

LA LEÇON DE CINÉMA DE JEAN-LOUIS GONNET

Comme un seul homme n'est pas un film sur le rugby. C'est une recherche sur la gestation d'un être en formation, un embryon constitué par un potentiel énergétique qui grandit et se transforme en phagocytant progressivement le spectateur pour l'amener à vivre ce moment de libération formidable que constitue la naissance, l'entrée dans l'arène de la vie symbolisée par le stade.

Comment construire un film qui happe le spectateur (a priori extérieur à l'action) pour l'impliquer dans un processus de mutations internes ?

Comment amener un public à porter les émotions des acteurs, à participer à la montée en puissance d'une tension jusqu'au désir de la libération finale ? Notre propos oscillera entre une approche globale des différentes parties du film et une étude plan par plan.

Le film est divisé en trois parties, chacune introduite par un plan fixe (1,2,3), filmé dans les douches. La succession de ces plans participe à la progression narrative du film. Le nombre de joueurs présents dans l'espace décrit augmente d'une étape à l'autre (un, trois, puis une dizaine). L'espace se remplit jusqu'au débordement, participant ainsi à la mise en scène de l'idée générale : l'expulsion, la sortie sur le stade.

Ce lieu de préparation, d'échauffement ressemble à une chapelle, un lieu de recueillement intérieur, coupé du monde. L'espace est clos : les murs, le sol, le plafond, aucune porte si ce n'est celle du regard du public. Les seules lumières proviennent des petites ouvertures situées en haut des murs, face à nous. Deux grands miroirs se font face, renvoyant à l'idée de psyché.

Les murs sont blancs, comme un autre lieu d'isolement, celui de l'hôpital psychiatrique. Le comportement des joueurs dans cette pièce relève, pour un non initié, du domaine du psychique voire du psychiatrique : ils se jettent contre les murs, tournent en rond autour de la pièce, urinent au milieu, se bousculent brutalement... Dans ce premier plan, le joueur ne cherche pas à sortir, il s'échauffe les épaules, mais sa gestuelle s'apparente à une tentative de libération.

Toute l'énergie du film est contenue dans ce plan, dans ce bocal que représente cet espace clos superbement mis en scène par la fixité du cadre. Cette énergie n'aura d'autre issue que le spectateur lui-même que l'on force ici à s'intégrer aux lieux.



Partie 1, plan 2 : (21'') Gros plan sur le dos d'un autre joueur. Continuité temporelle signifiée par le raccord sonore : chocs hors champ contre les parois. Il faut noter le lien entre le choc sonore et l'image du dos : construction du sens dans la succession de ces plans. Voici ceux qui vont encaisser, qui vont supporter les coups, il faudra avoir les épaules larges et solides. Mieux qu'une formule, c'est l'introduction du film. La transmission de ce message au spectateur est faite cinématographiquement : le plan 2 encaisse le plan 1 sans broncher. La problématique est posée : l'épreuve s'annonce difficile mais le calme et la sérénité de la préparation dominant en surface.

Première partie : l'intériorisation



Cette première partie du film est très découpée, constituée de douze plans rapprochés en mouvement. Ce découpage, cette absence de fixité et le resserrement du cadre participent à la mise en place d'une forte tension : ils contredisent la force d'inertie des corps. Cette dualité existe également dans le couple image-son : le découpage image et les mouvements de caméra par opposition à la bande son feutrée, continue.

La notion d'intériorisation nous est donnée par la solitude des individus dans les plans. Un seul homme apparaît dans l'espace clos des douches. Ce parti-pris est conservé dans les sept plans suivants : chaque joueur est isolé dans le cadre, il ne communique avec aucun autre, ni par la voix, ni par le regard. La bande son, très ténue, ne donne à entendre aucun dialogue. elle est constituée des



Nous sommes dans une concentration extrême traduite par la précision et le dépouillement. Précision des gestes, nudité des corps, resserrement des cadres, nombre très limité des actions abordées : répétition et ritualisation des gestes. L'unicité du lieu et son exigüité y contribuent.

On constate une grande présence des corps mais une absence des êtres. Ils vont pourtant progressivement s'incarner, mais pour l'heure, les personnages restent difficilement identifiables, repérables.

