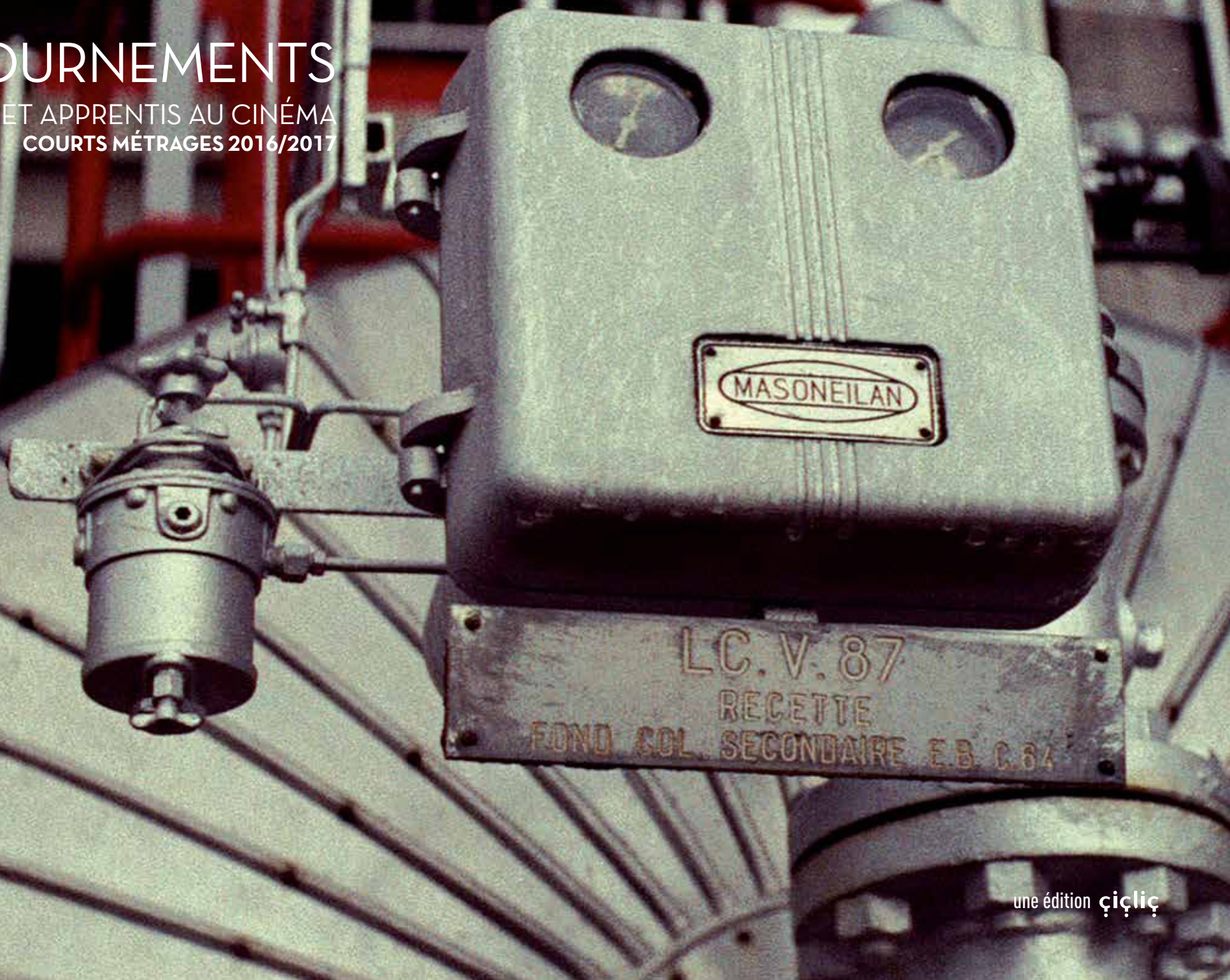


# DÉTOURNEMENTS

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA  
COURTS MÉTRAGES 2016/2017





## DÉTOURNEMENTS

Une édition Ciclic. Le programme a été constitué par un comité de sélection réunissant des enseignants et les partenaires de *Lycéens et apprentis au cinéma* en région Centre-Val de Loire. Il est diffusé en collaboration avec l'Agence du court métrage.

## LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

*Lycéens et apprentis au cinéma en région Centre-Val de Loire* est coordonné par Ciclic avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée, de la Région Centre-Val de Loire, de la DRAC, du Rectorat de l'académie Orléans-Tours, de la DRAAF et le concours des salles de cinéma participant à l'opération.

