

Les partis pris filmiques

- La mise en scène convoque des partis pris variés qui agissent de manière complémentaire et qui convergent vers un même but : resserrer l'action et enfermer toujours davantage les personnages.

L'encadrement

Franchissements : l'entrée dans les lieux

- À l'image du mouvement de caméra qui permet de passer de l'extérieur à l'intérieur de l'orphelinat lors de la première séquence, le film accorde une grande importance à l'arrivée dans les lieux, les personnages étant vus y entrant.

⇒ Cela est dû aux changements fréquents de lieux effectués par les personnages,

* au gré des événements que vit Nawal,

* du parcours de Nihad / Abou Tarek

* et des avancées de l'enquête de Jeanne.

Des franchissements de porte qui ne sont pas anodins

Nawal subit d'abord les franchissements de porte

- Nawal est poussée par sa grand-mère dans la maison familiale.

- La porte de la maison familiale se referme derrière la sage-femme emportant le bébé de Nawal (Nihad).

Quand Nawal a quitté le domicile familial, une fois qu'elle paraît agir selon son libre arbitre, bien des franchissements de porte qu'elle effectue ne sont pas anodins

La porte calcinée de l'orphelinat incendié

- Nawal franchit la porte calcinée de l'orphelinat incendié.

La porte du car

- Nawal ouvre et ferme la porte du car pris pour se rendre au camp de Deressa

* et, une fois ce car mitraillé, c'est dans ce même encadrement qu'elle brandit sa croix en criant qu'elle est chrétienne.

Les entrées de la demeure du chef de la milice de la droite chrétienne

- Nawal passe le portail de la propriété et plusieurs portes afin de tuer le chef de la milice de la droite chrétienne...

Le seuil de sa cellule

- C'est en chantant que Nawal franchit le seuil de sa cellule lorsqu'elle est conduite pour être violée par Abou Tarek.

⇒ Cela souligne l'importance du franchissement comme acte physique, mais également comme acte politique et moral : Nawal change de position et passe d'un camp à un autre.

Le franchissement d'une porte permet également de saisir la transformation de Nihad / Abou Tarek

La porte de la cellule dans laquelle Nihad / Abou Tarek viole Nawal

- Apparaissant dans l'encadrement de porte de la pièce dans laquelle il vient de violer Nawal, Nihad / Abou Tarek lance à Nawal hors-champ, « *Chante maintenant* », puis il claque la porte.

Les portes de l'immeuble et de l'appartement dans lesquels Nihad / Abou Tarek vit au Canada

- L'attitude de Nihad / Abou Tarek est totalement différente lorsqu'il ouvre violemment la porte du hall de son immeuble après avoir lu que la « *Lettre au père* » lui sera portée par ses enfants - il essaie manifestement de voir si Jeanne et Simon sont encore dans la rue -

* ou qu'il ouvre et ferme vivement celle de son appartement - et la caméra est placée dans celui-ci, saisissant son arrivée - et décachète l'enveloppe de la « *Lettre au fils* ».

Les franchissements de portes par Jeanne sont autant de paliers dans son enquête

- **Quant à Jeanne, elle est amenée à passer d'un lieu à un autre et à franchir des seuils qui sont autant de paliers dans son enquête.**

* Dans le village de naissance de sa mère, pour rejoindre Souha et un groupe de femmes, Jeanne passe par plusieurs portes,

⇒ ce qui suggère qu'une piste suivie par Jeanne en ouvre une autre et cela suggère ainsi l'emboîtement des pistes.

Le rôle des portes

Les portes délimitent souvent des espaces dans lesquels se jouent des événements importants ou dans lesquels vont être effectuées des révélations

- Par exemple, les révélations de Chamseddine à Simon, répétées sous forme d'énigme à Jeanne par Simon.

⇒ **L'ouverture ou la fermeture d'une porte possède donc fréquemment un enjeu ou une force dramatique.**

⇒ **Son franchissement donne parfois lieu à un arrêt du personnage dans son encadrement et à un raccord de mouvement, ceux-ci soulignant son importance en donnant à voir la difficulté que le personnage éprouve à l'effectuer.**

⇒ **Le franchissement des portes redouble, au niveau de la mise en scène, le passage d'un niveau de récit et d'un temps à un autre.**

Resserrer, réduire, enfermer

- **Tout au long du film, la mise en scène de Denis VILLENEUVE joue sur les éléments permettant de resserrer le cadre autour des personnages.**

⇒ Cela commence par les lieux.

Les lieux

Les lieux sont montrés comme enfermant toujours davantage Nawal

La maison familiale

- * dont la grand-mère refuse l'accès à ses deux frères,
- * puis en ferme la porte et les fenêtres

L'appartement de son oncle

Le coffre de voiture où elle est enfermée après son meurtre

Sa cellule en prison

Le bureau du notaire Lebel et sa salle d'archives

- Même le bureau du notaire Lebel et sa salle d'archives, **avec ses multiples casiers**, sont, symboliquement, des lieux qui resserrent l'espace consacré à Nawal et à ses dernières volontés.

Une véritable dramaturgie des lieux et des éléments d'encadrement

- **Outre les portes, d'autres éléments du décor (fenêtres, couloir d'hôpital ou d'hôtel, escalier de la demeure du chef de la milice de la droite chrétienne...)** resserrent l'espace, certains constituant un cadre dans le cadre qui ajoute un enfermement supplémentaire.