Plan 9 (14'') : Deux joueurs en train de se masser. Légère entrée de champ à gauche d'un troisième, tous les trois de dos et torse nu. Sensualité des gestes. Pluralité et identité des corps, on avance lentement vers une homogénéisation, une harmonie. Le premier maillot de l'équipe, c'est

bruits produits par les gestes, les frottements, les respirations, comme un monologue intérieur.

La caméra, très proche des joueurs, se heurte dans chaque plan à des masses de chair, à la musculature des dos. Ces masses de chair remplissent l'écran, enveloppent les corps, les protègent comme la carapace de la tortue. Cette caméra très mobile les contourne, voudrait nous donner à voir ce qu'il y a à l'intérieur, et se heurte à des visages fermés, à des regards absents. Seuls les menus gestes de la préparation physique sont accessibles : bandages, pansements, massages... Un va-et-vient récurrent des débuts et fins de plans se met en place : dos-mains, dos-visage-main, buste-main-dos, mains-visage, mains-visage, visage-mains, mains-visage, dos, visages, visages, dos, buste. La fragmentation des corps frappe évidemment dans le découpage. Le morcellement filmique de l'ouverture correspond à un morcellement corporel, on pourrait presque parler de démembrement avant d'aboutir à la solidarité organique de l'équipe (homme).



Ces sept premiers plans sont porteurs d'une tension qui n'est pas le fruit d'un sur-découpage classique car leur durée est

le torse nu des joueurs.

L'intérêt de ce plan réside également dans le fait que l'on passe de l'unité au pluriel dans la thématique des corps.



Ce plan s'inscrit comme une transition dans la structure de cette première partie du film. Il nous renvoie à la question de la gestion du temps : au fur et à mesure de la progression des plans, la préparation avance mais à des rythmes différents suivant les joueurs. Tout se passe comme si dans un mouvement d'avancée continue, il y avait des retours en arrière ; ex. habillé et déshabillé, en tenue, pas encore en tenue, disparité des rythmes. Le spectateur est confronté à une structure temporelle qui avance en looping. Cette partie se referme sur l'image d'un joueur torse nu alors que certains autres sont déjà habillés.

Cette notion d'intériorisation est également traduite par l'absence de plan large qui permettrait de situer l'action, aucune identification du lieu, des vêtements, des personnages périphériques. Tout est confiné dans cette enveloppe placentaire que constituent le vestiaire et les carapaces.

relativement longue. Il s'agit plutôt d'un sur-découpage visuel lié au contenu de chaque plan.

Deuxième partie : la transformation



Cette seconde partie est introduite par le plan fixe des douches, bien sûr, dans lequel apparaissent plusieurs joueurs. Cependant le trio a supplanté l'individu. La répétition du plan souligne cette démultiplication.

Tous les joueurs sont habillés. Les yeux s'ouvrent. Les regards et les paroles s'échangent. Une communication s'installe entre les joueurs, mais également entre ces hommes et le public. Toute l'énergie accumulée dans la première partie du film est transmise ici au spectateur par les jeux de regards.



La séquence commence par des dialogues chuchotés, perceptibles dans la bande son ; les joueurs se regroupent, se frottent crâne contre crâne, se parlent. Enfin une voix perce cet univers sonore ténu : "On reçoit les gars ! Y s'est dit des choses il va falloir tenir ces choses...". Le spectateur est extérieur à ces promesses, mais il les pressent. Les hommes se sont levés, ils s'activent, se déplacent. L'inertie des corps laisse place au mouvement. La caméra les suit, participe à cette agitation. Dynamisation. Remarquez à ce niveau que les visages des joueurs sont devenus familiers. Ils sont à présent tous reconnaissables.



Partie 2, plan 5 : (22'') Trois joueurs ensemble se tiennent par les épaules et forment un cercle. Ils font littéralement corps. Réunion physique réalisée à l'écran pour la première fois. Le message se fait de plus en plus précis. Après les prémisses d'une harmonie dynamique (Partie 2, plan 1) le début de l'union statique. Le propos s'éclaircit. Comme un seul homme, c'est aussi la mêlée des corps.

