier Dolan nous propose comme la photographie d'un instant de bonheur. Un instant étiré par le ralenti et le montage qui nous présente le passage des

vêtements virevoltant sous le plus d'angles et de valeurs de plan différents. Et afin de souligner l'importance de cette séquence, une réalisation différente de celle employée dans l'ensemble du film est mise en place. Le film est majoritairement tourné en caméra à l'épaule et ne quitte pas les personnages des yeux, comme une envie de ne rater aucune de leurs émotions. La caméra est au service des comédiens et de leur jeu. Dans cette digression, la caméra est stable, voire fixe, et laisse les comédiens évoluer dans un environnement qui devient alors tout aussi important que les personnages eux-mêmes.

L'environnement, le paysage, le décor sont des éléments qui sont fondamentaux dans l'expression des émotions des personnages dans *The Neon Demon* et *Laurence Anyways*. Et comme nous allons le voir, le prologue de *Melancholia* n'est pas en reste.

Melancholia est un film sorti en 2011, réalisé par Lars Von Trier, cinéaste danois notamment fondateur du dogme95, mouvement d'avant-garde qui définit d'après dix règles précises une autre manière de filmer, en réaction aux productions majoritaires de l'industrie cinématographique. Fervent admirateur du travail du réalisateur russe Andreï Tarkovski à qui il a dédié son précédent film *Antichrist*, leurs références picturales et leurs thématiques se croisent comme nous aurons l'occasion de le remarquer dans le développement qui suivra cette introduction à l'analyse du prologue de *Melancholia*. Ce prologue est différent du reste du film. Long d'exactly 8 min, aucun mot n'y est prononcé. Il consiste en une série de plans quarante fois plus lents que la vitesse de prise de vue réelle⁶. Ces plans représentent successivement les protagonistes du film dans des situations tirées du film, et deux planètes qui se tournent autour jusqu'à se percuter. L'approche globale de la séquence n'est pas la même que pour le reste du film et, nous le verrons dans une première partie, cela tient notamment au point de vue adopté. Par ailleurs l'image par son cadre, sa lumière ou ses effets spéciaux convoque certaines références picturales romantiques, pré-raphaélites ou encore flamandes et plus largement emprunte à la peinture une idée de la composition et de l'expression visuelle d'un état psychologique. Nous aborderons cela dans une seconde partie.

Forts de ces éléments nous tenterons de déterminer en quoi ce prologue atteint un objectif différent du reste du film qui présente les mêmes événements mais d'une façon, nous le verrons, plus réaliste.

⁶ Ces plans ont été tournés à une cadence de 1000i.s⁻¹, au lieu de 25i.s⁻¹ en vitesse réelle.

Avant toute chose, osons une généralité. La vie commence par la naissance et finit par la mort. Ce qui est important c'est ce qui se passe entre les deux. Ici, Lars Von Trier nous expose la fin de son film sans mystère, dès le début. Ce qui intéresse alors le réalisateur n'est pas le dénouement mais les instants de vie qui mènent à la destruction finale.

Ce prologue nous expose quelques moments soigneusement prélevés de l'ensemble du film et les présente différemment, comme nous le verrons un peu plus tard. Lars Von Trier offre au spectateur une vision d'ensemble où l'échelle temporelle et spatiale n'est pas humaine. La suite du film, par le traitement de l'image et du temps notamment s'approche bien plus de l'être humain en filmant d'une façon qui semble spontanée et incontrôlée⁷ ses imperfections, ses attentes et ses défauts.

Comme nous le disions, dans ce prologue l'échelle n'est pas humaine.

L'échelle temporelle notamment. Deux éléments sont aisément détectables : le ralenti extrême de chacun des plans ainsi que la vision d'ensemble du film que nous offre le réalisateur, sautant l'équivalent de plusieurs journées diégétiques entre chaque plan. Lars Von Trier nous propose alors une vision d'ensemble quasi-divine, et nous y reviendrons, à travers des moments étirés à l'extrême. Nous avons en présence l'infiniment grand qu'est le film résumé en quelques minutes et l'infiniment petit que sont ces plans où même le geste le plus vif s'effectue en plus de dix secondes. Et cette co-existence de l'infiniment grand et de l'infiniment petit se retrouve dans les espaces représentés.

Si Lars Von Trier nous présente des espaces précis du film (un terrain de golf, un sous-bois, un intérieur de manoir, un champs etc.), il nous emmène dans des endroits où, revenus à échelle humaine pour le restant du film, nous n'aurons plus accès. Je parle ici de l'espace et de ces plans flottants entre deux planètes :

⁷ C'est bien évidemment l'inverse. Afin de produire cet effet de spontanéité, il a fallu de la part du chef opérateur et de Lars Von Trier une grande maîtrise de l'action.

la Terre et Melancholia, cet astre qui détruira notre planète mère à la fin de cette séquence et du film.

Le point de vue adopté lors de cette séquence est bien différent de celui du reste du film. Mais quel est-il ? Celui du réalisateur sur son propre film, avec la vision d'ensemble qu'il en a ? Ou celui d'un dieu qui observe des morceaux d'humanité avec sa propre perception du temps, circulant librement d'un espace à l'autre par ce don d'ubiquité qui est attribué depuis la nuit des temps à nos dieux. Il s'agit sans doute d'un mélange des deux. Sans extrapoler exagérément, chaque réalisateur est le Dieu de ses personnages, il en tire les ficelles, décide du sort de chacun et peut les tuer sans pitié aucune. Il maîtrise le destin de chacun. Et c'est bien de cela dont parle le film. Nous avons d'un côté Justine (incarnée par Kirsten Dunst), la mélancolique qui semble avoir eu un aperçu de son futur et qui tente dans un premier temps de se révolter, et finit par se résoudre tranquillement à accepter son destin, invitant les autres à faire de même. De l'autre côté nous avons Claire (incarnée par Charlotte Gainsbourg) qui n'a aucune idée de ce qui arrive vers eux, et tente par tous les moyens de lutter contre chaque catastrophe arrivant autour d'elle (la dépression de sa soeur, le suicide de son mari, la fin du monde) jusqu'à la dernière seconde, n'obtenant jamais la sérénité nécessaire pour affronter ce type d'événements. Et Justine atteint justement cette sérénité en passant par une période mélancolique.

Le reste du film adopte une réalisation réaliste. Remontons le temps d'une vingtaine d'année et intéressons-nous brièvement au Dogme95, mouvement cinématographique lancé en 1995 par Lars Von Trier et Thomas Vinterberg notamment. Il apparait en réaction à la production massive de film anglo-saxon employant de manière excessive les effets spéciaux et les artifices de narration. Il en résulta une série de 10 règles de réalisation précises regroupées sous le

nom de Dogme⁸. Des films comme *Les Idiots*⁹ (Lars Von Trier) ou *Festen* (Thomas Vinterberg) offrent une sensation de spontanéité et de réalisme brutal dont *Melancholia*, hors prologue, en a quelques échos. Je ne prétends pas ici que ce film s'inscrit dans le Dogme. Ce film est défini par des genres précis : drame et science-fiction (règle 8 brisée), la date et le lieu ne sont pas précisés (règle 7 brisée), des effets spéciaux y sont utilisés (règle 5 brisée), Lars Von Trier signe son film (règle 10 brisée) etc. Vous m'avez compris. Cependant certaines règles qui régissent l'identité visuelle et la mise en scène de ce Dogme trouvent ici un écho particulier : tous les plans sont tournés à l'épaule et leur mouvement ne semblent pas déterminés à l'avance, offrant une sensation de spontanéité particulière. Tout cela pour souligner le fait que ce type de réalisation n'est pas étrangère à Lars Von Trier et qu'en mettant en présence deux types de réalisation fondamentalement différents racontant dans les deux cas les mêmes événements, offre des sensations et une perception différente de la mélancolie.

Le film, hors-prologue, offre une perception raisonnée et à échelle humaine comme nous l'avons vu de la mélancolie. Lars Von Trier nous y offre le point de vue de différents personnages afin de tenter de comprendre avec eux ce qui préoccupe Justine. S'y développe une volonté de comprendre rationnellement chacun des événements qui nous y sont présentés, des actes de Justine aux mouvements illogiques de la planète Melancholia.

A l'inverse le prologue ne présente aucune tentative d'explication à la mélancolie de Justine - dont ne nous connaissons d'ailleurs pas encore la condition mentale exacte - mais une seulement une représentation de cet état psychologique qu'est la mélancolie.

La mélancolie est un thème qui traverse des siècles d'histoire de l'Art que Lars Von Trier semble avoir soigneusement étudié avant de réaliser ce prologue.

⁸ Présentes en annexe

⁹ *Idioterne* est le titre original

Commençons tout d'abord par relever les références directes de Lars Von Trier à l'Art pictural. Le troisième plan du prologue et par extension du film est une reproduction partielle de la peinture de Pieter Bruegel l'Ancien, *Les chasseurs dans la neige*¹⁰ dont voici la peinture complète à côté du détail présent dans le film.



Les chasseurs dans la neige - 1565 - Bruegel l'Ancien



Photogramme de *Melancholia*

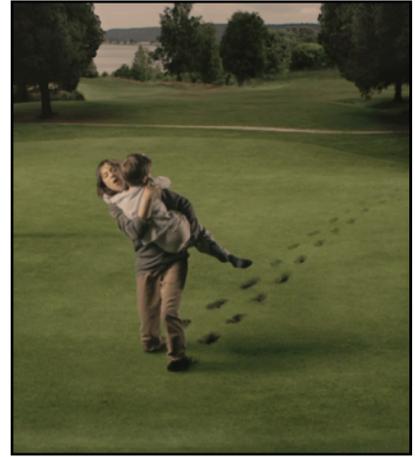
Sous la caméra de Lars Von Trier, la peinture si connue de Bruegel semble se mettre en mouvement. En effet par un début d'incendie, le tableau prend feu par les coins et l'ensemble se lance dans une douce ondulation, troublée par une fumée naissante opacifiant la peinture. Un effet inverse à tous les autres plans naît ici : l'image cinématographique naturellement si mouvementée est ralentie à l'excès jusqu'à parfois douter d'une présence effective de mobilité au sein des plans, mais ici la peinture que l'on sait par sa nature fixe et dénuée de mouvement s'ébranle et rejoint le même type d'agitation douce que tous les autres plans de ce prologue. Nous aurons l'occasion de revenir à cette idée de tableau en mouvement. Deux plans plus tard, nous remarquons un détail qui nous rappelle la peinture de Bruegel. Il s'agit des pas que les chasseurs laissent dans la neige et que nous retrouvons dans le sol que Charlotte Gainsbourg foule avec difficulté.

Dans le tableau de Bruegel, le paysage a une importance capitale, reléguant l'homme dans des activités de tous les jours. Il n'est plus le centre unique de la

¹⁰ *Jagers in de Sneeuw* est le titre original. En Néerlandais.



Détail des *Chasseurs dans la neige* de Bruegel l'Ancien



Détail d'un photogramme de *Melancholia*

création. Il devient, non pas secondaire, mais dépendant de cette nature en laquelle il vit et laquelle pourvoit à sa subsistance par le travail acharné. Et si nous avons trouvé un point commun concret - à savoir les traces de pas dans la neige pour l'un, dans l'herbe pour l'autre - nous pouvons associer une intention similaire à Bruegel de la part du réalisateur : une volonté de confronter l'homme à l'espace qu'il occupe, et donner à cet espace une dimension supérieure. Bruegel peint un de ses thèmes privilégiés, celui des paysans et de leur vie quotidienne. Il représente ici la difficulté de leur condition, dans un environnement froid, hostile et peu lumineux. Les personnages de Lars Von Trier sont eux aussi confrontés à un environnement difficile et hostile. C'est le cas du plan mentionné ci-dessus, présentant Charlotte Gainsbourg et sa difficulté à se déplacer, s'enfonçant dans une herbe fantastique. Nous pouvons pousser l'interprétation à y voir plus généralement la difficulté de ce personnage à se sortir des tourments qui l'accablent. Cela fait écho à un autre plan de ce prologue dans lequel nous voyons le personnage¹¹ incarné par Kirsten Dunst se déplacer de droite à gauche, et dont les mouvements sont entravés par une nature peu coopérative. En effet, des lianes sont liées à tous les membres de la jeune femme et semblent être à l'origine de la lenteur des mouvements de celle-ci, en réalité principalement causée par la cadence d'enregistrement.

¹¹ Personnage encore anonyme à ce stade du film, comme tous les autres présents dans ce prologue.



Ici aussi, si l'environnement semble être la cause physique des difficultés du personnage, par la nature irréaliste des éléments perturbateurs - lianes, sol excessivement meuble - il devient aisé de considérer ces éléments comme symboliques de l'état des personnages. Et cette idée d'une Nature comme une représentation visuelle de l'état psychologique des personnages est une des caractéristiques de la peinture romantique. Et c'est ainsi qu'au visionnage de certains plans nous nous prenons à laisser notre esprit flotter vers les peintres romantiques allemands et notamment Caspar David Friedrich, encore une fois, dont les tableaux représentent pour une grande partie d'entre eux des hommes ou des femmes seuls face à l'immensité et parfois l'inhospitalité de la nature, accentuant une certaine solitude. La mélancolie est un thème récurrent du romantisme qui manifeste un état morbide où l'artiste ne se supporte plus, où la solitude est un enfer, où la conscience du temps qui passe, le malheur de l'homme, ou la cruauté de la nature accablent l'esprit et lui inspirent des tentations de révoltes politiques ou de suicide, à moins qu'il ne sombre dans la folie. Et c'est bien de cela qu'il s'agit dans ce film.

La peinture fut écartelée entre deux aspirations : l'une proprement esthétique - l'expression des réalités spirituelles où le modèle se trouve transcendé par le symbolisme des formes -, l'autre qui n'est qu'un désir tout psychologique de remplacer le monde extérieur par son double/. Ce besoin d'illusion s'accroissant rapidement de sa propre satisfaction,

dévora peu à peu les arts plastiques. Cependant la perspective n'ayant résolu que le problème des formes non celui du mouvement, le réalisme devait se prolonger naturellement par une recherche de l'expression dramatique dans l'instant, sorte de quatrième dimension psychique capable de suggérer la vie dans l'immobilité torturée de l'art baroque.

Certes, les grands artistes ont toujours réalisé la synthèse de ces deux grandes tendances : ils les ont hiérarchisées, dominant la réalité et la résorbant dans l'art.

André Bazin¹²

Il pourrait apparaître alors que Lars Von Trier fait le chemin inverse de bien des peintres, laissant le temps d'un prologue de côté l'essence même du cinéma qui est la réalité de la forme pour retrouver une idée de la peinture que Bazin décrit par « *l'expression des réalités spirituelles où le modèle se trouve transcendé par le symbolisme des formes* ». Lars Von Trier soumet les formes à une perception déformée par un état psychologique précis - la mélancolie - et altère ces formes afin d'obtenir un certain symbolisme. Et le fait de ralentir à l'extrême la vitesse de chaque plan permet d'atteindre plus aisément une esthétique quasiment dénuée de mouvement et proche de l'image picturale. En s'en rapprochant, la perception de ce « *symbolisme des formes* » devient familier, par la culture picturale que le spectateur peut avoir.

La vitesse de ce plans que nous avons considéré plus haut comme étant une manière de mettre en mouvement un tableau est dans peut-être considéré dans l'ensemble de la séquence comme une manière de se rapprocher sans figer de l'immobilité de la Peinture.

Par ailleurs, le Prélude de *Tristan et Yseult* couvre les images de ce prologue. Composé par Richard Wagner, cette musique inaugure un opéra. Les préludes dans le cadre de l'opéra peuvent avoir une fonction plus ou moins similaire à celle de l'ouverture. Elles ont cette particularité de rassembler un ensemble de

¹² *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, Collection 7e Art, 1976, p.11

thèmes qui seront développés au cours de la pièce. Il est alors assez confortable d'établir un parallèle entre la fonction du prélude et notre digression en présence. En effet, Lars Von Trier semble établir un principe similaire, injectant dans son prologue les thèmes principaux de son film, prélevant des situations de son scénario, situations qui seront développées au cours du film. Lars Von Trier emploie alors un procédé de narration et de mise en scène assez classique.

Revenons l'espace de quelques lignes sur *Les chasseurs dans la neige* de Bruegel l'Ancien, point de départ de cette seconde partie d'analyse du prologue de *Melancholia*. Andreï Tarkovski à utilisé ce tableau dans *Solaris* (1972). Lors d'une séquence présentant les deux personnages principaux, en apesanteur au milieu de plusieurs tableaux de maîtres, dont celui-ci dont la présence se fait plus importante que les autres par une série de gros plans, de détails sur ce tableau. Nous connaissons la fascination de Lars Von Trier pour le réalisateur russe, et pouvons au cours de cette séquence trouver d'autres citations du cinéaste russe. Soulignons par exemple le plan présentant un cheval se couchant à terre qui nous évoque le cheval d'*Andreï Roublev* (1966), d'Andreï Tarkovski toujours. Et enfin l'arbre qui brule en arrière plan derrière une fenêtre rappelle une maison brulant dans le *Miroir* (1975).



Photogramme de *Solaris*



Photogramme de *Melancholia*



Photogramme de *Andreï Roublev*



Photogramme de *Melancholia*



Photogramme du *Miroir*



Photogramme de *Melancholia*

Ces éléments permettent souligner l'influence du cinéaste russe sur le réalisateur danois, et c'est sans compter la présence d'un titre dans la filmographie de Tarkovski qui n'est pas éloigné du film de Lars Von Trier : il s'agit de *Nostalghia*, dont les thématiques sont fortement proches de celles de *Melancholia*. C'est ainsi que le cinéaste danois rend hommage à son maître à penser tout en exploitant des éléments de la filmographie de ce dernier qui sont proche des ses préoccupations.

Et enfin nous noterons la quasi-reproduction du tableau de John Everett Millais : *Ophélie*¹³. Il s'agit du plan représentant le personnage de Kirsten Dunst en train de se laisser doucement entrainer par le courant d'une rivière, habillée en robe de mariée, et dotée d'un bouquet de muguet, reprenant la position de la femme et l'importance donnée aux fleurs par Millais.



Ophélie (1852) - Millais



Photogramme de *Melancholia*

Au-delà de la citation au tableau de Millais c'est au personnage d'Ophélie que Lars Von Trier semble ici faire écho. Ce personnage développé par William Shakespeare dans *Hamlet* devient folle de chagrin à la suite d'une rupture avec un jeune homme qui tue par la suite son père. Elle décide alors de se suicider.

¹³ *Ophelia* est le titre original. Le tableau date de 1852.

Le réalisateur assimile donc son personnage à cette figure du chagrin et du mal-être.

Ainsi avant d'exprimer une opinion personnelle de la mélancolie, Lars Von Trier fait un tour d'horizon sur l'histoire de l'Art et les façons dont la mélancolie a été représentée. C'est à la fois un hommage à l'ensemble des artistes et des mouvements qui se sont penchés sur la question qui occupe le réalisateur, mais aussi une façon assez inhabituelle de représenter une émotion, un état psychologique au cinéma. En reprenant des méthodes d'expression picturale telle que l'action du décor sur le personnage, allant jusqu'à déréaliser la nature en lui donnant une vie qui lui est impossible - liane et sol meuble. Il propose aussi l'hypothèse selon laquelle la façon de gérer émotionnellement les moments difficiles d'une vie est d'adopter un point de vue extérieur, de prendre du recul, et que l'état de mélancolie permet justement de percevoir l'ensemble d'une manière non réaliste et décalée amenant à déceler des instants de beauté dans un ensemble catastrophique.

Lars Von Trier développe donc un point de vue quasi-divin dans le rapport de la séquence au temps et à l'espace et effectue une vue d'ensemble sur l'histoire de l'art avant d'apporter sa propre pierre à l'édifice de la mélancolie dans l'art.

Chapitre 4 : Les questionnements que proposent ces études

Soulevons les points communs entre les différentes séquences que nous avons étudiées sur le point de la perception au cours de cette première partie de mémoire.

Tout d'abord, soulevons un point fort et fondamental au développement de ces séquences : les univers dépeints dans chacun de ces passages n'ont pas comme objectif de refléter la réalité et le monde que l'on connaît. Bien au contraire, par différents éléments comme l'emploi du ralenti, la disparition soudaine de personnages, le dédoublement ou l'environnement qui se meut, les séquences s'éloignent en conscience de la réalité.