Le filmage

L'échelle des plans

- **Par ailleurs, les personnages sont fréquemment cadrés en plans plutôt serrés et la mise en scène accorde une grande importance aux gros plans.**

Les gros plans

Les gros plans de visages

- **La mise en scène accorde une grande importance aux gros plans, notamment à ceux de visages permettant de saisir les émotions :**

- * **l'effroi, la colère, la haine, l'abattement de Nawal ;**
- * **la surprise, la tristesse, la colère, le découragement, la sidération ou la détermination de Jeanne.**

Les gros plans des mains et de leurs gestes

- Ces gros plans s'attachent aussi parfois aux mains et à leurs gestes :

- * **Gestes techniques :** couper le cordon ombilical de Nihad
- * **Gestes professionnels :** ceux du notaire Lebel
- * **Gestes affectifs :** Jeanne tenant la croix, le passeport, puis une photo de sa mère.

Des gros plans aux effets choc

- Certains de ces gros plans ont un effet choc :

* Ceux de la main menottée de Nawal accouchant en prison, par exemple.

⇒ **Ces gros plans resserrent le cadre sur des éléments qui sont autant d'indices proposés au spectateur pour mieux saisir ce qui se joue au sein du film.**

Les plans larges

Les plans larges suggérant une sensation d'étouffement

- **C'est parfois un plan large qui est employé pour suggérer une sensation d'étouffement, le personnage paraissant *noyé* dans le décor :**

* Nawal pleurant dans l'orphelinat incendié ou à terre à côté du bus qui flambe.

* Jeanne sur l'esplanade de l'école après avoir entendu les révélations de l'ancien gardien de prison - notamment le fait que Nawal ait été violée à de nombreuses reprises en prison par Abou Tarek.

⇒ **Si l'échelle de plan choisie permet de réduire le cadre ou d'enfermer le personnage dans un espace plus vaste, il en va de même de l'angle de prise de vues et notamment des plongées, mais aussi des mouvements de caméra.**

Les angles de prise de vue

La plongée [: Vertiges de la plongée]

Fonctions de la plongée

- **La plongée permet d'englober un lieu :** la gare routière de Deressa.

- **La plongée permet de saisir un personnage de manière singulière :** Jeanne nageant dans la piscine.

La plongée résulte parfois d'une différence de position entre plusieurs personnages

- Lorsque Jeanne, Simon et les deux notaires rencontrent l'infirmière qui a accouché Nawal en prison, elle est couchée dans son lit et est saisie en plongée.

La plongée est le plus souvent utilisée pour signifier un déséquilibre

- Si Nawal n'est pas le seul personnage à être saisi en plongée, elle est fréquemment filmée ainsi ce qui suggère qu'elle est écrasée par le poids des situations, de ce qu'elle vit et subit et qui l'enferme.

Piste pédagogique : la plongée

- Afin de rendre cela plus évident et concret pour les élèves, on pourra citer ou montrer différents plans de Nawal filmés en plongée.

⇒ Parmi ceux-ci :

* Nawal sur son lit quand sa grand-mère lui fait promettre qu'elle va aller étudier en ville ;

* Nawal accouchant de Nihad ;

* Nawal quittant l'appartement de son oncle pour partir vers le sud ;

* Nawal pleurant à terre dans les ruines de l'orphelinat ;

* Nawal s'apprêtant à monter dans le car pour se rendre au camp de Deressa ;

* Nawal descendant l'escalier pour aller commettre son meurtre ;

* Nawal placée dans le coffre de la voiture après l'assassinat ;

- * Nawal assise sur le sol de sa cellule, chantant pendant qu'une femme hurle ;
- [* Nawal à terre, remontant son pantalon après qu'Abou Tarek l'a manifestement violée ;]
- * Nawal enceinte dans sa cellule,
- * Nawal accouchant en prison ;
- * Nawal sortant d'une voiture pour aller parler avec Chamseddine.
- ⇒ Même la pierre tombale de Nawal est filmée en plongée.

La mise au point

Une profondeur de champ plus ou moins importante

- Dès le début, puis à de nombreuses reprises durant le film, la mise en scène joue sur la mise au point, une partie du plan étant nette, l'autre floue, la profondeur de champ étant alors plus ou moins importante.

Fonction

⇒ Ce parti pris permet :

- * **de mettre en lumière un élément (personnage, objet) plutôt qu'un autre,**
- * **de concentrer le regard sur une situation, un geste... parfois surprenants :** la main de Nawal menottée à la table d'accouchement, ce qui est aperçu à travers le viseur du fusil de Nihad sniper...
- * **et d'attirer l'attention du spectateur dessus.**

Utilisation

- **Utilisation conventionnelle lors de discussions :** le personnage qui parle est vu net au second plan, ceux l'écoutant apparaissant flous en amorce
- ⇒ mais la netteté n'est pas toujours effectuée sur le personnage qui parle et elle peut l'être sur celui qui écoute.
- **Détacher le personnage d'un arrière-plan chaotique :** à plusieurs reprises, ce parti pris semble employé pour détacher le personnage d'un arrière-plan chaotique :
- * Nawal avançant dans Deressa.
- **Entretenir le mystère :** notamment quand des personnages apparaissent ou disparaissent par une porte située dans la partie floue du plan
- * lors de la rencontre de Simon avec Chamseddine,
- * quand Jeanne rejoint Simon après cette rencontre).

