

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 2020-2023
Soutenance de juin 2023

Montrer du dos à l'écran, ouvrir une brèche dans l'espace et le temps avec le tranchant d'un regard

Malivai VEILLERANT

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :
A l'aube des nostalgies futures

Directrice interne de mémoire : Giusy Pisano (Professeure des Universités)

Directeur externe de mémoire : Jean-Paul Civeyrac (Réalisateur)

Coordinateur des mémoires : Vincent Lowy (Directeur de l'ENS Louis-Lumière)

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 2020-2023
Soutenance de juin 2023

Montrer du dos à l'écran, ouvrir une brèche dans l'espace et le temps avec le tranchant d'un regard

Malivai VEILLERANT

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée :
A l'aube des nostalgies futures

Directrice interne de mémoire : Giusy Pisano (Professeure des Universités)

Directeur externe de mémoire : Jean-Paul Civeyrac (Réalisateur)

Coordinateur des mémoires : Vincent Lowy (Directeur de l'ENS Louis-Lumière)

Remerciements

Merci

Giusy Pisano pour ton soutien et ta générosité malgré tout

Jean-Paul Civeyrac pour ton œil avisé et ta confiance

Pierre Chevrin et Kateryna Soroka pour le clap et votre support technique

Ghassan Koteit pour ta patience

Luca Moessner pour ton appareil d'enregistrement du réel

Elisabeth Joly pour le thé et le trajet en train

Joseph Husenot et **Juliane Robillard** pour vos dos

Xingyu Liu pour le son

Ma maman, mon papa, mon beau-père, mon papi, ma grand-mère, encore ma grand-mère et monoureuse
d'être gentils avec moi.

Résumé

Prendre conscience de la versatilité du dos au cinéma, c'est se doter d'un outil de mise en scène à la simplicité de mise en œuvre inégalée. Un dos habite le cadre au confluent de nombreuses influences qui sont capables de dérégler l'équilibre habituel de la représentation. En niant le regard du spectateur, la posture dorsale l'empêche d'exercer sa toute-puissance sur l'image et introduit un obstacle libérateur à bien des niveaux : c'est un doute qui contamine la compréhension du film et invite à une approche plus intime de la vie des personnages, c'est un vertige qui verse dans la démesure et ébranle l'espace en laissant sentir une présence qui dépasse le cadre et enfin c'est une latence qui affole la marche du temps et permet des prouesses elliptiques. J'étudie le subtil pouvoir du dos au cinéma dans un corpus hétéroclite qui laisse entrevoir qu'il occupe tous les pans du cinéma mondial et toutes ses époques, en passant rapidement par le théâtre symboliste de Maeterlinck et l'absurde de Beckett. Cette recherche dans le sillon du dos à l'écran convoque le cinéma de William Wyler, de Hou Hisao-Hsien et Edward Yang, de Victor Erice, à Béla Tarr en passant par le geste radical d'Alan Clarke, pour finir chez Wim Wenders, Tarkovski, Agnès Varda et Nikita Mikhalkov.

Mots clefs :

Dos – Visage - Frontalité - Regard – Transgression – Espace – Hors-champ – Temps - Présence – Seuil

Abstract

Becoming aware of the versatility of the back in cinema is giving yourself a staging tool of unrivaled simplicity. A back inhabits the frame at the crossroad of numerous influences, altogether able to upset the usual balance of representation. By denying the viewer's gaze, this silent face prevents him from exercising his omnipotence over the image, and introduces a liberating barrier on many levels. It's a doubt that contaminates the understanding of the movie and invites a more intimate approach to the character's lives. It's a dizzy spell on the brink of excess that shakes the mere essence of reality, letting us sense a presence from beyond the frame. And finally, it's a latency that derails the passing of time and allows to breach it. I study the subtle power of the back in cinema through a heterogeneous corpus that suggests that the back reaches to all the corners of world cinema, even making a detour by Maeterlinck's symbolist theater and Beckett's absurdism. This research calls on William Wyler, Hou Hsiao-Hsien and Edward Yang, Victor Erice, Béla Tarr and Alan Clarke to end its journey with Wim Wenders, Andreï Tarkovsky, Agnès Varda and Nikita Mikhalkov.

Keywords :

Back - Face – Frontality – Gaze – Transgression – Space – Off-camera – Time - Presence – Threshold

Table des matières

Résumé et mots clefs -----p.4

Abstract and keywords -----p.4

Introduction ----- p.7

PARTIE 1 : Le dos aiguise le regard du spectateur -----p.15

Chapitre 1 : La catalyse du doute par le dos -----p.16

Chapitre 2 : L'ouverture d'un hors-champ plein cadre

au profit des gestes-----p.22

Derrière le dos la vie suit son cours -----p.22

L'humilité d'un regard incomplet -----p.25

Chapitre 3 : la révolte dorsale et l'émancipation du sujet -----p.29

Le cache-œil était dans la tombe -----p.29

Piéger le regard amoureux -----p.31

PARTIE 2 : Glissement de terrain,

dialogue de dos entre corps et décor -----p.34

Chapitre 1 : Le dos accorde les regards -----p.35

Un partage empathique -----p.35

Menace d'une disparition en marche -----p.37

Chapitre 2 : Le contrôle des trajectoires vertébrales -----p.40

La force du collectif -----p.41

L'emballlement planétaire -----p.43

La présence pure, odyssée d'un décontracté -----p.45

L'expérience de la durée -----p.47

PARTIE 3 :

Les interférences temporelles de la faille dorsale -----p.49

Chapitre 1 : À l'abri au verso du présent -----p.50

Le dos rétrospectif -----p.50

Dilater le temps, le temps d'une nuque -----p.51

Dos a dos, le court-circuit temporel -----p.53

Chapitre 2 : L'écoute aveugles -----p.56

Réunion hors corps de deux amants -----p.56

Aux frontières du discours, en attendant le dos -----p.58

Conclusion -----p.61

Bibliographie -----p.64

Filmographie -----p.65

Table des illustrations -----p.66

Dossier PPM -----p.67

Introduction

La frontalité occupe indéniablement une place centrale dans nos systèmes de représentation et jouit dans notre rapport au monde de connotations très largement positives. Elle possède même un certain ascendant moral : se détourner, regarder de biais, baisser la tête sont autant de comportements qui dérogent à la bonne conduite. Alors, j'aborde mon quotidien de manière droite, directe, de face, et ce faisant je suis considéré comme un individu capable, efficace et même courageux : je ne recule devant rien. Ainsi, la frontalité gagne les qualités du terme « affronter » qu'elle engendre, et s'oppose ainsi à la notion d'abandon, d'échec. En suivant ces règles de la bienséance que j'ai apprise très jeune, je regarde les autres quand ils me parlent et eux me regardent quand ils parlent. Le face à face s'inscrit donc au cœur de ma façon d'aborder le monde qui m'entoure, de ma façon de communiquer et contamine logiquement ma façon de m'exprimer, de créer. Le visage s'impose dans tous ces domaines comme une évidence. J'attends en retour que cette évidence se retrouve dans le cinéma, celui que je fais et celui que je regarde. Les personnages se parlent entre eux, ils se regardent la plupart du temps et d'une certaine façon ils s'adressent aussi à moi, spectateur : je voudrais donc qu'ils me regardent, c'est la règle.

Dans cette conjecture, le dos est avant tout une privation, un non-visage, une punition. C'est l'angle mort, la partie atrophiée du corps qui ne peut pas regarder. Le 5 octobre 1944, le photographe Jean-Philippe Charbonnier assiste à l'exécution d'un homme qui fut collaborateur pendant la guerre. Après avoir été amené et attaché au poteau d'exécution, il est détaché. On le retourne et c'est son dos qui est offert aux douze fusils du peloton d'exécution. Il ne mérite pas de voir la mort en face, c'est la punition réservée aux traîtres, se faire tirer dans le dos. Faire face est une posture de fierté, de prestige. Le dos est ici une ultime déchéance, même mort il restera traître de la nation, le dos criblé de balles, le dos marqué. Ce corps à abattre n'est plus qu'une abstraction géométrique. De dos, le condamné ne voit pas le danger venir, il est vulnérable. C'est la posture des proies, c'est la posture de la lâcheté et de la fuite, de la faiblesse aussi bien morale que physique.

C'est sur un plateau de tournage, de manière assez physique et ludique que m'est venue pour la première fois l'envie consciente et affirmée de renverser ce paradigme. J'étais acteur amateur pour un court exercice et devant la caméra cette habitude de la frontalité m'est apparue absurde : devant

moi des projecteurs, une équipe, des moniteurs, le fond obscur du plateau, du matériel technique et derrière moi, un décor que je ne pouvais pas apercevoir. J'évoluais à la limite de ces deux espaces et me conformais aux volontés du cadre. A l'écran tout faisait sens, mais moi, l'acteur, je n'avais rien à regarder, je me sentais complètement objectivé. J'étais face caméra mais j'avais l'impression de tourner le dos au film. J'avais envie de me retourner, de faire face au décor que cela plaise ou non à l'œil unique de la caméra qui m'ordonnait de rester tranquille. C'est dans le corps d'un acteur que j'ai ressenti cette possibilité de retournement mais aussi cette pression de la face qui le rendait impossible, en tout cas non souhaitable. Cette frustration physique a rejoint un constat assez cynique et lapidaire que j'avais déjà formulé comme spectateur : j'en avais assez des films où se succèdent des bustes flottants, des plans rapprochés épaule de face, auréolés d'un arrière-plan flou. Je venais de trouver le remède à ce déplaisir, il suffit de laisser les personnages se retourner. L'autorité incontestée du visage appauvrit mon expérience cinématographique, autant d'un point de vue de créateur que de spectateur. Trop souvent l'enjeu d'un découpage se révèle être de bien voir, de bien montrer et on trouve dans le visage un allié automatique et systématique. Le dos m'est apparu alors comme la clef de voûte d'un processus libéré de cet a priori.

Ce n'est pas là une trouvaille révolutionnaire, plus aujourd'hui en tout cas mais elle a pu l'être notamment pour le théâtre au tournant du 20ème siècle, j'y reviendrai plus loin. Elle est loin d'être inédite puisque le motif du dos au cinéma est très répandu, mais elle a le mérite d'être simple et extrêmement fertile. Le dos me permet de repenser la mise en scène, ma mise en scène, sans être une prouesse technique ou un tour de force qui réinvente toute une manière de mettre en image. C'est là aussi une de ses forces, le dos n'a pas cet attrait factice d'une nouveauté vite éprouvée et périmée.

Le dos est là depuis le début, il est trivial et pourtant il introduit un changement radical dans les valeurs classiques de la représentation. Dès l'invention du cinématographe, la face s'impose comme le versant désirable pour la captation de l'activité humaine. L'écrasante majorité des vues Lumière qui ont pour sujet un ou plusieurs individus cadre l'action de face : la sortie d'usine, l'arrivée du train, des enfants qui mangent à table, des femmes lavant leur linge à la rivière, des passants gesticulants devant l'objectif. Le visage l'emporte, le face-à-face à travers l'écran semble être préférable. Une vue notable fait figure d'exception. Dans *Démolition d'un mur*, une silhouette de contremaître qui n'est autre qu'Auguste Lumière, veille sur deux ouvriers qui abattent le mur, en tournant le dos à la caméra. Cette vue a également la particularité d'être passée successivement en marche avant puis en marche arrière qui vient tout juste d'être inventée. Ainsi, ce dos se déploie au

sein d'un plan hautement expérimental qui maltraite pour la première fois la marche normale du temps. Le contremaître qui dirige l'opération devient implicitement la présence mystérieuse à l'origine de cette manipulation temporelle, et préfigure un des effets de la figure dorsale les plus complexes qui a trait au sentiment du temps qui passe. Le dos accompagne donc la représentation cinématographique depuis ses débuts, même s'il est minoritaire. Il n'est cependant pas évident de l'identifier et de le désigner comme responsable d'un certain déséquilibre de l'ordre établi. Le dos cache bien son jeu, travaille et transforme les plans de l'intérieur sans en avoir l'air. Il est éclipsé par d'autres enjeux de mise en scène et de mise en image plus spectaculaires et plus frappants, si bien qu'il a fait l'objet de très peu de commentaires. *L'Homme de Dos* (2000) de Georges Banu fait autorité dans les domaines de la peinture et du théâtre. Du côté de la recherche cinématographique, le recueil théorique *Turner le dos, Sur l'envers du personnage au cinéma* (2013) qui regroupe douze études de cas sous la direction de Benjamin Thomas fait figure d'unique référence avec son corpus varié qui aborde le dos sous des axes variés. Je navigue donc dans un champ qui reste encore à approfondir par les théories du cinéma.



LUMIÈRE Louis, *Démolition d'un mur*, 1896, France, 45sec

Penser le dos au cinéma m'a obligé à inverser le cours habituel de mon processus de mise en scène et de mise en image. On apprend volontiers à des aspirants chefs opérateurs et cheffes opératrices à éclairer une scène et en particulier en plateau, à commencer par le noir total. En terme de lumière et de manière pratique, ce conseil technique apparaît évident, commencer par le commencement en somme. On ajoute alors les lumières de manière progressive et ayant commencé par le noir complet, on garde toujours en tête qu'éclairer c'est aussi ne pas éclairer, que l'ombre est un outil de mise en lumière. A mes yeux, il en va de même pour le dos. Le dos, pour la mise en scène, est une ombre, un silence du corps. Penser la mise en image d'une scène, son action, ses dialogues, en commençant par le dos revient à décider de manière consciente de filmer ou non un visage.

Le visage devient un ajout plutôt qu'une donnée de départ, automatique. La place du dos dans ce chemin de pensée est celle d'une matrice, d'une origine : commencer par l'absence de communication, par l'absence de regard, par un manque, et essayer ensuite de le combler, ou non. C'est en tout cas l'approche que j'ai adoptée pour le film qui accompagne mes réflexions théoriques sur le dos au cinéma. Cela ne revient donc pas à mettre du dos partout, mais plutôt de garder en tête la possibilité du dos, de la même manière que le processus d'éclairage enseigné plus haut ne résulte pas en des scènes plongées dans l'ombre.

Mon seul objectif pour la part créative de ce projet était donc de m'habituer à penser au dos, rien de plus. Cela m'a bien sûr mené à des expérimentations sur les différentes façons que j'avais à ma disposition pour m'exprimer avec du dos, en dialogue constant avec les parties charnières de ma recherche. Pour me détacher du visage, il m'a fallu partir du principe que le visage n'a pas le monopole de l'émotion et de l'expressivité, ce qui n'est pas si évident, mais que je m'efforce de montrer en explorant le riche potentiel du dos à l'écran.

Le premier dos qui a éveillé en moi l'intuition qu'il y avait là matière à réfléchir en profondeur sur le cinéma, c'est celui de Marcello Mastroianni dans *Les Yeux Noirs* (1987) de Nikita Mikhalkov. Ce n'est certainement pas un hasard que mon obsession dorsale ait germé au contact d'un si grand acteur. Il fallait un acteur aussi complet et expérimenté pour me faire voir le dos pour la première fois. Romano est un homme italien volage qui s'est enrichi grâce à la fortune de sa femme. En cure, il rencontre une jeune femme russe dont il tombe éperdument amoureux. A la fin du film, après de multiples aventures, adaptées librement de l'œuvre de Tchekhov, il rentre chez lui pour constater que la fortune de sa femme vacille. Dans le hall de leur villa presque vide, elle lui demande soudainement s'il a eu une aventure en Russie. Il s'approche d'elle, son dos occupe de plus en plus

de place dans le cadre et lorsqu'il arrive au plus près, on passe sur un plan rapproché de son visage et il affirme avec une large grimace que non, il n'a vécu aucune romance de la sorte. Sa femme le croit sur parole et sort du champ pour passer un disque vinyle qu'il a ramené du Russie. La musique, liée à son amante russe au cours du film, remplit la pièce. On reste sur son dos pendant quelques secondes qui paraissent une éternité. Le poids de son mensonge et de sa lâcheté se mêlent à la blessure de son amour perdu. Ses épaules s'agitent, il a toutes les raisons de craquer, de se mettre à pleurer, mais son agitation se mue en danse et il se retourne vers la caméra, le visage hilare. Il a tout juste repris des forces pour recommencer à mentir.



MIKHALKOV Nikita, *Otchi tchorniye (Les Yeux Noirs)*, Italie, Union Soviétique, 1987

Ce plan de dos contient un tel vivier d'émotions contraires, d'incertitude et de mystère qu'il me marque sur le champ. La scène est très simple et le dos apporte un degré de complexité qu'un plan sur son visage n'aurait su égaler. C'est aussi là un des attraits principaux du dos : son implacable simplicité. La scène devient troublante, hautement déstabilisante. Pendant un instant, j'ai été trompé. Dans ce rire final inattendu et effronté, qu'il lâche autant à la figure de sa femme qu'à celle du spectateur qui a pu penser le surprendre dans un moment de faiblesse, tient une bonne partie de ce qui rend le dos si volatile et dense au cinéma.

Mais pour introduire sans en avoir l'air les axes que je vais présenter dans ces recherches, je ne vois pas mieux qu'un détour par le théâtre de Maurice Maeterlinck. Le dispositif scénique du drame en un acte *Intérieur* du dramaturge symboliste fait usage du dos d'une manière si complète qu'il me permet de distiller sans en avoir l'air toutes les intuitions tentaculaires qui sont à l'origine de mon étude et qui guident le plan du présent mémoire. Le théâtre encore plus que le cinéma semble condamné à la frontalité, ne serait-ce que pour des raisons pratiques de portée de la voix, dimension dont le cinéma se soustrait avec le micro (ou le muet). Là encore, tourner le dos au spectateur est une marque d'irrespect qui transgresse les règles de bienséances. L'adresse directe au spectateur, l'ouverture de la scène sur le public a longtemps régné en maître. Il faut attendre la fin du XIXe siècle, au confluent de plusieurs influences dont la plus décisive est celle d'Antoine et de son « quatrième mur », pour que la présence du dos soit introduite avec parcimonie sur les planches. C'est la naissance du drame et de sa volonté de faire vrai, de servir de double au quotidien bien réel du spectateur. Le dos lui signifie alors que les choses se passent comme s'il n'était pas là. Les pièces vivent par elle-même, ce n'est plus le regard du spectateur qui les engendre, c'est n'est plus tant un spectacle que la vie qui s'offre à qui veut la voir.

Pour Maeterlinck « il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer » il continue : « il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre »¹. Cette révolte contre les grands thèmes de la tragédie, les assassinats, les complots royaux et leurs grandes figures s'accompagne justement d'une remise en cause des conventions dramatiques observées par le théâtre avant lui. Le jeu de dos se révèle un allié de taille pour s'attaquer à ce projet de refonte, et *Intérieur* est en ce sens sa pièce la plus radicale. Au fond de la scène, la maison d'une famille avec trois enfants. La nuit tombe, l'habitation est illuminée de l'intérieur comme une lanterne dans l'obscurité. Au-devant de la scène, deux hommes ont pénétré dans l'arrière-jardin et regardent la famille vivre en cette fin de journée encore banale. Leur regard est vissé à la maison innocente, il tourne le dos au public pendant l'entièreté de la pièce. Ils sont porteurs d'une grave nouvelle. Les vêtements de l'étranger sont trempés jusqu'aux hanches : il a sorti une enfant noyée d'un ruisseau. C'est la quatrième fille de cette famille que le vieillard connaît bien. Il souhaite leur annoncer la nouvelle avant que le village n'arrive en procession avec le corps de la jeune fille. Pendant toute la pièce, il hésite, n'osant pas troubler la paix qui règne encore sous ses yeux.