Pourquoi altérer la réalité ? Si l'on relève les éléments qui sont ajoutés ou soustraits à la réalité que nous connaissons, certaines idées communes émergent des digressions. Les personnages principaux sont seuls dans la réalité alternative. Les éléments ajoutés à l'environnement comme des vêtements tombant du ciel ou des lianes s'accrochant aux membres des personnages ont une valeur symbolique et représenteraient un état intérieur des personnages présentés.

Nous pouvons remarquer qu'à plusieurs égards chacune de ces séquences est visuellement différente sur le plan plastique et technique de l'ensemble de chaque film. Que ce soit un ralenti extrême dans le cas de *Melancholia* ou un ensemble de plans très stables, et ralentis dans le cas de *Laurence Anyways* ou encore l'emploi singulier d'un triple miroir reflétant une image différente de l'originale dans *The Neon Demon*. Chacun de ces éléments peut poser la question notamment de leur facture technique, mais peut aussi pousser à rechercher les intentions initiales de chaque réalisateur. Ce sera notamment un point important de notre deuxième partie de mémoire.

De ces trois séquences une fonction commune semble émerger. Ces digressions tendent à représenter un état intérieur de chacun des personnages.

Un état psychologique et même dans le cas précis de *The Neon Demon*, deux états psychologiques puisque cette séquence traite du basculement du personnage entre deux états, l'un innocent, l'autre diabolique. Cette façon qu'ont les digressions de représenter visuellement des émotions et des sentiments liés à des thèmes existentiels tel que le pouvoir, le bonheur amoureux ou la dépression m'amène donc à les qualifier de lyriques. Ce terme n'est pas parfait, il a ses limites, j'en ai conscience. Par l'aspect universel que ces thèmes existentiels proposent et par l'absence de forme verbale, les personnages sont amenés à obtenir un statut quasi-universel, prendre une forme d'anonymat - notamment dans le cas de *Melancholia* qui n'a pas encore présenté l'identité des individus représentés à l'écran - à l'image de personnages de peintures.

Ces digressions ont par ailleurs en commun l'absence totale de son direct au profit d'une musique composée pour l'occasion pour un cas - celui de *The Neon Demon* - et repris de musiques pré-existantes dans les deux autres cas. Nous déterminerons, par le regard et le propos des réalisateurs la raison d'être d'une telle absence. Nous pouvons par ailleurs supposer avant toute chose la volonté de couper une attache au réel, le son direct étant un élément pouvant contribuer fortement au réalisme d'une séquence.

Les séquences n'emploient aucun mot parlé ou écrit. Elles peuvent donc être à priori comprises par n'importe qui. Or, on l'a vu, elles s'inscrivent dans une culture de la représentation spécifique. Donc si la langue n'est pas une barrière à la compréhension de ce type de séquence, la culture peut en être une.

Notons enfin que chacun des trois films abordés dans cette première partie sont écrits par le réalisateur lui-même, orientant notre recherche vers l'idée du cinéma d'auteur mais ne pouvant pas acter d'une potentielle absence totale d'un tel procédé dans un cinéma qui ne serait pas dit "d'auteur" je me garderai bien de déclarer que ces digressions sont employées strictement dans des films

d'auteur, le film d'auteur étant en soit une conception vague. Non, ce que je peux acter c'est que le type de digression étudiée dans cette première partie de mémoire existe bien - nous avons trois cas qui le témoignent - qu'ils existent tous les trois dans la période 2010-2017, et que les trois films sont de nationalité différente, l'un étant danois, l'autre canadien et le dernier américain et donc issus tous trois de traditions cinématographiques différentes.

Afin de comprendre encore plus les motivations et intentions de chacun des réalisateurs et plus largement de chacune de ces digressions nous allons étudier ce qu'ont impliqué chacune de ces séquences dans l'acte de création à chacune des étapes de production : de l'écriture au montage en passant par la réalisation.

Quittons la salle de cinéma afin de nous diriger vers les bureaux où les réalisateurs écrivent leur film et déterminons ce qui, au stade de l'écriture, est spécifique aux digressions lyriques.

PARTIE II

QU'IMPLIQUENT CES DIGRESSIONS

DANS L'ACTE DE CRÉATION ?



Des écritures parallèles

Nous l'avons vu en première partie de ce mémoire, les séquences étudiées ont plusieurs points communs.

La question que nous nous posons ici est la suivante : ces digressions sont-elles la seule manifestation de ce type de langage au sein de chaque film ? Il s'agit ici de reprendre chaque film dans sa longueur et de repérer d'éventuelles récurrences de ce langage lyrique que nous avons caractérisé en première partie et de le confronter avec les intentions des réalisateurs.

Au visionnage des films il apparaît qu'il y a en effet certaines résurgences du langage en question, nous avons eu l'occasion d'en soulever quelques unes dans les analyses. Par exemple, dans le cas de *Laurence Anyways* et de *The Neon Demon*, l'idée d'un niveau de perception et d'écriture différent de la majorité du film est présent bien avant la digression principale. C'est ainsi que le film de Xavier Dolan s'ouvre sur une silhouette (celle de Laurence, alors femme) arpentant les rues d'une ville québécoise, marchant au ralenti, fendant des vagues de fumée et une série de regards caméra de passants successivement accusateurs, curieux, désapproubateurs, choqués etc.



Par le regard caméra, la fumée fantasmagorique, le ralenti ou la musique omniprésente, le réalisateur mystifie la figure qui traverse les rues et fend la brume. C'est une écriture bien différente de l'ensemble du film et si l'action se déroule dans une réalité similaire à la nôtre, l'écriture cinématographique est davantage proche de celle de la digression étudiée précédemment que celle de l'ensemble du film, qui est en vitesse réelle, filmée principalement à l'épaule, avec un son direct, et qui donne cette sensation de suivre au plus près les acteurs, d'en retranscrire la moindre émotion.

Pour quelle raison le réalisateur met-il en place au tout début du film un type d'écriture qui ne sera reprise que bien plus tard dans le film ? Par cette séquence le réalisateur présente deux choses fondamentales dans son film : son matériau principal qu'est le regard de l'autre et la question du corps, de l'apparence. Il présente également une écriture. Cette écriture n'est pas ré-exploitée par la suite, à l'exception de la digression principale.

The Neon Demon présente une construction similaire. En effet les premières minutes plongent le spectateur dans une séquence curieuse, décalée de l'ensemble du film (à l'exception de la digression présentée dans notre première partie de mémoire bien évidemment). Il s'agit d'un simple champ-contrechamp entre un jeune homme doté d'un appareil photo et du personnage principal, Jesse, très maquillée, magnifiée, seule, allongée et couverte de sang sur un canapé dans une salle éclairée au néon. Le dernier plan de cette première séquence présente le canapé vide, taché du sang qui a dégouliné du corps de Jesse, comme si celle-ci avait disparue. De la même manière que *Laurence Anyways*, la séquence n'est pas encore totalement extraite de la réalité, mais pose quelques éléments d'écriture que l'on ne retrouve que dans la séquence que nous avons étudiée. L'étirement du temps par le ralenti, la cohabitation de la couleur rouge et bleue, le mystère de la situation - est-elle réellement morte ? que se passe-t-il réellement ? - sont présents dès les premières secondes du film.

Par ailleurs, Nicholas Winding Refn présente également les grands thèmes du film : la mort, la beauté et son aspect éphémère, les néons etc.



Ces entrées en matière ont l'intérêt certes d'introduire le film, de le démarrer mais aussi d'*annoncer*. Les réalisateurs annoncent les thèmes qui occupent leur film. Ils présentent également une forme d'écriture qui ne sera pas celle exploitée dans l'ensemble du film, mais qui le sera seulement ponctuellement. Ainsi lorsque la digression principale intervient, le spectateur sait qu'une telle écriture existe au sein même du film, et le risque que l'attention du spectateur décroche par surprise est écarté.

Dans les deux cas évoqués précédemment - *The Neon Demon* et *Laurence Anyways* - la narration semble réellement débiter à la suite de ce que l'on pourrait appeler *prologue*.

Ce qui nous amène au troisième film de notre corpus : *Melancholia*.

Comme les deux autres films, la première séquence emploie une écriture qui n'est pas celle majoritairement employée dans le long-métrage. La différence majeure réside dans le fait qu'elle n'a pas pour fonction d'annoncer une autre séquence, mais est autonome face au film. D'une durée de 8 minutes, sa rupture avec la réalité est bien plus forte que dans le cas des deux autres introductions mentionnées au-dessus. La séquence d'ouverture n'annonce ici donc pas une autre séquence plus longue, approfondissant davantage son langage, mais aura

cependant quelques échos discrets, des touches subtiles au sein du film. Quelques plans parsemés évoquent, par leur construction singulière et le traitement particulier apporté à l'image en opposition avec le reste du long-métrage, cette séquence d'ouverture. C'est comme cela que l'on peut assister à deux plans réalisés en image de synthèse de l'espace dans lequel la planète Melancholia va se déployer. Ces plans sont conçus de la même manière que ceux du prologue flottant dans l'espace entre deux planètes. De plus, nous pouvons également considérer un plan de Kirsten Dunst allongée à la façon d'une *Odalisque* ou une *Maja Desnuda*¹⁴, près d'une rivière avec une composition lumineuse très proche de certains plans du prologue comme un écho de celui-ci. Et de plus, à chacun de ces instants, la musique du prologue - ouverture de *Tristan et Yseult* - revient de manière très soudaine, envahissant l'espace sonore pour quelques instants.



Les digressions évoquées en première partie de ce mémoire ne sont donc pas complètement isolées dans le paysage que propose ce film. L'écriture spécifiques aux digressions est présente de manière sous-jacente, et revient à la surface ponctuellement pour prendre le relai d'une écriture que nous qualifieront de narrative. Le réalisateur passe dès le début du film une sorte de contrat avec le spectateur. Le style, l'identité du film peut alors se lire, se percevoir à plusieurs niveaux.

¹⁴ *La maja desnuda*, 1800, tableau de Fransisco de Goya, Musée du Prado, Madrid

En outre, et nous l'avons soulevé lors de l'analyse du prologue de *Melancholia*, chacun des « tableaux » du prologue propose une représentation différente d'instantanés prélevés dans le film¹⁵.

C'est comme cela que le tableau de Bruegel, *Chasseurs dans la neige*, se retrouve dans un livre tenu par Justine, ainsi que le tableau de Millais, *la mort d'Ophélie*. Elle dispose ces pages face visible sur une étagère de la bibliothèque. De la même manière, le jardin du manoir dans lequel se déroule une partie de la fête de mariage qui est habité lors du prologue par Justine, Claire et son fils et traversé par Justine au premier tiers du film avec une composition et une lumière qui évoque alors le plan de début de film. Ensuite, l'on voit Justine au milieu d'une myriade d'insectes qui sortent de terre, et une scène du film y fait écho lorsque Justine cueille des fruits dans le verger du manoir et qu'une nouvelle myriade d'insectes l'entoure. Continuons en évoquant le cheval qui se laisse tomber à terre et qui évoque alors la scène où l'on voit Justine battre sa monture qui ne veut pas traverser un pont. Sa monture s'écroule et l'écho se produit. Enfin évoquons le plan du fils de Claire qui taille en pointe un morceau de bois et qui trouve son écho lors d'une courte scène où Justine emmène le jeune garçon récolter du bois afin de se construire un abri symbolique pour se protéger de l'explosion apocalyptique qui clôt le film. Nous le voyons, chacun des instantanés du prologue sont des moments prélevés du scénario global.

Notons que la rédaction de cette séquence d'ouverture est intervenue tard à l'échelle de l'écriture du scénario. En effet, Lars Von Trier ne savait pas encore quels moments de son film seraient prélevés de l'ensemble pour réaliser son ouverture. Seule l'idée du prologue était présente. Les éléments le composant ne l'étaient pas encore. La sélection s'est faite dans la dernière phase d'écriture.

¹⁵ Cf page suivante

Ouverture

Après



Si les deux types d'écritures - lyriques et narratives - cohabitent au sein du même film, la question du degré narratif de ces séquences et de leur contribution à la narration se pose. Nous allons alors tenter de déterminer l'implication de ces digressions dans l'arc narratif du film.

Le degré narratif des digressions

La démarche de Nicolas Winding Refn est assez simple : la digression étudiée dans notre première partie nous présente le basculement du personnage principal de l'innocence vers l'excès de confiance. Remarquons que cette séquence de *The Neon Demon* est importante dans la narration, car elle présente un basculement essentiel, mais que la séquence elle-même ne raconte pas grand chose, au sens littéral du terme.

INT. RUNWAY - OBSCURITE

Jesse entre sur la scène et la MUSIQUE S'ARRETE. LE TEMPS RALENTIT. Rien si ce n'est le rapide crescendo de sa respiration.

On voit son visage alors qu'elle commence à marcher, le regard déterminé. On voit son torse. Ses hanches. Ses pieds. Les flashes des appareils photo rebondissent sur des parties de son corps, le dissèque dans son mouvement.

Quand elle atteint le bout de la scène, la RESPIRATION S'ARRETE.

POINT DE VUE DE JESSE : Une mer de regards brillants qui la regardent.

GROS PLAN sur son visage. Un soupçon de sourire.

Extrait du scénario de The Neon Demon - NWR¹⁶

¹⁶ INT. RUNWAY - DUSK

Jesse steps out onto the runway and the MUSIC STOPS. TIME SLOWS. Nothing but the rapid crescendo of her BREATHING.

We see her face as she begins to walk, eyes determined. We see her torso. Her hipbones. Her feet. Flashes of camera light bounce across portions of her body, dissected in motion.

When she reaches the end, the BREATHING STOPS.

JESSE'S POV: A sea of illuminated eyes looking directly at her.

CLOSE ON her face. The hint of a smile.

Il s'agit là d'un extrait de la dernière version du scénario avant réalisation. Cet extrait correspond à la digression étudiée dans notre première partie de mémoire. Ce qui est écrit ici est différent de ce que nous voyons voir à l'écran, dans la version finale du film. Si nous comparons les intentions initiales et le résultat final, tout y est. Par exemple : La respiration de Jesse soulignée plusieurs fois dans le scénario est restée. La volonté d'un point de vue interne (« JESSE'S POV ») est restée. La dilatation du temps (« TIME SLOWS ») est restée. Le sourire satisfait de fin de séquence (« The hint of a smile ») est resté. L'ensemble a été nourri, approfondi, développé. Que s'est-il passé entre la rédaction du scénario et le tournage de cette séquence ?

Le scénario est une base de travail. Une recherche a été mise en place afin de représenter de la manière la plus pertinente le propos annoncé dans le scénario. Nicholas Winding Refn a pour principe de réaliser ses films dans l'ordre chronologique de l'histoire. Peu avant le tournage de la digression que nous connaissons maintenant, l'envie voire le besoin de donner plus d'importance à ce moment charnière de l'histoire s'est manifesté. Le soupçon de sourire, symbolisant l'auto-satisfaction, la prise de conscience que la beauté est un pouvoir a été étiré, décliné de manière plus explicite. Nous aurons l'occasion de revenir sur la méthodologie mise en place sur la plateau un peu plus tard.

L'écriture finale de cette séquence a émergé lors du tournage et est issue d'une nécessité d'une part de donner plus d'importance à un élément clef - le sourire satisfait - et l'ensemble de la nouvelle séquence s'est construit autour de ce sourire. Aucun élément purement narratif n'a été ajouté, mais l'écriture employée au tournage a été modifiée et a abouti à cette séquence.

Dans le cas de *Laurence Anyways*, nous l'avons vu lors de l'analyse en première partie de mémoire, les éléments narratifs apportés lors de la digression principale sont le voyage sur l'Île au Noir, et le fait qu'ils sont heureux d'être ensemble. Laurence et Fred sont plus qu'heureux. L'apport narratif est minime mais permet néanmoins de communiquer au spectateur la joie que

vivent les deux personnages. Et cette joie étant représentée avec ampleur - effets, spéciaux, images plus spectaculaires que pour le reste du film - le spectateur peut alors percevoir d'une façon plus personnelle la dissolution de cette joie dans les scènes qui suivent et qui amène Laurence et Fred à se quitter dans la douleur et la colère une fois de plus. Cette séquence permet alors d'établir un sentiment, de le marquer fortement pour que son absence par la suite soit d'autant plus prégnante.

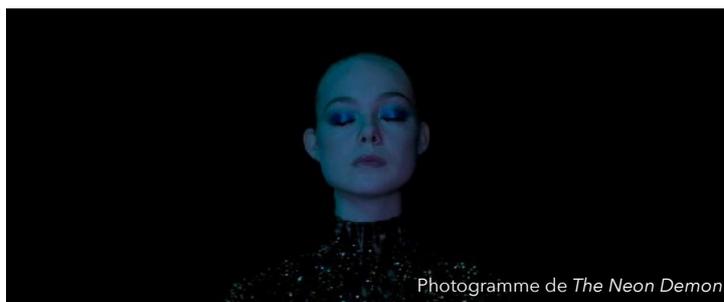
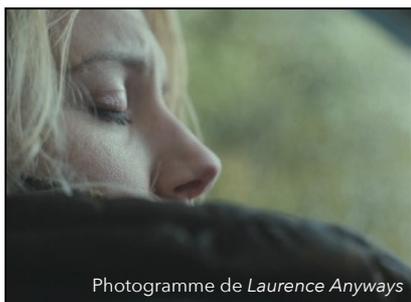
L'impact narratif du prologue de *Melancholia* est différent car il ne s'inscrit pas directement dans la narration. Il précède le développement du film. Nous pouvons souligner le fait qu'à la suite de cette première séquence, l'entièreté du film est quasiment passé sous les yeux du spectateur, qui connaît alors la fin du film, et qui va pouvoir s'intéresser aux éléments qui s'inscrivent entre les instants présentés dans le prologue.

Retenons de l'ensemble des trois digressions choisies que si elles ne font pas évoluer catégoriquement la narration, elles l'impactent. Ces séquences ne sont donc pas des parenthèses durant lesquelles l'histoire est suspendue totalement suspendue. C'est un point commun aux digressions étudiées. Cependant, un point de vue est-il commun aux trois séquences ?

Une question de point de vue

Un point commun aux trois séquences est la présence d'une femme aux yeux fermés. Dans *Laurence Anyways*, une femme ferme les yeux. Dans *The Neon Demon*, une femme ferme les yeux puis les ré-ouvre. Dans *Melancholia*, une femme ouvre les yeux. Il s'agit très certainement d'une coïncidence, mais nous pouvons jouer de cette coïncidence et nous poser la question d'une signification commune aux trois digressions.

Ces séquences ne sont pas réalistes et s'inscrivent dans une réalité différente du reste de chaque film. C'est quelque chose que nous avons établi lors de la première partie de ce mémoire. Ces réalités alternatives ont-elles lieu chacune



dans l'esprit des femmes représentées à l'écran qui ont les yeux clos, suggérant un recentrement sur soi, compatible avec l'idée d'imaginaire. Dans le cas de *The Neon Demon*, cela semble le cas car nous évoluons dans l'espace spirituel de Jesse. Dans le cas de *Laurence Anyways* nous avons soulevé la possibilité de deux points de vue possible : celui du couple ou celui de la jeune femme aux yeux fermés qui suggère un fantasme du bonheur du couple. Dans le cas de *Melancholia*, nous assistons peut-être à la perception distordue de la réalité par l'état mélancolique qui habite le personnage de Justine. Il serait assez confortable que ces trois paires d'yeux clos suggèrent un point de vue commun comme nous avons essayé de le discerner ici. Or cela ne peut être considéré comme un point de vue unique de certaines séquences. C'est ainsi que nous avons soulevé le fait que *Melancholia* met en place un point de vue assez divin ou ni l'espace ni le temps ni la gravité n'a de limite pour la caméra. Et il n'est pas possible d'écarter la possibilité du point de vue du couple que forme Fred et Laurence dans *Laurence Anyways*. Ainsi cette figure de la femme aux yeux fermés n'est-elle pas à interpréter catégoriquement comme suggestive d'un point de vue analogue entre chaque séquence, mais peut-être seulement une figure qui suggère l'intimité, le retour sur soi et qui amène chaque séquence à parler d'émotion, d'état psychologique et intime.

Peut-être que seuls les réalisateurs ont la réponse. Ces réalisateurs qui sont aussi les auteurs des scénarios mènent leur histoire et sont les décisionnaires de l'intervention de telles digressions au sein des films. L'intervention de telles séquences s'impose-t-elle comme une évidence au sein de chaque film ou pouvons-nous supposer qu'il s'agit aussi en partie d'un plaisir de chaque réalisateur de sortir des sentiers battus de la narration et la mise en scène ?