Le changement de mise au point en cours de plan

- La partie nette du plan devient floue et inversement.

Nature des changements de mise au point

- **Ce changement de mise au point peut être effectué lors :**
- * **du déplacement d'un personnage,**
- * **d'un mouvement de caméra**
- * **ou être consécutif à ceux-ci et il s'accompagne parfois d'un changement de son.**

Le changement de mise au point rend compte des déplacements répétés d'un personnage et de la volonté de conserver la netteté sur celui-ci

- Quand Nawal effectue les cent pas dans sa cellule, des mouvements de caméra la suivent et la mise au point change fréquemment en fonction de ses déplacements.

Le changement de mise au point permet de saisir précisément ce qui se tient dans l'arrière-plan

- Les cellules ouvertes lorsque Jeanne visite la prison.

Le changement de mise au point souligne un changement de statut des éléments en présence dans le plan

- Ce qui était important devient accessoire et inversement.

⇒ **Le changement de mise au point montre ainsi des personnages secondaires avant de mettre en avant l'un des personnages principaux :**

* la femme et la fillette présentes dans le couloir de l'hôpital sont nettes au premier plan puis, à la faveur d'un panoramique, deviennent floues et la netteté s'effectue sur Simon et les autres personnages marchant dans le couloir.

Le changement de mise au point rend les choses plus précises

- **Il permet de montrer tour à tour les moindres détails du plan.**

- **Il facilite la lecture de documents apparaissant dans le plan :** les enveloppes des lettres de Nawal.

Le changement de mise au point révèle le nouvel environnement d'un personnage

- Nihad poussant un chariot dans un entrepôt de bus, ces derniers apparaissent d'abord flous avant d'être vus nets lorsque Nihad s'en approche.

Le changement de mise au point permet de suivre une discussion et de souligner une tension

- Quand Nawal parle avec sa cousine avant de quitter l'appartement de son oncle pour partir dans le sud.

- Quand Jeanne converse avec le groupe de femmes dans le village de sa mère, cette scène se termine sur un plan où Jeanne apparaît nette, se détachant du second plan flou dans lequel sont vues quelques-unes des femmes avec lesquelles, finalement, elle est en quelque sorte *brouillée*.

Le changement de mise au point reflète la compréhension nouvelle qu'un personnage a d'une situation et les émotions qui en découlent

- Quand Jeanne comprend ce que lui révèle Simon en lui demandant si « *Un plus un, ça peut-y faire un ?* »).

Le changement de mise au point paraît parfois provenir des conditions de tournage et véhicule un aspect pris sur le vif

Le recours fréquent au changement de mise au point est cohérent avec l'histoire racontée et ses enjeux

⇒ **En partant à la recherche du passé de leur mère, il s'agit pour Jeanne et Simon d'effectuer une *mise au point*, de passer du flou le plus total - le passé inconnu de Nawal Marwan, cette mère restée secrète aux yeux de ses enfants - à la plus grande netteté.**

Petit historique de la profondeur de champ

Définition de la profondeur de champ

- La profondeur de champ est avant tout une notion d'optique : c'est la portion d'espace qui apparaît nette au sein de l'image.

Emploi de la profondeur de champ

- Son emploi varie au fil des époques et des cinéastes.
- L'utilisation d'une grande profondeur de champ permet d'enregistrer avec netteté l'ensemble de ce qui est présent dans le champ.

Le cinéma primitif : grande profondeur de champ

- Pour cette raison, le cinéma primitif la privilégie.

Vers 1910 : grande profondeur de champ

- Par la suite, notamment avec la mise en place et le développement d'une rhétorique du montage (vers 1910), l'utilisation d'une grande profondeur de champ permet de répartir la mise en scène entre l'avant-plan et l'arrière-plan

* ce notamment dans les films de David Wark Griffith (*Intolérance*, 1916).

Entre les années 20 et les années 30 : faible profondeur de champ

- Après une période durant laquelle la profondeur de champ est le plus souvent peu importante (dans les années 1920 et 1930),

À partir des années 40 : retour à une grande profondeur de champ

- Les cinéastes emploient de nouveau une grande profondeur de champ à partir des années 1940.

⇒ Cela est alors rendu possible par :

- * l'emploi de pellicules davantage sensibles,
- * d'éclairages plus puissants
- * et d'une faible ouverture du diaphragme.

Rôle de la profondeur de champ

- Selon certains théoriciens du cinéma - comme **André BAZIN**¹ -, une grande profondeur de champ augmente l'effet de réel et la liberté de vision du spectateur :

* au sein du plan, il a davantage la possibilité de choisir ce qu'il veut regarder.

- Quant au cinéaste **Orson WELLES**, il justifie ainsi l'emploi d'une grande profondeur de champ : « *Dans la réalité, on voit net sur la totalité de notre champ de vision, alors, pourquoi pas au cinéma ?* »².

Les mouvements de caméra

- **Le film utilise de nombreux mouvements de caméra - travellings comme panoramiques - afin de suivre les personnages ou de resserrer le cadre sur eux.**

- **Les travellings peuvent parfois être assez longs :**

* Par exemple, celui sur Nihad lors de la première séquence.

Les lents travellings avant pour se rapprocher d'un personnage immobile

1 André Bazin (1918-1958) est l'un des grands critiques et théoriciens du cinéma de l'après-guerre. Il est en 1951 l'un des cofondateurs des *Cahiers du cinéma*. Il a eu une influence considérable sur la critique de cinéma comme sur bien des cinéastes, à commencer par ceux de la Nouvelle Vague (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer...).