Troisième partie : l'expulsion



Cette troisième partie est introduite par un plan d'ensemble assez sombre dans les douches. Neufs joueurs en tenue complète, tournent dans l'espace confiné des douches, se font rapidement passer un ballon. Unique et furtive apparition dans le film du ballon qui sert de lien. Une nouvelle étape a été franchie vers une pluralité harmonieuse.

Cette introduction à la troisième partie est composée de trois plans raccordés dans l'axe. C'est la première introduction découpée du film. Comme précédemment, la caméra (le spectateur) occupe la place paradoxale du quatrième mur, ouverture/écran. Un grand nombre de joueurs occupe le lieu donnant l'impression d'une surcharge à l'image. L'espace est désormais plein jusqu'au débordement. Ces raccords dans l'axe participent du bouillonnement et de la sensation de trop-plein annonçant l'expulsion.

Partie 3, plan 4 : Le corps de cette partie est constituée d'un plan séquence* de 4 minutes. Le plan séquence au cinéma souligne l'adéquation temps fictionnel/ temps réel, sans coupure à l'image. Ultime étape de l'identification du spectateur à

"Allez on se dépêche... tout est prêt, on s'assoit". Les joueurs s'assoient et on éteint la lumière. Il fait presque nuit dans le vestiaire, la pénombre est propice au recueillement. On hausse le ton, la bande son commence à prendre le pas. L'union passe par l'incantation. Le plan séquence souligne la communauté. Le nom des individus est prononcé mais, à l'image seule une équipe est montrée.

"Maintenant le feu, le feu hein que ça soit pas pour faire semblant hein ! On mène Damien, on va chercher on va faire mal !" La thématique guerrière de l'agression s'inscrit de plus en plus dans le discours. Il s'agit bien d'un combat que ces hommes vont livrer et leur chef les prépare à l'assaut. Remarquez la contre-plongée justement sur ce joueur et la valorisation associée : pour que l'ensemble existe et réussisse il ne faut pas faillir individuellement. Un joueur se lève, la caméra reste collée à lui. L'exiguïté des lieux ne permet pas de prendre beaucoup de recul mais la pertinence ici est justement de faire corps, de fusionner : "Allez serrez-vous maintenant, serrez-vous !". Les joueurs obtempèrent. A l'image c'est le cercle qui parle. La caméra recule un peu et retrouve le plan taille. "Allez les gars c'est sifflé !".



l'équipe. La problématique du temps est posée, elle sera présente par les propos des joueurs : "Capitaine, amène, amène ! Non on n'attend plus que toi ; Marc quelle heure il est ?"

Les corps des joueurs sont prêts. La dernière préparation mentale collective de l'équipe est en marche. La caméra suit dans ses déplacements, physiquement ou à travers son ombre portée, le capitaine des avants de l'équipe (joueur 22). Cette caméra est immergée au sein de l'équipe.



Partie 3, plan 5 : Très gros plan sur les joueurs les uns derrière les autres. Souffles, expirations très présents dans la bande son. Noir à l'écran et générique. La bande son se poursuit et assure la continuité temporelle. Ce qui permet au spectateur d'être encore avec les joueurs quand ils ne sont plus là, mais interdit l'euphorie de l'action, le spectacle du match. La naissance de l'équipe a eu lieu.

Conclusion

Comme un seul homme est un film qui se situe à la croisée entre fiction et réalité. Il s'agit bien d'une véritable équipe de rugby dans son vestiaire (Racing Club de Vichy) filmée en partie dans les conditions réelles de préparation et de match, chères à Jean-Claude Saurel co-scénariste. Pourtant les auteurs, dans leur note d'intention rappellent : "Nous sommes donc dans les conditions de la fiction". C'est au travers de partis-pris filmiques précis, parce qu'ils ont été mûris et réfléchis que Jean-Louis Gonnet met en scène le réel : le sur-découpage visuel de la première partie du film, le plan-séquence final, les séquences dans les douches préparées et jouées. Cette mise en scène a été servie par un sens affûté du montage. Le monteur Gilles Volta a su donner son architecture au film : les plans d'introduction de chaque partie marquent un tournant dans la progression dramatique. Il a su également donner une place au spectateur dans le film en l'intégrant progressivement à l'équipe. Ainsi, cette synergie de l'idée originale, des choix de mise en scène, du montage, du traitement visuel et sonore participe à la création du sens et des sensations dans Comme un seul homme.