¹MAETERLINCK Maurice, « Le tragique quotidien », in *Le trésor des humbles*, Paris, Grasset, 2008, 1896, p.117

La pièce est toute entière un dispositif de regard, et pourtant tout est bouché par le dos des deux hommes. De dos, cachés dans la nuit, ils voient sans être vus et deviennent les doubles du spectateur. Le dos impose à leur regard aveugle plongé dans la chaumière une tension de chaque instant. Toute interruption de cette ligne fatale est soulignée par le dos, puisque privés de visage le public devient d'autant plus attentif à tout retournement, à toute découverte du visage d'un des deux hommes lorsque la tension est rompue. Leur dos donne une substance, un poids à leur attente intenable. Ce message dont ils sont porteurs les écrase, les ancre au bord de la scène, sans visage leur moindre geste est scruté, leur lenteur est ressentie avec plus d'intensité, leur doute est palpable, rendu visible par la courbe d'une nuque, le frémissement d'une épaule.

Ce dos c'est aussi leur retenue, leur humilité face à la vie qui suit son cours, au loin au fond, dans la maison. Le temps se dilate, la scène se déroule dans un instant suspendu, juste après la mort, mais juste avant qu'elle soit concrète, avant qu'elle ait une véritable emprise sur la vie de ceux qui restent. Leur dos abrutit l'espace, fatigue le temps et tente de stopper sa marche implacable. Ces deux hommes, c'est bien évidemment la mort qui frappe, la mort qui rode, de dos, anonyme, sans identité propre, partout et nulle part à la fois, prête à tout faire basculer.

Leur dos fait écran, occulte, épaissi le mystère de la scène. Ils décrivent entre eux ce qu'ils voient à l'intérieur de la maison en même temps qu'ils débattent sur la façon d'interrompre cette vie si confortable et évidente. Enfin, l'absence de visage détache leurs paroles de leurs corps, sans repère physique, l'attention que porte le spectateur aux mots est accentuée. Les mots deviennent alors plus intimes, personnels, reflètent des pensées intérieures. Cette disponibilité au verbe est primordiale chez Maeterlinck, selon lui « il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. » Il ajoute : « Ce que je dis compte souvent pour peu de chose ; mais ma présence, l'attitude de mon âme, mon avenir et mon passé, ce qui naîtra en moi, ce qui est mort en moi, une pensée secrète, les astres qui m'approuvent, et vous entourent, voilà ce qui vous parle en ce moment tragique et voilà ce qui me répond. »² C'est justement là que se place le dos, entre passé et présent, vie et mort, drame et banalité, intérieur et extérieur, visible et invisible, secret et vérité. Sur la scène de Maeterlinck, le dos libère les formes, les sens et les mots pour se rapprocher de la réalité, du quotidien, pour mettre en lumière la complexité de l'événement même le plus trivial de notre vie.

²MAETERLINCK Maurice, « Le tragique quotidien », op. Cit., p.123-124

Dans un premier temps de mon étude, j'analyse les enjeux qui existent entre le dos du personnage et le statut du spectateur. La posture dorsale se présente d'abord comme une transgression qui fait obstacle à l'accès à l'image, mais que William Wyler parvient à mettre au service du drame de *l'Héritière* pour complexifier les rapports entre les personnages et engager le spectateur actif à des tentatives de décryptage émotionnel. Ensuite, l'effacement du visage pousse le spectateur à reconsidérer son approche de la fiction en portant son attention sur la périphérie des images que la présence du dos étoffe. Ainsi, *Café Lumière* de Hou Hsiao Hsien verse vers l'intime tandis que *Yi Yi* d'Edward Yang propose au spectateur de céder une partie de la puissance de son regard en acceptant ses limites, et par là gagne en humilité et se rend plus disponible aux petits drames du quotidien. Après avoir été un agent de l'épure dans le cinéma taïwanais, le dos prend les armes chez Beckett. Dans son *Film*, un homme lutte contre le regard insistant de la caméra et du spectateur prédateur, en opposant radicalement son dos, et rien d'autre au dispositif filmique. Le prix de cette révolte, la redéfinition du rapport de force entre regardant et regardé.

Dans un second temps, je me penche sur les liens que le dos tisse avec l'espace narratif du film. Pour commencer, le personnage adoubé sujet par le dos qui le soustrait au regard du spectateur, cesse de lutter, et partage son propre regard avec le spectateur. En effet, dans *L'esprit de la Ruche* de Victor Erice, la silhouette de dos d'une petite fille au seuil d'une campagne infinie, appelle le spectateur à prendre la mesure, ou la démesure, du paysage immense dans lequel évolue la fiction.

Mais cette contemplation n'est pas sans risque, puisque le personnage face au décor entretient de manière ténue, la menace d'une disparition dans la profondeur de l'image. Le dos en mouvement se révèle alors porteur de significations complexes et variées qui font intervenir, chacune à leur façon, une notion de contrôle. Le dos en marche est guidé par une pulsion de mort dans le *Elephant* d'Alan Clarke, il est écrasé par des considérations métaphysiques dans *Les Harmonies Werckmeister* de Béla Tarr et il est étrangement libre chez Wim Wenders dans *L'Angoisse du Gardien de but au moment du penalty*.

Finalement, dans un dernier moment, après avoir malmené l'espace de la représentation, j'étudie les conséquences du dos sur le temps. Il forme une brèche vers le passé pour Tarkovski qui ouvre *Le Miroir* par une figure mystérieuse au bord d'un jardin. Et dernièrement, en s'alliant à la voix, le dos parvient à dissocier complètement temps et espace, en instaurant un mode de réception du film que j'appelle écoute aveugle. *La Pointe Courte* d'Agnès Varda offre un exemple extensif de ce mécanisme.

Partie 1

Le dos aiguisé le regard du spectateur

Chapitre 1 : La catalyse du doute par le dos

La caméra s'inscrit dans une lignée d'appareils qui permettent de mieux voir, de voir plus loin, de voir plus petit, de voir en plus grand, de saisir ce qui d'habitude échappe aux sens limités de l'être humain. C'est un œil portatif qui reproduit des images captées et sauvegardées, captées au cœur du réel, qui permet au spectateur d'être mis en présence d'événements dont il n'a pas été véritablement le spectateur direct. Ainsi, l'image cinématographique est d'abord pensée comme un ajout, un apport supplémentaire à la vision humaine qui se traduit par un contrat tacite entre l'œuvre et le spectateur : il exige le confort de tout voir, de tout savoir. Instinctivement, selon ce précepte primitif, on ne se rend pas au cinéma pour se demander ce que l'on est en train de regarder. L'accès au visage que l'on sait lire et décrypter aisément devient la condition de satisfaction du spectateur, il assure la bonne communication entre l'œuvre et le spectateur. On ne voudrait rien rater du spectacle, être au courant les premiers, au moment même où naît l'émotion la plus enfouie.

La fiction se doit ainsi de présenter un visible compréhensible, frontal, sans détour. Alors, l'histoire se déroule sans heurt sous l'œil du spectateur qui par son regard engendre le film. Il a en quelque sorte les pleins pouvoirs, le film ne lui refuse rien, lui offre l'assurance d'une place de choix depuis laquelle tout s'articule avec clarté, de sorte qu'il peut s'oublier, adhérer à la fiction sans le moindre effort. Le dos, lui, se refuse à cette exigence de transparence. Il fait cache, dissimule, apparaît à première vue comme un obstacle à l'accès au film et à l'image.

Un dos fait violence à la représentation, son opacité saute aux yeux, il génère une certaine frustration, semble délibérément couper cette communication entre le spectateur et la fiction. Notre habitude et notre instinct appellent un visage, cherchent un regard. La vision démiurgique du spectateur est bêtement empêchée, elle se heurte à un dos qui fait figure de presque néant figuratif, d'âpreté parasite. Le premier contact avec le dos est nécessairement celui d'un empêchement, d'un refus que l'image impose au regard.

Cette médiation supplémentaire apportée par le dos qui épaissit le doute, interroge, fait tache, William Wyler la manie avec une immense précision dans *L'Héritière*. Mélodrame classique de l'âge d'or hollywoodien, forme fidèle à la transparence s'il en est, autel sacré de la performance

d'acteur, lieu privilégié du visage et ses expressions, des plus infimes aux plus appuyées, ce film déjoue tous les pronostics en faisant du dos son motif central. De manière didactique, la frontalité est bafouée avec autant de rigueur et de contrôle que l'ordre originel. C'est un autre équilibre qui voit le jour dans la mise en scène de Wyler, pour qui il ne s'agit pas de choquer, mais simplement d'étendre sa palette et de faire rentrer le dos dans le système de représentation classique, en tirant parti de sa nature rebelle tout en parvenant à la contenir et à la mettre au service de sa mise en scène.

L'ouverture du film est programmatique, une femme de dos livre un colis à la porte d'entrée de Catherine Sloper, la fille du riche Docteur Sloper jouée par Olivia de Havilland. Sur le seuil, la bonne récupère le colis et se retourne pour commencer à monter l'escalier du hall d'entrée. Sur le palier, sa figure dorsale est rejointe par la face de Catherine reflétée dans un miroir là où l'escalier se replie. Après un bref échange, Catherine descend les escaliers face caméra et c'est le dos de la servante qui monte l'escalier à travers le miroir.



WYLER William, *The Heiress* (*L'Héritière*), États-Unis, 1949 – l'entrée dans la fiction

S'il fallait résumer la mise en scène de ce film en quelques mots, je dirais qu'ils sont tous là : porte, dos, miroir. Trois seuils, trois illusions, trois silences. C'est l'histoire de Catherine Sloper, une jeune femme sans atouts autre que l'argent de son père. Quand elle est enfin courtisée par un homme sans

situation, son père est persuadé que ce dernier en veut à son argent : à ses yeux, sa fille n'a rien pour elle, elle est laide, sottée et inapte en société. A l'exception d'une réception et d'un voyage en Europe, le film déploie un huis clos anxiogène qui suit les tourments de cette jeune femme déchirée par le désamour de son père et l'amour suspect du jeune Morris Townsend.

Ces deux hommes sont des manipulateurs et avancent pendant tout le film à visage couvert. Leurs intentions ne sont jamais exprimées de manière claire. La plupart des scènes de dialogues sont filmées selon un axe unique. L'absence de champ contre champ démultiplie les amorces qui très vite, de par la place qu'elles occupent à l'écran et leur nombre, deviennent de véritables présences de dos délibérées, détachées de leur aspect purement pratique d'amorce. Les corps virevoltent en permanence, debout dans le salon spacieux, les acteurs se déplacent, se retournent, se tournent le dos volontairement, tournent le dos à la caméra. Les pièces sont exploitées dans toute leur profondeur, et la grande majorité des scènes dialoguées se termine par l'ébauche d'une sortie de champ dans la profondeur : un corps de dos qui se dirige vers une porte et s'arrête à son seuil pour l'ouvrir sans se retourner. Le docteur exerce son autorité sur sa fille avec ce dos qu'il utilise pour clôturer leurs interactions. Bien souvent elle se retourne vers lui pour le regarder partir et le plan est habité par deux présences aveugles, deux dos mutiques qui à chaque fin de scène font ressentir la pesanteur du non-dit qui règne dans cette maison. Couplé au motif de la porte tantôt fermée ou ouverte, le dos des personnages fait office de véritable piston qui mesure et contrôle la communication dans la demeure. C'est un dos qui fait définitivement obstacle, un dos invasif qui rogne l'espace, enferme Catherine dans sa condition de femme marionnette.



Au cours de cette valse intérieure dansée par des corps toupies, on voit les relations humaines s'accorder, se désaccorder, se fausser, se tromper, s'abuser. La surabondance de dos rend le moindre visage suspect, comme si tout ce temps passé de dos laissait l'opportunité aux personnages de prévoir comment se présenter de face. Chaque visage prend l'allure d'un calcul, et leur dos donne

l'occasion au spectateur de se questionner sur leurs motivations secrètes. L'engagement des spectateurs se projetant en permanence dans la fiction pour en prédire le déroulement imminent est dosé grâce au dos qui laisse un espace de respiration visuel et permet au spectateur de se confondre en hypothèses avant d'être à nouveau confronté à un visage. Sans pouvoir confirmer ou infirmer ces hypothèses, le visage complexifie encore cette équation mentale si bien que les personnages deviennent véritablement impossibles à décrypter. Ainsi quand Morris promet à Catherine de venir la chercher pour l'enlever à son père tyrannique, il est très difficile de savoir ce qu'il va vraiment faire. Lorsqu'il ne vient pas, on se retrouve pris de court, étonné, et à la fois tous les signes de cette trahison nous sont connus. L'ambiguïté du dos est ici totale, employée au service d'une intrigue qui semble faite pour ça. Incapable de déchiffrer avec assurance tous ces dos cryptiques qui figurent autant de puzzles, je me retrouve devant un texte à trous dont aucune réponse n'est vérifiable.



A mesure que le film avance et que Catherine, victime des deux hommes, s'endurcit, ce sont les dos qui parlent bien plus que les visages. Le film nous entraîne à ne plus rien attendre du visage, des yeux, de la bouche. En revanche, un dos en dit long, lorsque Catherine ignore son père malade dont la silhouette disparaît de dos dans le fond d'un miroir. De la même manière, lorsque Morris revient vers elle pour lui soutirer sa fortune, elle le laisse dehors, le dos écrasé contre la porte d'entrée tandis qu'elle monte les escaliers avant de tourner le dos une dernière fois à la caméra. Volontairement, de dos, elle coupe les ponts avec ces êtres nocifs et perfides. Là où la face est devenue le parti du mensonge, le dos clôture ce film claustrophobie par un geste vrai et définitif.

Ainsi, à revers du film, le dos de Catherine devient l'affirmation du refus du portrait de famille en robe du dimanche, le refus de la lignée, de l'hérédité, de la dépendance affective. C'est donc une posture de force, la seule capable de résister aux violences du monde extérieur et des intérêts déguisés d'autrui.



Catherine ignore son père. C'est l'avant dernière fois qu'ils se croisent dans la fiction.

La vie étriquée de Catherine, encadrée par des portes, des miroirs, resserrée entre des dos, se mue à l'écran en une guerre de territoire. Occuper l'espace du cadre devient une conquête à faire de dos. Le dos repousse, monopolise le champ, son opacité agit comme un trou noir. Très vite, lorsque quelqu'un parle, on regarde la personne de dos. Le conflit ne peut pas se résoudre par les mots, l'importance du visage s'estompe et de dos, les personnages deviennent de pures présences. Leur corps retourné, érigé comme un drapeau, marque les limites de leur victoire sur les autres. Un jeu d'obstruction à la clarté de l'image, des émotions et du discours. Le combat des sentiments qui fait rage dans les têtes se matérialise à l'écran en une succession de dos, ces plaintes muettes qui à mesure s'imposent, s'installent, s'affirment et traduisent l'état intérieur de Catherine avec une fidélité implacable à l'irreprésentable. Tout ce que le film dissimule, soustrait au jeu frontal de ses acteurs, le spectateur s'en saisit par la pensée. Cette zone d'ombre dans laquelle résident les doutes et les souffrances du personnage principal gagne alors en malléabilité, ne se fige pas en une vérité artificielle, et résonne donc d'autant plus avec l'individu qui regarde cette histoire. D'un procédé

qui semble intrinsèquement s'opposer à toute clarté et à toute tentative de communication, William Wyler fait une porte d'entrée sur mesure aux tourments mélodramatique de son héroïne. Il révèle en escamotant et permet un portrait saisissant d'un personnage complexe qui grandit et s'endurcit à mesure que le spectateur explore mentalement cette brèche dorsale.



Dernière apparition de chacun des trois personnages principaux.

Chapitre 2 : L'ouverture d'un hors-champ plein cadre au profit des gestes périphériques

Derrière le dos, la vie suit son cours

Le dos, derrière ses airs de surface neutre et dénuée d'identité, se révèle être une facette particulièrement intime du corps humain. J'ai formulé le projet de commencer à penser le cinéma à partir du dos, de le prendre comme point de départ et il m'apparaît rapidement comme le lieu d'une certaine pensée du cinéma. Dans bien des cas, s'attacher à filmer un dos, c'est poser un regard familier sur son personnage, le laisser vivre. Tourner un corps face à la caméra peut s'avérer être une violence faite au réel, la frontalité relève d'un certain artifice, on se met en face de force, coûte que coûte, pour bien y voir. Laisser un personnage évoluer de dos cède une partie de ce contrôle, lui rend une liberté par rapport au cadre.

Le dos est mû d'une étrange autonomie qui fait vrai et qui verse vers l'intime. Ainsi, commencer un film par un dos fait figure de manifeste qui redéfinit la relation que les images entretiennent avec le personnage. De nombreux réalisateurs et réalisatrices qui ont été sensibles au verso de leurs personnages à travers leur œuvre trahissent cette attention en commençant un film par une silhouette qui tourne le dos à la caméra. C'est le cas de Hou Hsiao-Hsien dans l'hommage qu'il rend à Ozu avec son film *Café Lumière*. Après un bref plan d'installation ferroviaire, on découvre Yoko en train d'étendre son linge à sa fenêtre, tournant le dos à la caméra. Elle décroche son téléphone et raconte brièvement son retour de Taïwan tout en continuant à s'occuper du linge. On aperçoit son visage pendant quelques fractions de seconde au gré de ses déplacements. Elle oscille, sort du champ par la droite pour entrer dans une pièce laquelle la caméra ne la suit pas, revient dans la pièce principale et est accompagnée en panoramique jusqu'au mur de gauche, et enfin se remet en place devant sa fenêtre. Seul son dos s'offre au spectateur lorsque le cadre n'est pas totalement vidé de sa présence. Sa conversation téléphonique est banale, sans intérêt particulier. La scène dure plus de trois minutes, il ne s'y passe pas grand-chose et pourtant, à l'issue de ce plan, j'ai ressenti une forte proximité avec le personnage. Elle m'a semblé saisie dans son quotidien.

Son dos participe du geste cinématographique épuré de Hou Hsiao-Hsien qui me pousse à faire attention à l'insignifiance de la scène et à rester attentif aux espaces périphériques. Plutôt que d'être

vissé au visage de Yoko, je prends le temps de respirer le même air qu'elle, de sentir son linge balayé par le vent, de voir la pièce respirer au rythme du ventilateur. Je suis plongé dans son intimité. Plutôt que de la regarder vivre, je la sens en train de vivre. Le dos substitue la compréhension intuitive à la vision et au savoir certains. Il désarme en quelque sorte le dispositif filmique en constituant un hors-champ en plein milieu du cadre. Quelque chose hors de portée est pourtant juste là, comme une évidence inatteignable. Puisqu'on me donne si peu et que le plan dure si longtemps, je m'empresse de compléter le vide par mon esprit, mon imagination. J'émet des hypothèses de visage, des hypothèses de sentiments. Je peuple l'hors-champ et le cadre habité par cet hors-champ temporaire, de pensées qui sont miennes. Et autour de cet invisible qui troue le cadre, tout prend vie.