2 Peter Bogdanovitch, Orson Welles, *Moi, Orson Welles*, Belfond, 1993, pp. 89-90.

- **Durant le film, on peut noter la récurrence des lents travellings avant pour se rapprocher d'un personnage immobile, l'observer de plus près et lui accorder une plus grande attention.**

⇒ Sont notamment saisis ainsi :

- * Jeanne se tenant en hiver devant la piscine de plein air ;
- * Nawal allongée dans son lit d'hôpital ;
- * Nawal et la famille de son oncle attablés, effectuant une prière avant de manger ;
- * le notaire Lebel derrière son bureau, les yeux fermés, pensif...

Les travellings permettant de suivre un personnage au fil d'une action dramatique

- Quand Nawal va commettre son meurtre, un travelling arrière la suit dès son arrivée dans la propriété (cadrant la taille de Nawal et sa main droite portant la serviette),

* puis, un plan plus loin, **lors du** plan (qui dure une quarantaine de secondes) du passage à l'acte, **la caméra colle Nawal en plan rapproché puis américain, depuis le moment où** elle saisit sa serviette (contenant l'arme) jusqu'à ce qu'elle se trouve devant sa victime, Nawal étant toujours cadrée en plan rapproché ou américain, la caméra la *collant*.

Les mouvements de caméra épaulent les mouvements de certains personnages

- **Parfois, ce sont les mouvements de certains personnages, épaulés par des mouvements de caméra, qui permettent de resserrer l'espace autour d'autres :**

⇒ comme l'effectuent les deux frères de Nawal lorsqu'ils la coincent avec Wahab, son bien-aimé.

Les décadrages

- **Pour réduire l'espace alloué au personnage, le film recourt également au décadrage.**

Un personnage se tient en amorce, bord cadre

- **Fréquemment, au sein d'un plan, l'un des personnages se tient en amorce, bord cadre.**

Le décadrage est parfois effectué lorsque le cadre ne comprend qu'un personnage

- Quand Nawal est dans la piscine, accrochée à l'un des bords et qu'elle regarde vers l'extérieur.

Le décadrage peut être à l'origine de plans assez singuliers

- Nawal enceinte qui caresse son ventre et dont la tête apparaît d'abord en partie coupée avant qu'elle ne la baisse ;

- Nihad bébé, posé sur sa mère, qui apparaît gauche cadre avec une partie du visage hors champ...

Le décadrage fait ressortir fortement la présence du cadre

- **Le décadrage fait ressortir fortement la présence du cadre, son rôle et sa dimension coercitive.**

Le décadrage permet souvent de mettre en valeur un élément important, révélateur

⇒ **En resserrant l'espace dans lequel évoluent les personnages, la mise en scène installe une tension permanente, vecteur de suspense et d'émotion.**

Regards et regards à la caméra

- **Tout au long du film, une grande importance est accordée aux regards des personnages, les visages étant souvent filmés en gros plan ou en plan rapproché.**

⇒ **Certains plans s'attachent particulièrement aux regards, ceux où les personnages regardent vers la caméra.**

⇒ **Or l'effet produit par le regard-caméra est délicat à appréhender, car s'il permet d'interpeller le spectateur et donc de l'impliquer davantage, il peut aussi le faire sortir de la fiction.**

⇒ **Ces plans interrogent en tous cas le spectateur et sont pour cette raison passionnants à étudier.**

Les regards de Nihad

Le dernier plan de la séquence d'ouverture du film

- **Le dernier plan de la séquence d'ouverture du film montre un enfant qui, durant l'ensemble du plan, effectue un regard à la caméra, tranchant ainsi avec les autres enfants de l'orphelinat dont les yeux sont dirigés vers le sol ou le hors-champ.**

⇒ **Le montage suggère qu'il s'agit de Nihad.**

* **Le regard à la caméra effectué ici est d'autant plus impressionnant que le plan dure près de 40 secondes et qu'il est mis en valeur par le léger ralenti et par le travelling avant qui permet de resserrer le cadre et de s'approcher lentement du garçon et de son regard.**

* **Si l'enfant est contraint de baisser les yeux quand l'homme qui lui rase le crâne oriente différemment sa tête, presque immédiatement il dirige de nouveau son regard vers la caméra.**

⇒ **Ce regard à la caméra se trouve au centre de la mise en scène du plan :**

* **il affirme une présence, une personnalité, un côté frondeur,**

* **il constitue une interpellation du spectateur**

* **et produit un effet d'annonce.**

À chaque fois que Nihad / Abou Tarek est aperçu, son regard paraît être une composante essentielle de sa personnalité et de ses activités

- **Franc-tireur**, son regard est d'abord mis scène, en plan subjectif, par le cadre dans le cadre opéré par le viseur du fusil, puis par deux gros plans :

* **il a un œil ouvert et l'autre fermé afin de viser ;**

* **ses yeux sont ouverts après le meurtre du deuxième enfant.**

- **Tortionnaire**, il tourne autour de Nawal en lui adressant des regards suffisants, comme pour la jauger, voire la défier et, après l'avoir violée, il lui jette un dernier regard méprisant.

- **Sur le bord de la piscine**, lorsqu'il croise Nawal, même s'il est détendu, son regard est toujours frondeur.