Un rêve lucide ?

Stephen LaBerge, fondateur du Lucidity Institute, Centre de recherche sur le sommeil de l'université de Stanford, aux Etats-Unis, définit le rêve lucide ainsi :

« Parce qu'ils savent que le monde onirique est purement imaginaire, les rêveurs lucides possèdent une maîtrise tout à fait remarquable du contenu de leurs songes: ils peuvent le transformer (en faisant apparaître ou disparaître à volonté des personnages ou des objets oniriques, par exemple) et transgresser les lois physiques (voler ou transpercer la matière, par exemple), facultés qui sembleraient magiques, voire impossibles dans le monde matériel. »¹⁷

Le chercheur poursuit ensuite sur des analyses scientifiques et techniques qui n'ont guère d'utilité dans le cas présent. Si j'introduis ici la notion de rêve lucide, c'est seulement dans un désir d'analogie, et non pas d'analyse scientifique d'un domaine que je ne maîtrise pas. L'auteur exprime ici l'idée que certaines *« facultés qui sembleraient magiques, voire impossibles dans le monde matériel »*. Ces digressions qui transforment en faisant apparaître et disparaître à volonté des éléments, des personnages en transgressant parfois les lois physiques permettent peut-être alors aux réalisateurs d'accomplir un fantasme

¹⁷ Stephen LABERGE, *S'éveiller en rêvant : introduction au rêve lucide*, Paris, Almore, 2008, p 22

de distorsion de la réalité. Il y a une raison plus personnelle à toute cela. Voici ce que Lars Von Trier dit de son prologue de *Melancholia* :

« *Mon prologue était un numéro de frime, pour être honnête.* ». LVT

Commentaire audio du DVD spécial édition 2012

Pourquoi réaliser ce « numéro de frime » ? La frime au cinéma n'est pas rare. Chaque année nous découvrons dans certains films des prouesses techniques qui repoussent les lois du possible technique. De *Birdman* de Alessandro Inaritu qui met en place des plans séquences au steady-cam qui peuvent impressionner les techniciens de l'image, à *Matrix* des sœurs Wachowski qui ont repoussé les limites des effets spéciaux, en passant par *Avatar* de James Cameron qui les a poussés encore plus loin, le plaisir de certains réalisateurs réside dans la prouesse technique et dans ce qu'elle peut offrir de spectaculaire. Cela étant le plaisir d'autres réalisateurs peut résider dans la mise en place d'une écriture alternative, dans l'étude de ce qu'elle offre, de ce qu'elle implique à la réalisation et ce qu'elle peut offrir comme renouvellement dans la manière de filmer, de discuter avec les comédiens et d'envisager un résultat final qui soit enrichissant pour le réalisateur et le spectateur. C'est à l'écriture que naît une volonté. Certains réalisateurs peuvent éprouver l'envie, le besoin d'expérimenter. Je ne fais pas ici un pas vers le cinéma expérimental, mais je suggère seulement l'idée que le cinéma dit « industriel » de fiction n'est pas imperméable à l'expérimentation, bien heureusement. Le cinéma est un art de la représentation au même titre que la peinture, la photographie etc. Même dans des films à des fins commerciales il est naturel d'observer des expériences de représentation qui auraient pour objectif de renouveler le langage cinématographique ou du moins de l'enrichir. Les trois réalisateurs dont nous parlons sont ce que nous pouvons appeler des auteurs. Ils sont reconnus comme tels. Ils réalisent ces films en leur nom. Le statut d'auteur peut apporter une certaine liberté dans l'accomplissement d'idées personnelles qui émergent à l'écriture et aboutissent à la réalisation. Il n'est pas ici question de condamner

le cinéma à dimension industriel en insinuant qu'il est dénué de toute expérimentation autre que technique. Nous constatons seulement qu'ici, dans le cas précis des trois films étudiés dans ce mémoire, les réalisateurs sont aussi les auteurs du scénario.

Lars Von Trier effectue un parallèle entre la musique classique et le cinéma, soulignant le plaisir de certains compositeurs à verser dans la virtuosité. La passion créatrice doit être prise en considération. Les long-métrages de notre corpus ne sont les premiers films ni de Lars Von Trier, ni de Nicholas Winding Refn, ni de Xavier Dolan. Ces digressions sont alors peut-être la manifestation d'une volonté de renouvellement de leur écriture personnelle, sans volonté immodeste de renouvellement du cinéma de manière générale.

Nicholas Winding Refn dit cela :

« On a une idée du film, on commence à la peindre, puis ça devient progressivement autre chose. Le résultat ne m'intéresse pas autant que le processus. C'est ça qui me plaît le plus. C'est l'acte de création qui me passionne, pas de franchir la ligne d'arrivée. »

Nicholas Winding Refn¹⁸

Ici, le réalisateur de *The Neon Demon* précise que le film fini, en salle, l'intéresse bien moins que le processus de création. C'est une démarche qui enrichit le réalisateur, qui a l'occasion de s'accomplir en tant qu'artiste. Cependant l'on peut lui opposer que le spectateur n'assiste qu'au film fini, et qu'en cela on ne peut complètement délaissier la ligne d'arrivée. De plus, il est important de se soucier du produit fini car si le film n'est pas à la hauteur en terme de box-office, les sociétés de production peuvent rechigner par la suite à donner de nouveau la possibilité au réalisateur de se passionner du processus sans envisager sérieusement le film fini. Evoquons le fait que *The Neon Demon*

¹⁸ Sur le tournage : *making-of*, Wild Side Video, 2016

est un échec commercial¹⁹. Je ne me risquerai pas à établir un parallèle entre son discours et l'échec cuisant de son dernier film, mais le cinéma étant un art industriel, certains trouvent important de trouver un équilibre sain entre création et satisfaction financière. Cet équilibre doit se trouver dès l'écriture, et nous avons vu que les éléments mis en place pour écrire ces digressions et les enrichir à l'échelle du film avec les quelques échos que nous avons trouvés au sein de chaque long-métrage sont autant de techniques pour faciliter la lecture du film pour le spectateur et parfois piquer sa curiosité.

Cet équilibre doit se trouver également à la réalisation, sur le plateau et nous quittons le bureau du scénariste pour suivre le réalisateur sur son tournage afin de se pencher sur sa façon de diriger ses comédiens et de collaborer avec son directeur de la photographie.

Quittons donc les bureaux d'écriture des réalisateurs et dirigeons-nous vers les plateaux de tournage, afin d'observer les façons de travailler de chacun des réalisateurs.

¹⁹ Pour un budget de 7 millions de dollars, le film a récolté à travers le monde 1,333,124 \$, ce qui crée un déficit de 5 666 876 \$.

Le dialogue avec le directeur de la photographie

En quoi ce dialogue est-il important ?

Chacune des séquences étudiées en première partie de ce mémoire a une identité visuelle particulière. Particulière face à l'ensemble du film dans lequel elles s'inscrivent et particulière par quelques originalités que l'on ne retrouve pas dans d'autres films. *Melancholia* exploite le ralenti à l'extrême, éclairant chacun des plans de façon à rendre à l'ensemble une touche irréelle, picturale et différente du monde réel. *The Neon Demon* immerge le personnage principal dans une obscurité quasi-totale contrariée par des flashes et un contraste couleur entre rouge et bleu. *Laurence Anyways* utilise le ralenti et l'image de synthèse afin d'introduire des éléments virtuels dans une réalité alternative qui contraste avec l'ensemble du film mis en scène de manière à donner l'illusion de l'improvisation et de la spontanéité. Le dialogue avec le chef-opérateur est alors fondamental, en amont du tournage afin de déterminer et de caractériser l'esthétique visuelle des deux types d'écritures développées dans le film.

Notons que les digressions se rapprochent à certains égards de l'identité visuelle globale de chaque film. Pourquoi cela ? Nous pouvons supposer qu'il y a une volonté de ne pas trop extraire les digressions du film, qu'elles s'inscrivent assez logiquement dans la continuité du film. Il peut être intéressant d'envisager des digressions qui mettent en place une image complètement différente du reste du long métrage. Mais ce ne semble pas ici être le cas des trois films choisis dans ce corpus.

C'est ainsi que *Melancholia* reprend ponctuellement des moment-clef du film, que le spectateur pourra reconnecter. C'est comme cela que *The Neon Demon* exploite un système d'éclairage au néon utilisé tout au long du film mais ici poussé à l'extrême comme étant l'unique source visible et éclairante de la séquence. Et *Laurence Anyways* voit l'intensité apportée aux couleurs des

costumes, des décors et de la lumière perdurer dans sa digression ainsi que des motifs tel que le jeté de vêtements qui apparaît ponctuellement à des moments heureux du film.



Ce désir d'insertion de chacune des séquences dans l'identité visuelle globale de chaque film demande alors un tri assez précis et organisé de ce qui est conservé, ce qui est altéré, ajouté.

Par ailleurs, ces digressions exploitent des dispositifs de prise de vue particuliers allant de l'utilisation de caméras spéciales (Phantom HD Gold pour *Melancholia*), à l'utilisation d'effets spéciaux (vêtements tombant du ciel pour *Laurence Anyways*) ou demandant la mise en place de configuration de prise de vue particulière (installation et jeux d'un système de miroirs pour *The Neon Demon*). L'intervention du directeur de la photographie bien en amont du tournage est alors nécessaire car il est demandé à ce technicien en chef la mise

en place de tests particuliers différents de ceux réalisés pour le reste du tournage. Celui-ci se doit d'avoir une connaissance complète des techniques existantes afin de retranscrire le plus fidèlement l'idée écrite par réalisateur.

Comment ont-il dialogué ?

The Neon Demon : L'interview de la directrice de la photographie, Natasha Braier, dans *American Cinematographer* offre des pistes si l'on s'attarde sur le langage qu'elle emploie et l'intérêt technique apporté au différentes parties du film décortiquées dans ce numéro. Au cours de la lecture il apparaît que lorsqu'il s'agit de notre fameuse séquence digressive, le langage de Braier devient plus analytique et moins technique que dans le reste de l'entretien. La directrice de la photographie semble inconsciemment se mettre dans une position assez semblable à celle du réalisateur, exprimant davantage d'éléments de mise en scène, et donne des possibilités d'interprétation de la séquence.

C'est ainsi que l'on peut lire :

« "Conceptuellement, l'idée est que lorsque Jesse atteint la structure en étoile, elle s'aperçoit à travers le triptyque de miroir et subit alors une sorte de transformation", la directrice de la photographie continue. « C'est comme si elle voyait son reflet et en même temps une autre part d'elle-même - une Jesse plus maléfique. A ce moment, le triangle change de couleur et passe du bleu au rouge. Se sentant puissante, Jesse embrasse son reflet dans le miroir, se retourne et marche vers l'entrée en triangle, qui maintenant brille en rouge. »^{20 21}

Ce propos d'analyse pourrait être tenu par le réalisateur lui-même et s'éloigne du ton plus technique que la directrice de la photographie emploie de

²⁰ « "Conceptually, the idea is that when Jesse reaches the star structure, she glimpses herself in a three-paneled mirror and undergoes a kind of transformation," the cinematographer continues. "It's as though she is seeing both herself and another side of herself – a more evil Jesse. At that moment, the triangle changes colors from blue to red. Feeling empowered, Jesse kisses her reflection in the mirror, turns around and walks back to the entrance triangle, which now also glows red." »

²¹ Jean Oppenheimer, *Looks That Kills*, *American Cinematographer* Vol.97 n°7, 2016, p36

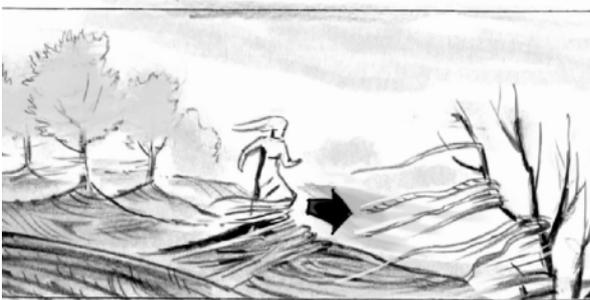
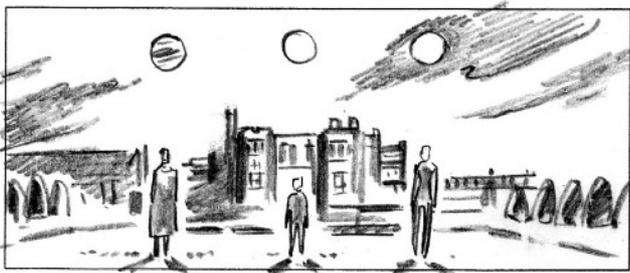
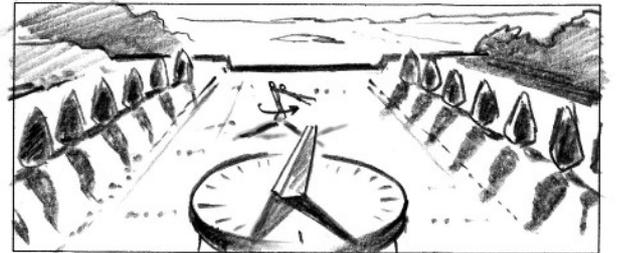
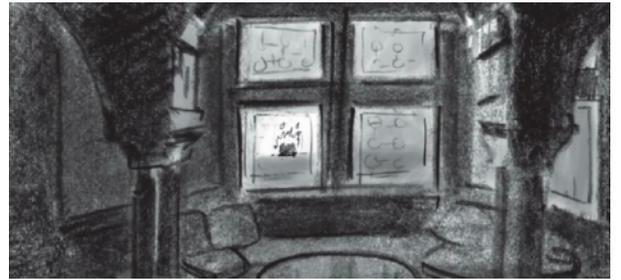
l'ensemble de l'interview. Au sein même de l'interview, Braier digresse sur le sujet même qui nous occupe. Cela ne traduit pas un manque d'implication de la part de Nicholas Winding Refn mais traduit implicitement-être un investissement supérieur de la part du chef-opérateur dans la mise en scène. C'est la démarche adoptée dans le cadre de ce tournage. Nous l'avons vu précédemment, le réalisateur est plus intéressé par le l'acte de création que par le produit fini. Ainsi le tournage devient alors dans le cadre d'une séquence toute particulière à ses yeux un plateau d'expérimentation sur lequel le rôle de chacun est quelque peu modifié. Ce qui a été proposé par Nicholas Winding Refn au cours du tournage de cette séquence, c'est une façon différente de travailler. Chef opérateur et réalisateur ont effectué des essais ensemble, et c'est dans cette collaboration plus égalitaire qu'a émergé les points forts de cette séquence. Le réalisateur a par exemple suggéré d'utiliser un tapis roulant permettant à l'actrice de marcher longuement dans le noir, et ainsi de lui laisser l'occasion de se plonger dans l'attitude compliquée du personnage sans avoir à mettre en place un travelling infini et techniquement contraignant. Les deux partis, mise en scène et image, avancent alors main dans la main, soulagés de la contrainte du réalisme et peuvent s'offrir le luxe de laisser libre court à leur création et ingéniosité.

« "Du fait que la séquence est vraiment abstraite, on ne s'est plus trop soucié de la 'réalité'" souligne Braier avec un sourire»^{22 23}

Cependant, la méthode n'est pas la même d'un plateau à l'autre. L'élaboration de la première séquence de *Melancholia* a fonctionné différemment. L'idée qu'avait Lars Von Trier de son prologue était assez claire, dès l'écriture. Le réalisateur et Alberto Claro, directeur de la photographie sur *Melancholia* ont alors collaboré avec un storyboarder.

²² "Because the sequence is so abstract, we didn't care about the 'reality' so much," Braier notes with a smile.

²³ Jean Oppenheimer, *Looks That Kills*, American Cinematographer Vol.97 n°7, 2016, p37



Alberto Claro en parle justement en ces mots :

« On a storyboardé la séquence en prenant comme base des phrases de Lars Von Trier telles que "Justine est debout et des insectes sortent du sol vers le haut." Ensuite il fallait que l'on trouve des endroits correspondant aux dessins. »^{24 25}

L'implication du chef opérateur est alors assez similaire à celle d'un peintre dans l'élaboration de telles images. Il a du réunir un ensemble de techniques telles que la Phantom HD Gold qui avait déjà été utilisée sur le tournage d'*Antichrist* (2009) le précédent film de Lars Von Trier, mis en image par un autre directeur de la photographie, Anthony Dod Mantle. C'est une technique qui avait interpellé Alberto Claro. Il précise qu'aucun des lieux ne correspondaient entièrement aux dessins réalisés par le storyboarder. Plusieurs techniques ont adoptées, comme la création partielle ou totale en image de synthèse de paysages, ou l'assemblage du même plan éclairé de différentes manières, l'objectif étant d'obtenir un ensemble de « peintures numériques ».

« De manière générale, nous voulions que cette séquence ait la même expressivité et la même liberté émotionnelle qu'une peinture. Bien sûr cette séquence est numérique et, comme vous, j'ai senti que c'était d'une certaine manière un nouveau style de cinéma qui émergeait de ce que la technologie peut offrir comme nouvelles options. »²⁶

*Manuel Alberto Claro*²⁵

²⁴ « We storyboarded the sequence on the basis of lines written by Lars such as "Justine is standing and insects are coming up from the ground." Then we had to find places that corresponded to the drawings. »

²⁵ Rob White, *Interview with Manuel Alberto Claro*, Film Quarterly Summer 2012, Vol. 65, No. 4, 2011

²⁶ « In general we wanted in this sequence to have the expressive and emotional freedom that painting has. Of course the sequence is digital and, like you, I also felt that this was in some way a new kind of cinema that emerges from technology that offers all these new options. »

Alberto Claro complète sa pensée dans un numéro de American Cinematographer :

« La démarche est vraiment la même qu'un peintre qui crée une image à partir de son imagination et qui est composée d'un tas d'images différentes. Pour les ombres doubles [dues au Soleil et à Melancholia, on devait filmer une partie le matin et une l'après-midi, et combiner les deux prises en une seule. »²⁷

Manuel Alberto Claro²⁸

Les techniques et la méthodologie employées dans cette séquences sont loin de celles mises en place pour le reste du film : que ce soit de l'utilisation du storyboard banni du reste du long-métrage afin de conserver une spontanéité chère au coeur de Lars Von Trier, ou l'emploi de la Phantom HD Gold relayée pour l'ensemble de *Melancholia* par l'Arri Alexa, ou encore l'utilisation des effets spéciaux absents du reste du film (à l'exception de l'explosion de la planète dans la toute dernière séquence).



²⁷ « The idea is very much like a painter creating an image from his head that's composed of a lot of different images. For double shadows [from the sun and Melancholia], we would shoot one plate in the morning and one in the afternoon and combine the two shots. »

²⁸ John Calhoun, *Worlds Collide*, American Cinematographer Vol.92 n°12, p.22



A l'inverse de *The Neon Demon*, la recherche ne s'est pas effectuée sur le plateau, mais bien en amont. Ils partagent cependant la nécessité d'une expérimentation différente de la plupart des films dans l'élaboration d'un type d'image spécifique afin d'obtenir des plans uniques, visibles dans aucun autre film et il s'agit là d'une chance pour le chef opérateur, qui est alors doté d'une expérience unique. Soulevons le fait que ce type de réalisation ne convient peut-être pas à tous les directeurs de la photographie. C'est ainsi qu'Yves Belanger, chef opérateur sur le tournage de *Laurence Anyways* déclare ceci :

« Nous²⁹ n'aimons pas quand la caméra devient trop compliqué et que les couleurs sont folles. On aime aller directement au but. J'ai fait un film, *Laurence Anyways*, avec Xavier Dolan qui est un jeune réalisateur canadien un peu fou. Il a gagné à Cannes cette année avec *Mommy*. Quand j'ai fait un film avec lui, on avait 53 jours de tournage et c'était très fun, mais ce n'est pas ma tasse de thé. C'est plein de couleurs, très fou. C'est un peu comme Pedro Almodovar, et je suis plus naturaliste, comme Jean-Marc. Le mec était super et c'était très fun d'être avec lui, mais quand un film devient techniquement trop compliqué, je ne suis généralement pas partant.»³⁰

Yves Belanger³¹

²⁹ Dans ce « nous », Yves Belanger se comprend lui-même et Jean-Marc Vallée, réalisateur du film *Wild* sur lequel est centré l'interview.