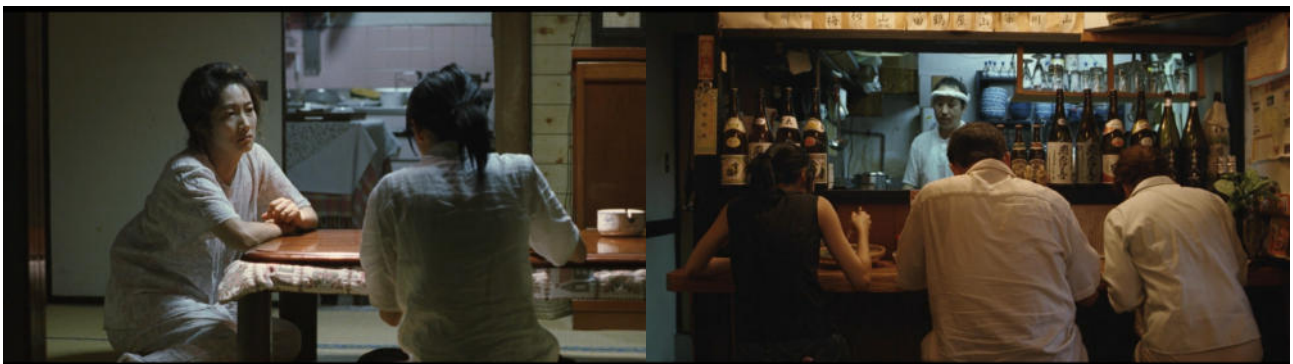


HSIAO-HSIEN Hou, *Kōhī Jikō* (*Café Lumière*), Japon, Taïwan, 2003 – Découverte du personnage

Le visage est fascinant, centripète, il accapare toute l'attention du spectateur, va jusqu'à effacer la notion même de corps à lui seul. Un visage suffit. Quand il est filmé, plus rien d'autre ne continue d'exister. Ce plan de dos en revanche me laisse le temps de considérer que l'expérience sensible du film ne se limite pas à l'espace dessiné par le cadre et que l'histoire à laquelle j'assiste déborde l'écran, qu'elle est irréductible au découpage. Ce dos au centre du cadre, dos qui revient dans la majorité des séquences du film, est un rappel constant de l'existence du hors-champ et de sa primauté sur le visible. Le cadre n'est qu'une indication, un geste inachevé, limité, c'est le point de départ d'un film qui semble formuler l'intention de se dépasser : en filmant les petits événements de

la vie, il filme tout le reste. Dans ce régime d'image, le dos permet d'éliminer toute information superflue, de se concentrer sur les gestes, les lieux, les interactions humaines les plus banals.

Au début du film, Yoko rend visite à ses parents et annonce à sa mère qu'elle est enceinte de son compagnon de Taiwan. Elle est assise par terre, à table, dos à la caméra. Le dos désamorce totalement la nouvelle, impose un recul. Malgré l'importance de cet événement, ses conséquences sérieuses, il est absorbé dans la douce marche du film. Ses parents sont inquiets, mais le film se laisse respirer, laisse les choses gonfler au rythme de la vie plus qu'au rythme de la fiction. Deux séquences après on retrouve Yoko et ses parents attablés à un bar, les uns à côté des autres, trois dos sur trois tabourets. Ils mangent en silence. La scène est apaisée, silencieuse si ce n'est pour le bruit des pâtes qu'ils aspirent avec appétit. Leurs trois dos sont définitivement différents, on les voit traversés de vibrations qui leur sont propres mais en simplifiant leur silhouette, le dos les réunit. Aucun visage à scruter à la recherche d'une inquiétude, d'une résignation, d'une quelconque émotion précise. Le dos rejette le détail au profit d'une sensation plus globale de la scène et permet l'émergence d'une émotion formelle qui lui est propre. Le plan m'oblige à prêter attention à leur respiration et à régler la mienne sur la leur en quelque sorte. J'ai l'impression de traverser ces moments avec eux plutôt que de les regarder vivre à part moi. Le dos permet une connexion très intime en redéfinissant mon rapport à ce qui est filmé. Je garde cette impression tenace pendant tout le film de surprendre ces situations sur le vif, grâce au dos qui m'indique que personne ne fait attention à moi tandis que la longueur des plans me permet de m'assurer que je suis le bienvenu. C'est un accueil généreux et désintéressé, leur dos me laisse vivre à leur côté.



L'Humilité d'un regard incomplet

Ce lien tenace être dos et intimité tient certainement de l'expérience que l'on fait de la présence d'autrui dans notre vie quotidienne. La plupart de nos interactions ne sont pas optimales, nous ne percevons pas l'autre toujours de face. Dans la rue par exemple, nous croisons au moins autant de dos que de visages. Dans un bar, si l'on surprend une conversation entre deux inconnus au comptoir, il y a de fortes chances que nous soyons dans leur dos et non devant eux à la place du barman. Pourtant une telle conversation est bien souvent filmée de manière à avoir accès à ces visages. Autant dire que le spectacle de la frontalité cinématographique ne s'accorde pas tellement avec une vie banale qui se contente de croiser la vie des autres en biais, par des détours. Le raisonnement tient toujours dans la sphère privée : toutes nos interactions ne sont pas réglées strictement autour du face-à-face. Si la frontalité constitue certainement les temps forts et marquants de notre quotidien, ce dernier est surtout rempli de dos dont on ne fait pas véritablement attention.

Lorsqu'un film nous incite à prêter attention au dos, c'est peut-être ce quotidien invisibilisé qui remonte et guide nos sensations. Dans son film *Yi Yi*, Edward Yang articule la vie d'une famille, divisée en trois personnages principaux, du mariage d'un frère à la mort d'une vieille mère. Il distille sa grande ambition narrative en une collection de fragments de vie de trois générations en simultané, traversées par le thème de l'amour. Le résultat est un chaos de vitalité de trois heures. La clef du film est expliquée par le biais du jeune Yang Yang, photographe amateur de 8 ans qui concentre toute sa pratique artistique dans la prise de photos de nuques de ses camarades de classe. Il a pour projet de leur donner la photo résultante, pour leur permettre de voir cette partie d'eux-mêmes qu'ils ne voient pas d'habitude, conscient de façon précoce que chaque chose a un revers et que la vision humaine est condamnée à être lacunaire. De la même façon, avec son découpage souvent restreint à un seul axe, le film propose, avec beaucoup d'humilité, une partie seulement du visible, un seul côté de la vie de ses personnages. Cette approche philosophique se double donc d'un parti pris esthétique : les plans sont longs, majoritairement larges, et l'action se déroule sans interruption du découpage, saisit telle qu'elle est, avec ses lacunes, ses visages et surtout ses dos. Sous l'égide de cette pensée, le dos n'est plus un vide qui appelle à être comblé, il n'est plus une absence, il constitue au même titre que les visages, l'évidence de la scène. Il est même l'agent principal de cette réalisation chez le spectateur puisqu'en tournant le dos à la caméra, le corps rend visible cette échappée, dissimule ostensiblement sa face la plus attendue. Le film ne prétend à aucune révélation, refuse tout spectaculaire.



YANG Edward, *Yī yī (Yi Yi)*, Taiwan, 2000, 2h53 – Collection de photos de Yang Yang

Edward Yang se contente d'observer ses personnages avec ce qui m'apparaît de façon un peu naïve comme la distance toujours juste. J'ai l'impression de voir mes voisins, de croiser leur vie aléatoirement, sans toujours tout comprendre de ce qui leur arrive, me contentant de ce que je parviens à saisir. J'observe les personnages de ce film comme posté sur la rive d'un fleuve qui nous sépare : ils sont juste là, hors de ma portée, j'approche leur vie par morceaux, sans jamais pouvoir la comprendre entièrement. Cela dote les personnages d'une épaisseur toute particulière, ils sont composés du même mystère vibrant qu'un inconnu, et ne s'expose temporairement que pour complexifier encore leur essence. Cette distance est la distance permise par l'espace que se donne Edward Yang en considérant qu'il n'a pas pour mission de tout montrer, de tout capter. C'est donc la distance générée par la confiance qu'il porte dans l'expressivité du dos de ses acteurs. En effet, si le visage n'est plus ce Graal qu'il faut honorer en lui offrant une place royale dans le découpage, alors la caméra peut se permettre de s'éloigner, de laisser les corps se retourner. Là, quand les corps sont de face, le visage n'irradie pas l'image comme à son habitude, il est plus petit, réduit à une portion de cadre que le regard du spectateur éduqué par une mise en scène toute en sérénité peut se permettre d'ignorer.

C'est la silhouette qui gagne, et c'est le dos qui rend cette victoire possible, en démontrant très tôt dans le film qu'il peut être un riche véhicule de sens et de sentiments. La scène de l'ascenseur est en

cela la plus marquante du début du film. Le père de la famille, N.J, retourne à la réception du mariage avec son fils Yang-Yang après l'avoir amené au McDonald. Ils attendent ensemble face l'ascenseur du le hall, dos à la caméra en plan d'ensemble. Après une courte attente, l'ascenseur s'ouvre pour déverser ses occupants dans le plan. N.J. tombe nez à nez avec une femme qu'il n'a pas vue depuis quinze. Il tient son fils par la main à ses côtés et au fil de la discussion on comprend que c'est son premier amour qu'il a abandonné sans crier gare. Elle devient de plus en plus agitée, lui reprochant cet acte cruel et inconsidéré. Ils sont interrompus par un ami, elle sort du champ et N.J. monte dans l'ascenseur. C'est une scène très intense, à la charge émotionnelle conséquente et on n'a rien vu d'autre que le dos du père désespéré. Aucune réaction, aucune émotion visible. On ne peut que commencer à imaginer l'effet que cette rencontre lui fait. Et justement, le dos nous invite à imaginer, il respecte les intuitions et les affects du spectateur. Nul besoin d'en faire plus, d'appuyer un regard, rien. Cette scène aveugle m'a aspiré en un instant, avec la même force qu'une altercation dans la rue dont je ne connais aucun enjeu et qui pourtant me fait invariablement tourner la tête. En ne donnant presque rien au spectateur, Edward Yang cultive l'investissement émotionnel du spectateur, son envie d'en savoir plus, d'accompagner ce personnage plus loin, pour tenter de percer une partie du mystère. Sa mise en scène distante se révèle infiniment humaine, elle a l'évidence de la vie de tous les jours.



Dans le film, ces scènes clefs n'arrivent jamais au bon moment ou au bon endroit. Les personnages sont perpétuellement surpris, pris sur le vif par les événements du film. Les conversations sur l'amour n'ont pas lieu dans des chambres à coucher capitonnées, on n'apprend pas de graves accidents dans le confort de son canapé. Les corps sont emportés où qu'ils se tiennent, le plus souvent dans la rue, jamais de façon optimale. Et ils sont filmés avec cette même intention, d'observer de biais, de dos, comme les choses semblent se présenter d'elles-mêmes. Cela génère une empathie accrue de la part du spectateur qui immanquablement s'identifie, puisqu'il reconnaît là le chaos de sa propre vie, mais d'une manière légèrement plus harmonieuse qui suffit à satisfaire ses attentes.

Au contact de ces scènes lacunaires où l'invisible compose l'image à part égales avec le visible puisque toute vision est fatalement incomplète, le spectateur adopte une posture d'humilité. C'est là certainement la leçon la plus intime que peut offrir le film, une reconfiguration du regard du spectateur, un appel à regarder le monde d'un œil moins vorace et tyrannique en acceptant et en comprenant les limites de ce regard. A quoi bon s'acharner à démultiplier les plans puisque l'humain est lacunaire dans son rapport au monde, à quoi bon lutter contre le dos qui porte en lui autant d'inconnu qu'un visage. La véritable différence réside en ce que le visage voudrait nous faire oublier qu'il manque la moitié du réel, là où le dos, de par sa simplicité et son humilité avoue et embrasse son insuffisance qui finalement n'en est pas une puisqu'elle convoque l'imaginaire qui n'est pas esclave des mêmes barrières physiques.



Chapitre 3 :

La révolte dorsale et l'émancipation du sujet

Paradoxalement, filmer le dos, dissimuler les yeux d'un personnage, c'est filmer un regard, c'est mettre en évidence le regard du spectateur. Quand je regarde un dos, je me heurte à son silence comme une vague à une roche et par reflet mon regard me revient. C'est une posture réflexive. Je réalise que je regarde un écran au moment même où le personnage se refuse à moi. De la même façon que le dos renforce une présence par sa tentative d'effacement, il révèle mon regard en m'aveuglant. Le dos devient la matérialisation de mon regard jusqu'alors invisible. D'une certaine façon, le personnage me montre du dos. Il est alors le moteur d'implications que j'ai commencé à esquisser en m'appuyant sur des fictions et les intuitions qu'elles faisaient naître en moi. La conception du rôle du spectateur et du rapport de force que son regard tente d'imposer à la fiction qu'il visionne constitue l'enjeu central du film expérimental *Film*, écrit par Samuel Beckett et réalisé par Alan Schneider.

Le cache-œil était dans la tombe

Le premier plan du film est un très gros plan d'une paupière s'ouvrant sur un œil, qui laisse place en fondu enchaîné à un mur de brique, au pied duquel fait irruption une figure mystérieuse emmitouflée dans un manteau, la tête enfoncée dans un canotier et le visage entouré d'un foulard. L'homme marche à vive allure et la caméra le suit le long du mur, jusque dans un appartement. En chemin, il prend soin d'éviter tout contact avec des passants. Rapidement, on comprend que cet homme évite avec minutie le regard de ses paires, et même, le regard du spectateur. En effet, le mouvement de caméra n'est pas un simple suivi, c'est une véritable traque musclée, l'homme redouble d'efforts pour éviter la caméra, lui tourne le dos pendant les vingt minutes de film, longe les murs la face écrasée contre les briques. Une fois à l'abri dans son appartement, il élimine tous les risques, couvre la fenêtre, le miroir, sort un chien et un chat de la pièce et finit par déchirer des images qui elles aussi menacent de le regarder en face. Chorégraphié avec grande précision, le film met en image l'obsession première du théâtre de Beckett : la question de l'existence du « je », de l'existence du sujet, la quête de son origine et la question de son devenir, de la mort. Film met justement en scène de manière très directe la lutte d'un homme pour être sujet.



SCHNEIDER Alan, *Film*, États-Unis, 1965, 24min, noir et blanc, écrit par Samuel Beckett

Le corps de dos de Buster Keaton qui finit par se retourner à la fin du film est un corps en révolte contre la représentation. Il fait tout pour saboter le film, tente de s'échapper, se soustrait au regard du spectateur, refuse de se fixer, complote intérieurement contre le récit. Le dos de ce personnage en fuite affirme son insoumission au regard. Il y a rupture dans l'image, le dos ne joue plus, ne respecte pas les règles, en s'échappant il abolit le spectacle. La guerre que se menaient les personnages de *l'Héritière* à grand coup de dos, il la fait lui, au spectateur du film. Il crève l'écran et se bat pour sa survie. Un monde filmé de face est un monde qui s'offre au regard, qui se montre et se laisse prendre. La frontalité n'est rien d'autre que l'exercice de la puissance du regard de l'être humain sur le visible. En affrontant de face chaque chose, on impose au monde un ordre qui naît par notre regard. Ainsi, la représentation devient un monde d'objets, où tout a pour fonction de satisfaire ce regard créateur. Qu'un personnage ne se laisse pas regarder et voilà qu'il combat essentiellement cette violence qui veut faire de lui un objet. En esquivant le regard du spectateur, il s'approprie la représentation au même titre que ce dernier, et conteste l'exclusivité du regard. Au terme de ce combat, le personnage de dos s'impose comme sujet. La posture de dos est une posture de voyant qui rééquilibre la relation personnage-spectateur. De là l'impression de réalité tenace lorsque je rencontre une figure de dos.

Cette remise en cause du rapport de force objet-sujet qui traverse la paire œuvre-spectateur prend une forme encore plus radicale dans l'art contemporain, toujours à l'aide du dos et aussi du miroir, couple que l'on trouvait déjà chez William Wyler. L'artiste italien Michelangelo Pistoletto qui a évolué au sein du mouvement de l'Arte Povera a créé une série de sérigraphies sur métal poli jusqu'à devenir très réfléchissant. Sur ces miroirs sont représentées des figures à taille humaine, et une grande majorité est de dos. Lorsque le spectateur fait face à l'œuvre, il se retrouve télescopé au fond du miroir, derrière la figure au premier plan qui semble le regarder. Le spectateur devient alors l'objet du regard de l'œuvre dans laquelle il est littéralement inclus tout entier, sans pour autant pouvoir accéder à la face de ces mystérieuses figures. L'œuvre, à travers ce dédoublement en miroir, devient elle-même un double du spectateur.



Piéger le regard amoureux

Ma réflexion sur la place du dos dans mon expérimentation prend comme point de départ des considérations plastiques qui mêlent inévitablement la notion de présence et d'absence de regard. Mon premier choix de mise en scène, avant même l'écriture, a été de radicalement me limiter en

termes de découpage, pour obliger les corps à habiter un plan unique à chaque séquence, et donc laisser vivre des dos dans le cadre. Je voulais que mon projet soit traversé d'une certaine inquiétude identitaire. Le jeune couple se demande comment il peut se préparer à affronter les épreuves qui s'annoncent. Il s'agit donc d'un point de vue narratif de faire face. Mais justement, ils ne se sentent absolument pas prêts. C'est ce doute qui installe narrativement le dos au cœur de ma mise en scène. De plus, je considère que le dos dans un couple est un espace particulier. C'est évident et le célèbre tableau de René Magritte *La Reproduction Interdite* le souligne très bien, il est impossible de voir son propre dos. Certes, un montage de miroirs le permettrait, mais dans la vie quotidienne, disons, ce n'est pas vraiment une option. En cela, cet angle mort devient pour l'être aimé un espace très intime dont il jouit avec exclusivité. Le dos, et surtout le dos nu, se dévoile dans l'intimité pour l'être aimé uniquement. Ainsi, à mes yeux, dans mon film, le dos devient la forme même de leur intimité, de la connaissance qu'ils ont l'un de l'autre, et pour cette raison il intervient relativement souvent, surtout en extérieur, pour réaffirmer ce qui les lie.

J'ai pour ambition quand je filme un couple de cinéma, de parvenir à mettre en image leur regard amoureux, ce regard très particulier dont les amants ont l'exclusivité. Parvenir à faire exister ce regard à l'écran et à le partager avec des spectateurs, c'est pour moi la plus grande force des drames qui traitent de l'amour. Le film qui m'a le plus saisi à cet égard est *Les Fiancés*, d'Ermanno Olmi. Je trouve leur façon de se regarder quand ils s'aiment, mais surtout quand ils se reprochent quelque chose, terriblement juste. Ce regard que je recherche n'est pas particulièrement spectaculaire, il peut se manifester dans des situations banales. Et dans mon cas, j'ai évidemment souhaité faire un détour par le dos pour tenter de le capter. Finalement, raréfié le visage est pour moi un moyen de la magnifier. Et si le dos, si l'esquive, parvient bien à changer les personnages objet du regard du spectateur en personnages-sujets, il me semble qu'il devient primordial à l'existence du regard amoureux, puisque ce dernier est un regard agissant, un regard qui transforme son environnement.