## AUTEURS DU LIVRET

Thomas Anquetin : enseignant de lettres et de cinéma.

Guy Astic : agrégé de Lettres Modernes, enseigne en français et en cinéma-audiovisuel au lycée. Codirecteur des éditions Rouge Profond.

Christophe Chauville : journaliste cinéma, rédacteur à *Bref*, la revue du court métrage.

Amélie Dubois : enseignante, programmatrice et critique de cinéma. Auteur de plusieurs livrets *Lycéens et apprentis au cinéma*.  
Julie Garet : a enseigné l'histoire et l'esthétique du cinéma à Paris 8.  
Simon Gilardi : enseignant d'éducation socio-culturelle en lycée agricole.

Adrien Heudier : chargé de mission actions éducatives et culturelles à Ciclic.

Jérôme Momcilovic : journaliste, critique (*Chronic'art*, *Études*), enseignant à l'école supérieure d'études cinématographiques.

Xavier Orain : enseignant de lettres, dessinateur.

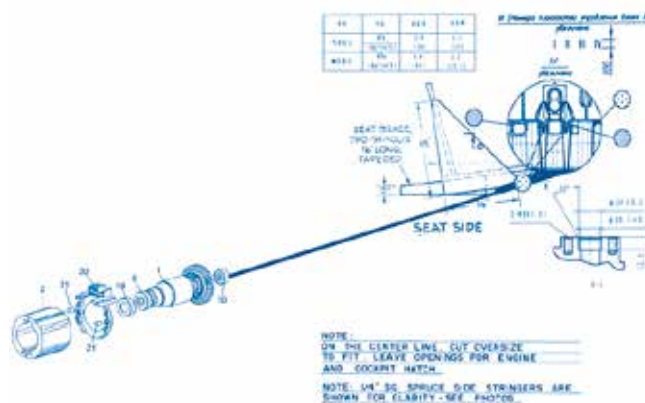
David Ridet : enseignant d'anglais et de cinéma-audiovisuel, missionné auprès de Ciclic par le rectorat de l'académie Orléans-Tours.

## ÉDITION

Directeur de la publication : Philippe Germain / Propriété : Ciclic, agence régionale du Centre-Val de Loire pour le livre, l'image et la culture numérique, 24 rue Renan, CS 70 031, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, www.ciclic.fr / Rédaction en chef et conception éditoriale : Adrien Heudier / Conception graphique : Dominique Bastien / Conception des rubriques en ligne sur www.ciclic.fr : Julien Sénélas / Recherches documentaires, suivi éditorial : Julien Hairault / Remerciements : l'Agence du court métrage (Amélie Chatelier, Cécile Horreau, Jacques Kermabon), Sauve qui peut le court métrage (Jérôme Ters), Clair Obscur (Jacques Froger).

Sources iconographiques : tous droits réservés (Les Films de la pléiade, Kurzfilm Agentur, le GREC, Lola Marciano, Nicolas Provost). Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels où des mentions n'auraient pas été spécifiées.

Publication : septembre 2016.



## SOMMAIRE

Faire de quelque chose, autre chose Qu'est-ce que le détournement ?	3
<i>Le Chant du styrène</i>	5
<i>Le Projet centrifugeuse cérébrale</i>	8
<i>Le Facteur humain</i>	10
<i>Émilie Muller</i>	12
<i>Gravity</i>	14
Notes sur le faux documentaire	16
Avant / Après la séance	17
Bibliographie sélective	18
Compléments de programme	19
Le court métrage, un art d'aimer le cinéma	20

# Faire de quelque chose, autre chose

## Qu'est-ce que le détournement ?

Le dictionnaire dit : « changer la direction de (quelque chose) ». Quelque chose allait quelque part, et soudain on l'emmène ailleurs : on détourne un cours d'eau, on détourne une conversation. Aussi bien, on détourne une idée : par exemple celle qu'eut un ingénieur physiologiste, Étienne-Jules Marey, de décomposer le mouvement par la photographie pour comprendre mieux le fonctionnement de la machine humaine. Idée géniale, sitôt détournée de son cours scientifique pour rejoindre, avec Thomas Edison puis les frères Lumière, la rive du spectacle populaire : le cinéma était né - d'un détournement.