³⁰ « We don't like when the camera is complicated and the colors are crazy. We like to go right to the point. I did a movie, *Laurence Anyways*, with Xavier Dolan who's a crazy young Canadian filmmaker. He won at Cannes this year with *Mommy*. When I did a movie with him, we had 53 days of shooting and it was so fun, but it's not my cup of tea. It's very colorful, very crazy. It's a little like Pedro Almodóvar, and I'm more like a naturalist, like Jean-Marc. The guy was great and it was so fun to be with him, but when a movie is too complicated technically, usually I don't go for it. »

³¹ Sheila ROBERTS, *Cinematographer Yves Belanger Talks WILD*, Collider, Decembre 2014, p.32

La façon de travailler est donc particulière pour le directeur de la photographie mais implique nécessairement des spécificités dans la direction d'acteur.

La direction d'acteur

Dans un premier temps je partirai de l'expérience qu'Elle Fanning, interprète de Jesse dans *The Neon Demon*, partage à propos de cette séquence. Comme nous l'avons vu précédemment, la digression principale a été développée durant une phase de tournage plus expérimentante, moins classique. Il en va de même pour le jeu de la comédienne. L'implication de celle-ci dans le processus de réalisation a été différent du reste du film. Après d'importantes discussions sur l'importance de la séquence, l'enjeu du personnage, la problématique de sa transformation, il lui a été confié le soin de choisir la robe dans laquelle cette transformation allait s'effectuer.

« EF : J'ai essayé tous les costumes qui étaient là. J'ai essayé chacune des robes, cherchant celle qui serait la bonne. C'était celle-ci sans aucun doute (plan sur la robe noire). Avec les paillettes. Ça nous a pris du temps pour la trouver. Quand je l'ai essayé c'était une évidence. »

Elle Fanning³²

La liberté de la comédienne ne s'est pas arrêtée là. Le réalisateur et elle ont convenu d'une attitude, et Elle Fanning a improvisé, notamment à l'instant le plus important, l'instant de bascule. C'est comme cela que lorsque Jesse est au milieu du triangle de miroirs, ils ont laissé tourné la caméra longtemps et

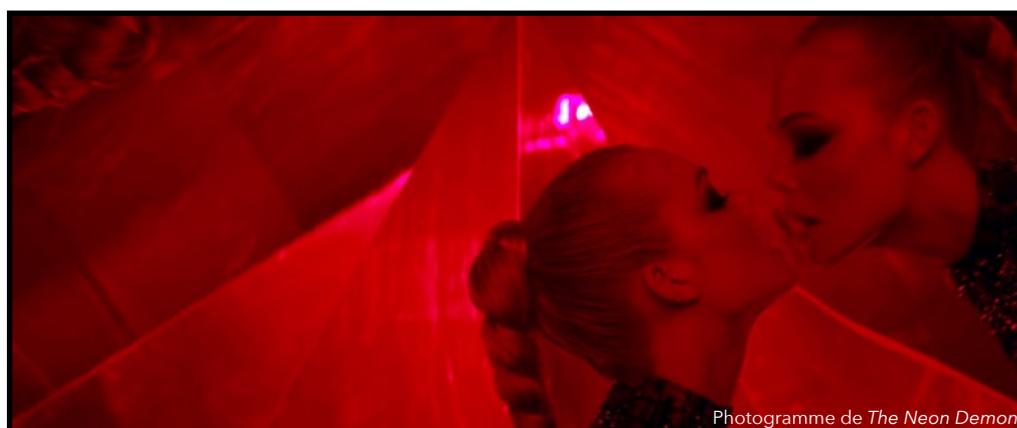
³² Les commentaires audio, The Neon Demon le DVD, Wild Side Video, 2016

l'actrice a pris possession de l'espace qui lui était donné. Sans indication particulière. C'est ainsi que l'un des gestes le plus importants et signifiants de la séquence a émergé.

« EF : On pouvait faire ce qu'on voulait. Le baiser était même pas prévu.

NWR : Tu faisais ton truc. Tu remplissais le triangle en quelque sorte. »

Elle Fanning et Nicholas Winding Refn³³



La responsabilité du réalisateur était de transmettre du mieux possible l'idée qu'il avait du personnage, de son évolution, de sa transformation et de créer l'atmosphère juste et nécessaire afin que tous les partis avancent dans la même direction, et suggèrent des idées pertinentes qu'il ne pourrait pas trouver tout seul, faisant confiance dans la maîtrise de chacun de son corps de métier. Ainsi, sur les deux jours nécessaires à la réalisation de cette séquence, Nicholas Winding Refn a diffusé tout du long des musiques, des chansons qui étaient cohérentes avec l'atmosphère de cette séquence.

*« **EF** : C'était comme un clip !*

***NWR** : Ça l'était, on passait de la musique sur le plateau. C'était génial que ça ne parle pas.*

³³ Les commentaires audio, *The Neon Demon* le DVD, Wild Side Video, 2016

EF : *Tu as mis quelle musique sur le tournage ?*

NWR : *On avait mis Lynsey de Paul. On a passé des trucs très variés pour donner des humeurs différentes.*

EF : *Il y avait un morceau très enlevé quand je marchais.*

NWR : *On a mis Visage "Fade to Grey", New Order "Blue Monday", du Kraftwerk. Des inspirations musicales très variées. Du Giorgio Moroder. Ça amenait à différentes émotions avec lesquelles jouer.*

EF : *"Won't Somebody Dance With Me" était très langoureuse, je tombais amoureuse.*

NWR : *Pleine de désir. »*

Elle Fanning et Nicholas Winding Refn³⁴

Nous constatons donc que l'implication de la comédienne a été différente du reste du film. Mais l'implication du réalisateur n'est pas nulle, car par la suite, au montage c'est à lui que revient la responsabilité de sélectionner les morceaux qui lui conviennent. Ce type de direction peut avoir l'inconvénient technique de devoir laisser tourner longuement la caméra afin d'obtenir quelque chose de convenable pour le réalisateur. La liberté du comédien peut-être fructueuse mais il est tout de même important de donner des directions précises.

La démarche sur le tournage de *Melancholia* était différente, par la nature même du prologue. En effet, l'ensemble est composé de quasi-photographies, où chacune des images durent plus d'une dizaine de seconde, elles ne représentaient à peine quelques centièmes de secondes à la prise de vue. Il a fallu alors mettre en place une méthode similaire à l'élaboration d'une photographie. Quasiment chaque plan est repris d'une scène du film, nous l'avons vu. L'attitude est alors prélevée du moment du film, est stylisée et figée. La méthode de jeu n'est plus la même, car il n'est pas possible de capter une évolution, un changement d'humeur. L'émotion est figée, l'acteur est « photographié ».

³⁴ Les commentaires audio, The Neon Demon le DVD, Wild Side Video, 2016

La technique influence la direction d'acteur. C'est comme cela que tourner en très grande vitesse de prise de vue impose une conception analogue à la direction de modèles de photographie qui posent pour un moment précis. Si dans un cas, l'on peut s'autoriser de tourner à l'infini pour prélever au montage ce qui est pertinent pour le film, dans un autre cas il est nécessaire de prévoir très précisément l'attitude physique de l'acteur qui se trouve dénué de parole, muet et qui n'a plus que son corps et son expressivité faciale pour transmettre ce qu'il désire transmettre. Le comédien, privé de sa voix est contraint de mettre en place des techniques particulières afin de rendre compte d'une émotion, d'un état psychologique précis.

Nous parlions un peu plus haut de la sélection des prises au montage, et c'est comme cela que nous quittons le plateau pour nous diriger vers les salles de montage, afin d'étudier ce qui est à ce stade spécifique aux digressions qui nous occupent.

*Le montage : construction par association et accumulation*³⁵

La salle de montage est l'endroit dans lequel le film prend forme, que les plans sont associés, que les prises sont sélectionnées, triées et que l'idée finale du long-métrage se dessine concrètement sous les gestes du monteur.

Je suis tenté ici de théoriser légèrement avant d'entrer dans le détail pratique de la construction des digressions qui nous occupent.

« [...] Tandis que Bazin limite l'art au médium, à son essence d'art de la reproduction, l'art cinématographique consistant à assumer intégralement la propriété fondamentale du médium filmique qu'est sa capacité à reproduire objectivement le réel, Poudovkine pense l'art comme un dépassement du médium, l'art cinématographique consistant alors à construire à partir du réel que l'on enregistre une certaine forme de représentation. Bazin oriente donc la théorie du film comme art vers une esthétique ontologique : comment un film peut-il être le reflet de la réalité ? Poudovkine l'oriente plutôt vers une esthétique constructionniste : comment un film peut-il produire sa propre réalité sur la base du réel ?³⁶

Avant toute chose, je précise ici que je ne prétends pas maîtriser les théories de André Bazin ou de Vsevolod Poudovkine. Ce passage du livre de Dominique Château me permet d'établir qu'il existe au moins deux conceptions différentes du cinéma. Ces deux conceptions semblent se différencier sur le rapport du

³⁵ Les monteurs de chaque film sont :
- *The Neon Demon* : Matthew Newman
- *Melancholia* : Marlene Stensgaard
- *Laurence Anyways* : Xavier Dolan

³⁶ Dominique CHATEAU, *Esthétique du cinéma*, Armand Collin, Paris, 2008, p.68

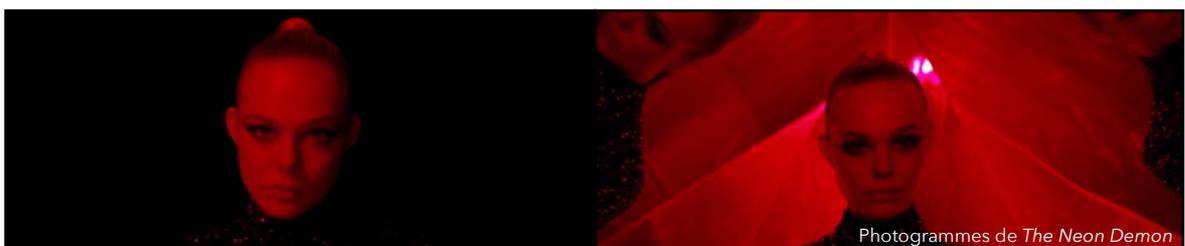
cinéma à la réalité. Que fait-on de cette réalité ? Un film doit-il retranscrire du mieux possible cette réalité qui nous entoure au quotidien, jusqu'à effacer toute trace de fiction ? Ou un film peut-il se servir de cette retranscription de la réalité par la caméra et les micros et construire une réalité alternative ?

Les digressions que nous étudions ne sont pas qualifiables de réalistes à différents égards : chaque séquence met en place une façon d'extraire la séquence d'une réalité analogue à la nôtre qui est développée dans l'ensemble du film, et l'emmène, grâce aux effets spéciaux, au ralenti, à la lumière dans un espace différent qui n'est plus régi par les mêmes règles que notre réel. Une réalité alternative est construite. Cet univers alternatif est certes construit sur une base réelle : l'actrice est réelle, les lumières sont réelles, l'obscurité est réelle, bref, lors du tournage, tout était réel, mais la séquence est construite sur une volonté de représenter autre chose que le réel et va plus loin, utilisant le réel afin d'en annihiler toute présence.

Il est intéressant de constater qu'au sein d'un même film les deux conceptions semblent présentes. Si l'on prend l'exemple de *Melancholia*, que l'on supprime le prologue et que l'on considère le film dans son ensemble, il apparaît que nombreux éléments sont mis en place pour donner une impression de réalisme et de spontanéité. Dans notre première partie, nous avons évoqué quelques règles du Dogme95 réputé pour son naturalisme, afin de déterminer ce qui rendait à *Melancholia* son aspect si spontané et réaliste, avec une réalisation qui vient jusqu'à adopter un positionnement documentaire. L'on sent parfois la présence du chef-opérateur qui tient la caméra, par des mouvements brusques ou par le tremblement de l'image qui est effectuée à l'épaule. Maintenant si l'on reconsidère le prologue, nous constatons que chaque plan a une base réelle qui est le comédien mais, et nous l'avons vu lorsque nous avons abordé la conception des images de cette séquence, à la manière d'une peinture des éléments parfois réels, parfois synthétiques sont assemblés. Cet assemblage construit une image qui n'a pas pour volonté de retranscrire le réel, mais de construire une autre réalité.

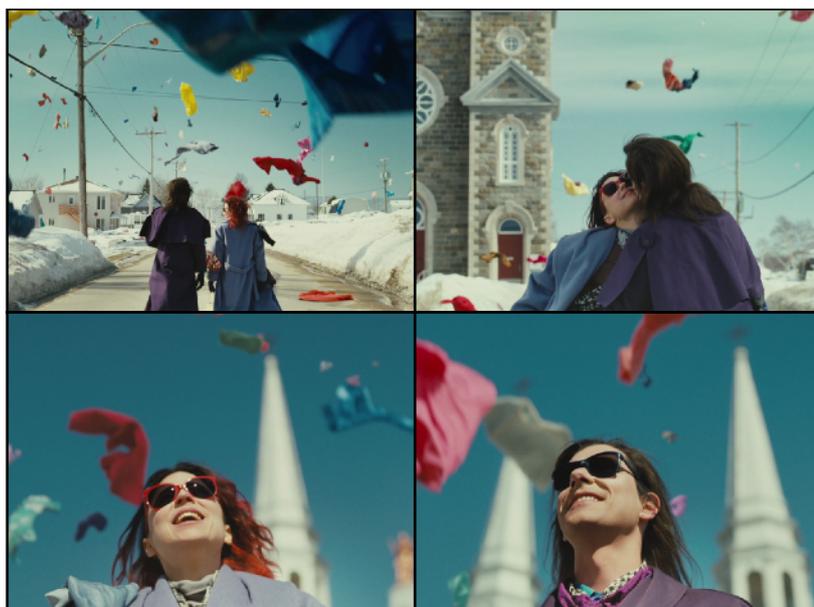
Face à ces deux conceptions au sein du même film, le montage s'adapte donc en conséquence, et va dans la même direction que le scénario, l'image, la direction d'acteur. De la même manière qu'aux autres étapes de production des digressions, le montage va supprimer les ancres de la réalité et construire une réalité alternative.

Au-delà de l'identité visuelle particulière et non-réaliste (pour la définir négativement), ces séquences et tout particulièrement celle de *The Neon Demon* fonctionnent notamment sur un principe de montage assez simple. L'association de deux images permet de construire un sens. On a en tête l'effet Koulechov qui désigne la propension d'un plan à influencer sur le sens du plan qui lui succède dans le montage, avec en retour l'influence de ce plan sur le sens du précédent. Je ne soutiens pas que *The Neon Demon* emploie cet effet spécifiquement mais l'ensemble de la séquence est conçu par association de plans présentant le regard de Jesse et des plans de ce qu'elle regarde. La séquence est assez simplement montée, sur ce principe précis d'alternance entre regard et objet regardé. Une association intrigante est réalisée lorsque Jesse se tient devant le triple-miroir. Le montage alterne entre deux plans de même valeur de cadre qui présente la Jesse pure et l'autre Jesse maléfique.



Nous avons affaire à un champ-contrechamp particulier qui consiste en deux plans en regard-caméra et qui succède à une série d'alternance de plans entre le regard de Jesse et la structure de néon en triangle. La Jesse maléfique qui est regardée de la même façon que la structure en néon par la Jesse pure est alors associée à cette structure à l'aura surnaturelle. Ce montage simple permet de caractériser la Jesse maléfique. Par ailleurs si le montage suggère deux Jesse, à aucun moment les deux cohabitent au sein du même plan ce qui soutient l'idée que nous avons affaire à une seule et même personne. C'est par le montage, et ce champ-contrechamp que l'idée émerge. C'est ce montage qui, reprenant les exacts cadres présentés ci-dessus et en passant au rouge, suggère une infection de la Jesse effrayée par la Jesse charmeuse.

La digression principale de *Laurence Anyways* et de *Melancholia* repose davantage sur une idée d'accumulation. Lorsque les personnages de Fred et Laurence marchent au milieu d'une centaine de vêtements chutant du ciel, Dolan couvre la scène sous tous les angles et valeurs possibles afin de prévenir toute confusion : ce qui arrive sous nos yeux arrive. Ce n'est pas réel, mais les habits et ce qu'ils représentent sont présents et partout.



Photogrammes de *Laurence Anyways*

Melancholia repose aussi sur une accumulation, non pas une accumulation spatiale comme *Laurence Anyways*, mais sur une accumulation temporelle : sont

présentées successivement des peintures numériques, et c'est dans la longueur de la séquence et l'accumulation que se construit un ensemble, une mosaïque picturale. La diversité des personnages, des lieux, des actions, des situations permet d'universaliser l'état mélancolique présenté et de lui permettre de dépasser le cadre du film et de son histoire.

Et c'est sans transition que nous allons aborder les transitions qui introduisent et closent les digressions.

Les transitions

Comment sont élaborées les transitions de nos digressions ?

Dans un premier temps, prenons le cas de *Laurence Anyways*. Envisageons la séquence à l'image, sans musique. Le résultat est alors assez brusque, passant sans presque prévenir d'une réalisation à l'épaule, suivant les comédiens à des plans plus larges, maîtrisés, frôlant un spectaculaire inédit dans le film. Pour autant, au visionnage de ce début de séquence, la transition semble se faire logiquement, sans à coup. A quoi cela tient-il ? Très certainement à la musique. En effet si elle survient assez soudainement sur une image de Laurence souriant, elle impose son rythme et le montage se cale sur le tempo très marqué de la musique de Moderat. L'homogénéité agréable du montage *clipé* se met alors en place et permet d'emmener la séquence dans une énergie différente de la séquence précédent notre digression. C'est donc par la musique et par la « *soumission* » du montage à celle-ci que s'effectue une transition d'entrée fluide. La fin de la digression est prise en charge par l'estompement progressif de la musique, ainsi qu'un retour à la vitesse réelle et un retour de la voix off qui guide l'ensemble du film. Ainsi, le retour de la vitesse réelle et de la voix off a le même effet que lorsque qu'un interlocuteur nous coupe dans nos pensées. Un retour à la réalité.

A l'inverse la transition de *The Neon Demon* se fait principalement par l'image via l'obscurité progressive et la disparition graduelle des flashes. La

nature de ces flashes, avant de disparaître, change légèrement par le son qui semble se perdre dans une profondeur par l'application d'une réverbération doucement appliquée au son de ces flashes, permettant à l'atmosphère de glisser progressivement d'un mode d'expression à l'autre. Le jeu de Elle Fanning a aussi son importance dans la transition, car à la suite de la disparition des flashes, le personnage de Jesse clôt ses yeux et l'obscurité se fait alors total. Le montage est alors plus descriptif que dans le cas de *Laurence Anyways*, il se fait discret afin de ne pas marquer une rupture trop sèche et permettre au récit de glisser sans brutalité dans l'esprit de Jesse d'une écriture à l'autre. La fin de cette séquence se fait assez classiquement par un fondu au noir de l'image en synchronisation avec un fondu au son de la musique, finissant ainsi sur un noir muet. Ce noir silencieux donne alors l'occasion au spectateur d'émerger doucement de la séquence auquel il vient d'assister avant de relancer la narration.

Melancholia est un cas particulier dans le sens où la digression qui nous intéresse est un prologue. Il s'agit donc de la première chose qui est donnée à voir au spectateur. Le but de ce prologue est notamment de créer un choc esthétique, et de laisser le spectateur *sonné* à la fin de la séquence. Le premier plan est assez curieux dans le sens où rien n'est encore défini. En effet le premier plan, comme tous les autres de cette séquence, est réalisé au moyen de la caméra Phantom HD Gold, mais aucun mouvement n'est encore effectué. L'on ne perçoit alors qu'une image étrange où l'actrice ouvre très doucement les yeux. Ce n'est seulement lorsque les oiseaux morts entrent dans le cadre par le haut que l'envergure et le style de la séquence à venir se clarifie et se profile. La séquence commence donc sur un questionnement rapidement effacé par un prologue esthétiquement très marqué. Afin de donner au spectateur l'occasion de se rendre compte qu'il vient d'assister à quelque chose de particulier, Lars Von Trier fait suivre sa séquence de cartons donnant le titre et le nom du réalisateur. Comme une pause pour reprendre son souffle, et se préparer à la suite. Nous avons donc ici un cas exploitant la rupture afin de renforcer un choc.