Aussi, je prends soin quand j'écris et prépare un film de ne pas trop me prendre au sérieux, pour éviter les lourdeurs. Or, des visages trop présents et trop appuyés me sont apparus comme une source possible de cette insistance dramatique que je souhaite éviter. Encore une fois, laisser mes personnages se tourner le dos, être dans des positions qui ne sont pas optimales pour la compréhension du spectateur me permet de relâcher un peu cette tension. Avec les dos de mon acteur et de mon actrice, j'échafaude une mise en scène mesurée, mais en retrait.

Enfin, c'est aussi avec un esprit de transgression que j'ai abordé la mise en scène de cette courte fiction. Il m'a paru ludique d'agencer les corps de manière inhabituelle, parfois contre intuitives. J'ai surtout pensé la place des personnages dans le cadre de telle manière qu'ils aient besoin de se chercher, de se retourner l'un vers l'autre en dépit de l'axe caméra s'ils veulent se regarder. Chaque regard est mérité, obtenu au prix d'un effort physique. Quoi de mieux pour filmer le regard que de le faire sentir dans l'entièreté d'un corps qui se tourne, se tord et se contorsionne, tendu vers l'être aimé ?



VEILLERANT Malivai, *A l'aube des nostalgies futures*, Partie Pratique de Mémoire non étalonné.

Partie 2

Glissement de terrain, dialogue de dos entre corps et décor

Chapitre 1 : Le dos accorde les regards

En plus de redéfinir son rapport au spectacle cinématographique, la figure de dos interagit avec l'espace filmique d'une manière qui lui est propre. Élevé au rang de sujet doué d'un regard, le personnage de dos devient une force agissante dans l'image, y impose la puissance de son propre de la même manière que le spectateur. Sa silhouette rappelle volontiers l'inconnu assis au rang juste devant moi dans la salle obscure, rognant une partie de l'écran de projection avec ses épaules trop hautes et sa tête trop grosse. Cet inconnu, spectateur comme moi, est doté du même regard que moi. Alors, le personnage de dos, mimant la posture de ce double bien réel qui regarde le film en même temps que moi, m'invite lui aussi à partager son regard, comme s'il était un simple spectateur. Le dos au premier plan se détache du film et rejette le spectacle, l'objet de notre vision commune, dans le fond du champ.

Un partage empathique

De la même manière que le dos accordait les corps d'une même famille chez Hou Hsiao-Hsien qui par-là fait son hommage appuyé à Ozu, le dos filmique s'accorde à mon propre corps et me dédouble. Je reconnais ma propre posture dans l'écran. Je me fonds dans le regard de ce personnage sujet, et me laisse absorber dans la contemplation de ce qui mobilise son regard à lui. Le dos prend le relais de mon regard qui s'arrête à la surface de l'écran pour le continuer, par le biais du personnage qui m'ignore, dans la réalité du film. Le personnage de dos permet ainsi une forte identification. Identification du regard d'abord, qui se mue ensuite en identification émotionnelle puisque la nature de ce que ce dos contemple influence mon ressenti. Cet attachement est facilité par l'absence de visage qui d'habitude fait barrière puisqu'il n'est visiblement pas le mien. Le dos au contraire est une matrice accueillante, une coquille qui accepte tous les visages, y compris le mien.

Cette invitation à regarder l'au-delà du contour de la silhouette n'est pas sans rappeler la figure de dos de la peinture romantique allemande, dont l'œuvre de Friedrich est l'exemple le plus abouti. Dans ces tableaux, les paysages sur lesquels se découpent les personnages peints de dos sont pensés comme des projections de leurs affects intérieurs, si bien qu'ils sont souvent dans des espaces limite, bordure de falaise, rivage s'ouvrant à l'infini, au sein desquels la lumière et la météo reflètent par indices un état émotionnel particulier. Au cinéma, ce dialogue entre le décor auquel la

figure de dos fait face et sa vie intérieure se manifeste également. Si le personnage-sujet est une force agissant par le regard sur son monde filmique, en retour son environnement le contamine également. *L'Esprit de la ruche*, le premier film de Victor Erice, est constellé de scènes de contemplation de paysage. L'intrigue s'articule autour de la vie d'une famille dans une région reculée de Castille, alors que la guerre civile s'est terminée par la prise de pouvoir de Franco. Le film se penche principalement sur le quotidien de la plus jeune fille, Ana, entre rêve et trivialité de l'enfance. Avec sa sœur Isabel à peine plus âgée, elle passe son temps dans la campagne désolée de cet arrière-pays aux allures désertiques. Cadrés en plan large, leurs tout petits corps de dos au premier plan sont complètement absorbés et dilatés face au vertige de la terre qui court devant elles et s'étend jusqu'aux confins du cadre. En partageant le regard d'Ana confronté à cette immensité qui l'entourne, je suis saisi de la même angoisse qu'elle. Son dos donne au monde sa mesure, tel un étalon. Son corps si petit, l'empreinte si négligeable qu'elle laisse sur le paysage, décuple les distances de façon vertigineuse. Je comprends son monde à l'aune de son dos qui le découpe et sert de référence humaine. Elle tente de saisir le monde et de le comprendre avec son corps. La grosse chaussure de son père est capable d'écraser un champignon. Son pied à elle se perd dans la trace que ce dernier a laissée dans la boue. De la même façon, son dos, la partie de son corps la plus verticale, n'est pas de taille face aux arbres et aux collines.



ERICE Víctor, *El espíritu de la colmena* (L'Esprit de la ruche), Espagne, 1973

Menace d'une disparition en marche

La disproportion entre le personnage et l'étendue dans laquelle il évolue hante le film et le rend profondément inquiétant. L'impuissance d'Ana est marquée par ce parti pris de ne pas la confronter au paysage par le biais du champ contre champ, mais de tout donner à voir en même temps avec un plan de dos. Le dos permet la synthèse, la comparaison immédiate. L'enjeu plastique du film devient à travers le dos cette idée d'échelle et d'inadéquation. Par-là, le paysage acquiert une profondeur et se voile d'un mystère qu'il est impossible de lever. Et par contamination, le personnage d'Ana gagne lui aussi en complexité et en densité. L'horizon inaccessible des plans de contemplation dos à la caméra entre dans Ana et la rend insaisissable. On ne sait d'elle que sa fascination pour le film Frankenstein qu'elle a vu dans son village et qui la mènera à aider un soldat républicain blessé qui s'est réfugié dans une ferme abandonnée. Cette fascination constitue sa seule motivation pendant tout le film, sa raison d'être. Le reste se perd dans le paysage.

Le déséquilibre est si grand entre la petite Ana et la campagne alentour que ces plans de dos se teinte rapidement d'une sensation de danger. Même au premier plan, son corps est minuscule. C'est amplifié quand elle avance dans la profondeur : filmé en plan large avec une focale courte, le paysage a vite fait de l'absorber complètement. Sa fragilité nous rappelle qu'une figure tournée vers l'horizon, ce n'est pas qu'une attente contemplative, c'est aussi et surtout un désir de départ. Alors, chaque dos devient la menace d'une disparition future. La profondeur du cadre que le dos met en tension est bien plus inquiétante que le hors champ : la sortie de champ est un outil fondamental du montage, elle ne menace pas d'être définitive. Le film est rythmé par ces plans de dos qui figurent l'éloignement, l'avalement. Il construit de façon minutieuse cette terreur purement cinématographique de la disparition, plan de dos après plan de dos, terreur que l'on ne retrouve pas dans la peinture qui est statique, ou dans le théâtre qui possède au fond de la scène une limite tout à fait concrète. On la retrouve en photographie, mais figée à l'état de promesse, de geste inachevé. Dans sa série *As far as I could get*, le photographe John Divola construit un ensemble de photos de sa silhouette en train de s'éloigner en courant de l'appareil photo qui réalise la prise de vue, dans des décors désertiques qui déploient leur horizon à l'infini. Après avoir réglé son appareil sur un retard de dix secondes, il partait en courant dans la profondeur avant d'être inévitablement saisi au milieu de sa course.



Les deux sœurs sont bien dans le cadre dans les deux dernières images...

Chez Erice, cette tension dramatique aboutit à une véritable disparition, une double disparition. Le soldat blessé est trouvé et tué par la police. Ana, privée de son ami secret qui lui semblait si cher, fugue et disparaît dans la campagne. Tous les plans de dos culminent en ce triptyque au moment de sa fuite : Ana s'éloigne, sa mère l'appelle de dos depuis la terrasse, sa sœur l'appelle de dos du haut d'une colline. Le présage énoncé subtilement par la présence insistante des dos contemplant la campagne se réalise. Elle est retrouvée, ramenée chez elle mais dès la première nuit, elle se lève, marche vers sa fenêtre et regarde dans la nuit. Son dos porte en lui tout le potentiel de ce paysage de ruines, et même si l'horizon est bouché par l'obscurité, la promesse de l'évanouissement persiste. Il est le sillage pétrifié de sa fuite à venir. C'est le dernier plan du film, et il scelle en moi l'idée selon laquelle le dos, plutôt qu'un panneau opaque, est un espace infini, un trou béant. Béance de la communication on l'a vu, béance du sens et enfin béance de l'espace. Il introduit un doute fondamental au cœur de l'image constitue un réservoir d'imaginaire non égalé.



La disparition d'Ana.



Le dernier plan du film.

Chapitre 2 : Le contrôle des trajectoires vertébrales

Le lien entre dos et infini ne s'arrête pas à des considérations de l'ordre du paysage. Jusqu'à présent j'ai associé une certaine inertie au motif du dos, tant au niveau des acteurs que de la caméra qui les saisit retournés. Le dos au cinéma est également fortement lié à la marche. Suivre un personnage de dos qui s'avance, arpente l'espace de la fiction, est chose courante. Dans la plupart des cas, le dos ne dépasse pas sa fonction utilitaire dans le plan, celle d'ouvrir la voie, d'entraîner la caméra à sa suite, d'être l'embrayeur du mouvement. Il existe cependant des œuvres dans lesquelles la marche elle-même, et le dos qui permet de la mettre en image sont porteurs d'un sens plus large. La trajectoire d'un personnage devient ainsi la mise en scène d'enjeux qui ne sont pas de l'ordre pratique du déplacement. Le dos a son rôle à jouer dans ces moments-là puisqu'un personnage qui marche face caméra ou de profil ne dégage pas la même chose qu'un personnage qui avance en tournant le dos au spectateur. La marche de dos est accompagnée d'un certain poids. Il ne s'agit pas d'une charge concrète, mais plutôt du sentiment que quelque chose pèse sur le personnage, le guide ou le force. Le jeu vidéo a transformé mon rapport au personnage qui se déplace dans l'espace et a façonné ma façon d'aborder la question du dos en mouvement. Un pan entier du jeu vidéo moderne est constitué de jeux qui proposent un espace virtuel, de plus en plus vaste, à explorer librement, sans que rien ne force le joueur à privilégier une zone plutôt qu'une autre. Il se retrouve libre d'arpenter le monde dans l'ordre qui lui plaît.

Dans une grande partie de ces jeux, on contrôle un avatar à la troisième personne, c'est le terme utilisé pour décrire une caméra légèrement surplombante positionnée dans le dos du personnage. Il est possible de se retourner vers cette caméra virtuelle, mais lorsque le joueur se déplace avec son avatar, la caméra est toujours positionnée dans son dos, pour qu'il puisse voir les obstacles qui se dressent devant lui. Cette modalité de jeu s'est imposée dans les projets les plus ambitieux, les plus vastes, les plus imaginatifs, ceux qui ont pour objectif d'immerger le joueur dans un monde cohérent. Les mécanismes d'identification liés au dos que j'ai mis en lumière précédemment ne sont certainement pas étrangers à cette hégémonie de la troisième personne dans le jeu d'exploration. Et dans un retour inverse, cette capacité de contrôle qu'exerce le joueur sur le dos de son avatar, je la retrouve dans le cinéma.

La voilà la force qui pèse sur le dos d'un personnage qui marche au cinéma. C'est la notion implicite de contrôle extérieur, plus évidente dans le jeu vidéo mais qui est bien présente au cinéma

dans certains films. Il arrive qu'on ait le sentiment, une fois exposé à ce dos bouché en mouvement qui nous permet d'y réfléchir, que le personnage soit mû par une force extérieure à sa volonté propre. Ce n'est pas forcément l'affaire de films mystiques, et pour tenter de cerner cette sensation indéfinie, je vais croiser trois films qui se contredisent et se complètent sur cette question du contrôle.

La force du collectif

Elephant d'Alan Clarke est composé de dix-huit séquences de meurtre à l'arme à feu, tirées de véritables rapports de police de l'époque. On entre dans chaque scène par le biais d'un long suivi flottant au steadicam d'une silhouette qui marche et entraîne la caméra dans son sillage. Ce sont des plans larges à la courte focale qui donnent au spectateur un sens aigu de l'espace du drame à venir. Le trajet se termine inévitablement par un meurtre sanglant, la caméra s'arrête un instant sur le corps sans vie, et le manège recommence. C'est un film d'une frénésie implacable, toujours en mouvement comme pour figurer l'impossibilité d'arrêter cette machine infernale. Les corps se succèdent, peu de visages restent. C'est surtout une succession de dos, de manteaux et de vestes qui avancent irrémédiablement. Rien n'est expliqué, aucune motivation n'est introduite, car aucune raison ne serait valable, alors à quoi bon se perdre dans les détails. Le meurtre est là, cru, d'une violence inouïe, et il ne s'épuise même pas dans son propre aboutissement, il se relance sans cesse en avant de la caméra. Le film collectionne des tueurs sans visages et des victimes anonymes. Chaque seconde dans la trajectoire du crime est une seconde de trop. Les plans durent, s'accumulent, douloureux et incompréhensibles. On voudrait que ce spectacle de la mort s'arrête, mais le processus de haine à l'œuvre est hors de la portée du spectateur. Son impuissance est soulignée, moquée par ces dos qui rejettent son regard et nient son influence. Quelque chose d'autre est aux commandes. La démarche programmatique et robotique de ces tueurs, ainsi que l'effacement de leur identité garanti par le dos, les réunissent et font de chacun d'eux le bras armé insensé d'une unique force. Ils sont contrôlés par la même haine aveugle de l'autre. C'est cette haine qui est en marche et pèse sur leurs épaules. C'est ce sentiment destructeur qui est mis en scène grâce au dos. Sa dimension impersonnelle, lisse, son vide plastique servent avec force la volonté de mettre en image un processus si complexe et pourtant si simple.



CLARKE Alan, *Elephant*, Royaume-Uni, 1989

La mosaïque de meurtres incessants.

L'emballage planétaire

Le dos trouve une place plus sensible chez Béla Tarr. *Les Harmonies Werckmeister* débutent par un plan séquence d'une dizaine de minutes dans un bistrot. Une fois l'espace libéré de ses tables, Janus Valuska, le héros du film, explique à l'assistance l'organisation du système solaire. Il donne un rôle à chacun, l'un est le soleil immobile au centre de la pièce, un autre la Terre qui tourne autour du premier, et enfin un dernier danse la Lune en rotation autour de la Terre. Il fait vriller cet agencement de corps devant la caméra, puis fige la représentation pour raconter une éclipse solaire qui plonge cette harmonie dans le noir. Un doute sur le devenir de la Terre, le ciel tombe-t-il sur le village, le sol s'escamote-t-il sous leurs pieds ? Mais l'obstruction par la Lune est temporaire et la marche céleste peut reprendre son cours. Après cet exposé très explicite, il est évident que le film est animé par la question de la place de l'être humain dans l'univers, plus spécifiquement dans la Création puisqu'il fait directement référence à l'implication d'un Dieu. Lorsque Janus est confronté à une énorme baleine ramenée dans le village par un cirque itinérant peu scrupuleux, la question de sa petitesse est subtilement induite par le cadre : l'animal déborde du cadre qu'il occupe à plus de la moitié alors que Janus est tout petit près de sa queue. Après cette rencontre imprévue, Janus rentre chez lui en marchant. La caméra le suit de dos, le long de deux petites rues du village blanc, en le cadrant d'abord tout entier avant de se rapprocher graduellement de lui pour couper ses jambes. Le plan est relativement court pour le film, mais dure malgré tout plus d'une minute. Cette durée, couplée au dos qui n'offre pas beaucoup d'information au regard, m'a poussé à être attentif à la périphérie du cadre.

Étrangement, j'ai été saisi par l'impression que le décor se dérobe sous ses pieds. Comme une marionnette derrière laquelle défilerait un décor de papier mâché. L'absence de ciel rend sa trajectoire étouffante. Sa lenteur la rend pesante. Sa durée libère ma pensée. Le dos enfoui dans un long manteau noir gagne plus de place dans le cadre à mesure que la caméra se rapproche. Cette intention délibérée d'avancer plus vite que le personnage, mais toujours dans une lenteur mesurée rend apparent le vertige d'une présence. Sous lui toujours la terre défile et j'en viens à considérer la rotation de la Terre, sa trajectoire dans l'univers. La marche de Janus est vertigineuse, il tire dans son dos ce réseau d'influences astronomiques qu'il évoque au début du film. Je sens Janus guidé, si ce n'est par une présence supérieure, par le questionnement de son rapport à cette présence qui jamais ne se dévoile. Il est animé par une angoisse d'ordre cosmologique trahie premièrement par son discours le long du film, mais aussi par cette posture de marche. Le couple caméra-dos avançant

à deux vitesses scande le film. Cette dissociation, ce rapport distendu entre les mouvements du personnage de dos et le suivi de la caméra lui confère comme une fausse liberté qui met en lumière ce que je pourrais appeler sa destinée, au moment même où elle fait mine de le laisser libre de ses actions. Il est filmé d'une façon déterministe légèrement camouflée par l'élasticité de la caméra quand elle le suit d'un espace à un autre, dans son dos. Comme une laisse détendue qui par moment se tend. Janus est perdu dans sa quête de sens, il est rongé par le doute et ce doute, il le porte sur les épaules et le traîne derrière lui comme la queue d'une comète.



TARR Béla, *Werckmeister harmóniák* (*Les Harmonies Werckmeister*), Hongrie, 2000

La présence pure, odyssée d'un décontracté

Le troisième film qui enrichit mon étude sur le dos en mouvement est en quelque sorte à mi-chemin entre les deux précédents, entre l'insensé et la quête de sens. *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* de Wim Wenders suit les tribulations d'un gardien de but laconique. Après à moment d'inattention lors du match qui ouvre le film, alors qu'il enfile posément ses gants en tournant le dos à la caméra, il se laisse surprendre par un tir adverse. Il réagit de façon déplacée et est exclu du match. Là commence son étrange voyage sans but précis, d'hôtel en hôtel, au sein d'un film où il n'est jamais vraiment à sa place. Il marque des étapes dans des lieux variés et rencontre quelques nouvelles personnes pour finir par retrouver une ancienne amie. Son erreur originelle c'est évidemment d'avoir tourné le dos. S'il est bien une occupation sur terre qui nécessite la frontalité et la concentration, c'est gardien de football. Lui se révèle absent au monde qui l'entoure. Flegmatique, désintéressé, il ne semble mû par rien si ce n'est la volonté sans cesse renouvelée de se sentir exister. C'est en tout cas la caractérisation approximative que je peux me résoudre à faire de lui. Je ne sais jamais vraiment où il va ni pourquoi il agit comme il le fait. Assez tôt dans le film, il assassine une femme après avoir passé la nuit avec elle, sans raison et sans être affecté. Plus tard il prendra des risques, multipliera les rencontres avec la police, laissera des traces de lui sur son passage, loin de vouloir masquer son crime gratuit. Mais finalement, il est tellement gratuit qu'il est parfait. Le gardien en transite ne sera jamais inquiété pendant le film. Il n'en tire pas non plus un sentiment sadique de toute-puissance, il continue d'évoluer comme avant, insensible.