Aujourd'hui, le mot évoque peut-être en premier lieu un geste politique, de l'ordre de la piraterie (on détourne des images comme on détourne un avion, comme on détourne des fonds), né dans les prémices de mai 68 et avalé depuis par l'industrie du spectacle (la moindre publicité, le moindre plateau de télé s'en régalaient désormais), qu'il avait pourtant vocation à contrarier. Mais à bien y réfléchir, c'est le cinéma tout entier qui relève du détournement. Détournement des acteurs, des décors, des objets, sitôt qu'ils sont pris dans le courant du montage : accoler deux images, c'est leur donner à toutes deux une direction qu'elles n'auraient pas prise seules. Et il faut aller plus loin : c'est au fond le propre de tout art que de faire de quelque chose, autre chose. D'un paysage, une allégorie ; de quelques pigments, un paysage ; d'un morceau de glaise, un corps ; d'un peu de lumière, un film. Le détournement est l'autre nom de la poésie.



L'histoire de l'art est conduite par le détournement : pas seulement du monde, mais aussi de l'art qui a précédé. Qu'une œuvre cite une autre œuvre, et c'est déjà du détournement. Or le cinéma, peut-être parce qu'il fut vite, sous l'empire d'Hollywood, déployé en une myriade de genres aux codes très identifiables, n'est pas le moins autophage des arts. Quand Godard tourne *À bout de souffle* (1960), que fait-il sinon détourner le film noir américain, c'est-à-dire lui donner la direction induite de la modernité ? De même quand Tarantino, plus de trente ans après, cite à la fois Godard et les films noirs que lui-même citait : l'histoire du cinéma, au fond, n'est peut-être rien d'autre que le détournement continu du tout premier film. Mais détourner



Fontaine, Marcel Duchamp, 1917.  
*Lilly la tigresse*, Woody Allen, 1966, Toho et Benedict Pictures Corp.

les codes, c'est aussi, et peut-être avant tout, leur donner une visibilité renouvelée - détourner un genre, c'est désigner ce qui en fait un genre. Ainsi l'exercice du détournement se révèle-t-il un puissant outil d'analyse, à la fois des films eux-mêmes, et de notre condition de spectateur, soudain tirée du sommeil de l'habitude : changer la direction des choses, c'est d'abord soulever le voile d'évidence qui pèse sur elles et nous les rend un peu trop naturelles.

Ici se loge la part subversive du détournement. Quand Marco Ferreri tourne, en 1973, un western dans le chantier des Halles (*Touche pas à la femme blanche*), il opère un triple détournement : détournement des codes d'un genre et de l'idéologie qui y a cours, détournement

d'un lieu (le « trou » des Halles reconverti en paysage de l'Ouest américain), et détournement de l'argent de son producteur, dont il désirait se venger. Mais la satire est peut-être d'autant plus efficace qu'elle endosse intégralement les habits du genre qui l'inspire. Ainsi du détournement à la fois monumental et invisible auquel s'est employé, au cœur de l'industrie hollywoodienne, Paul Verhoeven avec *Starship Troopers* (1997), poussant dans leurs derniers retranchements les codes du film de guerre pour en révéler le substrat fasciste. Et c'est le même genre de malice qui inspire les détournements de commande. À la fin des années 80, la société Darty a l'idée, il est vrai un peu masochiste, de commander à Godard un film au sujet de sa



marque, avant de se raviser devant la radicale ironie d'un *Rapport Darty* qui, s'il fut bien évidemment refusé par son commanditaire, n'en a pas moins rejoint l'œuvre godardienne. De même, en commandant trente ans plus tôt un éloge des matières plastiques à Alain Resnais, le groupe Pechiney ne s'attendait-il pas au poème à la fois potache et funèbre qu'est *Le Chant du styrène*.

Ainsi le cinéma documentaire se prête-t-il tout particulièrement au détournement, au point d'inspirer une catégorie à part entière, le faux documentaire (la langue anglaise dit : « mockumentary »), dans lequel l'exercice parodique confine là aussi à l'entreprise de dessilement du spectateur. Produisant du faux sous les habits du vrai, ces films nous rappellent combien la nature analogique du cinéma est trompeuse, en nous rappelant que toute image est, de fait, le détournement d'une réalité : il n'y a au cinéma de réalité que regardée, si bien que le réel y est à la fois partout et nulle part. C'est la leçon que nous donne Chris Marker quand, dans *Lettre de Sibérie* en 1958, il s'amuse à monter trois fois les mêmes images assorties chaque fois d'un commentaire différent. Paradoxalement, le détournement du documentaire le ramène à sa nature véritable : non pas une image juste, mais « juste une image », selon le mot célèbre de Godard.