Comme nous avons pu le voir, il y a très concrètement deux types de transitions. Un premier type basé sur la douceur, la fluidité amenant aussi logiquement que possible une séquence singulière. D'autres, plus francs assument la rupture et marquent au montage un choc volontaire.

Il est présent temps de quitter la salle de montage et de se diriger vers les studios d'enregistrements, de montage son et de mixage.

La musique

L'un des points communs les plus importants des trois séquences étudiées dans ce mémoire est l'occupation totale de l'espace sonore par la musique.

Qu'il s'agisse d'une musique composée pour le film dans le cas de *The Neon Demon*³⁷, ou de musiques empruntées pour la séquence dans le cas de *Melancholia*³⁸ et *Laurence Anyways*³⁹, l'envahissement est total et ne laisse aucune place pour quelque autre son que ce soit.

Quelles sont les raisons de ce submergement musical ?

Nous constatons dans un premier temps la volonté de rompre avec la réalité, de la quitter, de l'effacer. Et l'une des ancrages à la réalité sont les sons, les bruitages qui ont un pouvoir réaliste indéniable. C'est du moins le cas des sons dits « synchrones » qui ont pour volonté d'illustrer et de soutenir les actions et l'environnement établi dans le film. La volonté ici n'est pas d'obtenir un ensemble crédible mais bien en décalage avec la réalité. La méthode la plus extrême semble donc de supprimer tout élément sonore. Par quoi le remplacer alors ? Par le silence total ? C'est une possibilité.

L'image muette détient un intérêt certain, dotée d'un propos qui est nécessairement différent d'une image accompagnée d'une bande sonore diégétiquement cohérente et illustratrice. Nous aurons l'occasion de nuancer cette assertion dans la sous-partie suivante qui proposera une utilisation particulière du son indépendamment de la musique, en superposition d'une séquence exploitant le procédé étudié dans ce mémoire.

³⁷ Composée par Cliff Martinez

³⁸ Prélude de *Tristan et Isolde* (1865) de Wagner

³⁹ *New Error* (2009) de Moderat

Dans le cas de *The Neon Demon*, la musique a été composée par Cliff Martinez spécialement pour le film. Les principaux intéressés disent la chose suivante.

« NRW : Mon morceau préféré est celui du runway show.

CM : C'est mon préféré aussi.

NWR : Pour moi c'est juste fantastique. Surtout parce qu'en un sens, la scène du défilé est l'essence du film, de façon inconsciente. Elle dévoile l'envers du décor. Ça devait être raconté à travers la musique. »

Cliff Martinez et Nicholas Winding Refn⁴⁰

Nicholas Winding Refn reconnaît ici l'importance narrative de sa séquence, le point de bascule qu'elle implique et par dessus tout le rôle narratif qu'il a attribué à la musique. Cliff Martinez plus tôt dans l'interview soulignait le plaisir qu'il avait à composer des musiques pour Nicholas Winding Refn, musique qui n'était pas là pour soutenir l'image mais bien pour collaborer avec elle, avec une responsabilité narrative tout aussi importante. C'est ainsi que de manière analogique au montage, le compositeur associe un son particulier à la structure en néon qui est par la suite de nouveau employée sur les images présentant la Jesse maléfique. La musique contribue donc au sens et à la narration. Nous avons alors affaire à un type de narration particulier, qui ne repose pas sur des faits réels et concrets, compréhensibles objectivement par l'esprit du spectateur. Il s'agit d'un ensemble structuré qui s'adresse à la subjectivité de l'esprit qui, lorsqu'il la perçoit n'essaye de pas de l'analyser pour la comprendre en tant qu'évènements scénaristiques. La musique ici prend en charge un pan de la narration et structure les évènements présents dans la séquence.

⁴⁰La bande originale : le making-of, *The Neon Demon* le DVD, Wild Side Video, 2016

« *NWR* : C'est le dernier morceau que Cliff Martinez a composé pour le film. Le plus difficile aussi car c'était le morceau qui allait définir tout le film. »

Cliff Martinez et Nicholas Winding Refn⁴¹

L'enjeu était de taille. Il a fallu beaucoup d'aller-retour entre le réalisateur et le compositeur pour aboutir à un morceau qui leur était satisfaisant. Afin de nuancer le propos et de ne pas tomber dans la propagande d'un film qui m'intéresse mais pour lequel j'ai bon nombre de réserves, nous pouvons soulever la facilité qu'il peut y avoir à n'employer que de la musique. Le caractère angoissant de cette séquence pourrait être accentué par la mise en place d'une bande sonore composée de bruitages étranges qui, par le mixage notamment, amplifierait la profondeur de l'espace dans lequel Jesse circule. Par des types de réverbérations par exemple. De la même manière, au delà de la musique, l'emploi de bruitages permettrait de caractériser peut-être davantage la Jesse maléfique, et d'accentuer la différence entre les deux jeunes filles. Le son n'aurait alors pas comme fonction de rattacher la séquence à la réalité, mais de caractériser les éléments qui composent cette digression.

Melancholia et *Laurence Anyways* fonctionnent différemment. La musique est préexistante à la séquence. Le choix de ces musique est basée sur un goût, et une compatibilité avec le propos de la séquence. Les intentions de Lars Von Trier, par exemple, étaient les suivantes.

« *Il s'agit d'un prélude et non d'une ouverture. Ce sont deux choses très différentes. Proust y faisait référence dans A la recherche du temps perdu. Au cours d'une discussion je me suis demandé qu'elle était la plus grande œuvre d'art. Quand on a commencé à travailler sur la musique, on voulait des œuvres mélancoliques. Ça c'est romantique. C'est peut-être pour ça que le film a pris une coloration moins*

⁴¹La bande originale : le making-of, The Neon Demon le DVD, Wild Side Video, 2016

mélancolique que romantique. La plupart des images sont romantiques selon moi. »

Lars Von Trier⁴²

La musique n'a pas été conditionnée par le style et le mouvement qu'elle représente mais par la volonté d'obtenir une séquence majestueuse, soutenue par une des « plus grandes œuvres d'art », qu'est le prélude de *Tristan et Iseut*. La volonté de créer de la puissance et de la grandeur a dépassé l'intention première de faire un film sur la mélancolie. Si l'on se repose sur ces propos, sa considération de la musique est pour le moins utilitariste. Il semble s'accaparer ce qu'il considère comme une œuvre d'art majeure afin d'élever sa propre séquence. L'intention semble contestable. La démarche de Nicholas Winding Refn qui consiste à composer une musique qui s'imprime avec l'esprit particulier de sa séquence, afin qu'images et sons aillent dans la même direction avec leurs forces propres semble plus louable. Nous n'avons pas pour ambition ni intention d'établir une critique, nous soulignons seulement que la composition d'une musique pour une telle séquence permet aux images d'enrichir la bande son lors de sa conception et à la bande son d'enrichir le montage. Le travail d'aller-retour entre composition et montage peut être pertinent lorsqu'il s'agit de trouver un rythme commun à la séquence et à la musique sans que l'un contraigne l'autre irrémédiablement.

Cependant la démarche de Xavier Dolan, qui a employé une musique pré-existante de Moderat, propose une idée différente de celle avancée par Lars Von Trier. A la façon de Quentin Tarantino, Dolan se construit une playlist de musiques qui sont importantes pour lui, et s'inspire de l'esprit de celles-ci pour écrire son scénario et concevoir son film. L'idée n'est pas alors d'*utiliser* une musique mais de la considérer avec respect, de comprendre l'effet qu'elle produit afin d'apprendre de l'émotion et d'essayer d'aller dans la même direction que celle-ci. Il y a une démarche quasiment inverse à la composition d'une musique pour un film, qui se fait de manière générale après le tournage,

⁴²Les commentaires audio, Melancholia le DVD, Potemkine Films, 2016

où il s'agit de réaliser une musique qui correspond à l'image et à son esprit. Ici la narration et l'image rejoignent la musique.

Par ailleurs, et je m'aventure sur un chemin qui peut être glissant que je ne maîtrise pas, la musique peut avoir cette faculté à suggérer ou produire des émotions qui ne reposent ni sur le verbal ou la narration. C'est par la mise en place d'accords, par la tonalité, par le rapport des instruments, ou par un je-ne-sais quoi que l'émotion émerge. L'émotion ne peut être considérée comme l'unique but et talent de la musique, mais en tant que novice total de ce domaine que je n'ai jamais pratiqué ou étudié c'est un élément qui me semble fondamental. Quoiqu'il en soit, je pose ici la question - à laquelle je n'ai pas réellement de réponse - de l'idée d'une similarité dans la représentation de l'émotion ou d'un état émotionnel entre la musique et ce type de digression. Sans mots, et par l'association des instruments de l'image, des instruments de lumière et sans soucis de réalisme, une émotion émerge.

Par ailleurs, serait-il envisageable de penser une telle digression sans musique, d'imaginer une écriture sonore digressive autre que musicale ?

Une écriture sonore digressive ?

Comme nous l'avons vu, les séquences que nous avons sélectionnées voient leur bande son exclusivement occupée par une musique. A l'exception d'un élément très discret présent dans la séquence de *Laurence Anyways*. Il s'agit en arrière plan de l'espace sonore d'une très légère brise de vent. Diégétiquement l'on pourrait assimiler ce son aux vêtements tombant du ciel, mais le traitement apporté (sorte de réverbération lointaine) décroche le vent de l'image et plonge l'ensemble dans un paysage venteux.

Je souhaiterais démarrer de là et proposer comme un équivalent construit par des éléments sonores concrets de ce que la musique apporte à ces séquences : fluidité, cohérence et empreinte émotionnelle.

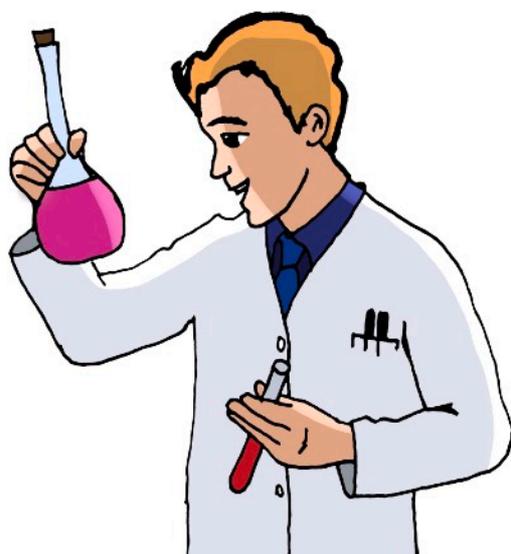
Le vent par exemple est un son continu qui apporte fluidité et est doté d'une puissance suggestive. Ce n'est pas le seul, loin de là. Nous pouvons penser à l'eau qui coule, la pluie, le feu qui crépite, la vibration d'un réfrigérateur, une sirène de police etc. Les possibilités sont infinies. Il s'agirait d'identifier certains éléments présents dans la séquences qui seraient susceptibles d'émettre des sons continus précis et de les assembler avec certains sons suggérant une idée cohérente avec le propos développé dans la digression.

Je propose ici un exemple : *The Neon Demon* exploite dans sa lumière, son image et même son titre le néon. Le son du néon est assez connu, sorte de vibration électrique. Nous avons aussi parlé de la présence déclinante des flashes d'appareils photo. Il serait intéressant, en accord avec les intentions du réalisateur d'imaginer une bande sonore basée notamment sur ces deux sons en particulier et alimentée par une gamme de bruitages cohérents, supplantant la musique et apportant une atmosphère très précise et étudiée. Il s'agit ici quasiment d'une composition musicale mais ayant comme instruments des objets, des sons concrets qui dans leur détournement non seulement supprimerait tout lien avec la réalité mais permettrait d'aller encore plus loin et de mettre en place une atmosphère très spéciale et unique, à la manière dont l'image procède.

Nous avons essayé de parcourir l'ensemble des lieux liés à la conception d'un film, du bureau du scénariste à la salle de montage son en passant par le plateau ou la salle de montage image. Après avoir observé et réfléchi du mieux que l'on pouvait sur ce que d'autres ont fait à l'échelle d'un long-métrage, nous nous risquons à essayer de réaliser un court-métrage qui fait intervenir une digression lyrique. Les enjeux sont multiples : il s'agit de déterminer si ce procédé est compatible avec le format de court-métrage et de répondre à quelques interrogations soulevées en première et deuxième partie de ce mémoire, ainsi que d'en émettre de nouvelles en adoptant le statut de réalisateur, à notre modeste échelle.

PARTIE III

L'EXPÉRIENCE PERSONNELLE



Cette troisième et dernière partie a pour but de passer en revue l'expérience que j'ai eu de la réalisation d'une digression lyrique telle qu'étudiée dans ce mémoire. Ma partie pratique de mémoire a consisté en un court-métrage au sein duquel une séquence digresse lyriquement. Je vous invite à prendre connaissance du projet par le dossier constitué pour la réalisation de ce projet en annexe.

Voici un résumé de l'histoire de ce petit film nommé *En silence* : Paul est un jeune homme qui ne parle plus depuis plusieurs années. Aucun mot n'est sorti de sa bouche. Maeva est une jeune femme dynamique, bavarde et extravertie. Ils se rencontrent lors d'un dîner organisé par un couple d'amis qu'ils ont en commun. Maeva va porter un intérêt dans un premier temps discret pour Paul, puis plus appuyé lorsqu'elle se rend compte qu'au delà de sa mutité un certain malaise est présent chez le jeune homme. Alors qu'il se rend compte du doux intérêt qu'elle lui porte et porté par la nuit, Paul l'emmène chez lui et tente de s'ouvrir à elle, voyant sans doute chez Maeva une porte de sortie à sa mutité. L'ouverture est douloureuse et alors qu'il entame une crise d'angoisse Maeva tente de le raisonner. Commence alors la séquence digressive qui est d'une durée de 3:52 exactement, et qui propose une plongée dans l'esprit de Paul, et donnant à voir les démons qui l'habitent et la relation entre Maeva et Paul qui commence à naître. Le film se termine sur un lever de soleil qui clôt la crise d'angoisse de Paul et suggère une forme de renaissance du personnage.

Nous confronterons dans cette partie les intentions initiales avec le résultat en essayant de prendre le recul nécessaire avec ce type d'analyse, chose parfois difficile si l'on considère le court laps de temps entre la réalisation de la PPM et la rédaction de cette partie. La construction de cette troisième et dernière partie de mémoire est assez analogue à celle de la deuxième partie, reprenant le déroulé global de la production de ce court-métrage qui est avant toute chose une expérience étudiante, et qui n'a en aucun cas la prétention de se comparer aux œuvres du corpus.

Si la deuxième partie de ce mémoire était écrite du point de vue d'un spectateur qui cherche à comprendre comment les différentes digressions lyriques du corpus sont conçues, avec la volonté de se projeter dans la position de chacun des réalisateurs, cette troisième et dernière partie de mémoire me donne l'avantage d'être réellement dans la position du réalisateur et de faire émerger des questionnements auxquels en tant que spectateur je n'ai pas pu me confronter.

Comment intégrer ce type de séquence au sein d'un film ?

J'ai choisi un sujet qui amène des questionnements sur l'état psychologique du personnage, et sur son état émotionnel : pourquoi ne parle-t-il pas ? Qu'est ce qui a provoqué cet état de mutité ? Sous son calme apparent, qu'est ce qui sommeille en lui et que semble détecter Maeva au début du film ? L'univers mutique du personnage principal a amené par lui-même des interrogations sur la façon de représenter cette intériorité forte du personnage, cet aspect fermé et hermétique qu'il tente d'ouvrir face à la jeune femme. La digression intervient après une crise de panique du personnage de Paul. Il fait comprendre à Maeva qu'il est arrivé quelque chose de grave à sa sœur et que cet événement est la source de son mutisme. La digression traite globalement de la même chose. Cela m'a permis d'établir une sorte de comparaison entre deux séquences à la construction similaire mais à l'écriture et la réalisation différente. La digression n'apporte alors pas d'informations supplémentaires mais l'intention est avant tout de présenter de manière interne les bouleversements qui occupent le personnage de Paul. On l'observe Paul de manière extérieure dans un premier temps par la séquence qui précède la digression, puis l'on accède à son intériorité dans un second temps. Une impression de redondance est alors possible j'en ai conscience. Mais la digression porte sur une représentation visuelle d'un état intérieur, de sa culpabilité et de sa panique, l'intérêt est donc autre.

Comment écrire la séquence ?

N'ayant, au sein du corpus, pas d'exemple concret de scénario détaillant une telle séquence⁴³, j'ai détaillé à ma façon ce que représentait chaque plan de cette séquence. Je fournis ici l'extrait de la séquence en question.

SÉQUENCE 5 - INT-AMBIANCE VARIABLE - Alternance entre ralenti, vitesse réelle et accéléré.

Loin dans l'obscurité. PAUL pleure, assis par terre. Proche dans l'obscurité, PAUL relève le regard. Sa sœur est debout, en jolie robe, souriante. MAEVA regarde PAUL et sa sœur. Sa sœur est en voiture avec des amis à elle, ils ont des bouteilles à la main. PAUL est au volant. Des lumières filent tout autour à toute vitesse. Sa sœur prend un air effrayé. Elle semble projetée dans une gerbe d'eau.

Elle s'écroule très lentement et PAUL crie de toutes ses forces. Il court vers sa sœur de toutes ses forces, mais avance difficilement.

Il est à côté de sa sœur.

MAEVA est derrière lui, et dépose sa main sur son épaule.

PAUL crie à nouveau très fort et frappe le sol... Plein d'eau. Des éclaboussures volent partout.

PAUL frappe violemment quelque chose.

PAUL est frappé, il a du sang au coin de la bouche.

Il est au sol, il rampe. Il tend la main vers MAEVA, qui tend la main vers lui. Il s'écroule et MAEVA a disparu. Il pleure et de la peinture bleue coule doucement sur lui. Il projette de la peinture bleue. De la peinture rouge l'éclabousse. Il projette de la peinture rouge. Puis peinture noire, puis blanche. Maeva qui observe ça tente de le maîtriser. Il tombe. MAEVA se glisse derrière lui et le prend dans ses bras. PAUL est dans les bras de sa sœur. Et de MAEVA.

Ce type d'écriture à ses limites car il décrit certes correctement l'action et les éléments visuels de la séquence, mais ne fait pas intervenir d'empathie et d'émotion à la lecture du scénario. Il est important pour le lecteur d'avoir tous les éléments qui interviennent à l'image et au son, mais il est aussi important à mon humble avis que la séquence retranscrive l'esprit émotionnel, l'atmosphère de la séquence. Il ne s'agirait pas de romancer l'ensemble et d'atteindre la subtilité d'un poème, mais de sensiblement apporter au scénario une touche sensible permettant au lecteur de se projeter dans le résultat final qui est singulier par rapport à en l'ensemble du film.

⁴³ Le scénario de *The Neon Demon*, comme nous l'avons vu, a été modifié en cours de tournage, donnant naissance à la digression que nous connaissons.

C'est ainsi que présentement je sors de la limite temporelle que je me suis fixé pour ce mémoire - les années 2010 - et je tire ici un exemple de 1959, qui est *Hiroshima mon amour* réalisé par Alain Resnais et écrit par Marguerite Duras.

L'écriture de Marguerite Duras mériterait elle-même un mémoire entier, si ce n'est une thèse. Je ne peux évidemment pas me lancer dans un tel travail, mais je peux néanmoins relever les éléments qui composent l'introduction du film. Voici un extrait du tout début du scénario.

PARTIE I

*[Le film s'ouvre sur le développement du fameux « champignon » de BIKINI.
Il faudrait que le spectateur ait le sentiment, à la fois, de revoir et de voir ce « champignon » pour la première fois.
Il faudrait qu'il soit très grossi, très ralenti, et que son développement s'accompagne des premières mesures de G. Fusco.
A mesure que ce « champignon » s'élève sur l'écran, au-dessous de lui]¹, apparaissent, peu à peu, deux épaules nues.
On ne voit que ces deux épaules, elles sont coupées du corps à la hauteur de la tête et des hanches.
Ces deux épaules s'étreignent et elles sont comme trempées de cendres, de pluie, de rosée ou de sueur, comme on veut.
Le principal c'est qu'on ait le sentiment que cette rosée, cette transpiration, a été déposée par [le « champignon » de BIKINI], à mesure de son éloignement, à mesure de son évaporation.
Il devrait en résulter un sentiment très violent, très contradictoire, de fraîcheur et de désir.
Les deux épaules étreintes sont de différente couleur, l'une est sombre et l'autre est claire.
La musique de Fusco accompagne cette étreinte presque choquante.
La différenciation des deux mains respectives devrait être très marquée.
La musique de Fusco s'éloigne. Une main de femme, [très agrandie], reste posée sur l'épaule jaune, posée est une façon de parler, agrippée conviendrait mieux.
Une voix d'homme, mate et calme, récitative, annonce :*

LUI

Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.