Dans cette équation narrative nébuleuse où tout semble fortuit, le dos joue un rôle particulier, qui tranche avec les précédentes analyses. En effet, aucune scène marquante ne met véritablement le dos à l'honneur. Mais il constitue une partie intégrante du jeu d'acteur d'Arthur Brauss, l'interprète du gardien de but dysfonctionnel qui tourne le dos au réel. C'est un personnage aveugle, qui se laisse porter par ses propres pas et qui présente son dos à la caméra de manière récurrente. Il porte pendant tout le film une veste en pied de poule marron et blanche qui fait tache, encore plus de dos, rehaussée par de larges épaulettes. Cette veste frappante lui donne une allure extravagante, et appuie la présence de son dos. Même de face, la veste l'emporte dans l'image et rappelle l'aplat de son dos. Lui qui affiche un détachement sans faille ne peut pas passer inaperçu habillé ainsi. Son vaste dos quadrillé rend sa présence abstraite et couplée à sa démarche détendue, les plans de marche qui l'accompagnent de dos se réduisent à filmer l'acte substantiel de marcher. A force de le voir s'imposer au réel en plantant son dos au milieu du cadre lorsqu'il découvre un nouveau bistrot, un

nouvel hôtel, filmer son dos en mouvement revient à filmer un geste brut, une pure présence en mouvement.

Ce personnage mystérieux n'est qu'action. Il vit en agissant et évolue en agissant. Il se déplace avec une étonnante évidence. Rien ne l'atteint et chez lui la question du contrôle se résout en lui-même. Il est la fuite, il est l'échappement. Pas de force extérieure, mais pas non plus de force intérieure puisqu'il n'est que le véhicule des actions qu'il entreprend. Contrairement à *Yi Yi* qui expose avec humilité sa thèse sur les lacunes du regard et invite à rester attentif au hors champ et à l'insaisissable, ce film scelle la thèse contraire en un seul plan. Le gardien se regarde un instant dans le miroir et le plan suivant cadre son dos, comme pour nous montrer qu'il n'y a rien de caché, que tout est montré et qu'aucune clef de compréhension ne réside en dehors du cadre. Le film s'attarde uniquement sur des actes, jamais sur des affects, et les actes sont saisis dans leur totalité, pour ce qu'ils sont. Le personnage principal est étrangement vide. Il se contente d'avancer, laissant derrière lui son passé sans vaciller, porté par la seule nécessité d'exister, partout à la fois.



WENDERS Wim, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (*L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*), Allemagne de l'Ouest, Autriche, 1972



L'affirmation d'un regard englobant.

L'expérience de la durée

Assez tôt dans mon projet, j'ai consciemment voulu ancrer mes personnages dans la ville de Paris telle qu'elle s'organise en 2023. Cette actualité est importante à mes yeux. En filmant la ville telle quelle, j'aurais l'opportunité de densifier mes personnages. La volonté de faire vivre certaines scènes au rythme de la ville a guidé le choix de décors précis : le passage d'un bus la nuit, les quais bruyants le jour, un feu rouge qui passe au vert à une intersection. Dans ces environnements, le dos aide à faire vivre la ville dans le champ et dans le hors champ. Aussi la présence de passants, en particulier d'enfants dans la séquence où ils portent une table dos à la caméra, permettait un rappel à la discussion sur les groupes scolaires qui a lieu plus tôt dans le film. Pour en rester à cette séquence de la table, l'enjeu pour moi était de mêler cette menace de disparition liée au dos que j'ai identifié dans *L'esprit de la ruche*, avec la montée d'un désaccord dans le couple, l'un continuant de s'éloigner sans l'autre. C'était une façon pour moi de rendre concrète la tension du dialogue dans l'image.

Je comptais rythmer le film de séquences d'attente, ou la figure de l'un ou l'autre, tantôt de face, tantôt de dos, serait isolée dans un endroit de la ville. Certaines attentes seraient soldées d'une retrouvaille et d'autres traîneraient en longueur sans être résolues. Je n'ai tourné que dix séquences sur les dix-huit écrites et conscient que je ne pourrais pas boucler le tournage en une seule fois, j'ai relégué à plus tard l'implémentation de ces séquences d'attente qui n'ont pas encore trouvé leur place dans le scénario. C'est peut-être une idée pour un autre film, les séquences sont peut-être déjà bien assez longues. Justement, le film est aussi entièrement une expérience sur la durée. Les séquences sont longues et sans coupe, le défi a été de faire vivre suffisamment le cadre pour ne pas

ennuyer, en tout cas pour doser l'ennuie qui peut être une bonne chose. Et plus un plan dure, plus le regard se met à visiter le moindre recoin du cadre. Pour cette raison j'avais projeté de tourner le film en plan très large. Mais la taille de mon espace intérieur me forçait à utiliser des focales trop courtes qui ne donnaient pas un rendu que j'appréciais. J'ai donc filmé toutes les séquences à la focale équivalent au 50mm en 35mm. Le rendu n'est pas aussi large que je le souhaitais et la place laissée au décor devant les personnages de dos est moindre, mais je préfère ce compromis aux déformations que j'obtenais en plus courte focale.



Partie 3

Les interférences temporelles de la faille dorsale

Chapitre 1 : À l'abri au verso du présent

Le dos rétrospectif

J'ai pu mettre en évidence la nature transitoire du dos, son ambivalence. C'est un seuil entre le hors champ et le champ, l'extérieur et l'intérieur, l'attente et le départ, l'immobilité et la marche. Il existe à la lisière de la représentation et la trouble, parfois pour l'éclairer, parfois pour la voiler. Un moment il en lutte avec le spectateur, un autre il lui confie son regard. Ces qualités le rendent également propice à la réminiscence et à la nostalgie. Lorsqu'un personnage n'est pas tout à fait au présent, que ses pensées sont en recul par rapport au temps qui court dans le plan, quoi de plus naturel qu'un dos ? Se retourner, s'isoler de l'instant grâce au dos, ce peut être regarder vers son passé. Le visage lui est tout entier au présent. Il s'actualise en permanence, à vingt-quatre images par seconde. Il réagit au présent qui lui saute aux yeux. La frontalité c'est finalement l'espace de la conscience de soi.³ Le dos est hors de ce contrôle, est inaccessible au regard du sujet, et par là définit une zone de replie où la conscience de l'instant présent n'a pas cours. Telle une tache d'ombre que la lumière ne peut atteindre, le dos résiste aux assauts du présent. Il est l'espace privilégié du passé, du retrait temporel.

Ainsi dans *Le Lac aux oies sauvages* de Dio Yinan, le récit-cadre qui ouvre le film est propulsé dans le passé en une coupe : le personnage opère ce saut dans le temps en détournant le regard, la caméra découvre sa nuque et le passage se fait sans qu'il soit surprenant. Un lien intuitif est tissé entre le dos et le passé de telle sorte que cette coupe est aussi claire que l'aurait été l'artifice éprouvé du fondu enchaîné. La mémoire n'est pas une notion que l'on projette vers l'avant. Comme un regard intérieur, elle fonctionne dans le sens inverse du regard. Déjà dans *Intérieur* de Maeterlinck, le jardin derrière la maison est l'espace où le présent de la mort ne s'est pas encore actualisé. Le dos, l'arrière de la vision, ouvre une brèche vers le passé. Une formule subtile de Philippe Roger peut résumer cette idée : « Le regard de dos est le mouvement mnésique de la conscience intime »⁴.

3 AMIEL Vincent « Des roseaux pensants. Les chorégraphies de dos chez Ozu », in *Tourner le dos, Sur l'envers du personnage au cinéma*, B.THOMAS (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, Esthétiques hors cadre, 2013, p.155-161

4 ROGER Philippe « Faire l'écran », in *Tourner le dos, Sur l'envers du personnage au cinéma*, B.THOMAS (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, Esthétiques hors cadre, 2013, p.41-54



YI'NAN Diao, *Nán Fāng Chē Zhàn De Jù Huì* (*Le Lac aux oies sauvages*), Chine, France, 2019

Dilater le temps, le temps d'une nuque

En faisant obstacle à la représentation, le dos diffère, ne serait-ce que légèrement, l'accès à l'information et retarde la compréhension. Ce petit laps de temps peut avoir un effet très intéressant pour la manipulation du temps au cinéma. Le dos peut alors déclencher une sensation qui se rapporte au « déjà-vu », phénomène dû à un décalage entre l'attention et la mémoire. Une perception inconsciente, ininterrompue, du réel est enregistrée en mémoire. Lorsque l'attention revient, elle enregistre une seconde fois, avec un léger décalage, cette perception qui lui avait échappé. La perception existe alors dans le présent, et dans un souvenir tout juste antérieur de ce même présent. Ainsi, le présent semble appartenir au passé, être enregistré dans notre esprit comme un souvenir. Le dos a le même effet tampon pour la représentation, il est similaire au déficit d'attention que je viens de définir. Une image est perçue en continu mais le dos capte l'attention du spectateur alors que l'action continue. La scène continue à émouvoir le spectateur alors qu'il a décroché. Quand il revient au présent du film, sa lecture est double. Un dos peut paraître étrangement familier alors qu'on le découvre à peine. En bousculant les certitudes temporelles du spectateur, le dos prépare le terrain et peut permettre à la narration de basculer dans le passé.



TARKOVSKI Andreï, *Zerkalo (Le Miroir)*, Union Soviétique, 1975

Le Miroir de Tarkovski s'ouvre sur un travelling avant d'une femme de dos, assise sur une barrière en bois qui délimite le terrain de son jardin. Elle regarde au loin, un homme vient vers elle. Elle est immobile et son dos semble aspirer la caméra à lui. La caméra s'approche avec une certaine révérence, comme si elle filmait un temple. Le film se déploie comme une spirale temporelle, de façon totalement non chronologique, mêlant archives, souvenirs, rêve, passé et présent. Il n'aura de cesse d'injecter des dos autour desquels la caméra s'enroule en vain. Ces dos participent du grand brouillage temporel du film. On ne sait jamais vraiment quand la scène se déroule, aucun repère fidèle ne nous est donné, on passe d'une époque à une autre à l'aveugle, de dos en dos. On ne comprend pas nécessairement l'articulation du film, mais on ressent fortement les méandres de temps qu'il tente de représenter, notamment grâce au dos qui est un allié du rêve et de la mémoire. Le visage lui n'est pas à même de traduire la sensation fugace, imprécise et passagère qu'ont les images de la mémoire. Un visage est trop sûr, trop fixé, reconnaissable. Le dos permet d'entretenir cette incertitude propre au passé. Peut-on véritablement figer une image dans notre mémoire, ne se dissout-elle dès qu'on la scrute de trop près ? Tarkovski d'ailleurs ne s'y trompe pas : la même actrice joue la mère du narrateur dans le passé, et sa femme dans le présent. On ne peut donc pas se fier au personnage présent dans la grande majorité du film, son visage est une fausse certitude, un piège de l'image. Il vaut mieux se laisser bercer par les dos qui se multiplient en écho, d'époque en

époque. Dans le passé, la supériorité du regard et de la face est abolie, c'est le dos qui sert le plus justement la nature de ces images, de ces illusions de la mémoire.

Dos-à-dos, le court-circuit temporel

Dans un film qui fait l'économie du dos, ce dernier devient évidemment plus mémorable. Il se charge alors d'une capacité évocatrice assez particulière, qui est libérée du temps. Je m'explique. On serait tenté de faire la même hypothèse avec un visage. Mais si l'on manipule des frises de temps très grandes, alors la force évocatrice d'un visage raréfié s'estompe à mesure que le temps passe. Imaginons le visage d'un homme de vingt ans. On ne le revoit plus, pendant une grande partie du film, et il refait irruption à 40 ans. On le reconnaît de face, bien sûr, mais un instant tout ce temps suspendu avec la mémoire de son visage enfoui dans le passé, s'évapore. Son image est réactualisée, son présent écrase le passé. Le dos cependant, peut ne pas avoir l'air de vieillir. Et comme il n'est pas de toute façon une forme bien arrêtée dans notre mémoire, le dos du présent retrouvé n'anéantit pas le dos du passé. Il se fond en lui, le complète. Il se connecte en un instant à cette image du passé et la maintient en vie. Le dos perce en quelque sorte la matrice du temps et la traverse d'un point à un autre, insensible à l'éloignement. Mais pour avoir la mémoire d'un dos, il faut qu'il s'agisse d'un dos particulier, d'un dos qui se laisse connaître en détail par un regard. C'est le dos que j'évoquais au tout début de ma recherche : le dos de l'être aimé. Philippe Roger utilise une formule lumineuse qui amène parfaitement l'extrait que je souhaite convoquer : « La preuve d'intimité qu'est la vue de dos est un passeport pour le voyage dans le temps »⁵

On opère un deuxième retour aux origines de mon cheminement sur la question du dos, puisque le film traversé par cet exact sentiment n'est autre que *Les Yeux Noirs* (1987) de Nikita Mikhalkov, pour boucler cette boucle temporelle. Au milieu du film Romano parvient à séduire la femme russe à qui il faisait la cour dans le sanatorium où ils sont tous les deux reclus. C'est une femme mariée, et juste avant la scène en question, elle vient de céder aux avances de Romano. Lui à sa table dans la chambre, il mange une pastèque. Elle est étendue dans le lit, face au mur, dos à la caméra et à Romano. Un très lent travelling avant s'approche d'elle, toujours plus près de son dos nu. Elle pleure et dessine sur le mur en face d'elle avec ses larmes. Elle est inconsolable. C'est la dernière fois que Romano la verra, elle disparaît de la chambre dans la séquence suivante. Troublé, seul et certainement désespéré, Romano entame une série d'aventures rocambolesques à travers le monde,

5 ROGER Philippe « Faire l'écran », op. Cit., p.41-54

loin de chez lui et loin de cette chambre où il a vu pour la dernière fois le dos de son aimée. Il raconte ces aventures-là, dans un récit-cadre qui a lieu sur un bateau, à un homme de bonne compagnie, sensible à sa vie, à son humour. Romano a beaucoup vieilli, il est tout gris. A la toute fin du film, alors qu'il débarrasse des verres sur un plateau après avoir terminé de raconter l'histoire de sa vie à son fidèle compagnon, la femme russe entre dans la salle, de dos au premier plan. Romano la voit, et fait tomber son plateau, complètement sous le choc. Un choc temporel dont l'intensité est soulignée par un arrêt sur image qui suspend les verres dans leur chute. En éclair de bris de glace empêchés, une décharge relie cette apparition du présent au dos intime du passé qui laisse au spectateur une marque indélébile.



MIKHALKOV Nikita, *Otchi tchorniye (Les Yeux Noirs)*, Italie, Union Soviétique, 1987

Ce dos nu qui se découpe sur un mur vert, éclairé par un petit bassin de lumière, est la seule présence qui occupe le cadre pendant quatre minutes. Quatre minutes à contempler les reliefs de son dos qui nous est comme abandonné, et à entendre sa voix et ses larmes. Ce plan ne peut que refaire surface au moment de cette ultime retrouvaille dorsale. Il opère un brutal court-circuit temporel. S'en suit un fondu enchaîné avec un coucher de soleil qui termine d'insister sur ce dos en le métamorphosant littéralement peinture de Friedrich. Assurément, l'emploi mesuré du dos pour rehausser l'intensité émotionnelle de cette scène est délibéré.



Des retrouvailles sous l'égide de Friedrich.

Chapitre 2 : L'écoute aveugle

Réunion hors corps de deux amants

L'insoumission du dos culmine en une notion qui mobilise toutes les autres. En effaçant la bouche, le dos détache la voix du corps et contrarie l'habitude de la synchronie du face-à-face. Il suffit d'un dos et soudain plus d'attache. Cette décapitation du son peut sembler à première vue assez bénigne. Mais couper la voix de sa source c'est déjouer une des lois centrales de la représentation classique : le temps est dissocié de l'espace⁶. La voix, générée par le hors-champ permis par le dos, n'est plus soumise à la tyrannie du direct, et n'évolue donc plus dans le présent. En effet, le terme « synchrone » ne désigne pas seulement la coïncidence visuelle entre les paroles et le mouvement des lèvres, il impose également une temporalité unique qui lit ce corps et ce son. Libérée de cette entrave par le dos, la narration se dédouble. Si l'on peut continuer de considérer que la voix est émise par une bouche inaccessible par le regard du spectateur, ce dernier n'a plus aucune assurance : la notion d'espace est absolument chamboulée. Le dos fait basculer le dispositif sonore dans l'écoute aveugle. La parole qui n'est plus mise en image que par des dos ventriloques, simples ruines de l'ordre précédent, gagne une place déterminante : la présence sonore des personnages est amplifiée. Tout simplement, puisque le visible s'est dérobé, le son mobilise la plus grande partie de l'attention du spectateur. Ainsi, ce que Kiarostami obtient dans le *Goût de la Cerise*, et dans tous ses films, en associant un plan d'ensemble extrêmement large avec un gros plan sonore qui permet d'entendre la conversation de personnages perdus dans le paysage, on peut l'obtenir sans cette distance, grâce à la posture dorsale. Le dialogue est magnifié par le dos.

L'écoute aveugle est la clef de voûte de *La Pointe Courte*, le premier long métrage d'Agnès Varda. Deux amants se retrouvent en vacances, loin du lieu habituel de leurs amours, dans le village natal de l'homme, pour discuter de l'avenir de leur couple qui bat de l'aile. Dans un mélange entre nostalgie et projection périlleuse dans leur futur commun, ce sont les paroles qu'ils échangent qui sont déterminantes. Le texte est très écrit, la diction est monotone. On se laisse envoûter par leurs paroles qui flottent sans attache dans ce paysage de l'enfance. Leurs déplacements sont extrêmement chorégraphiés et cette chorégraphie cultive avec minutie la présence du dos à l'écran. S'il semble être un obstacle à la réunion de leurs corps, il est en fait plus qu'un effet de cache et est

⁶ PISANO Giusy, « De la mise en scène de l'écoute aveugle : “Coraggi ! Ricominciamo la lettura!” » *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, Volume 35, numéro 2-3, 2015, p. 45–76

le véritable point de départ de leur possible réconciliation. D'ailleurs quand il la retrouve à la gare, ils restent dos à la caméra pendant un moment, jusqu'à ce qu'elle se retourne vers lui, dévoile pour la première fois son visage et déclare « je n'ai pas changé de visage ». Ils se connaissent, leur différent ne se règle pas sur l'apparence, sur le visible. Ce n'est pas là une affaire de visage. L'écoute aveugle permet de mettre en évidence que le problème se situe dans l'espace des idées, des émotions, qu'il n'est pas nécessairement concret ou facile à appréhender. Il leur faut trouver les mots justes. Pleinement concentré sur le son, le film me fait l'effet d'une promenade dans un lieu familier où mes jambes marchent d'elles-mêmes pendant que mon esprit est tout entier attaché à une discussion que j'entretiens avec la personne qui m'accompagne. Alors pendant que les amants conversent et visitent les lieux, j'accueille avec l'aisance de l'habitude ces paysages nouveaux et je me les approprie au rythme de leur voix invisible.