- **Lorsqu'il est abordé par les jumeaux**, on lit la surprise et l'inquiétude dans son regard

* **mais il faut la lecture de la première lettre de Nawal pour lui faire perdre sa contenance et le montrer ressentant une émotion,**

* **la lecture de la seconde lettre accentuant cela : il paraît s'effondrer.**

- **Au cimetière, se tenant devant la tombe de sa mère**, Nihad est d'abord aperçu de dos, puis de loin, la tête légèrement baissée :

- * il a baissé sa garde,
- * son regard n'est plus une arme.

Les regards de Nawal

- Le regard figé de Nawal au bord de la piscine constitue l'une des énigmes moteur du film.

La première vision de Nawal : une photo dans un passeport

- **Nawal est vue pour la première fois dans un plan où les mains de Jeanne tiennent son passeport ouvert à la page contenant sa photo.**

*** Comme pour toute photo d'identité, lorsque celle-ci a été prise, Nawal regardait l'objectif du photographe, mais la manière dont est placée ici la photo suggère que Nawal effectue un regard à la caméra.**

Une autre photo de Nawal

- Dispositif et effets sont semblables lorsque la photo de Nawal prise en prison (que Jeanne a découverte dans les affaires de sa mère) est vue au sein de gros plans, tenue successivement par Jeanne, Simon, un universitaire de Daresh ou un habitant de son village natal

* et un travelling avant permet de se rapprocher de la photo - et donc du visage de Nawal - lorsque chacun des jumeaux la tient.

⇒ **Là aussi, le regard à la caméra paraît être une prise à partie du spectateur.**

⇒ **Il semble fécond de le relier aux plans en caméra subjective qui donnent à voir le regard de Nawal.**

Les plans en caméra subjective qui donnent à voir le regard de Nawal

- Le film en propose au moins 3 : Nawal regarde :

- * les miliciens chrétiens par la fenêtre du car mitrillé,
- * le chef de la milice de la droite chrétienne (alors vu pour la première fois) à travers une fenêtre,
- * les hommes qui viennent de la placer dans le coffre d'une voiture après l'assassinat de ce chef.

⇒ **Ces regards subjectifs permettent de saisir :**

*** la cause de la transformation de Nawal et de son changement de camp,**

*** ce qui en résulte en terme d'action : le meurtre du chef de la milice**

*** et les conséquences pour la jeune femme, à savoir son incarcération dans la prison de Kfar Ryat où est prise la photo que trouve Jeanne et qu'elle montre à ses interlocuteurs.**

⇒ **Si, contrairement à Nihad, Nawal ne baissera pas son regard, celui-ci se figera.**

D'autres plans paraissent donner à voir des regards à la caméra

- À d'autres reprises dans le film, des plans paraissent donner à voir des regards à la caméra ou y ressemblant.

Un regard à la caméra effectué par Jeanne

- Lors du lent travelling avant permettant de resserrer le cadre sur le visage de Jeanne qui regarde fixement en direction du hors-champ - où se tient la piscine de plein air dont l'eau est glacée.

Des regards à la caméra effectués par Chamseddine

- Lorsque Simon discute avec Chamseddine, ce dernier semble ne pas regarder son interlocuteur (placé en amorce), mais la caméra, comme s'il livrait directement au spectateur son témoignage quant à la trajectoire suivie par Nihad depuis l'attaque de l'orphelinat jusqu'à son entrée dans la prison de Kfar Ryat.

Petit historique du regard à la caméra

Le statut du regard à la caméra varie selon l'époque.

Origine

- Le regard à la caméra est courant dans les films au commencement du cinéma et jusqu'aux années 1930.

⇒ **Il est alors directement issu des conventions du music-hall : un artiste s'adresse au public devant lequel il effectue son numéro.**

⇒ On trouve notamment ce type de regard à la caméra lorsqu'un personnage du film effectue un numéro sur scène et qu'il regarde le public qui se tient dans la salle devant lui, donnant du même coup l'impression qu'il regarde le public qui voit le film.

⇒ Ce type de regard est effectué par Georges MÉLIÈS dans certains de ses films - par exemple, *Un homme de têtes* (1898) - ou par les phénomènes de *Freaks* (1932) de Tod BROWNING.

Un homme de têtes (1898, France) de Georges MÉLIÈS (1861-1938)

- Le trucage utilisé pour donner l'illusion du retrait de la tête combine manifestement fausses têtes et surimpressions.

Disparition du regard à la caméra

- Le regard à la caméra a ensuite été proscrit du langage cinématographique puisque, comme l'écrit Marc VERNET dans son livre *Figures de l'absence* (Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1988, coll. Essais, 128 p., p. 9) :

« *La thèse traditionnelle veut donc que le regard à la caméra ait pour double effet de dévoiler l'instance d'énonciation dans le film et de dénoncer le voyeurisme du spectateur, mettant brutalement en communication l'espace de production du film avec l'espace de réception, la salle de cinéma, en faisant entre-deux disparaître l'effet-fiction. De sorte que le regard à la caméra serait " l'interdit majeur " et le " refoulé du cinéma narratif " . »*

⇒ **Lorsqu'un acteur effectue un regard à la caméra, nous pouvons avoir l'impression que le personnage qu'il interprète nous regarde et ainsi sort de l'histoire dans laquelle il apparaît et qui nous est racontée.**

⇒ **Cependant, certains cinéastes, comme Orson WELLES dans *Citizen Kane* (1941), ont transgressé cette règle pour créer un nouveau rapport du spectateur à la fiction et aux personnages en particulier.**

* Ainsi, dans *Citizen Kane* (1941), le banquier [? À vérifier !] Thatcher (George COULOURIS) adresse une série de regards à la caméra [- ce, notamment, à 23'16", 23'22", 23'35", 23'40" -] dans la scène où il est vu regardant une succession de titres du journal l'Inquirer qui l'agacent.