Marguerite Duras⁴⁴

La séquence d'introduction peut être caractérisée de digression lyrique à plusieurs égards. Ce qui est présenté n'est pas inscrit dans notre réalité. La séquence traite d'un fait réel - l'explosion à Hiroshima d'août 1945 - mais trouve

⁴⁴ Marguerite DURAS, *Hiroshima mon amour*, scénario et dialogue, Gallimard, Paris, 1972, p.12

un moyen d'aborder les horreurs de la bombe nucléaire en s'extirpant de la réalité, et de percevoir l'ensemble à travers le prisme d'un couple faisant l'amour. Ce couple se meut doucement, les corps s'entremêlent, et Duras précise qu'ils sont recouvert de cendre et de sueur, évoquant les corps carbonisés d'Hiroshima après la bombe.



Ici Marguerite Duras précise explicitement le sentiment qu'elle souhaite donner à différents moments de la séquence.

« Il faudrait que le spectateur ait le sentiment, à la fois, de revoir et de voir ce "champignon" [...] le principal c'est qu'on ait le sentiment que cette rosée, cette transpiration, a été déposée par le "champignon";, à mesure de son éloignement, à mesure de son évaporation ».

Duras donne alors au lecteur les clefs de compréhension de chacun des éléments présentés à l'écran qui ne sont pas immédiatement perçus comme liés narrativement. Par la mention de ses intentions, le lecteur et surtout le réalisateur - Alain Resnais - détient les informations nécessaires afin de rendre parfaitement compte de ce que la scénariste a imaginé. Cela pêche dans le scénario que j'ai rédigé mais peut-être pour une raison assez simple : j'ai moi-même réalisé et mis en lumière le court-métrage. Le scénario est à considérer comme une base de travail pour tous les pôles concernés dans la production du film. Il important alors que tout le monde aille dans la même direction, la même intention.

Marguerite Duras précise ses intentions :

*« Il devrait en résulter un sentiment très violent, très contradictoire,
de fraîcheur et de désir . »*

Cette phrase ne donne aucune indication visuelle ou sonore, mais précise l'atmosphère dans laquelle chacune des images décrites dans ce début de scénario doivent s'inscrire. Le chef-opérateur par exemple peut alors commencer à imaginer une image qui s'inscrit dans l'esprit exprimé par la scénariste.

Quel type d'image adopter ?

Je vais prélever ici quelques éléments de la digression, et tenter d'en préciser les intentions et de réfléchir à une manière d'approfondir davantage chacun des éléments de la séquence.

J'ai choisi, à l'image de *The Neon Demon*, de représenter l'esprit de Paul comme un espace totalement obscur duquel ne ressortent que les personnages. Cette configuration permet de dépouiller le réel et de n'en garder que les éléments fondamentaux pour le personnage de Paul. Ce n'est pas la façon la plus originale de le représenter, mais Paul est perdu, presque noyé dans son chagrin, et un espace sans repère permet de perdre le spectateur dans la profondeur des pensées du personnages. Pourquoi ne pas alors le représenter dans un espace totalement vide, mais autrement, comme un espace complètement blanc ? L'obscurité permet notamment de prolonger la nuit que Paul et Maeva traversent et donner un aspect sombre à l'ensemble qui retranscrit les pensées mornes du personnage. Par ailleurs, l'esthétique visuelle adoptée est inspirée des ambiances du Caravage et de De la Tour.

Le Caravagisme est un courant pictural issu du XVIème siècle et qui est caractérisé par l'ambiance lumineuse mise en place, un ensemble qui fonctionne sur le principe de clair-obscur, permettant de fort contrastes, d'éliminer quelques problèmes de perspective et de mettre en valeur des éléments précis de la composition. La lumière guide l'œil vers l'essentiel.

Ce type de lumière permet également d'accentuer le relief des corps et la musculature expressive des personnages représentés. Dans le cadre de ma PPM j'ai essayé avec un succès mitigé de reproduire ce type de lumière et de donner au corps de Paul une importance plus assumée, en le rendant plus imposant, menaçant, surtout lors de l'instant des giclures de peinture.



Le souffleur à la lampe
1640 / De la Tour



Ixion
1632 / José de Ribera



David avec la tête de Goliath
1601 / Le Caravage



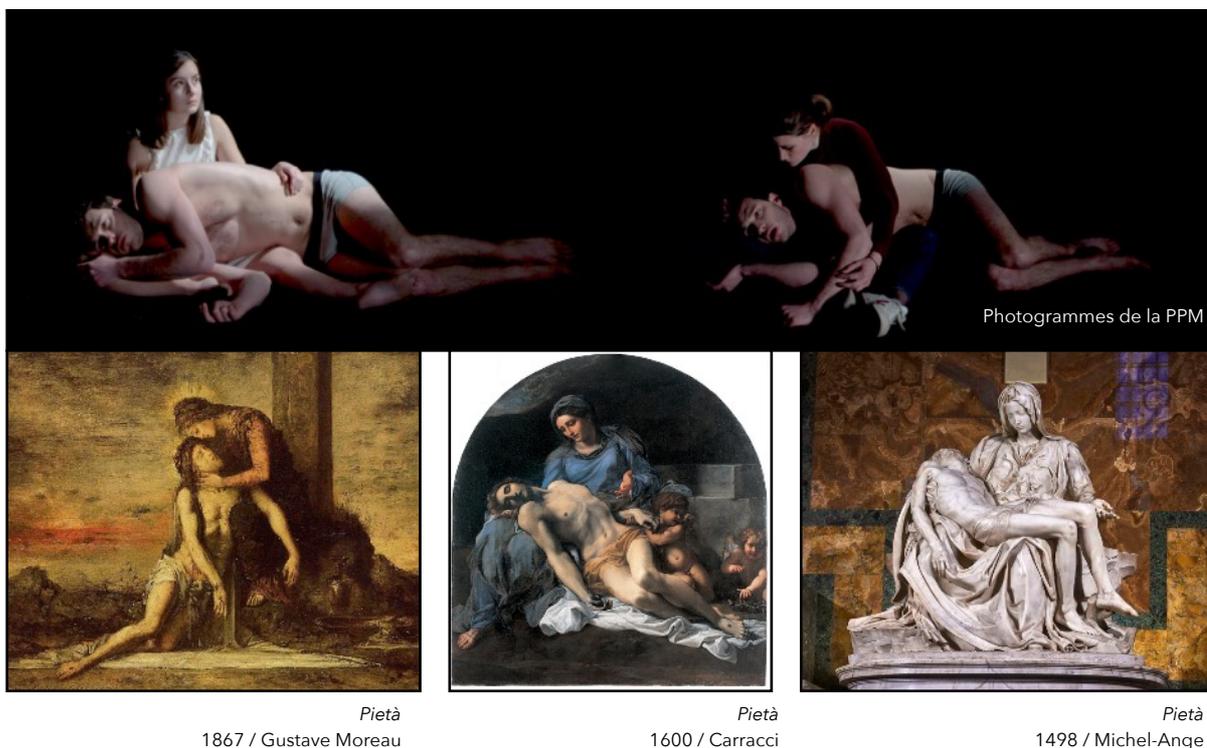
Photogrammes de la PPM

Cette lumière, à mon sens a donc plusieurs bénéfiques. Elle sort la séquence du réalisme mis en place dans le reste du film, elle accentue le relief des corps, isole les éléments importants du cadre, met en place une certaine intimité et porte une symbolique présente donc depuis le développement du Caravagisme. Je n'insinue pas qu'il s'agit d'un pastiche parfait de la lumière caravagiste, j'établis seulement l'inspiration.

Par ailleurs l'inspiration picturale ne s'arrête pas là. Nous l'avons dans le cadre de *Melancholia* ou *Laurence Anyways* notamment, la peinture de manière générale n'a pas toujours été soumise à une volonté obsessionnelle de réalisme. Un lyrisme plus développé que dans le cinéma y est présent et est à mon sens une source d'inspiration au traitement lyrique de l'image cinématographique majeure.

C'est ainsi qu'à la fin de la séquence digressive, j'ai essayé modestement de reprendre une figure classique de la peinture qui, dans l'histoire Chrétienne, se trouve immédiatement après la descente de la croix du Christ. Il s'agit de la *Piéta*. Cette figure est celle de Marie, la mère de Jésus tenant son fils mourant

dans les bras. Je reprends dans le film la position, mais aussi une certaine thématique qui est celle de la douleur. Cette douleur de Paul qui est intérieure se manifeste ici physiquement. Le corps est relâché, fatigué. La figure de la mère reprise ici successivement par la sœur de Paul et Maeva permet dans un premier temps de leur donner une prestance maternelle, et par l'association des deux de suggérer un remplacement de la sœur de Paul par Maeva. Et à ce remplacement, la sœur sourit.



L'idée de symboles visuels parcourt la séquence. C'est notamment le cas de la robe blanche portée par la sœur de Paul. L'utilisation d'un tel vêtement pour vêtir un personnage mort est je l'avoue assez classique. Il a néanmoins l'avantage d'apporter à cette jeune fille un aspect fantomatique, qui vient renforcer cette idée de sœur morte. Elle semble errer dans l'esprit de Paul, comme prisonnière de cette obscurité, regardant vers la lumière, peut-être comme étant une façon de s'échapper. La fin du film consiste en soi en un deuil que Maeva, par sa présence rassurante, favorise. Un deuil qui a mis plusieurs

années à se faire. C'est en tout cas l'intention initiale. Je ne saurais dire si le résultat est convaincant. L'image de la robe blanche pour un personnage décédé est assez commun et il me semble que tout spectateur est en mesure de cerner l'intention qui n'est pas extrêmement élaborée. Encore une fois, il s'agit de suggérer visuellement et par quelques symboles éparpillés une idée de l'esprit intérieur de Paul que l'on visite dans cette séquence.



De la même manière les jets de peintures que Paul s'envoie à lui-même sont symboliques, et soutiennent une idée, celle de la violence infligée à lui-même, elle marque physiquement les coups, et chaque jet est sensé représenter un acte de violence qu'il s'est auto-infligé par sentiment de culpabilité. A la fin de la séquence, il est méconnaissable, et symboliquement détruit. C'est le sens que je donne à cette peinture dont les couleurs - bleu, rouge, blanc, noir - sont arbitraires et ne font absolument pas écho à un quelconque élan patriotique. Par ailleurs, la peinture rouge est la seule qui pénètre la cavité buccale de Paul et colore les dents du personnage pouvant suggérer le sang versé lors d'un tel déchaînement de violence. Et afin de représenter la violence de Paul, j'ai également tourné des plans représentant Paul, bâton en main, se frappant. C'était redondant avec les jets de peintures et trop violent, manquant de suggestion, c'est pour cela que j'ai coupé ces plans du film.

Ce qui caractérise cette séquence c'est aussi et surtout l'utilisation du ralenti pour chacun de plans. L'intention est de mettre en place à la manière de



Melancholia une sorte de microscope temporel permettant d'étudier au plus près un mouvement, de l'accentuer. Plusieurs périodes de la vie de Paul s'entremêlent, de l'accident de la sœur à sa période d'auto-flagellation, jusqu'à sa rencontre avec Maeva. Maeva s'infiltré justement dans ces moments pour finir par l'en extirper. L'ensemble donne alors peut-être une temporalité brouillée, incertaine. Cela manque peut-être de construction. Par ailleurs, n'écartons pas le plaisir qu'il peut y avoir à regarder une image fortement ralentie. L'utilisation de la Phantom HD Gold offre des images singulières. Ainsi, l'éjection de la sœur de Paul est à la fois magnifiée et permet d'amplifier et d'exprimer la douleur du personnage qui voit sa sœur mourir sous ses yeux, avec un étirement du temps qui peut être insupportable. De la même manière lorsque Paul se jette des giclures de peinture, le ralenti déconstruit le mouvement et, de mon point de vue, chaque filet de peinture est hypnotisant. Cela me permet de souligner un risque de ce type de digression qui pousse à réaliser des images singulières : il est facile de se laisser fasciner par l'image elle-même et oublier l'intérêt de la séquence. Et je n'échappe pas à ce risque, j'ai conscience d'avoir utilisé certains plans par goût esthétique plus que par intérêt narratif. L'idéal serait d'allier satisfaction visuelle et narration sur toute la longueur de la séquence.

Travailler différemment avec les comédiens

Filmer avec une cadence de prise de vue élevée nécessite de travailler différemment que dans le cadre d'une cadence de prise de vue normale. Et cela concerne notamment le jeu des comédiens et la direction d'acteur. 10 secondes filmées à 300i/s donne 2min ramené à vitesse réelle. J'ai voulu sensibiliser les comédiens à cette cadence, et réaliser des essais afin qu'ils prennent

pleinement conscience des possibilités que cette technique offre ou enlève. Il m'a semblé également important de discuter avec eux de cette séquence, soulignant l'idée que la réalité est absente de cette séquence. Absente à l'image. Absente au son. Nous avons alors essayé de dé-réaliser leur jeu, et de conceptualiser un peu plus l'ensemble. La séquence qui précède la digression et la digression elle-même racontent sensiblement la même chose mais de façon différente, nous l'avons vu. Il est alors important de tenter différentes choses au jeu. Pour Paul notamment, nous avons essayé de le rendre plus expressif. Par les mouvements et la violence qu'il essayait de contrôler dans la réalité, il était intéressant de voir cela s'exprimer dans cet espace sans limites ni contraintes. Maeva est seulement présente en tant que spectatrice, adopte un point de vue similaire au vrai spectateur de la séquence. Mais elle est un personnage à part entière du film, et finit donc par intervenir à la fin de séquence afin de retrouver ce statut de personnage actif. Je n'ai actuellement pas assez de recul avec le film pour saisir si ce contraste de jeu est bien perceptible, j'é mets ici un doute en pensant qu'il serait bon de réfléchir par la suite à d'autres éléments permettant de dé-réaliser le jeu, jouant peut-être davantage sur l'expression corporelle de chacun des comédiens, et allant voir du côté de la sculpture maniériste. C'est une piste comme une autre.

Je souligne par ailleurs le fait que cette séquence n'a pas été enregistrée au son, nous permettant de diffuser de la musique sur la plateau, afin de garder au cours du plan le comédien dans une ambiance précise prédéterminée avant la tournage.



Photographies de tournage de la PPM

A la manière de *The Neon Demon*, j'ai voulu qu'une musique soit composée pour cette séquence. Thomas Brzustowski, étudiant en son, a mis en place une musique qui contribue à la narration et à la mise en espace. Par exemple une forme de réverbération la musique suggère un espace étendu, sans limites. De plus, le montage s'est réglé sur les éléments principaux de la bande son. C'est elle qui semble rythmer l'ensemble de la séquence. Cela peut donner une impression de montage clipé⁴⁵, mais j'y vois une façon pour la musique d'emmener la séquence dans sa temporalité propre et d'effacer le temps réel. Nous avons discuté avec le compositeur de chacune des étapes de la séquence afin de donner une identité précise aux différentes parties. Ainsi les intentions visuelles et musicales vont dans la même direction et permet une homogénéité de propos.

Par ailleurs, le monteur son a eu l'occasion de proposer quelques sons additionnels à la musique. Ces bruitages ne raccrochent pas la séquence à la réalité mais permettent de recontextualiser quelques parties de la digression. Par exemple lors de l'accident, le monteur a ajouté des sons de voiture qui s'inscrivent élégamment dans la musique et fait monter une certaine tension relâchée lorsque la sœur est expulsée de la voiture. Les sons ne sont pas immédiatement identifiés comme appartenant à la voiture, leur fonction n'est alors pas d'évoquer l'automobile mais de participer à la tension établie par la musique. Le traitement en mixage qui abstrait ces son d'une réalité y contribue également. Ainsi Les bruitages ne sont pas utilisés à des fins réalistes mais à l'inverse vont dans la même direction que la musique, et les deux avancent ensemble, main dans la main.

⁴⁵ Montage similaire à celui d'un clip, où les plans sont soumis au rythme de la musique

La satisfaction de confirmer ce que je pensais, à savoir que ce procédé n'est pas exclusif au format de long-métrage et que tout format peut l'utiliser. Cette PPM n'est pas satisfaisante en tous points mais ouvre une porte stimulante qu'il me tarde de franchir afin d'explorer l'ensemble des potentiels de ce procédé.

CONCLUSION

Le mémoire s'ouvrait, rappelons-le, sur l'expression d'une intuition selon laquelle les trois séquences du corpus avaient des préoccupations communes et employaient un même procédé de représentation des émotions ou d'un état psychologique. Nous avons alors le besoin de caractériser ces séquences, d'en déterminer la nature et de trouver une potentielle fonction commune.

Quelques points communs sont apparus, comme le fait que chaque séquence choisie s'éloigne de la réalité mise en place dans leur film respectif. En effet, par différentes techniques ou astuces comme l'emploi du ralenti, la disparition soudaine de personnages, le dédoublement ou l'environnement qui se meut, les séquences mettent en place une réalité alternative. Ces digressions tendent à représenter l'état intérieur des personnages principaux. En supprimant la barrière de la langue et en représentant des états émotionnels universels, le terme lyrique nous a semblé être le plus à même de définir ces digressions. Pour résumer, nous avons pu établir que ces trois séquences mettaient en place un même procédé qui avait notamment pour fonction de représenter parfois symboliquement un état psychologique des personnages.

En reprenant chacune des séquences analysées et en les décortiquant à travers les différentes étapes de production du cinéma, nous avons pu relever les techniques scénaristiques employées afin d'insérer le plus naturellement possible une écriture cinématographique différente de celle employée dans l'ensemble du film. C'est comme cela que nous avons trouvé quelques échos aux digressions dispersés au sein des long-métrages. De la même façon, chacun des réalisateurs semblent *informer* dès les premières images de leur film qu'une écriture lyrique est présente. Ces éléments amènent à penser que les réalisateurs souhaitent insérer de la manière la plus fluide possible leur

digression au sien de leur film, sans dérouter complètement les spectateurs. C'est une volonté qui peut amener à imaginer des digressions en contraste complet avec le reste du film et totalement indépendantes du long-métrage. La fonction serait sans doute différente, car pour rendre réellement indépendante la digression, il lui faudrait supprimer tout lien avec ses personnages, et sa narration globale. Cela donnerait sûrement une sorte de séquence renégate face au film mais n'en serait pas moins intéressante. Ce type de séquence perdrait cependant son statut de digression, par son indépendance totale face au film.

Par ailleurs, nous avons constaté l'importance du dialogue entre le réalisateur et son directeur de la photographie et l'importance de la préparation en amont pour gérer les particularités de tournage produites par la réalisation de telles séquences. Ces séquences étant d'une grande diversité et il est alors compliqué d'en tirer un processus unique et adaptable à toutes les digressions lyriques. De la même manière elles nécessitent une conception particulière de la direction d'acteur, en fonction des techniques employées et de la particularité de chacune des séquences.

De plus le montage a une responsabilité toute particulière dans l'insertion de nos digressions, dans le soin apporté aux transitions entre les deux écritures présentes dans chacun des films, et dans ce qu'il construit. Les séquences n'étant pas verbales, l'intégralité du discours est attribué aux images, à la musique et au rapport établi par le montage entre elles, et entre les images elles-mêmes. Le sens émerge par la construction, qu'elle fonctionne sur l'association en duo des images comme *The Neon Demon* ou par l'accumulation des plans au propos similaire dans le cas de *Laurence Anyways* et *Melancholia*.

Le discours est également attribué à la musique qui permet d'exprimer et de faire ressentir des émotions particulières cohérentes avec la séquence, d'extraire les personnages du réel, mais surtout et pour s'éloigner de cette conception utilitariste de la musique, de donner à la séquence un modèle de construction qui ne repose pas sur le verbal.

Enfin, par la réalisation d'un court-métrage, certaines questions méthodologiques se sont imposées à nous, sur le type d'écriture à adopter lors de la rédaction du scénario - description pure ou précision des objectifs de la séquence - sur le pouvoir symbolique donné à chacun des éléments - habits, lumière ou accessoires - par ces digressions lyriques. L'absence de verbal donne au spectateur l'occasion de recentrer son attention sur chacun des éléments présents à l'image.