VARDA Agnès, *La Pointe Courte*, France, 1955, 1h29

Aux frontières du discours, en attendant le dos

Pour ma partie pratique, je voulais avant tout me concentrer sur la direction d'acteur et sur le dialogue, deux composantes d'un film que j'ai logiquement peu approché à l'école. La parole est certainement l'enjeu central du film. Tout passe par le dialogue, volontairement, les actions des personnages sont banales et ne font pas vraiment avancer la narration. Ce paradoxe me plaît, il accentue encore le degré de transgression de ma démarche : je suis forcé d'associer dos et dialogue ce qui dans un premier temps me semblait être une des avenues où le dos n'avait pas tellement à m'apprendre. Je pensais au côté pratique, à la post-synchronisation facilitée par l'absence de visage. Je ne soupçonnais encore au début du projet, que cette dissociation si simple pouvait avoir des effets si profonds sur la substance même de l'image cinématographique.

C'est ce qui est agréable avec le dos et sa simplicité que je crie sur tous les toits. On ne sait jamais vraiment sur quoi on va tomber. Expérimenter avec le dos ouvre un véritable champ de possibles difficilement prévisible avec exactitude au moment de l'écriture. Il s'agit surtout de sentir que dans une scène donnée, le dos est abrasif, qu'il peut réagir avec le reste de l'image pour se dépasser. Et son avantage, d'un point de vue de la pratique et encore plus de la pratique relativement solitaire comme la mienne, c'est que le dos est toujours ludique. J'anticipe toujours avec un certain plaisir de monter une scène avec un agencement de dos exigeant, calculé, pour voir ce que cela va donner à l'écran. Par exemple pendant la scène en cuisine où le garçon est en partie caché par les fleurs, le retournement de la fille au premier plan crée une étrange ligne de regard, où rien ne coïncide véritablement. Mais en cela la scène est à mes yeux habitée par une sensation que je recherche, celle de la vie trébuchante qui se replie dans des situations en suspens comme celle-là, en funambule à la limite de l'absurde et de l'artifice, mais qui jamais ne franchit la ligne. J'y reconnais la banalité souvent réjouissante de mon quotidien.

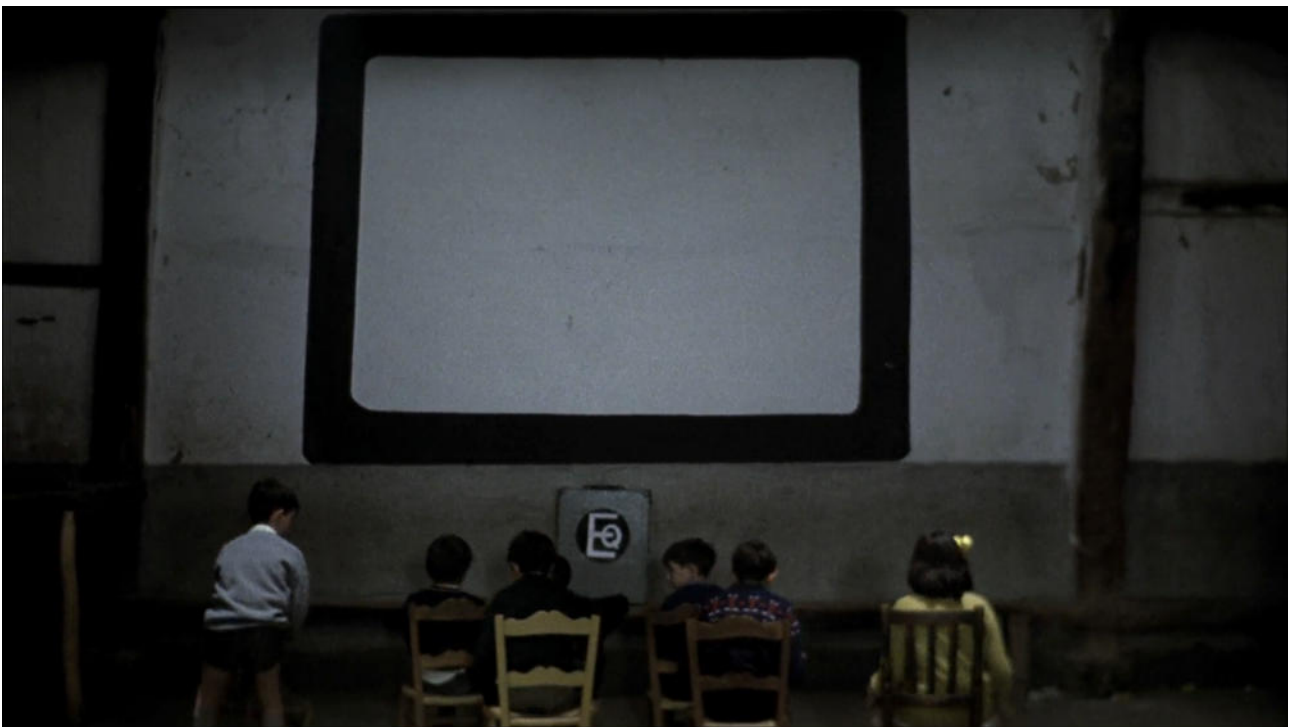
Aussi, comme ce sont leurs échanges qui font état de l'évolution de leurs réflexions sur leur déménagement fantasmé, sur leur couple et sur leurs ambitions, j'ai souhaité redoubler le trait et écrire un film statique, fait d'une pure projection mentale dans un futur incertain, pour que cette parole soit encore plus fragile, plus en danger, plus facilement mise en échec par la répartition non optimale des corps dans l'espace. La mise en scène passe donc en grande partie dans le traitement de ces dialogues. J'ai tenté de les malmener, avec le dos évidemment mais aussi avec des travaux, des bateaux bruyants, un rideau de douche qui met le personnage féminin hors champ. Tout était

prétexte à déséquilibrer ou à renforcer leur présence sonore. L'écoute aveugle a donc une place de choix dans le projet, puisque les personnages parlent de dos dans à peu près toutes les séquences au moins une fois, sauf celle dans le parc qui fait office de rencontre totalement frontale.

Une séquence en particulier fait l'expérience de ce que mes recherches m'ont montré au sujet du dos et du temps. Le personnage masculin enregistre un message vocal à son amoureuse en lui racontant un souvenir de son enfance. Il est seul la nuit dans son appartement qu'il arpente intégralement dos à la caméra. C'est un jeu, une écoute doublement aveugle : il s'enregistre une anecdote de son enfance dans son téléphone, de dos. Une fois son message terminé, il le réécoute en haut-parleur. Sa silhouette perdue dans l'appartement plongé dans la nuit explore les limites de cet espace. Le haut-parleur de son téléphone, lui, répète le souvenir d'enfance qu'il vient d'envoyer par message vocal. Viennent alors se superposer trois couches de temps : le présent de son corps nimbé de nuit, le présent-passé de son message qui sort du haut-parleur, et le passé révolu de l'anecdote qu'il a raconté dans l'appareil. Là encore, tout est dédoublé, appuyé, pour tenter d'éprouver les limites de mes analyses de films.



C'est une exploration du potentiel du dos et du fruit de mes recherches, comme l'entièreté du film. J'ai pris soin dans chaque séquence de tenter de poursuivre de façon pratique, une intuition théorique. De toutes les expérimentations, c'est celle de l'écoute aveugle qui m'a semblé la plus fertile. Pouvoir faire vivre le texte à l'écran de manière aussi variée, en effaçant les figures et en mélangeant cette temporalité décalée du langage avec certaines images, sans sembler pour autant les dissocier ouvertement. J'entends par là que le spectateur s'habitue à voir du dos dans le film et cette fragilisation du rapport entre espace et temps n'est plus vraiment perçue comme une violence. Il ne se sent pas devant un artifice, un truc. Mais la liberté de mise en scène, elle, demeure.



ERICE Víctor, *El espíritu de la colmena* (L'Esprit de la ruche), Espagne, 1973, 1h37

Installation d'un cinéma dans la salle communale du village. Projection de *Frankenstein* de James Whale (1931).

Conclusion

Je me suis appliqué à mettre en lumière ce que l'on peut attendre du dos lorsqu'on a le souci de mettre en scène des fictions de cinéma. Mon approche, je ne m'en suis pas caché, était surtout celle d'un aspirant réalisateur. J'ai regardé ces films et j'ai analysé leurs ressorts dans l'optique de pouvoir m'amuser avec les mêmes jouets, d'essayer de les casser, de les transformer, de les regarder de près pour tenter de trouver d'autres utilisations.

Le dos s'est révélé être un compagnon de jeu à la hauteur de mes espérances. Je peux même dire qu'il les a dépassés rapidement. Je ne pensais pas vraiment toucher au temps seulement par le biais de ce bloc inerte. Son rapport au regard, à l'identité, à la pensée intérieure, à l'espace, j'avais pu commencer à les deviner sans trop de mal. Bien sûr les films que j'ai analysés m'ont amené juste au-delà des limites de mes prévisions. J'ai conscience de ne pas avoir confronté ce motif à beaucoup de littérature spécialisée. C'est aussi un parti pris, je voulais voir le dos évoluer au contact d'œuvres, au contact de l'acte créatif dans lequel je me reconnais bien mieux. Cette sensation d'être à chaque instant en train de développer mon rapport personnel à ma pratique future, même pendant ma recherche théorique, constitue pour moi la plus grande joie de l'exercice.

J'ai l'impression de m'être préparé, d'avoir commencé à courir de mon côté, dans ma tête, en faux départ : j'ai énormément aiguisé ma pensée de la mise en scène en m'attardant pendant plus d'un an sur ce dos. Si mon film n'est pas encore terminé et qu'il me reste donc de la véritable pratique entre les mains, je suis persuadé que mon hypothèse de départ résiste au temps et aux avancées théoriques que j'ai faites à mesure que je m'éloignais de cette intuition d'origine : faire débiter la mise en scène par le dos, construire à partir de lui pour aboutir à son image. Même si le dos n'est plus présent dans l'image finale, les questions auxquelles il aura fallu répondre pour l'éliminer sont des questions dont j'ai pu éprouver l'ampleur et la profondeur.

Rappelons à présent les interactions que j'ai dégagées de la problématique du dos au cinéma. S'il est intuitivement un barrage, un empêchement, et plus particulièrement, un effacement du visage qui semble si crucial à la communication de sens et d'émotion entre les personnages et le spectateur, il se révèle être un allier de taille, même pour un film aussi classique qu'un mélodrame de l'âge d'or hollywoodien qu'est *l'Héritière* de William Wyler. En obstruant le cadre, il parvient à mettre le dos

au service de l'épaississement de l'intrigue, en s'en servant pour figurer justement les non-dits et la manipulation qui font rage dans la maison Sloper. Chez Hou Hsiao-Hsien, l'approche plus contemporaine est moins raide. Le dos qui s'offre plein cadre dès le premier plan de *Café Lumière* semble dicter un nouveau rapport possible et souhaitable pour profiter du film, entre les personnages, leur vie et le regard du spectateur.

Le dos sert de rappel à la présence bien vivante du hors champ, et en bouchant si souvent les perspectives à demie offertes par le cadre, le dos appelle à être attentif à la périphérie. La fiction ne se construit pas qu'avec du visible, en plein milieu du cadre. Le dos délivre des limites de la représentation centripète du visage. Un regard de biais sur la mise en scène toute en retenue d'Edward Yang dans son ultime film *Yi Yi* nous apprend à ne pas se fier à l'artifice de la toute-puissance de notre regard sur le film. Si l'on est habitué à être satisfait, à tout voir et tout saisir, Yang nous recommande de considérer la nature lacunaire de notre regard qui ne saisit jamais qu'une seule face du réel. Cette humilité du regard est cruciale pour faire entrer le dos dans le processus de mise en scène avec la même évidence que le visage. On ne peut pas tout voir à tous les coups. Il faut la révolte violente de Buster Keaton dans le *Film* de Beckett pour dénoncer la tyrannie du regard qui est à l'œuvre dans la frontalité. En effet, imposer aux personnages ce face-à-face forcé revient à les traiter comme de vulgaires objets, n'existant que pour être vus par le spectateur.

Libéré de cette violence du regard grâce au dos qui aisément s'y soustrait, les personnages deviennent sujet, et leur regard à eux se met à compter autant que le nôtre. Ainsi, une silhouette qui se découpe de dos un décor qui la dépasse convie le spectateur à partager un même regard. En regardant le paysage contemplé par le personnage en même temps que lui, une connexion aussi bien d'ordre physique qu'émotionnelle se produit. Je reconnais en lui un double de mon statut de spectateur et en cela je suis plus réceptif à ses affects et à l'échange qui se produit entre le personnage et son milieu. Je suis plus à même de comprendre ce qu'il traverse. Mais cette posture de contemplation peut aussi basculer. D'une certaine façon, un dos face à l'infini de l'horizon, c'est une menace de disparition. La profondeur du cadre vertigineuse dans laquelle s'engouffre notre regard commun se mû en appel vorace. Surtout pour Ana, la très petite fille de l'Esprit de la ruche qui n'est pas de taille à affronter cette immensité hypnotique et fantasmée. La tentation de la fuite vers le fond du cadre mobilise la figure du dos en mouvement. Protéiforme, la trajectoire du dos est fortement dépendante du reste du film pour être signifiante. C'est la combinaison d'autres éléments de mise en scène qui permette au dos de faire ressentir une certaine présence derrière un personnage qui marche. Intervient alors la notion de contrôle, et la nature de cette présence qui pousse à la

marche change au gré des films. Reste malgré tout cette impression tenace que ces personnages agissent sous influence. Ainsi, dans *Elephant*, c'est l'anonymat et sa violence qui semble légitimer et encourager la reproduction en boucle de la trajectoire du meurtre. *Les Harmonies Werckmeister* font basculer la marche du personnage principal du côté du doute existentiel qui se rattache à la place de chaque individu dans un univers en perpétuel mouvement, mouvement que ces corps cosmiques semblent pouvoir imprimer au personnage pantin du film. Enfin, dans le film de Wenders, la gratuité et l'aura de mystère tenace qui entoure le gardien de but font de lui une présence brute qui se justifie et se motive elle-même.

Le dos devient finalement un instrument de perturbation temporelle. Il échappe en quelque sorte au présent qui actualise perpétuellement le visage qui est le siège de notre conscience, qui s'applique à saisir et réagir au présent en continu, sans même y penser. Le dos lui semble est derrière nous, il échappe à notre conscience du présent et s'associe aisément avec le passé. Le retournement est en effet le geste privilégié du retour vers le passé, comme l'illustre le début du *Lac aux oies sauvages*. Cette capacité à se couler dans d'autres temporalités que le présent permet au dos d'introduire des structures de narration non chronologiques, comme celle qui constitue *le Miroir*. Le dos nostalgique ne s'arrête pas là puisqu'il résiste aux épreuves du temps, relativement au visage qui change énormément. Le dos lui reste fidèle à son imprécision essentielle et est tout à fait robuste aux voyages temporels. L'image de son présent ne trahit pas, ne détruit pas l'image de son passé. Les deux ne sont pas assez définies pour se contrarier. Alors dans *Les Yeux Noirs*, le dos est le véhicule d'un choc temporel de plusieurs années, lorsque le héros retrouve le dos de la femme qu'il aime, par surprise. Enfin, lorsqu'un personnage parle dos à la caméra, que sa bouche est invisible, alors le son ne transige plus à la synchronie avec le corps, et se détachant de l'espace de la représentation, emporte avec lui le temps qui n'a plus d'encrage dans l'image. Plus rien ne permet d'affirmer qu'espace et temps sont accordés, l'écoute aveugle a fini de terrasser l'ordre classique de la représentation en séparant ses deux constituants les plus rigoureux.

Le dos a tout démoli et laisse dans son sillage, les ruines de nos certitudes de spectateur. Avec si peu, il parvient à déstabiliser si profondément la matière filmique. Lui qui semble si tranquille est en fait une force majeure du désordre et du chaos, là, sous nos yeux impuissants.

Bibliographie

THOMAS Benjamin (sous la dir. de), *Tourner le dos, Sur l'envers du personnage au cinéma*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, Esthétiques hors cadre, 2013

BANU Georges, *L'Homme de dos*, *Peinture, Théâtre*, Paris, Adam Biro, 2000

PISANO Giusy, « De la mise en scène de l'écoute aveugle : "Coraggi ! Ricominciamo la lettura!" » *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, Volume 35, numéro 2-3, 2015, p. 45–76

MAETERLINCK Maurice, *Le trésor des humbles*, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 2008, 1896

MAETERLINCK Maurice, *Intérieur* (dans *Trois petits drames pour marionnettes*), Bruxelles, Espace Nord, 2010, 1894

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, Collection Essais, 1992

THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde*, De l'espace cinématographique comme milieu, Strasbourg, Circé, 2019

COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre*, Paris, Verdier, 2012

BECKETT Samuel, *L'innommable*, Paris, Les éditions de minuit, 2004, 1953

Filmographie

WYLER William, *The Heiress (L'Héritière)*, États-Unis, 1949, 1h55, noir et blanc

HSIAO-HSIEN Hou, *Kōhī Jikō (Café Lumière)*, Japon, Taïwan, 2003, 1h43, couleur

YANG Edward, *Yī yī (Yi Yi)*, Taïwan, 2000, 2h53, couleur

SCHNEIDER Alan, *Film*, États-Unis, 1965, 24min, noir et blanc, écrit par Samuel Beckett

ERICE Víctor, *El espíritu de la colmena (L'Esprit de la ruche)*, Espagne, 1973, 1h37, couleur

CLARKE Alan, *Elephant*, Royaume-Uni, 1989, 39min, couleur

TARR Béla, *Werckmeister harmóniák (Les Harmonies Werckmeister)*, Hongrie, 2000, 2h25, noir et blanc

WENDERS Wim, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty)*, Allemagne de l'Ouest, Autriche, 1972, 1h41, couleur

YI'NAN Diao, *Nán Fāng Chē Zhàn De Jù Huì (Le Lac aux oies sauvages)*, Chine, France, 2019, 1h53, couleur

TARKOVSKI Andreï, *Zerkalo (Le Miroir)*, Union Soviétique, 1975, 1h46, couleur

MIKHALKOV Nikita, *Otchi tchorniye (Les Yeux Noirs)*, Italie, Union Soviétique, 1987, 1h58, couleur