⇒ **Par cela, le personnage prend le spectateur à témoin.**

⇒ **Par cela, Orson WELLES rompt les conventions narratives cinématographiques classiques et estompe quelque peu la frontière entre le personnage et le spectateur.**

Retour du regard à la caméra

- Le regard à la caméra réapparaît dans le cinéma des années 1950-1960, symbolisant une certaine audace et une certaine modernité.

⇒ Il y a des regards à la caméra notamment dans :

- * *Monika (Sommaren Med Monika)*, 1952, Suède) d'Ingmar BERGMAN.
- * *Fenêtre sur cour (Rear Window)*, 1954, États-Unis) d'Alfred HITCHCOCK.
- * *Vertigo* (1958, États-Unis) d'Alfred HITCHCOCK.
- * *Les quatre cents coups* (1959, France) de François TRUFFAUT.
- * *À bout de souffle* (1959, France) de Jean-Luc GODARD.
- * *Adieu Philippine* (1961, sorti en 1963, France) de Jacques ROZIER.

À bout de souffle (France, 1959) de Jean-Luc GODARD (1930)

- Ici, Jean-Paul BELMONDO regarde la caméra et le personnage qu'il interprète, Michel Poiccard, s'adresse aux spectateurs du film !

⇒ Cela participe de :

- * L'aspect frondeur du personnage
- * La volonté de Jean-Luc GODARD et, plus largement, des cinéastes de la Nouvelle Vague, de faire preuve d'impertinence.

⇒ **Le regard à la caméra participe donc parfois de la volonté du cinéaste de faire preuve d'impertinence, notamment à l'égard des conventions cinématographiques, et de souligner au spectateur qu'il se trouve face à un film.**

Le montage

- Le montage du film privilégie les raccords en *cuts* (coupes franches).

⇒ Il convoque cependant quelques effets de liaison :

Les fondus

Un fondu enchaîné

- Un fondu enchaîné lie un plan de demi-ensemble de la piscine de plein air glacée avec un plan moyen de Jeanne nageant sous l'eau dans cette piscine.

Plusieurs fondus au noir

Une utilisation classique : en ouverture et fermeture du film

- Assez classiquement, le film débute par une ouverture au noir et se termine par une fermeture au noir.

Une utilisation davantage singulière : quand Nawal pénètre dans un encadrement de porte à Deressa

- Le fondu au noir est utilisé de manière plus singulière lorsque Nawal pénètre dans un encadrement de porte à Deressa et s'enfonce dans le noir :

* le plan devient entièrement noir et ce noir sert à effectuer une ouverture au noir au plan suivant.

Un recours rare aux effets de liaison qui peut surprendre ?

- Ce recours rare aux effets de liaison peut surprendre dans un film qui joue sur plusieurs niveaux de narration, utilise les flashes-back et est découpé en chapitres.

⇒ En effet, les fondus au noir sont souvent employés pour débiter ou clore un chapitre, tandis que les fondus enchaînés permettent fréquemment d'effectuer une ellipse spatiotemporelle et ainsi peuvent être employés pour introduire un flash-back ou en sortir - ce, de manière exemplaire, dans *Le Garçon aux cheveux verts* (1948) de Joseph Losey.

Une possible raison : l'apparition et la disparition des 11 titres joue le rôle de liaison d'un fondu enchaîné

- L'apparition et la disparition toujours progressive (à l'exception du premier titre, « Les jumeaux ») des 11 titres joue le rôle de liaison d'un fondu enchaîné.

⇒ Elle permet de passer d'une séquence à une autre sans pour autant adoucir l'effet des *cuts*.

⇒ Le montage sec que ces derniers génère est porteur d'une vitalité, voire d'une violence, qui correspond pleinement à l'histoire et à la construction du récit.

Un montage dynamique

- Le montage établit des correspondances entre des situations, des personnages, des formes...

- Il privilégie tout ce qui dynamise le récit et utilise très fréquemment ce qui y est présent dans les plans et notamment ce qui prolonge un mouvement.

Les raccords sur le mouvement

- Sont ainsi effectués à plusieurs reprises des raccords sur le mouvement.

Les raccords sur le mouvement d'un même personnage

- Raccords sur le mouvement d'un même personnage :

- * avançant dans un lieu,
- * franchissant une ouverture,
- * chutant...

⇒ Le raccord sur le mouvement accentue un mouvement, un geste, une situation et ainsi les souligne.

⇒ Ce type de raccord peut permettre de souligner le geste d'un même personnage ou d'effectuer une ellipse, en passant d'un personnage à un autre.

Les raccords sur le mouvement d'un personnage à un autre

- **La fillette sauvée par Nawal** : Quand la fillette sauvée par Nawal court vers le car et est abattue, le plan d'ensemble dans lequel elle est vue tombant est enchaîné avec un plan rapproché de Nawal chutant à son tour.