Il est important enfin de considérer l'ensemble des procédés de représentation dans la culture qui englobe chacun des films. Nous avons vu des références picturales sont parfois présentes, et l'association de certains plans à d'autres images appartenant à l'histoire de l'art occidental est possible. Ces digressions lyriques ne se perçoivent pas comme une liste de références artistiques, nous observons ici juste que ces séquences sont l'occasion de ré-exploiter des procédés de représentation. Elles se nourrissent de peinture, de photographie, de musique et construisent un langage perceptible et compréhensible par l'ensemble des populations qui partagent cette même culture. Cependant de manière générale certains procédés de représentation dépassent la notion de culture et ne demandent pas nécessairement de connaissances dans les domaines artistiques tels que la peinture, la photographie, la musique ou le cinéma. Ces procédés s'adressent aux sens - vue et ouïe - dans le but de provoquer une émotion, indépendamment de la narration ou d'une identification aux personnages. Les digressions lyriques alors débarrassées de la barrière de la langue et d'une culture limitante ne demandent plus à être comprises, mais *perçues*, sans nécessité d'analyse.

BIBLIOGRAPHIE

Livres - Essais

AUMONT Jacques, *Esthétique du film*, Paris, Armand Collin, 2006

BANDA Daniel et MOURE José, *Le cinéma : l'art d'une civilisation 1920-1960*, Paris, Flammarion, 2011

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Le seuil, 2014

BAZIN André, *Qu'est-ce-que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2011

CHATEAU Dominique, *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Collin, 2006

CHATEAU Dominique, *Philosophies du cinéma*, Paris, Armand Collin, 2010

DURAS Marguerite, *Les yeux verts*, Paris, Gallimard La pléiade, 2014

DURAS Marguerite, *Les yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Les Editions de minuit, 1968

GOMBRICHT Ernst, *Histoire de l'art*, Paris, Phaihon, 2001

JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Les Beaux-arts, 2007

LABERGE Stephen, *S'éveiller en rêvant : introduction au rêve lucide*, Paris, Alhora, 2008

LE BRUN Annie, *Du trop de réalité*, Paris, Gallimard, 2004

LYNCH David, *Mon histoire vraie*, Paris, Sonatine, 2008

RAYNAULT Isabelle, *Lire et écrire un scénario*, Paris, Armand Collin, 2012

TARKOVSKI, *Le Temps scellé*, Paris, Editions Philippe Rey, 2014

WOLF Norbert, *Caspar David Friedrich le peintre du silence*, Cologne, Taschen, 2012

Revues

B Benjamin, *Cosmic Questions*, American Cinematographer Vol.92 n°8, 2011

CALHOUN John, *Worlds Collide*, American Cinematographer Vol.92 n°12, 2011

CROM Nathalie, *Duras le Centenaire*, Paris, Télérama Hors-série, 2014

OPPENHEIMER Jean, *Looks That Kills*, American Cinematographer Vol.97 n°7, 2016

STASUSKEVITCH Iain, *Alien Way*, American Cinematographer Vol.95 n°5, 2014

TESSÉ Jean-Philippe, *Aller plus haut*, Paris, Les cahiers du cinéma n°680, 2012

WHITE Rob, *Interview with Manuel Alberto Claro*, Film Quarterly Summer 2012, Vol. 65, No. 4, 2011

FILMOGRAPHIE

DOLAN Xavier, *Laurence Anyways*, Canada France, 2012, 2h48, couleur

DOLAN Xavier, *Les amours imaginaires*, Canada, 2010, 1h41, couleur

DOLAN Xavier, *J'ai tué ma mère*, Canada, 2009, 1h36, couleur

GABRIEL Mike GOLDBERG Eric, *Pocahontas*, Etats-unis, 1995, 1h21, couleur

GLAZER, *Under The Skin*, Royaume-Uni Etats-Unis Suisse, 2013, 1h48, couleur

GONZALEZ INARRITU Alejandro, *Birdman or the Unexpected Virtue of the Ignorance (Birdman ou la Surprenante Vertu de l'ignorance)*, Etats-Unis, 2014, 1h59, couleur

MALICK Terrence, *The Tree of Life*, Etats-Unis, 2011, 2h19, couleur

RESNAIS Alain, *Hiroshima mon amour*, France Japon, 1959, 1h31, noir et blanc

VINTERBERG Thomas, *Festen*, Danemark, 1998, 1h45, couleur

VON TRIER Lars, *Melancholia*, Danemark Suède France Allemagne Italie Espagne, 2011, 2h10, couleur

VON TRIER Lars, *Antichrist*, Danemark Suède France Allemagne Italie Pologne, 2009, 1h48, couleur

VON TRIER Lars, *Nymphomaniac*, Danemark France Allemagne Belgique, 2013, 5h25, couleur

VON TRIER Lars, *Idioterne (Les idiots)*, France Suède Danemark Italie Pays-bas, 1998, 1h57, couleur

WINDING REFN Nicholas, *The Neon Demon*, Etats-Unis Danemark
France, 2016, 1h59, couleur

WACHOWSKI Lana et Lily, *Matrix*, Etats-Unis Australie, 1999, 2h10,
couleur

WINDING REFN Nicholas, *Drive*, Etats-Unis, 2011, 1h43, couleur

WONG Kar-Wai, 花樣年華 (*In The Mood For Love*), Hong Kong Chine
France, 2000, 1h48, couleur

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- p.11 : Illustration originale, Louis Privat
- p.13-14-16-17-18-19 : Nicholas Winding Refn, *The Neon Demon*, 2016
- p.15-17 : Illustration originale, Louis Privat
- p.22-23-27-28 : Xavier Dolan, *Laurence Anyways*, 2012
- p.27 : Caspar David Friedrich, *La mer de Glace*, 1824, Kunsthalle de Hambourg, Hambourg
- p.28 : Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer (Voyageur contemplant une mer de nuage)*, 1818, Kunsthalle de Hambourg, Hambourg
- p.34-35 : Pieter Bruegel l'Ancien, *Jagers in de Sneeuw (Les chasseurs dans la neige)*, 1565, Kunsthistorisches Museum, Vienne (Autriche)
- p.34-35-36-37-38-39 : Lars Von Trier, *Melancholia*, 2011
- p.38 : Andreï Tarkovski, *Solaris*, 1972
- p.38 : Andreï Tarkovski, *Andreï Roublev*, 1966
- p.39 : Andreï Tarkovski, *Le miroir*, 1975
- p.39 : John Everett Millais, *Ophelia*, 1851, Tate Britain, Londres (Royaume-Uni)
- p.44 : Illustration originale, Louis Privat
- p.45 : Xavier Dolan, *Laurence Anyways*, 2012
- p.47 : Nicholas Winding Refn, *The Neon Demon*, 2016
- p.48 : Lars Von Trier, *Melancholia*, 2011
- p.50 : Lars Von Trier, *Melancholia*, 2011
- p.54 : Xavier Dolan, *Laurence Anyways*, 2012
- p.54 : Nicholas Winding Refn, *The Neon Demon*, 2016
- p.54 : Lars Von Trier, *Melancholia*, 2011
- p.60 : Xavier Dolan, *Laurence Anyways*, 2012
- p.60 : Nicholas Winding Refn, *The Neon Demon*, 2016
- p.60 : Lars Von Trier, *Melancholia*, 2011

p.63 : Storyboard de Sune Elskær pour le film *Melancholia*, de Lars Von Trier, 2011

p.65-66 : Photographies de tournage de Christian Geisnæs pour le film *Melancholia* de Lars Von Trier, 2011

p.65-66 : Lars Von Trier, *Melancholia*, 2011

p.68 : Nicholas Winding Refn, *The Neon Demon*, 2016

p.73 : Nicholas Winding Refn, *The Neon Demon*, 2016

p.74 : Xavier Dolan, *Laurence Anyways*, 2012

p.77 : Lars Von Trier, *Melancholia*, 2011

p.84 : Illustration originale, Louis Privat

p.90 : Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, 1959

p.93 : George de La Tour, *Le souffleur à la lampe*, 1640, musée des Beaux-arts de Dijon

p.93 : José de Ribera, *Ixion*, 1632, musée du Prado, Madrid

p.93 : Le Caravage, *David avec la tête de Goliath*, 1601, Galerie Borghèse, Rome

p.93-94 : Photogramme de la partie pratique de mémoire

p.94 : Gustave Moreau, *Pietà*, 1867

p.94 : Annibale Caracci, *Pietà*, 1600, musée Capodimonte de Naples

p.94 : Michel-Ange, *Pietà*, 1498, basilique Saint-Pierre, cité du Vatican

p.95-96 : Photogramme de la partie pratique de mémoire

p.97 : Photographies de tournage de la PPM

Le Vœu de Chasteté du Dogme95

Je jure de me soumettre à l'ensemble des règles élaborées et entérinées par DOGME 95 :

1. Le tournage doit avoir lieu en extérieurs. Les accessoires et décors ne peuvent être fournis (si un accessoire particulier est nécessaire à l'histoire, il faut choisir un extérieur où l'accessoire peut être trouvé sur place).

2. Le son ne doit jamais être produit séparément de l'image et vice-versa. (La musique ne doit pas être utilisée à moins qu'elle ne soit produite là où la scène est en train d'être tournée).

3. La caméra doit être tenue à l'épaule. Tout mouvement – ou immobilité – faisable à l'épaule est autorisé. (Le film ne doit pas avoir lieu là où la caméra se trouve ; c'est le tournage qui doit avoir lieu là où se déroule le film).

4. Le film doit être en couleur. Tout éclairage spécial est interdit. (S'il n'y a pas assez de lumière pour filmer une scène, celle-ci doit être coupée ou bien il est possible de monter une seule lampe sur la caméra).

5. Les traitements optiques (trucages) et filtres sont interdits.

6. Le film ne doit contenir aucune action superficielle. Meurtres, armes, etc. sont interdits.

7. Les aliénations temporelles et géographiques sont interdites. C'est-à-dire que l'action du film se déroule ici et maintenant.

8. Les films de genre sont inacceptables.

9. Le film doit être au format 35 mm standard.

10. Le réalisateur ne doit pas être crédité.

De plus, en tant que réalisateur, je jure de m'abstenir de tout goût personnel ! Je ne suis plus un artiste. Je jure de m'abstenir de créer une œuvre car je considère l'instant comme plus important que la totalité. Mon but suprême est de forcer la vérité à sortir de mes personnages et du cadre de l'action. Je jure d'y parvenir par tous les moyens au détriment de tout bon goût et de toute considération esthétique. Ainsi je prononce mon VŒU DE CHASTÉTÉ.

Copenhague, lundi 13 mars 1995,

Au nom de DOGME 95,

*Lars von Trier
Thomas Vinterberg*

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

Spécialité cinéma, promotion 2014-2015

Soutenance de juin 2017

LES DIGRESSIONS LYRIQUES DANS LE CINÉMA NARRATIF CONTEMPORAIN

A TRAVERS TROIS FILMS :

LAURENCE ANYWAYS (2012) de Xavier Dolan

THE NEON DEMON (2016) de Nicolas Winding Refn

MELANCHOLIA (2011) de Lars Von Trier

Louis PRIVAT

Titre de la partie pratique intitulée : *EN SILENCE*

Directeur de mémoire : David FAROULT

Président du jury cinéma et coordination des mémoires : David FAROULT

SYNOPSIS

Maeva est une jeune femme extravertie, pleine de bonne volonté, drôle et volontaire. Un soir lors d'un dîner d'amis, elle rencontre Paul, un jeune homme qui a arrêté de parler quelques années auparavant. Ensemble ils vont parcourir les rues d'une ville enfouie dans la nuit. Maeva va chercher à découvrir le secret de ce jeune homme mystérieux, et faire s'ouvrir Paul, qui semble souffrir davantage que ce que son visage calme laisse paraître.

LIEUX ET DATES DE TOURNAGE

20 au 22 février 2017

Plateau 2, ENS Louis Lumière

La Cité du Cinéma, 20 Rue Ampère, 93200 La Plaine Saint-Denis

23 au 24 février 2017

25 rue du Landy Saint-Ouen

93400 Saint-Ouen

et dans une petite rue adjacente

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE LOUIS LUMIERE

LA CITE DU CINEMA- 20 rue AMPERE- 93 213 LA PLAINE ST DENIS - 01 84 67 00 01

Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche
Académie de Créteil

ORDRE DE MISSION

Film : EN SILENCE	PPM	2017
Motif de la mission : <i>Partie Pratique de Mémoire visant à soutenir le propos développé dans le Mémoire du semestre 6 de la formation initiale de l'ENS Louis Lumière</i>		

RENSEIGNEMENTS CONCERNANT LES PARTICIPANTS

A partir du : 20/02/2017 Jusqu'au : 24/02/2017 Nombre de jours : 5

Horaires : *Variables ; Selon Plan de travail et feuille de service du film.*

Lieux : ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE LOUIS LUMIÈRE - plateau2

	NOM	PRENOM	FONCTION	CONTACT
1	PRIVAT	Louis	Réalisateur / Chef Op	privalou@gmail.com
2	VANDEGINSTE	Louise	Assistant réalisateur	vandeginstelouise@gmail.com
3	FRETAY	Emilie	Cadreuse / Chef Op	emilie.fretay@hotmail.fr
4	BRZUSTOWSKI	Thomas	Ingé Son / Compositeur	t.brzustowski@gmail.com
5	MEDINA	Florent	Assistant caméra	florent.medina@gmail.com
6	LEFEBVRE	Baptiste	Chef Electricien	herrvonspock@gmail.com
7	<i>En cours</i>	<i>En cours</i>	Chef Machino	<i>En cours</i>
8	<i>DAGNAUT</i>	<i>Glen</i>	Electro 1	<i>En cours</i>
9	<i>En cours</i>	<i>En cours</i>	Electro 2	<i>En cours</i>
10	MARY	Gaëlle	Maquillage	gaelle.mary@live.fr
	BREUIL	Adrien	Aide décor	adrienbreuil@hotmail.fr
11	GENISSEL	Marlène	Maeva	marlenegenissel@gmail.com
12	DIETZ	Fred	Paul	dietz.frederic@gmail.com
13	MAUPETIT	Willy	Hugo	willymaupetitcomedien@gmail.com
14	LEMONNIER	Geoffrey	François	geoffrey.lemonnier@gmail.com
15	BAZELAIRE	Doriane	La sœur	

ETUDE BUDGETAIRE

DOMAINE	DEPENSES
Repas au RIE	270 €
Régie	100 €
Complément décor	70 €
Maquillage	100 €
Imprévus	___ €
TOTAL:	540,00 €

POST-PRODUCTION ENVISAGEE

1 - Montage réalisé à domicile

*2 - Etalonnage réalisé en salle VFX
avec vérification en salle de projection*

EQUIPE ARTISTIQUE

	NOM	PRENOM	RÔLE	MAIL	TELEPHONE
1	GENISSEL	Marlène	Maeva	marlenegenissel@gmail.com	06 24 31 59 35
2	DIETZ	Fred	Paul	dietz.frederic@gmail.com	06 43 35 41 89
3	MAUPETIT	Willy	Hugo	willymaupetitcomedien@gmail.com	06 46 31 92 07
4	LEMONNIER	Geoffrey	François	geoffrey.lemonnier@gmail.com	
5	BAZELAIRE	Doriane	La sœur		



EQUIPE TECHNIQUE

NOM	PRENOM	RÔLE	CONTACT
PRIVAT	Louis	Réalisateur / Chef Op	privalou@gmail.com
VANDEGINSTE	Louise	Assistant réalisateur	vandeginstelouise@gmail.com
FRETAY	Emilie	Cadreuse / Chef Op	emilie.fretay@hotmail.fr
BRZUSTOWSKI	Thomas	Ingé Son / Compositeur	t.brzustowski@gmail.com
MEDINA	Florent	Assistant caméra	florent.medina@gmail.com
LEFEBVRE	Baptiste	Chef Electricien	herrvonspock@gmail.com
		Chef Machino	
		Electro 1	
		Electro 2	
MARY	Gaëlle	Maquillage	gaelle.mary@live.fr

MATERIEL CAMERA

du 20 au 22 février 2017

Plateau 2

Alexa Studio	K1.71200.0-6201	2 x tiges 19 mm + support 1 x épaulière 1 x poignée simple 1 x câble d'alimentation 2 x câble visée vidéo 1 x visée vidéo 2 x tournevis clefs six pans
Zeiss Go 18mm	7087986	
Zeiss Go 25mm	7085662	
Zeiss Go 35mm	7085500	
Zeiss Go 50mm	7087832	
Zeiss Go 85mm	7086115	
Mattebox 4x5,6		1 x pont pour tiges 19 mm 1 x dos 110 mm (pour 18 mm) 1 x adaptateur 110 mm -> 87 mm 1 x french flag 2 x volets latéraux
Commande de point Chrosziel	N°1	1 x pont pour tiges 19 mm 1 x rallonge pour commande
8 x Bebob 12 V		2 x chargeurs double
Moniteur JVC 24" HD + alim		1 x câble alimentation 1 x roulante vidéo
Leader	N° 5827895	1 x bloc alim 1 x spigot
Starlite HD 5"	N°15DS0272	1 x câble alimentation RS 1 x petit bras magique
Phantom	Camera Phantom HD Gold + CineMag PC portable associé avec logiciels PCC & PVP + alimentation secteur + câble ethernet Hyperdeck Blackmagic + 2 SSD	
Backup		1 x carte Sony Pro SxS 32 Go 1 x carte SD 1 x Lecteur usb 3 + câble usb 3 1 x Macbook Pro 1 x Tour RAID + câble + alim 1 x Disque Dur Navette 1To
Poignets bleues		

MATERIEL LUMIERE

du 20 au 22 février 2017

Plateau 2

MATERIEL D'ECLAIRAGE

FRESNEL 3200K 2 - 2 kW 2 - 1 kW 2 - 500 W 2 - 300 W 3 - 5kW	OUVERT & AMBIANCE 3200K 4 - 2 Kw Blonde 2 - 800 W Mandarines
LED 4 - SL1	

ACCESSOIRES ÉCLAIRAGE

3 - grandes plaques de Polystyrène + 3 supports 1 - Jeu de mammas 6 - drapeaux (PM & GM) 2 - Floppy Accessoires pour installation (rotules, spigots, bras magic, déports, gueuses, etc.) 2 - dimmers indépendants 3Kw 1 - dimmer 5kW x 3 3 - Plaques de dépron Boîtes de branchement et de distribution (16A, 32A, 64A mono et tri) 5 boîtes M6 Lignes Tri et Mono	2 - Escabeaux Lampes de secours Pincés à linge CTO (full, 1/2, 1/4, 1/8) CTB (full, 1/2, 1/4, 1/8) DN (0,60 ; 0,30) Ciné foil Diffusions 216-250-251-252 + Un prolongateur et un pied par projecteur
--	--

MACHINERIE

Cales 3 - bornioles 6 - Taps	1 - plateau de Travelling 2 - paires de rails droits 2 m 1 - paire de rails droit 1 m 1 - paire de rails droit 0,50 m 1 - jeu de traverses pour rails + accessoires
1 - jeu de cubes de base comprenant : 2 x 5, 2 x 10, 2 x 20, 2 x 40 12 - cubes 15*20*30	25 - élingues 2 - sangles à cliquet 4 m
Tête Studio 80 Grandes Branches Bol 150 Petites branches Bol 150	Argus + colonnettes

MATERIEL CAMERA

du 23 au 24 février 2017

Décor naturel

Sony F3	N°1	2 x tiges 19 mm + support 1 x crosse épaule 1 x câble d'alimentation 2 x câble visée vidéo 1 x visée vidéo (cinéroid) batterie d'alimentation
Zeiss Go 18mm	7087986	
Zeiss Go 25mm	7085662	
Zeiss Go 35mm	7085500	
Zeiss Go 50mm	7087832	
Zeiss Go 85mm	7086115	
Mattebox 4x5,6		1 x pont pour tiges 19 mm 1 x dos 110 mm (pour 18 mm) 1 x adaptateur 110 mm -> 87 mm 1 x french flag 2 x volets latéraux
Commande de point Chrosziel	N°1	1 x pont pour tiges 19 mm 1 x rallonge pour commande
Moniteur Sony OLED 25"	PVM-A250 N° 7004569	1 x câble alimentation 1 x roulante vidéo
Leader	N° 5827895	1 x bloc alim 1 x spigot
Starlite HD 5"	N°15DS0272	1 x câble alimentation RS 1 x petit bras magique
Cable BNC Long Cable BNC Court		
Backup		1 x carte Sony Pro SxS 32 Go 1 x carte SD 1 x Lecteur usb 3 + câble usb 3 1 x Macbook Pro 1 x Tour RAID + câble + alim 1 x Disque Dur Navette 1To

MATERIEL LUMIERE

du 23 au 24 février 2017

Décor naturel

MATERIEL D'ÉCLAIRAGE

FRESNEL 3200K

2 - 500 W
2 - 300 W

OUVERT & AMBIANCE 3200K

2 - 800 W Mandarines

LED

4 - SL1
1 - Mini LED panel + batteries

ACCESSOIRES ÉCLAIRAGE

2 polystyrène 1,20x1,20m
6 - drapeaux (PM & GM)
Accessoires pour installation (rotules, spigots, bras magic, déports, gueuses, etc.)
3 - Plaques de dépron
Lignes mono
balles de tennis

Lampes de secours
Pincés à linge
CTO (full, 1/2, 1/4, 1/8)
CTB (full, 1/2, 1/4, 1/8)
DN (0,60 ; 0,30)
Ciné foil
Diffusions 216-250-251-252
+ Un prolongateur et un pied par projecteur

MACHINERIE

Cales
3 - bornioles
6 - Taps

10 - élingues
2 - sangles à cliquet 4 m

4 - cubes 15*20*30

Pied de caméra (utilisé en documentaire avec les PMW-100)

SCENARIO

PROLOGUE - EFFET INDEFINI

Dans l'obscurité une jeune fille se tient debout. Son regard est bas. Son regard monte et disparaît dans le noir.