VARDA Agnès, *La Pointe Courte*, France, 1955, 1h29, noir et blanc

LUMIÈRE Louis, *Démolition d'un mur*, 1896, France, 45sec, noir et blanc

OLMI Ermanno, *I fidanzati (Les Fiancés)*, 1963, Italie, 1h17, noir et blanc

Table des illustrations

<i>Démolition d'un mur</i> , Louis LUMIERE, 1896 (carré de plans) -----	p.9
<i>Les Yeux Noirs</i> , Nikita MIKHALKOV, 1987 (carré de plans) -----	p.11
<i>L'Héritière</i> , William WYLER, 1949 (carré de plans) -----	p.17
<i>L'Héritière</i> , William WYLER, 1949 (diptyque de plans) -----	p.18
<i>L'Héritière</i> , William WYLER, 1949 (carré de plans) -----	p.19
<i>L'Héritière</i> , William WYLER, 1949 -----	p.20
<i>L'Héritière</i> , William WYLER, 1949 (triptyque de plans) -----	p.21
<i>Café Lumière</i> , Hou HSIAO-HSIEN, 2003 (carré de plans) -----	p.23
<i>Café Lumière</i> , Hou HSIAO-HSIEN, 2003 (diptyque de plans) -----	p.24
<i>Yi Yi</i> , Edward YANG, 2000 (mosaïque) -----	p.26
<i>Yi Yi</i> , Edward YANG, 2000 (carré de plans) -----	p.27
<i>Yi Yi</i> , Edward YANG, 2000 -----	p.28
<i>Film</i> , Alan SCHNEIDER, 1965 (carré de plans) -----	p.30
Installation de Michelangelo Pistoletto, photo de Lori WASELCHUK pour The New York Times, 16/12/2010 -----	p.31
<i>A l'aube des nostalgies futures</i> , Malivai VEILLERANT, PPM 2023 -----	p.33
<i>L'Esprit de la ruche</i> , Victor ERICE, 1973 (carré de plans) -----	p.36
<i>L'Esprit de la ruche</i> , Victor ERICE, 1973 (carré de plans) -----	p.38
<i>L'Esprit de la ruche</i> , Victor ERICE, 1973 (carré de plans et plan unique) -----	p.39
<i>Elephant</i> , Alan CLARKE, 1989 (mosaïque) -----	p.42
<i>Les Harmonies Werckmeister</i> , Béla TARR, 2000 (mosaïque) -----	p.44
<i>L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty</i> , Wim Wenders, 1972 (mosaïque) -----	p.46
<i>L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty</i> , Wim Wenders, 1972 (diptyque) -----	p.47
<i>A l'aube des nostalgies futures</i> , Malivai VEILLERANT, PPM 2023 -----	p.48
<i>Le Lac aux oies sauvages</i> , Diao YI'NAN, 2019 -----	p.51
<i>Le Miroir</i> , Andreï TARKOVSKI, 1975 (carré de plans) -----	p.52
<i>Les Yeux Noirs</i> , Nikita MIKHALKOV, 1987 (carré de plans) -----	p.54
<i>Les Yeux Noirs</i> , Nikita MIKHALKOV, 1987 (diptyque de plans) -----	p.55
<i>La Pointe Courte</i> , Agnès VARDA, 1955 (carré de plans) -----	p.57
<i>A l'aube des nostalgies futures</i> , Malivai VEILLERANT, PPM 2023 -----	p.59
<i>L'Esprit de la ruche</i> , Victor ERICE, 1973-----	p.60

ENS Louis-Lumière

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

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de Master

Spécialité cinéma
promotion 2020-2023
Soutenance de Juin 2023

A l'aube des nostalgies futures

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : **Montrer du dos à l'écran, ouvrir une brèche dans l'espace et le temps avec le tranchant d'un regard**

Directrice interne de mémoire : Giusy Pisano (Professeure des Universités)

Directeur externe de mémoire : Jean-Paul Civeyrac (Réalisateur)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Elise Domenach

Sommaire

Synopsis	p.69
Note d'intention	p.70
Problématique du mémoire	p.71
Traitement	p.72
Liste Matériel	p.73
Liste Technique	p.73
Liste Artistique	p.73
Plan de travail	p.74
Budget prévisionnel	p.75
Scénario	p.76

Synopsis

Joseph, étudiant de 23 ans, vit toujours chez ses parents à Paris. Il est en couple avec Juliane, 25 ans, qui vient de trouver son premier boulot à La Défense. Il vit mal sa dépendance économique, tant envers ses parents qu'envers son amoureuse. Juliane aussi vit chez ses parents mais, entrée dans la vie active, elle commence à envisager leur vie à deux. En attendant, ils se voient dans Paris, et profitent d'un peu d'intimité quand les parents de l'un ou l'autre ne sont pas chez eux. Ils se prennent au jeu d'imaginer ensemble leur appartement de rêve et leurs discussions quotidiennes se retrouvent de plus en plus encombrées de considérations matérielles. Ils mettent leur vie de couple en perspective, échangent sur leurs peurs et leurs joies quotidiennes en tentant dans ce désordre de désirs, de ne pas perdre de vue ce qui les réunit en premier lieu.

Note d'intention

« On est là, où on ne peut être sans disparaître. »

- Henri Michaux, *Coups d'arrêt*

Pour expérimenter librement la figure du dos dans ma fiction, j'envisage de construire mon film assez simplement, selon la logique de plans séquences fixes qui imposent un axe et laissent les corps évoluer au sein du cadre. Cette économie de plans me permettra de tourner plus librement dans des lieux variés sans m'encombrer d'un découpage trop chronophage. Je projette de trouver un lieu, d'écrire une scène qui le complimente, de trouver un cadre et de laisser tourner. Cela me permettrait de me concentrer sur la direction d'acteurs, sur leur diction et sur la direction de leur corps dans l'espace, qui sont les dimensions de la création cinématographique que je préfère et que j'ai le moins eu l'occasion de pratiquer à l'école. Les scènes pourront ainsi se multiplier sans trop alourdir le tournage. Je voudrais que le film soit constitué d'un ensemble de séquences, séparées par des ellipses à la durée indéfinie, pour donner du souffle à cette histoire banale en faisant sentir au spectateur que les personnages continuent de vivre entre les plans.

Il me tient à cœur d'ancrer fortement cette fiction dans son époque. Je veux filmer Paris et les rituels qui scandent la vie d'un parisien en 2023. De là l'importance du téléphone portable, de l'accès à internet qui est en quelque sorte à l'origine, sans en avoir l'air, de cette soudaine obsession matérialiste. C'est l'outil qui sans arrêt met notre vie en regard de celle de milliers d'inconnus. Ce gouffre constamment ouvert vers l'intimité factice des autres peut nous amener à remettre en question notre quotidien, sa banalité, sa morosité, et à jalouser des fantômes. Cette idée ne sera pas non plus appuyée, c'est à dire que le téléphone portable, s'il sera bien omniprésent, ne sera tellement un sujet. Je voudrais l'observer sans le juger ou le singer. Il occupe donc la vie de mes personnages comme mon téléphone occupe la mienne, pour le meilleur et pour le pire.

Un récent voyage au Japon où l'urbanisme et la culture sont drastiquement différents de la nôtre m'a fait apparaître la nécessité de filmer nos spécificités parisiennes actuelles. L'état de nos rues, de nos transports en commun, de notre technologie, de notre politique et de nos relations humaines sont autant d'éléments qui se révèlent finalement hautement originaux. J'essaye de penser un film sans perdre de vue tout ce que mon environnement immédiat a de surprenant. Au Japon, il n'y a aucune benne à poubelle domestique dans les rues pour rassembler les déchets le jour du ramassage et donc tous les quelques jours, les rues sont parsemées de sacs poubelle de particuliers. J'ai trouvé cela fascinant, alors que ça ne l'est certainement pas pour un résident. C'est donc un ensemble de situations aussi triviales que cet exemple qui m'ont poussé à écrire un film qui rassemble une multitude de scènes, qui sont autant d'occasions de montrer quelque chose de notre quotidien qui ne manquerait pas de sembler exotique à un observateur lointain.

Relation à la problématique du mémoire

Le fil directeur de ces fragments est la vie amoureuse et la possibilité du couple. Les notions d'identité, de solitude, de communication, d'altérité, de dépendance émotionnelle sont au centre de mes préoccupations artistiques et dramatiques. La problématique de mon mémoire, celle de la représentation du dos, du visage qui échappe, est avant tout une question d'identité et aussi une *question de regard*. Quoi de mieux qu'un film sur le doute, le désir de changement, la peur de l'inconnu pour mobiliser le motif du dos et expérimenter sur ses possibilités et ses limites ? J'y trouverai sans nul doute de quoi mettre en pratique certains axes de mes recherches théoriques et même de quoi pousser ma réflexion plus loin. Mon point de départ est la remise en cause d'une frontalité systématique. De là, j'écris des scènes de dialogue qui sont les scènes les plus simples, celles qui ont tendance à faire l'objet d'un banal champ contre champ, et j'essaye d'en faire varier les paramètres formels pour en explorer les marges. Il y a mille façons de filmer deux personnages qui se parlent et c'est en me frottant à cette scène essentielle que je souhaite évaluer ce que le dos peut apporter d'unique, d'imprévu.

Mon objectif en tant que réalisateur est tout simplement de ne pas oublier que le dos fait partie intégrante des outils qui sont à ma disposition, qu'il a, à l'instar du visage, un potentiel émotionnel et dramatique. Je ne veux donc pas me forcer, écrire une scène spécifiquement pour le dos, ou filmer une majorité des plans avec des personnages de dos, où même tenter d'inventorier les différents types de plans de dos et d'en tirer profit de manière exhaustive. Au contraire, je pense que mon approche globale à la mise en scène du film, mon point de vue va faire émerger des situations où le dos va s'imposer. Ainsi, la distance choisie et l'angle d'attaque permettent l'émergence du dos. De la même manière qu'on ne vit pas sa propre vie comme une série de plans rapproché visage et que nous n'avons pas toujours accès à la face de l'autre à des moments clefs, il arrivera dans le film que des personnages soient de dos à des moments où nous avons plutôt l'habitude de les voir de face au cinéma, des moments où il est comme attendu que nous ayons accès à la réaction d'un personnage, à son expression. Dans ces moments, l'acteur ou l'actrice trouvera des ressources en dehors de son visage pour exprimer l'émotion de la scène.

Il s'agit donc de faire vivre les personnages dans le cadre sans les plier à la nécessité de montrer leur visage à la caméra en toute occasion. Cela sera encouragé par le fait que certaines situations n'advieront pas dans les lieux optimaux, c'est-à-dire que dans la vie et dans le film, une conversation sur les sentiments amoureux ne se déroule pas forcément dans l'intimité d'un appartement, par exemple. Ces *décalages géographiques* permettront d'introduire avec douceur des possibles décalages dans la mise en scène avec des personnages de dos. De plus, la multiplication des situations produit autant d'opportunités de mise en scène sans avoir à tenir le visage pour pierre angulaire. Le dos sera très présent à l'écran, mais comme une évidence. Il ne faudrait surtout pas qu'il apparaisse comme des caprices de mise en scène.

Dimension dramaturgique/Traitement

Chaque situation dialoguée se singularise grâce au lieu particulier dans laquelle elle s'inscrit. Chaque décor est unique et se démarque clairement des autres : un arrêt de bus, une rue la nuit, un parc, une devanture d'agence immobilière, la sortie d'une tour de La Défense, une chambre verte, une autre jaune, un salon avec cuisine américaine. Les plans séquences seront long et filmés en plan large. On pourra alors autant prêter attention à ce qui se dit, à ce qui se joue entre les corps, qu'à un métro aérien émergeant d'un tunnel ou un feu qui passe au vert à un carrefour. En raison de la forme du film, beaucoup de lieux et peu de plans par lieu, je voudrais filmer avec *une configuration de documentaire*, aussi bien d'un point de vu matériel que humain. Je souhaite employer une caméra légère, majoritairement fixe, et utiliser la lumière naturelle uniquement. J'entends choisir mes lieux de tournage et mes axes de caméra en fonction de la *lumière disponible* plutôt que de dépêcher une équipe pour plier le réel à ma fiction.

Cependant, en contraste avec cette ascèse technique d'un point de vue de la machinerie et de la lumière, j'entends mettre en scène *les corps* avec une grande rigueur, composer patiemment mes cadres et faire interpréter à mes acteurs des dialogues très écrits. Ces dialogues seront tantôt pauvres et lacunaires, tantôt longs ou rhétoriques. Mettre en scène des corps de dos et s'autoriser des décadrages me permet également d'expérimenter assez librement avec le hors champ sonore au sein de la ville et de mettre en relation le dos avec le principe de l'écoute aveugle. Un personnage qui parle de dos glisse dans espace sonore particulier qui n'est ni vraiment in, ni vraiment off, et peut alors faire le pont entre les deux.

Pour suivre le quotidien de ce couple et réussir à mettre en scène leur intimité, je me refuse à tout spectaculaire et privilégie *l'observation attentive* de leur existence à l'écran, sans négliger le temps mort. Je voudrais que les personnages soient suffisamment seuls pour que la réunion de deux corps à l'écran soit déjà porteur de sens. Aussi, filmer un personnage dans le creux d'un événement complexe peut me permettre d'aller plus directement vers une émotion sans passer par l'échafaudage d'une situation difficile à mettre en scène avec mes moyens. Par exemple, un retour de mariage ou le déplacement à un mariage plutôt qu'un mariage entier avec des centaines d'invités. Je veux me laisser la liberté d'aborder ce genre de moments, par ce détour de mise en scène simple. J'ai la censure trop facile lorsqu'il s'agit de mobiliser des situations d'envergure dans mes scénarios, parce que je suis intimidé par la tâche de parvenir à les montrer. Je fais donc le choix de ne pas les montrer, et d'en parler quand même. Par ailleurs, le film étant avant tout un film de rencontres, certains éléments clefs de la vie des personnages passeront simplement par le dialogue, sous la forme d'une histoire ou anecdote racontée par un personnage à un autre, sans pour autant être la règle.

Liste Matériel

Caméra Panasonic GH5	1
Trépied vidéo Benro	1
Carte SD 64Go	3
Clap	1
Tournevis de poing	1
Gaffer	1

Liste Technique

Réalisateur	Malivai Veillerant	m.veillerant@ens-louis-lumiere.fr
Chef opérateur son	Xingyu Liu	x.liu@ens-louis-lumiere.fr

Liste Artistique

Joseph	Joseph Hussenot
Juliane	Juliane Robillard

Plan de travail

En raison d'imprévus et des dates très tardives incompressibles de ma ppm, la disposition de mes acteurs a changé juste avant le tournage. J'ai dû m'adapter en réduisant le nombre de séquences à tourner, en me concentrant sur celles qui avaient le plus grand intérêt en lien avec mon mémoire. Je tournerai toutes les séquences manquantes en juillet. Les dates n'étant pas fixées avec certitude, le planning de la post-production du film n'est pas établi. Elle se fera vraisemblablement à la fin du mois d'août.

JOUR 1 : Mardi 6 juin

9h – 11h : lecture du film et répétition de la séquence 6

11h – 13h : tournage de la séquence 6

13h – 13h40 : repas

13h40 – 15h : tournage de la séquence 2

Le tournage de la séquence 6 a pris 1h de retard, les acteurs découvraient leurs personnages tardivement et ont eu besoin de temps pour rentrer dans le film. Le repas a été décalé et légèrement écourté.

La séquence 2 a été terminée à 16h. Le résultat est peu inspirant, je réinventerai cette séquence plus tardivement et projette de la tourner à nouveau.

A l'issue de cette première journée et au vu des faibles disponibilités de mes acteurs dans l'après midi, j'ai simplifié et raccourci toutes les séquences du film.

JOUR 2 : Mercredi 7 juin

9h – 10h : répétition de la séquence 12

10h – 11h : tournage de la séquence 12

11h – 12h : répétition de la séquence 14

12h – 13h : tournage de la séquence 14

13h – 13h40 : pause déjeuner

13h40 – 14h30 : répétition de la séquence 10

14h30 – 15h30 : tournage de la séquence 10

La ré-écriture a porté ses fruits, le plan de travail a été respecté à partir de ce jour, jusqu'à la fin du tournage.

JOUR 3 : Jeudi 8 juin

9h30 – 11h 30: répétition puis tournage de la séquence 5

11h30 – 12h00 : tournage de la séquence 11

12h00 – 13h00 : repas et déplacement vers les quais de Seine

13h00 – 14h30 : répétition et tournage de la séquence 3

JOUR 4 : Vendredi 9 juin

9h00 – 11h00 : répétition et tournage de la séquence 18

11h – 12h : repas et déplacement vers le bois de Vincennes

12h – 14h : répétition et tournage de la séquence 16

Budget prévisionnel

Nourriture : 350€

Costumes : 150€

Aucune location de véhicule n'est nécessaire.

SEQUENCE 1 – EXT/NUIT Rue

Le couple marche côte à côte le long d'une avenue, des profondeurs de la nuit on les distingue à peine.

JULIAN

T'es sûr que je peux pas venir chez toi ce soir ?

JOSEPH

Oui, et tu sais très bien pourquoi.

JULIANE

Mais je dors mal (un temps) Je suis stressée (un temps) S'il te plaît...

JOSEPH

T'es la seule à bien dormir quand tu dors dans mon lit.
Tu prends 80cm sur 90 avec un grand sourire.

JULIANE

T'as qu'à t'acheter un grand lit deux places.

JOSEPH

J'y serai plus dans un an, je vais pas faire refaire ma chambre à mes parents pour me barrer juste après.

JULIANE

Tu dis ça depuis des années.

JOSEPH

Oui mais là c'est pour de vrai. Tu vas avoir ton job...

Ils s'arrêtent devant la vitrine illuminée d'une agence immobilière.

JULIANE

J'ai juste hâte de te retrouver le soir sans me poser de questions.

JOSEPH

Moi aussi. T'en veux un comme ça ? Ou comme ça ?

JULIANE

Nan je veux du parquet.

JOSEPH

Il faudra vérifier qu'il grince pas trop, surtout sur le chemin des toilettes.

JULIANE

Je retire ce que j'ai dit j'ai absolument pas hâte de visiter des appartements avec toi. Tu vas être trop chiant.

JOSEPH

Pourquoi ? Non. On va bien s'amuser.

JULIANE

Il faudra voir si la cage d'escalier n'est pas trop bruyante, tu dévaleras les escaliers pendant que je serai à l'intérieur. Surtout depuis la chambre.

JOSEPH

S'assurer que le voisin du dessus n'est pas chanteur d'opéra.

JULIANE

Faire attention à l'humidité.

JOSEPH

Vérifier l'état du local poubelle.

JULIANE

Tester l'ouverture et la fermeture de toutes les portes et placards.

JOSEPH

Le temps que met l'eau à chauffer dans la salle de bain.

JULIANE

Évaluer les pertes de chaleur.

JOSEPH

Mesurer la taille des pièces au laser.

JULIANE

La qualité du raccordement à internet.

JOSEPH

La couverture du réseau mobile dans tous les recoins.

Le téléphone de Juliane sonne.

JULIANE

C'est mon père qui soit s'inquiéter... Je lui dis que je rentre chez moi alors ?

Joseph acquiesce en silence, Juliane décroche.

SÉQUENCE 2 INT/NUIT Chambre Joseph

Joseph arpente son appartement en pleine nuit. Il ouvre le frigo, se sert un verre d'eau au robinet de la cuisine, s'assoit un moment dans le noir, se relève etc. Il enregistre un message en même temps :

JOSEPH

Quand j'étais petit, vers 6 ans. (il recommence) Quand j'avais 6 ans, ma maman m'a confié pour la première fois la mission d'aller chercher du pain par moi-même. La boulangerie était au bout de ma rue et maman me regarder marcher tout droit depuis la fenêtre du quatrième étage. La pièce froide dans ma paume, je sortais fièrement et pendant tout le trajet aller, je prenais soin de ne pas me retourner. De lui montrer que j'y arrivais tout seul. Je lui tournais le dos mais j'avais confiance en son regard. J'étais étrangement libre et protégé à la fois. Sur le retour je la regardais de loin me regarder et je crois que maintenant c'était elle qui faisait mine de ne pas faire attention à moi. Elle se retirais dans l'encadrement obscur de la fenêtre pour m'observer sans en avoir l'air. Quand j'y repense je me dis qu'elle devait être terrifiée et fière. La foi que l'on avait tous les deux dans la qualité presque magique de son regard devait malgré tout nous rassurer. Dans notre appartement j'aimerais avoir une fenêtre comme celle-ci, depuis laquelle je pourrai te regarder aller et venir. Et tu me regarderais aussi la tête levée. Je ne t'ai jamais regardé depuis une fenêtre avec cet amour secret qu'avait ma mère. Une ligne tendue entre notre intimité et la rue vulnérable. J'ai hâte. Je t'aime.