⇒ Ici, le raccord mouvement paraît reporter sur un personnage ce qui s'est produit sur un autre, amplifiant l'effet de l'action et sa violence.

Les raccords établissant des rapprochements entre des objets ou des formes

- Le raccord est parfois plastique et il établit un rapprochement entre des objets **ou** des formes.

D'une cellule de prison à une piscine

- Un deuxième plan montre la piscine hors saison, sous la pluie.

* Un panoramique bas-haut scrute l'eau sale avant de remonter le long du bassin.

- Ce plan succède à un plan de Nawal chantant dans sa cellule, sur lequel débute *Like Spinning Plates*, chanson de Radiohead qui se poursuit sur les plans suivants et dans laquelle il est question de « *fleuve boueux* ».

* L'état délabré et les couleurs du mur de la cellule préfigurent la couleur de l'eau de la piscine.

⇒ Cette dernière semble être une métaphore de l'état d'abattement (de déliquescence ?) dans lequel se trouvent Nawal puis Simon, aperçu figé, quelques plans plus loin.

Deux ronds de lumière jaune produits par des lampes torches et le bout d'un tunnel

- Le dernier plan de la séquence où l'infirmière et un gardien de la prison sortent de nuit pour noyer les jumeaux montre deux ronds de lumière jaune produits par les lampes torches et ce plan est enchaîné avec un travelling avant dans un tunnel dont le bout aperçu au loin dessine presque un rond de lumière et rappelle les cercles vus au plan précédent

⇒ Et ce sont les révélations apportées aux jumeaux par l'infirmière qui vont leur permettre d'y voir plus clair, de commencer à *sortir du tunnel*.

Le montage parallèle

- En juxtaposant des plans situés dans des niveaux de récit différents, le montage parallèle - qui, à la différence du montage alterné, alterne des séries de plans qui n'ont aucun lien de simultanéité entre eux - établit des correspondances entre ces niveaux de récit, époques, situations, personnages... et suggère parfois un rapport de causalité.

Des raccords permettent de passer de Nawal à Jeanne

- Plusieurs raccords permettent de passer de Nawal à Jeanne et établissent ainsi des liens entre elles :

Nawal se rend à Daresh, puis Jeanne marche dans les rues de cette ville

- Jeanne est vêtue pratiquement comme sa mère, marche dans Daresh alors que sa mère est vue s'y rendant au plan précédent...

Simon monte dans une voiture, Nawal descend d'une autre voiture

- Les enchaînements sont parfois surprenants et troublants.

⇒ Après que Simon est monté dans une voiture avec les hommes de Chamseddine, un plan montre une voiture se garer près d'une autre, un personnage en descend et ce n'est qu'au plan suivant que celui-ci peut être identifié : il s'agit de Nawal.

* Celle-ci monte dans la voiture et parle avec Chamseddine, - qui se tient hors-champ, n'est jamais vu et est seulement entendu.

⇒ Après cette séquence, débute celle de la discussion entre Simon et Chamseddine.

⇒ Le bref flash-back - le plus court du film ? - a permis :

* d'éviter le trajet en voiture,

* de fournir des informations sur la relation entre Nawal et Chamseddine

* et de préciser que ce dernier va aider Simon : « *Je serai toujours là pour toi et tes enfants.* » est la dernière phrase qu'il prononce dans cette séquence.

L'absence d'emploi systématique du montage en champ-contrechamp

- Cherchant le dynamisme, le montage utilise avec parcimonie les conventions qui installent et répètent un même rythme.

⇒ Les discussions entre plusieurs personnages ne sont donc pas systématiquement montées en champ-contrechamp.

⇒ Lorsqu'elles le sont, l'ensemble de la discussion n'est pas monté ainsi ; entre autres exemples possibles :

* les discussions entre Jeanne et Niv Cohen,

* Jeanne et l'ancien gardien de prison,

* les notaires et les jumeaux au restaurant,

* Simon et Chamseddine.

L'utilisation du ralenti

- Par le biais du ralenti, le montage souligne parfois ce qui se déroule :

* Dans une séquence : celle d'ouverture à l'orphelinat

* Dans un plan : Jeanne arrivant à pied dans le village de sa mère

⇒ singularisant cela et le mettant en valeur.

Le jeu avec le son

- Tout au long du film, le montage joue à de nombreuses reprises sur la complémentarité, l'opposition ou le décalage entre l'image et le son.

C'est par le son que se manifeste parfois un problème, un désaccord entre ce que souhaite le personnage et ce qui se produit effectivement

Parler de la paix et être confronté à un bruit lié à la guerre

- Lorsque Nawal et sa cousine parlent à une journaliste dans le local du journal étudiant, Nawal dit qu'elles sont pour la paix et est alors entendu un bruit toujours plus prononcé de véhicule qui incite Nawal et sa cousine à regarder par la fenêtre d'où elles voient un char et des personnes qui courent derrière.

⇒ L'idée de paix dont parlait Nawal est contredite par l'arrivée du char et cela est signifié par le son.

La bande-son peut se poursuivre d'un plan à un autre via une voix *off*

- À plusieurs reprises, une voix est entendue en son *off* :

* Le notaire Maddad explique à Simon comment procéder pour contacter Chamseddine.

* Chamseddine poursuit ses révélations faites à Simon et cela est vu sur un plan de paysage enneigé puis sur des plans de Nihad devenu au Canada Nihad Harmanni.