SÉQUENCE 1 - INT-SOIR

Du poulet mijote dans une sauce à la crème et aux oignons. Un jeune homme d'une vingtaine d'année (FRANÇOIS), prends la sauteuse et sort de la cuisine.

SÉQUENCE 2 - INT-SOIR

Un autre jeune homme (HUGO) attend sur un canapé avec son iPad. FRANÇOIS entre et dépose la sauteuse sur une table au centre de la pièce.

FRANÇOIS :

C'est prêt !

HUGO se lève et se dirige vers la table.

HUGO :

Du coup c'est moi de vaisselle ce soir..?

FRANÇOIS :

Ah oui, n'espère pas un seul instant que je vais la faire !

HUGO :

Même pas si je te couvre de bisous ?

HUGO enlace FRANÇOIS dans son dos et lui fait des bisous derrière l'oreille.

FRANÇOIS se dégage et regarde sur sa droite.

FRANÇOIS :

Tu viens ?

PAUL qui fume à la fenêtre le regarde sans rien dire. Il montre à FRANÇOIS sa cigarette qui n'est pas terminée en souriant. On reste avec lui et on entend HUGO parler avec FRANÇOIS.

HUGO :

Elle fait quoi MAEVA ? Elle était pas sensée arriver y a genre 30 min ?

FRANÇOIS :

Elle m'a envoyé un sms, elle va pas tar...

MAEVA entre brusquement dans l'appartement, ce qui crée un courant d'air. Ce courant d'air déstabilise PAUL qui laisse tomber sa cigarette par la fenêtre. Il se retourne le regard agacé.

MAEVA entre, ferme la porte dépose ses affaires dans la précipitation.

MAEVA :

Putain je suis trop désolé les mecs, y avait un SDF dans le métro, il m'a demandé une pièce, j'avais rien, alors je lui ai passé une cigarette, il voulait la fumer dans le métro mais je lui ai dit que c'était interdit, alors du coup je l'ai accompagné dehors pour la fumer, on a parlé, salut mon beau (elle fait la bise à HUGO), et du coup j'ai voulu le prendre en photo, ça va toi ? (elle fait la bise à FRANÇOIS), mais il était pas d'accord, du coup j'ai négocié ma bouteille de vin blanc contre une photo, du coup j'ai rien vous m'en voulez pas? Enfin bon j'ai pu le prendre en photo mais j'ai plus de clopes ni de vin. Vous croyez que le mec va devenir alcoolique à cause de moi, putain j'ai pas pensé à ça !

Elle s'assoit sur la table à bout de souffle, se saisit d'un morceau de pain, le trempe dans la sauteuse et le mange. FRANÇOIS la regarde, amusé. PAUL aussi.

FRANÇOIS :

MAEVA, je te présente PAUL, PAUL : MAEVA

MAEVA saute de la table et se dirige vers PAUL, toujours à la fenêtre.

MAEVA :

Ah oui PAUL, le mec qui parle pas c'est ça ?

FRANÇOIS :

Oui mais qui entend très bien par contre.

MAEVA est devant PAUL, et s'apprête à lui faire la bise. Elle se met la main à la bouche.

MAEVA :

Oh putain désolé, je suis trop conne !

HUGO, du fond de la pièce :

Arrête de dire « putain » !

SÉQUENCE 3 - INT-SOIR

Les quatre ont fini de diner. Ils jouent ensemble autour d'une table basse. Ils jouent au jeu Blanc Manger Coco.

MAEVA :

Alors la phrase à compléter est : « Blablabla, ça devrait se jouer à pile ou face ».

FRANÇOIS, HUGO et PAUL donnent chacun une carte à MAEVA. Pendant ce temps MAEVA observe PAUL, qui lorsqu'il lui tend sa carte croise son regard. Elle mélange les cartes et les tire une par une.

MAEVA :

Alors, voyons voir ! « La faim dans le monde, ça devrait se jouer à pile ou face »

Elle rit doucement. Les autres aussi. PAUL observe tout le monde.

MAEVA :

Quelle horreur ! (*elle prend une autre carte*) « La roulette russe ça devrait se jouer à pile ou face ». C'est pas faux, ça rajoute un peu d'aléatoire au bordel ! Et la dernière (*elle prend la troisième carte*), « Débrancher mamie, ça devrait se jouer à pile ou face ».

MAEVA explose de rire, les autres aussi.

MAEVA :

Oh c'est horrible, j'adore ! Je choisis celle-là, elle est de qui ?

PAUL lève la main en souriant.

MAEVA :

C'est génial ! A toi du coup de prendre la phrase à trous !

PAUL fait signe de non de la tête et tapote son paquet de cigarette en se levant.

FRANÇOIS :

Ah tu vas acheter des cigarettes ?

MAEVA commence à ranger le jeu. PAUL fait non de la tête et fait signe qu'il va fumer.

FRANÇOIS :

Ah ok ! Bah articule la prochaine fois !

HUGO et FRANÇOIS rient, amusés par la blague. PAUL s'efforce d'esquisser un sourire. MAEVA le regarde, songeuse.

MAEVA :

Je vais fumer aussi !

Elle se lève et rejoint PAUL à la fenêtre pendant que HUGO et FRANÇOIS rangent la vaisselle encore sur la table en discutant.

MAEVA :

Ah, tu as une cigarette ? Je fournis le feu.

PAUL lui en passe une et MAEVA allume les deux. Ils fument sans rien dire. MAEVA le regarde doucement, sans indiscretion mais ne dit rien. PAUL, qui regardait dans le vide s'aperçoit qu'elle est silencieuse... et qu'elle l'observe. Avec sérieux. Il soutient son regard. Son visage jusque là légèrement crispé semble se détendre presque imperceptiblement.

HUGO, du fond de la pièce :

Vous avez envie de faire un autre jeu ? Un karaoké par exemple ?

MAEVA regarde PAUL qui s'est refermé légèrement.

MAEVA, à HUGO :

Non merci, je crois qu'on va y aller en fait, je dois rentrer et PAUL a proposé de me raccompagner !

PAUL se tourne vers MAEVA, légèrement étonné. MAEVA le tire, il se laisse entraîner.

SÉQUENCE 3bis - EXT-NUIT

MAEVA et PAUL marchent dans la rue. Ils sont silencieux.

MAEVA :

Tu veux pas t'asseoir deux minutes pour fumer une clope ?

PAUL acquiesce doucement. Ils s'assoient sur un pas de porte. PAUL sort son paquet de cigarettes.

MAEVA :

Ah, et t'as une clope ?

PAUL se tourne vers MAEVA et lui fait un signe des sourcils équivalent à un « t'es sérieuse ? ». Elle sourit et fait un air désolé et attendrissant. PAUL lui donne une cigarette. Ils allument leur cigarette, et le visage de MAEVA redevient sérieux.

MAEVA :

FRANÇOIS m'avait dit qu'il avait un pote qui avait arrêté de parler mais il ne m'a pas dit pourquoi.

PAUL ne répond pas, ne bouge pas.

MAEVA :

Je suppose que t'as raison. Les gens ont tendance à dire trop de conneries. Moi la première.

PAUL ne répond pas, ne bouge pas. Ils fument tranquillement.

MAEVA :

D'ailleurs, je crois que je vais me taire pour ce soir. T'as raison. C'est mieux.

PAUL la regarde en coin, puis progressivement plus franchement. Son regard s'adoucit et part au loin. Il se lève sans prévenir et marche. MAEVA le suit. Plus personne ne parle, ils marchent juste. MAEVA semble perdre patience.

MAEVA :

Nan mais comment tu fais, ça m'angoisse moi tout ce silence !

PAUL la regarde avec un sourire en coin.

MAEVA :

Oui pardon je vais essayer. Mais dis-moi comment tu fais. T'as jamais envie de, j'sais pas moi, de gueuler ?

MAEVA crie de toute les forces dans la nuit en écartant les bras et semble soudainement folle de bonheur.

MAEVA, à bout de souffle :

Putain ça fait du bien. Tu veux pas essayer ?

PAUL est interloqué. Il réfléchit. Il fait signe à MAEVA de le suivre et fait demi-tour. Elle le suit.

SÉQUENCE 4 - INT-SOIR

PAUL ouvre la porte de chez lui. MAEVA entre et ouvre de grands yeux. Un mur est couvert de dessins, de peintures et de photos. PAUL fouille dans son bureau et en sort une photo. Il la tend à MAEVA, qui la prend, la regarde attentivement. Elle lève les yeux vers PAUL, qui s'est assis confortablement dans un fauteuil/sur son lit (à voir). Il s'est allumé une cigarette.

MAEVA :

C'est qui ?

PAUL la regarde mais ne répond pas. Il lui fait signe du menton de rejeter un coup d'œil à la photo.

MAEVA :

Je sais pas, c'est ta mère ?

PAUL incline sa tête comme un chien le ferait, d'un air sceptique.

MAEVA :

Une ex ? Ta sœur ?

Il pointe du doigt MAEVA pour lui indiquer qu'elle a trouvé. Il crache une bouffée de fumée.

MAEVA :

Qu'est-ce qu'elle a ?

Le visage de PAUL se referme.

MAEVA regarde de nouveau la photo et lève les yeux vers le mur de dessins. Elle s'aperçoit que la sœur de PAUL figure beaucoup sans les créations de PAUL.

MAEVA :

Je comprends pas trop. C'est un peu bizarre là, tu veux pas m'expliquer ?

PAUL semble susurrer quelque chose.

MAEVA :

Pardon ? Qu'est-ce que tu dis ?

PAUL se renfonce dans son fauteuil et fais non du doigt. Il semble contrarié. MAEVA s'inquiète... L'ambiance devient inconfortable.

MAEVA :

Qu'est-ce qu'elle a ta sœur ? Elle veut plus te parler ? (MAEVA hésite) Elle est...?

PAUL se lève soudainement, visiblement très contrarié et montre à MAEVA la porte, pour l'inciter à partir.

MAEVA :

Tu veux que je me casse ? Tu rigoles ?

PAUL a un regard très dur.

MAEVA :

Je pars pas, mec. Ecoute on se connaît pas mais t'as l'air dans le mal. Je sais pas si c'est parce qu'il est 3h du mat' ou quoi mais là manifestement t'as

envie de parler, alors fais pas ton con et dis-moi ce qu'il se passe.

PAUL détourne le regard. Il semble hors de lui.

MAEVA :

Allez !

PAUL l'attrape par la veste et la pousse vers la porte

MAEVA :

Hey !! Calme-toi merde c'est quoi ton problème ! Franchement faut vraiment que tu parles, ou que tu pètes un coup parce que y a quelque chose qui veut sortir, et ça va te flinguer les intestins si tu chies pas un bon coup !

PAUL la lâche. Il semble troublé. Il refouille dans son bureau et sort une ardoise. Il écrit dessus et le montre à MAEVA.

PAUL (à l'écrit) :

NON.

MAEVA, calme et douce, chuchotante :
Mais pourquoi ?

PAUL (à l'écrit) :

Trop violent.

MAEVA :

J'ai trois frères tu peux y aller je sais me défendre.
Dis-moi ce qu'il ne va pas, je peux t'aider.

PAUL s'assoit. MAEVA aussi. PAUL entrouvre les lèvres. Son souffle se fait entendre, un souffle profond. Il s'apprête à parler.

SÉQUENCE 5 - INT-AMBIANCE VARIABLE - *Alternance entre ralenti, vitesse réelle et accéléré.*

Loin dans l'obscurité. PAUL pleure, assis par terre. Proche dans l'obscurité, PAUL relève le regard. Sa sœur est debout, en jolie robe, souriante. MAEVA regarde PAUL et sa sœur. Sa sœur est en voiture avec des amis à elle, ils ont des bouteilles à la main. PAUL est au volant. Des lumières filent tout autour à toute vitesse. Sa sœur prend un air effrayé. Elle semble projetée dans une gerbe d'eau.

Elle s'écroule très lentement et PAUL crie de toutes ses forces. Il court vers sa sœur de toutes ses forces, mais avance difficilement.

Il est à côté de sa sœur.

MAEVA est derrière lui, et dépose sa main sur son épaule.

PAUL crie à nouveau très fort et frappe le sol... Plein d'eau. Des éclaboussures volent partout. PAUL frappe violemment quelque chose. PAUL est frappé, il a du sang au coin de la bouche. Il est au sol, il rampe. Il tend la main vers MAEVA, qui tend la main vers lui. Il s'écroule et MAEVA a disparu. Il pleure et de la peinture bleue coule doucement sur lui. Il projette de la peinture bleue. De la peinture rouge l'éclabousse. Il projette de la peinture rouge. Puis peinture noire, puis blanche. Maeva qui observe ça tente de le maîtriser. Il tombe. MAEVA se glisse derrière lui et le prend dans ses bras. PAUL est dans les bras de sa sœur. Et de MAEVA.

SÉQUENCE 6 - INT-SOIR

PAUL est dans les bras de MAEVA, en larmes gémissant. MAEVA est troublée.

MAEVA :

Chut...

PAUL ferme les yeux et se calme doucement. MAEVA continue de le « bercer » légèrement. De la lumière se dépose sur son visage. Une lumière du jour qui perce.

MAEVA :

Il fait jour...

PAUL se redresse soudainement, s'essuie les yeux.
MAEVA sourit.

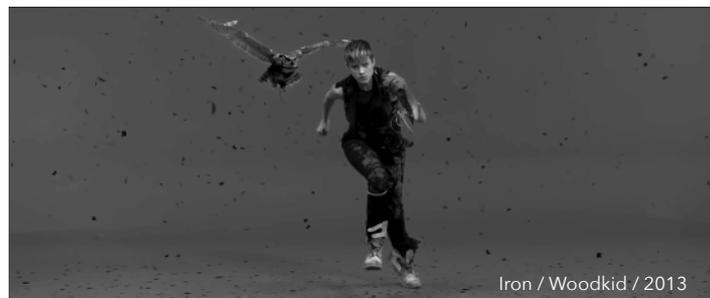
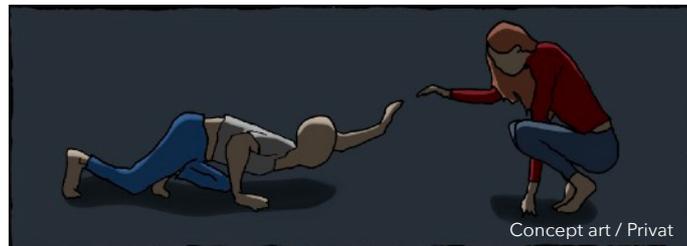
MAEVA :

Mais encore ?

PAUL la regarde très froidement, d'un regard neutre.
MAEVA sourit tendrement. PAUL le regarde toujours aussi froidement. Soudain un sourire semble percer sur son visage.

CHARTRE GRAPHIQUE

ICONOGRAPHIE

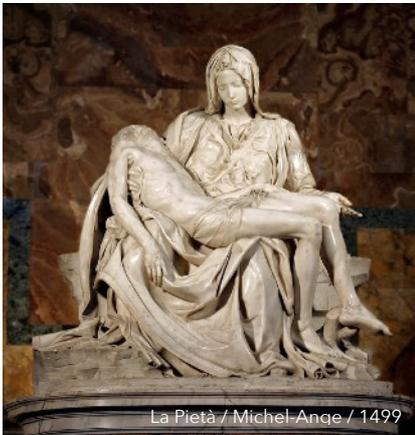




Melancholia / Von Trier / 2011



Kovaanisaatsi / Readio / 1982



La Pietà / Michel Ange / 1499



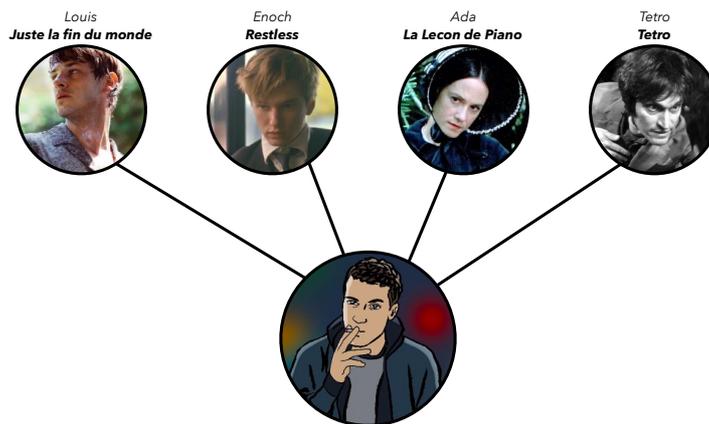
La Pietà / Carracci / 1600



La Pietà / Gustave Moreau / 1867



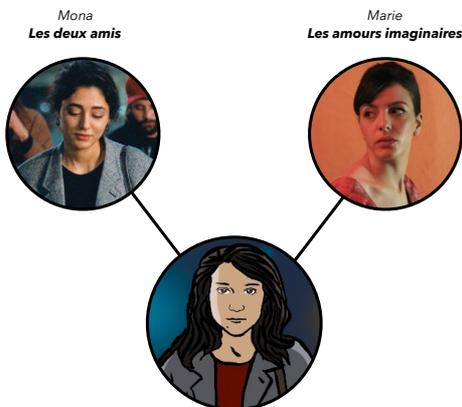
Paterson / Jarmush / 2016



Autres : le personnage masculin de *Les yeux bleus cheveux noir*, de Marguerite Duras

Caractéristiques : silencieux, en retrait mais pas pour autant timide, à l'écoute, dans l'analyse quasi-permanente du comportement des autres et du sien, bouillonnant à l'intérieur mais se contrôlant tant bien que mal. Rongé de culpabilité sans l'avoir jamais vraiment sorti. Très pudique (psychologiquement). Ses moments préférés sont sans doute lorsqu'il fume : il est alors légitime de rester sans parler, à divaguer dans ses pensées. Ses parents habitent loin, le contact reste poli mais un peu distant. Il laisse Maeva s'approcher de lui parce qu'après avoir vu quelqu'un d'extravagant il découvre une fille bienveillante et douce, avec plus d'originalité et de tact qu'il n'y paraît. Il aime ça, les personnes avec différentes couches l'intéresse et le touche.

D'autres détails à venir



Autres : le personnage féminin de *Les yeux bleus cheveux noir*, de Marguerite Duras

Caractéristiques : très vive, ouvertement extravertie mais intimement plus sensible et attentive qu'il n'y paraît. Un besoin pressant d'aider, plus par curiosité et bienveillance que pour se donner bonne conscience. Elle est souvent partante pour tout faire. Légèrement inconséquente dans ses actes mais très juste dans les relations humaines. Le genre à vouloir faire de l'humanitaire, ne jamais avoir le temps mais se rendant compte qu'elle peut quand même faire du bien dans de petites actions du quotidien. Pour elle, Paul est hors du commun et c'est par instinct qu'elle va aller vers lui, sentant un appel d'aide.

D'autres détails à venir