Il relance la lecture du message sur son téléphone. Sa voix accélérée en vitesse x2 raisonne suraiguë dans l'appartement endormi.

SÉQUENCE 3 – EXT/JOUR Seine

Juliane est assise à côté de Joseph allongé sur la pavé, les pieds vers l'eau.

JULIANE

Tu trouves que j'ai changé dernièrement ?

JOSEPH

Dans quel sens ?

JULIANE

Je sais pas, ma tête ?

JOSEPH

Depuis la semaine dernière ou... ?

JULIANE

J'ai revu des photos de nous. Je trouve que je change pas... ça m'inquiète.

JOSEPH

C'est que tu es la beauté éternelle.

JULIANE

Toi t'as vieilli.

JOSEPH

Merci

JULIANE

Mais en bien, en... logique.

JOSEPH

Je vieilli logiquement.

JULIANE

J'ai peur d'être prise pour une enfant. Encore hier...

JOSEPH

De quoi hier ?

JULIANE

Tu vois ces groupes d'enfants en sortie scolaire qui prennent toute la place dans la rue ? Je les dépasse toujours avec une certaine angoisse, j'évite de les traverser, j'ai peur qu'un surveillant, un adulte, me prenne pour une élève du groupe. Et je doute, si je vais trop vite je serai suspecte, si je vais trop lentement...

JOSEPH

tu seras irrémédiablement absorbée.

JULIANE

Oui je suis persuadé que je suis à deux doigts d'être coincée, impossible de me justifier, considérée comme une enfant agitée qui fait des problèmes, réduite au silence. A chaque fois que j'en ressors indemne je me sens soulagée d'un poids énorme.

JOSEPH

Tu devrais essayer d'en suivre un un jour. Tu verrais bien si tu arrives à passer inaperçue et tu profiterais d'un voyage en car à Honfleur sur les traces de Charles Baudelaire.

JULIANE

J'ai encore plus peur d'être démasquée que d'être assimilée...

JOSEPH

Tu vieilliras. Une fois, assise juste en face de moi, une femme entre 40 et 50 ans m'a fait pensé à toi. Elle te ressemblait énormément.

JULIANE

T'as juste croisé ma mère dans le métro, bravo.

JOSEPH

Attends, vraiment. Je me suis dit que ça pourrait être toi plus tard, que ça collerait.
(un temps)
Et statistiquement, ça doit être la même chose pour moi non ?

JULIANE

Ou alors tu es fou d'amour pour moi et tu me vois partout.

JOSEPH

Je me demander à quoi je ressemblerais, quelle tête j'aurai plus tard, parmi toutes celles disponibles dans le métro parisien. Certainement que je l'ai même déjà vu sans m'en rendre compte, ce type qui je ressemble dans le futur. Qu'est ce qui va bien pouvoir m'arriver pour que je termine avec une tête pareille... (un temps) J'ai peur de tomber sur moi et d'être horrifié.

JULIANE

Ça irait mieux si tu venais me chercher au bureau.

SÉQUENCE 4 – INT/JOUR Salle de bain

Joseph étend sa lessive et fait tout tomber dans la baignoire.

SÉQUENCE 5 – EXT/JOUR Luxembourg

Juliane est assise seule et fait un signe en direction de Joseph qui arrive pour s'asseoir à ses côtés. Il l'embrasse.

JOSEPH

Ah tu m'as pris la meilleure chaise ! (elle acquiesce) Parfait. (il ferme les yeux)

JULIANE elle met de l'ordre dans son sac et sors un livre

Tiens je l'ai fini hier.

JOSEPH

T'as bien aimé ?

JULIANE

C'était génial.

JOSEPH

Je savais que ça te plairait. J'ai commencé le tiens aussi, je te le rendrais bientôt.

JULIANE

Ça va tu peux le garder, je te le donne. (un temps) J'ai pas envie de retourner bosser.

JOSEPH

Si j'avais une chaise comme ça chez moi, on m'en sortirait plus.

JULIANE

C'est vrai qu'elles sont confortables, on s'en trouvera avec cette forme pour notre salon.

JOSEPH

On pourrait manger dedans avec un petit plateau sur les genoux.

JULIANE

Non moi je préférerais manger à table, une table a peine assez grande pour deux. Tout se touche et s'emmêle.

JOSEPH il déplace sa chaise

Manger face à face comme ça ?

JULIANE elle déplace sa chaise

Oui ça serait bien.

JOSEPH

Elle ferait aussi table d'appoint, pour travailler, pour écrire.

JULIANE

Juste la place pour une lampe et une feuille ou un ordinateur, comme une petite enclave.

JOSEPH il retombe dans sa chaise et pense un moment.

Luca nous invite en Suisse.

JULIANE elle retombe dans sa chaise

Super

cailloux

JOSEPH il déplace sa chaise et se penche pour ramasser des

Sauf que j'ai pas ce qui faut pour les promenades, pour la neige. T'as des bottes pour la montagne toi ?

JULIANE

Non.

JOSEPH

J'ai rien qui tient chaud, j'ai juste de quoi prendre le métro et me poser au parc.

JULIANE

Je peux te prêter des collants en polaire.

JOSEPH

Je me sens pas assez équipé pour la vie (un temps) j'ai l'air d'un idiot dès qu'il faut être équipé.
J'ai pas de cravate non plus.

JULIANE

Tu veux mettre une cravate à la montagne ?

JOSEPH

Non j'ai pas de cravate dans l'éventualité de de... je sais pas, un mariage, un enterrement, une réception, un gala. La dernière fois c'est mon père qui m'en a prêté une, j'en ai marre.

JULIANE

Il suffit d'aller en acheter.

JOSEPH

J'ai envie de refuser.

JULIANE

Je vais les acheter pour nous.

SÉQUENCE 6 – INT/JOUR Chambre Joseph

Joseph est à son bureau, il fait la comptabilité de leurs dépenses à la montagne. Juliane est allongé dans le lit, la tête contre le bureau et regarde son téléphone.

Joseph entre un dernier numéro dans le tableur et pose le reçu qu'il tenait dans les main sur une pile en vrac à côté de lui. Il colorise la case du total en vert. Puis, distrait il commence à dessiner sur le tableur.

JULIANE

T'avances ?

JOSEPH

Mmh...

JULIANE

Je t'ai dit que c'était pas la peine et qu'on se débrouillera autrement.

JOSEPH

Je te dois au moins 173,45€.

JULIANE

C'est pas pressé. Regarde celui-là t'en pense quoi (elle lui montre son téléphone).

JOSEPH

Un peu petit non ?

JULIANE

C'est juste à côté du bureau.

JOSEPH

Oui enfin de toute façon... ça va aussi dépendre de moi.

JULIANE

Et celui-là ?

JOSEPH

C'est un écran noir attends.

Il appuie sur le téléphone, compose le code secret et tombe sur l'écran d'accueil. C'est une photo de lui à la montagne.

JOSEPH

C'est moi ?

JULIANE

Bah oui !

Joseph est perplexe.

JOSEPH

Tu m'adores tellement que tu dois me reluquer de la tête aux pieds à chaque fois que tu ouvres ton téléphone ?

JULIANE

Ça doit être ça.

JOSEPH

Si c'est ça on va pouvoir s'arranger autrement alors.
Tu acceptes les paiements en nature ?

JULIANE

Ah oui tu fais quoi demain ?

JOSEPH, il se rapproche d'elle

Demain ? Rien je suis là et toi tu fais quoi

JULIANE

Parfait je suis au boulot demain et j'ai un colis Vinted à récupérer en personne auprès d'une vendeuse. Tu peux y aller pour moi.

SÉQUENCE 7 – EXT/JOUR Rue

Avec sa casquette rose, Joseph attend à un coin de rue. Il appelle la vendeuse au téléphone.

JOSEPH

Je suis là, j'ai une casquette rose vous pouvez pas me manquer.
Oui j'ai un petit sac plastique ça devrait aller merci.

SÉQUENCE 8 – EXT/NUIT Arrêt de bus

JULIANE

T'aurais du courir !

et sa casquette rose

JOSEPH, il arrive derrière en marchant avec un sac plastique

J'étais surpris tu cours jamais d'habitude.

JULIANE elle se retourne

J'ai envie de rentrer vite.

Joseph la serre dans ses bras. Elle se détache et marche autour de lui avec impatience.

JULIANE

Viiiiite.

JOSEPH

On peut marcher à la prochaine.

JULIANE

Je veux pas marcher je veux être conduite.

Ils attendent.

JULIANE

Tu me prends jamais en photo.

JOSEPH photo au flash jusqu'à se prochaine réplique

Si

JULIANE

Tu les prends et tu les regardes plus jamais.

JOSEPH arrête les photos

Qu'est ce que t'en sais ?

JULIANE

Tu me mets pas en fond d'écran toi.

SÉQUENCE 9 – INT/JOUR Chambre de Julianne

A son bureau, Juliane assiste à une visioconférence de réunion de travail. Elle se lève pour ouvrir la fenêtre juste à sa droite, puis s'absente un instant. Elle revient avec un étendoir et une pile de lessive qu'elle étend devant la fenêtre. L'étendoir se remplit petit à petit en commande de l'ordinateur. La réunion obstruée continue derrière les chaussettes mouillées qui s'accumulent.

SÉQUENCE 10 – INT/JOUR Salle de bain

Ils sont tous les deux derrière le rideau de douche.

JOSEPH

Il nous faudra aussi du débouche évier.

JULIANE

Un balais, un aspirateur portatif léger.

JOSEPH

Des outils variés : marteau, tourne vis.

JULIANE

Des vis.

JOSEPH

Oui des vis.

Joseph sort de la douche et commence à se brosser les dents.

JOSEPH

Tu sors pas ?

JULIANE

Je laisse poser mes cheveux. (un temps) Du liquide pour le carrelage.

JOSEPH

Du vernis à parquet.

JULIANE

Un set de serviettes de toilette. Des gants de toilette ?

JOSEPH

Un gobelet à brosse à dents.

JULIANE

Un porte savon.

JOSEPH

Un kit de couture pour réparer les vêtements.

JULIANE

Et broder des t-shirts. (un temps) Un paillason !

SÉQUENCE 11 – EXT/JOUR Jardin du Luxembourg

Deux chaises vides. Au bout d'un instant, un homme prend une chaise et en laisse une toute seule.

Juliane est assise dans un fauteuil, elle porte une robe dorée Joseph est allongé derrière sur le canapé un livre dans les mains.

JOSEPH

(il déclame un poème.)

JULIANE

« J'ai pris salade thaï absolument infecte, viande dure au mauvais goût et salle plus que bruyante. J'ai signalé au serveur (très charmant) mais aucun geste n'a été proposé ! Patron désagréable. Les frites étaient dures réchauffées brûlées j'ai mangé. Erreur ! Nous n'y retournerons pas, par contre la serveuse est superbe. »
Quatre étoiles !

JOSEPH

(un autre poème Déclame un autre poème d'un autre livre.

JULIANE

« A éviter absolument ! Un ami en terrasse s'est fait agressé par un passant sans raison apparente (insultes, menaces). Apparemment une connaissance du patron puisque ce dernier nous a demandé de partir... prenant parti de l'agresseur. ABSURDE ! Lamentable ». Une étoile.

JOSEPH il se redresse

(un dernier, plus court)

JULIANE se retourne

« Barman d'1m60 condescendant et vulgaire. Bière agréable »

JOSEPH se rapproche à genou

Une petite tête grognon qui dépasse du bar et qui te prépare la meilleure bière de ta vie, la morve au nez, et refuse de te donner l'heure quand tu demandes gentiment. On y va c'est où ?

JULIANE

C'est à côté du mon bureau, on ira si tu viens me chercher !

Joseph se retourne lentement et retourne sur le canapé en grognant chantage.

JULIANE

T'en penses quoi alors de la robe ? Moi je sais pas trop.

JOSEPH

Remontre.

Juliane se met à genou sur le fauteuil

JOSEPH

J'aime bien. Je regrette pas d'être allé la chercher.

JULIANE

Elle était jolie la vendeuse ?

Joseph se couvre les yeux.

JULIANE, se retourne face caméra

Je vais la revendre... plus cher.

SÉQUENCE 13 – EXT/JOUR La Défense

Julianne est assise seule un midi et mange un sandwich.

Un homme vient lui demander quelque chose d'inaudible. Elle acquiesce et le suit du regard avec insistance quand il s'en va.

SÉQUENCE 14 – INT/JOUR Cuisine

Sur la table devant Juliane, des vêtements et des chaussettes.

JOSEPH

Tu penses que c'est grave si c'est pas ultra fin ? (un temps, il la regarde) Non ?

JULIANE, termine son verre et se redresse

(Joseph en prend dans ses mains) Mmh non.

JOSEPH

Moi je préfère les morceaux tout fin. (il regarde la recette sur son téléphone)

JULIANE

Elle sent vraiment trop bon ta lessive. Je voudrais qu'on achète la même. Surtout pour les draps...

JOSEPH

Moi aussi j'aime bien l'odeur de tes draps.

JULIANE

J'y ai pensé la première.

JOSEPH

On peut au moins faire une garde alternée.

JULIANE

Je veux de la bonne lessive et des fleurs sur ma table tous les jours.

Joseph se retourne et ouvre le frigo.

JOSEPH, de dos

On a pas rangé les œufs ?

JULIANE les sortant d'un sac plastique

Ils sont là.

Joseph prend les œufs et regarde la recette sur son téléphone.
Juliane passe derrière la cuisine pour débarrasser de la vaisselle.

JULIANE

Je nous sors des assiettes ?

JOSEPH

Oulah c'est pas près du tout.

Juliane s'est arrêté devant le frigo. Elle détache une carte de peinture.

JULIANE

Tu l'as acheté en double ?

JOSEPH, concentré

De quoi ?

JULIANE

Le nu de Degas, au bain, vert, orange... Je l'ai déjà moi, pourquoi tu l'as pris en double ? C'est nul.

JOSEPH

Je l'aimais aussi c'est tout.

JULIANE

Mais le miens est à toi, bientôt, en même temps qu'à moi. T'es nul de faire ça... On l'a déjà et toi... Tu te prépares au pire.

Joseph casse des œufs.

JULIANE

Tu m'écoutes pas ?

SÉQUENCE 15 – INT/JOUR Chambre Joseph

Joseph est assoupi à son bureau. Sur l'écran de son ordinateur à côté de lui défilent des images de sports extrêmes et de courses poursuite. Puis des images de Julianne vue depuis une fenêtre, sortant de chez elle habillée différemment à chaque fois.

SÉQUENCE 16 – EXT/JOUR Bois de Vincennes

Dans une zone d'herbes sèches assez hautes. Juliane et Joseph portent une petite table jaune.

JOSEPH

On aurait du accepter que ton père nous amène en voiture.

JULIANE

Oui enfin trois stations de métro c'était pas sensé être compliqué. (un temps) Je pouvais pas deviner qu'il serait fermé.

JOSEPH

Il aurait fallu vérifier...

JULIANE

C'est pas le genre de truc que tu vérifie quand tu te doutes de rien.

JOSEPH soulevant la table comme une haltère

Au moins ça nous entraîne à déménager.

JULIANE

C'est pas vraiment un challenge. (Juliane pose la table et monte dessus.)
En avant !

JOSEPH il essaye de la soulever et fait quelque pas.

T'es si lourde !

JULIANE reprenant la table

Tu penses que beaucoup de gens viendraient nous aider ?

JOSEPH

Mon père, ma mère, tes parents, Joseph, Juliane, Marcello, Liu, Fred, Siegfried, Luca s'il est pas en Suisse...

JULIANE

Faudrait être sélectif pour pas qu'on se marche dessus.

JOSEPH

Rien à voir, je t'ai ramené ton livre.

JULIANE

Mais non je te l'ai donné je t'ai dit.

JOSEPH

Ca va c'est le tiens.

JULIANE

Ca change rien... Quand on réunira nos deux bibliothèques.

JOSEPH

Moi je garde ma bibliothèque, je veux pas tout mélanger.

JULIANE

Bah pourquoi ?

JOSEPH

Bah, c'est mon espace de pensée, mon univers.

JULIANE

Enfin ils vont pas disparaître !

JOSEPH

Je sais pas j'ai besoin de garder mes repères. Pour m'inspirer, respirer.

JULIANE

T'es vraiment chiant à tout vouloir en double.

JOSEPH

Je veux rien en double. C'est juste...

JULIANE elle s'arrête et prend la table toute seule

Alors j'amène MA table dans MA chambre à côté de MA bibliothèque. T'en approches pas ça t'empoisonnerait l'esprit je voudrais pas te faire subir ça.

JOSEPH

C'est pas ça...

JULIANE

Tu peux rentrer chez toi c'est par là-bas !

SÉQUENCE 17 – EXT/NUIT La Défense

Joseph est seul à la Défense, il attend Juliane.

SÉQUENCE 18 – INT/JOUR Chambre de Juliane

Juliane est assise dans son lit, de dos. Joseph est allongé en face d'elle et la regarde en souriant.

JULIANE

Ça sert à rien de me regarder comme ça.

Elle tire la couverture à elle, se met en boule et tourne le dos à Joseph
Joseph la bouscule du pied et lui envoie un coussin. Elle sourit, cachée de Joseph

JOSEPH, les dessine du doigt

Je suis sûr que tu rigoles. Je connais tes épaules, tes omoplates.

JULIANE se renfrogne

Tu mérites pas.

JOSEPH

Une heure de métro aller, une heure retour...

JULIANE, se retourne vers lui vivement

Et ben enfin !

JOSEPH lui prend la main le bras tendu

J'ai pensé à quelque chose qu'on avait oublié. (un temps)

JULIANE

Quoi ?

JOSEPH

Je veux un grand lit, oui, mais avec une seule table de chevet.

JULIANE

Super.

JOSEPH

Tu me demandes pas pourquoi ?

JULIANE

Mais pourquoi donc ?

JOSEPH il l'attire contre lui et la serre dans ses bras

Une table de chevet de ton côté pour être obligé de passer mon bras au dessus de toi pour y accéder.

JULIANE moqueuse

Un grand poète dans mon grand lit !

JOSEPH

C'est vrai que ça sonnait mieux dans ma tête. Une pensée pour l'imperfection, la fêlure, le déséquilibre.

JULIANE, ouvrant lentement sa main à plat devant lui, elle la pose sur son visage

Il nous faut une poignée mal vissée qui nous reste dans la main une fois sur deux.

JOSEPH, étouffé

Copieuse.

JULIANE

Je vais me faire les ongles. Quelle couleur tu penses ?

JOSEPH lui prenant le bras par le poignet

Jaune ?

Fondu au jaune.