* Nawal lit les trois lettres adressées à ses enfants.

La bande-son peut se poursuivre d'un plan à un autre et d'une époque à une autre via une voix *off*

- Quand Nihad sniper tire une deuxième fois, le son du coup de fusil est entendu aux deux plans suivants :

* un gros plan de son visage aux yeux ouverts,

* un plan de grand ensemble de la ville de Daresh de nos jours.

Le son

- Le son est particulièrement élaboré et il est utilisé différemment selon les séquences.

Les sons entendus paraissent le plus souvent réalistes et correspondre au lieu dans lequel se déroule l'action et à celle-ci

Dans la montagne au Proche-Orient

- Dans la montagne au Proche-Orient, sont ainsi entendus :

* des bruits d'insectes,

* des chants d'oiseaux,

* le vent,

* des bruits de pas sur des cailloux...

Le son peut être travaillé de manière abstraite, en dehors de tout réalisme et parfois sans lien direct avec ce qui apparaît à l'écran

Une bulle sonore

Devant et dans la piscine

- Ainsi, un bruit sourd
- * débute sur le plan où Simon tient la photo de Nawal,
- * se poursuit lorsque Jeanne est face à la piscine gelée et s'y ajoute alors un son strident ;
- ⇒ Ces sons se poursuivent lors du premier flash-back à la piscine et ils sont accompagnés de quelques bruits d'eau.
- * Jeanne nage sous l'eau et lorsqu'elle sort sa tête, **ces sons sont remplacés par ceux, réalistes, de la piscine** : son de la tête de Jeanne émergeant de l'eau, bruits d'eau, paroles entremêlées...
- ⇒ **Le son suggère peut-être ici que Jeanne, qu'elle se tienne chaudement vêtue face à la piscine dont l'eau est glacée ou qu'elle nage dans celle-ci, est immergée dans sa bulle.**

Dans un tunnel (à Daresh)

- Son et procédé sont repris à l'identique lors du travelling avant dans un tunnel :
- * une fois la voiture - qui conduit le notaire Lebel et Simon à Daresh - sortie du tunnel, le son devient réaliste : bruits de la voiture, de la route.

Cette idée de *bulle sonore* est développée de manière tragique : lorsque Nawal quitte le car en emportant avec elle la fillette

- La musique débute,
- * la mère est entendue pleurant,
- * sa fille crie « *Maman !* »,
- ⇒ puis le traitement sonore n'est plus réaliste, les sons issus de la scène étant fortement atténués :
- * le bruit des fusils mitrailleurs tirant sur le car est assourdi ;
- * la fillette est vue hurlant mais n'est pas entendue...
- ⇒ Il faut le claquement du tir qui tue la fillette, puis le bruit de la chute de Nawal pour que les sons redeviennent réalistes :
- * bruit assourdissant des flammes du car qui se consume,
- * paroles des miliciens...

La musique

Lorsqu'une musique débute, elle intègre bien souvent les sons entendus auparavant dans le plan

Quand Nawal reste à terre dans les ruines de l'orphelinat

- Quand Nawal reste à terre dans les ruines de l'orphelinat,
- * ses pleurs se mêlent à des bruits (du vent ? des flammes ?)
- * et la musique démarre alors, puis se prolonge aux deux plans suivants.

Quand Nawal se tient à proximité du car carbonisé

- Quand Nawal se tient à proximité du car carbonisé, est entendu le son du vent
- * et celui-ci effectue le lien avec le plan suivant (Jeanne dans un car faisant route vers le sud)
- * et il est enchaîné avec la chanson de Radiohead (*You and Whose Army?*).

Le rôle des deux chansons de Radiohead (*You and Whose Army?* et *Like Spinning Plates*)

Les deux chansons de Radiohead servent à lier deux niveaux de récit et deux époques

Le sens des textes des chansons n'est pas anodin

- Le ton de défi des paroles de *You and Whose Army?* (une traduction est disponible sur le site *lacoccinelle.net*³) peut ainsi s'appliquer :
- * au regard de Nihad
- * et à la trajectoire de Nawal.

Paroles et traduction de la chanson *You and Whose Army?* (*Toi Et Quelle Armée ?*)⁴

Come on, come on

Viens là, viens là

You think you'll drive me crazy

Tu penses que tu vas me rendre fou

Come on, come on

Viens là, viens là

You and whose army ?

Toi et quelle armée ?

You and your cronies

Toi et tes potes

Come on, come on

Viens là, viens là,

Holy roman empire

Saint empire romain

Come on if you think

Viens si tu penses

Come on if you think

Viens si tu penses

You can take us on

Que tu peux nous attaquer

You can take us on

Que tu peux nous attaquer

You and whose army ?

Toi et quelle armée ?

You and your cronies

Toi et tes potes

You forget so easy

Tu oublies si facilement

We ride, tonight,

3 www.lacoccinelle.net/251665.html

4 www.lacoccinelle.net/251665.html

Nous chevauchons, ce soir,

We ride, tonight,

Nous chevauchons, ce soir,

Ghost horses

Des chevaux fantômes

Ghost horses

Des chevaux fantômes

We ride tonight

Nous chevauchons, ce soir,

We ride tonight

Nous chevauchons, ce soir,

Ghost horses

Des chevaux fantômes

Ghost horses

Des chevaux fantômes

Ghost horses

Des chevaux fantômes