Et c'est cette même nature analogique du cinéma qui l'autorise, plus encore que les autres arts, à faire du réemploi une pratique

littérale. Là commence le détournement comme genre à part entière. En 1936, Joseph Cornell, artiste américain inspiré par les surréalistes et maître dans l'art de l'assemblage d'objets trouvés, met la main sur la bobine d'une série B hollywoodienne, *East of Borneo* (1931). De ce film, il en fait un autre, *Rose Hobart*, en ne conservant que les plans de l'actrice principale, mêlés aux plans documentaires d'une éclipse. Le résultat, portrait onirique et petit précis de fascination, est considéré comme le premier exemple d'une pratique, le *found footage* (littéralement : métrage trouvé), qui devait constituer un pan majeur de l'histoire du cinéma expérimental. Le geste de Cornell, promis à une riche descendance (citons Bruce Conner, Peter Tscherkassky, Martin Arnold ou, plus proche de nous, Nicolas Provost), n'est lui-même pas orphelin : la logique de détournement des *ready-made* de Duchamp n'est pas loin. Et là encore, cet exercice d'appropriation littérale des images (images de l'industrie du cinéma, bandes d'actualité, films amateurs...) interroge directement notre condition de spectateur. Faire un film à partir d'autres films, c'est peut-être moins trahir les films originaux qu'une manière d'en intensifier les propriétés (en soulignant la nature hypnotique et fétichiste du spectacle cinématographique), d'en déconstruire les principes, voire d'en révéler l'inconscient - comme s'il s'agissait de mettre films et spectateurs tous les deux sur le divan.

En 1956, Guy Debord et Gil J. Wolman publient un

*Mode d'emploi du détournement* qui a valeur de manifeste. Dans le prolongement des premiers films lettristes (*Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Isou et *Le film est déjà commencé* de Maurice Lemaître), le mouvement situationniste fera du réemploi d'images le moyen d'une radicale déconstruction critique du spectacle : « Il va de soi, annonce ce Mode d'emploi, que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations ». Ainsi, en 1972, avec *La dialectique peut-elle casser des briques ?*, René Viénet détourne un film de kung-fu en remplaçant les répliques originales par un dialogue burlesque inspiré par la lutte des classes.

Six ans plus tôt, Woody Allen modifiait d'une manière identique le doublage d'une série B japonaise pour un résultat, *Lily la tigresse*, purement potache. Et c'est un même procédé qui inspirera en France, au début des années 90, *La Classe américaine* de Michel Hazanavicius, piratant quantité d'extraits de films américains dans le cadre d'un projet télévisuel nommé, à juste titre, *Le Grand Détournement*. En vérité, le détournement d'images est devenu aujourd'hui une pratique aussi courante que populaire, épousant une logique de réappropriation qui, favorisée par la démocratisation des outils de montage et de diffusion, est devenue, sur

le terrain du cinéma comme sur celui de la musique, une forme majeure de la création. Ainsi voit-on fleurir aux quatre coins de l'Internet une foule d'œuvres aussi minuscules que redoublant d'ingéniosité, réunies désormais sous le terme  *mashup*  (littéralement : mélange). Assemblages frankensteinien de classiques du cinéma, remontages de bandes annonces (*Shining* transformé en comédie romantique), analyse visuelle du style de grands cinéastes : autant d'inventions venues brasser la mémoire cinéophile en rappelant combien, par nature, l'œil du spectateur est toujours le lieu d'un détournement.

Jérôme Momcilovic

Photos, de gauche à droite : *Lettre de Sibérie*, Chris Marker, 1958, Argos ; *Outer Space*, Peter Tscherkassky, 1999, P.o.e.t. picture ; *Rose Hobart*, Joseph Cornell, 1936.

# Le Chant du styrène

Alain Resnais

À partir d'une commande des usines Pechiney, Alain Resnais réalise une enquête poétique sur les origines du plastique : de l'objet fini à la matière première, en passant par toutes les étapes de la fabrication, le mythe du styrène défait le mythe industriel.

France, 1958, 14 minutes

Réalisation : Alain Resnais / Texte : Raymond Queneau / Narrateur : Pierre Dux / Image : Sacha Vierny / Montage : Claudine Merlin et Alain Resnais / Musique : Pierre Barbaud / Musique dirigée par : Georges Delerue / Producteur : Pierre Braunberger / Production : Les Films de la Pléiade, Société Pechiney / Distribution : Les Films de la Pléiade

## Alain Resnais

Découvrant ou redécouvrant *Le Chant du styrène*, le spectateur habitué des films de Resnais ne manquera pas d'être saisi par l'impression de voir comme une version de poche de l'œuvre entière, presque un art poétique, dans ce qui n'était au départ qu'une triviale commande industrielle. Face à l'étrange bestiaire de plastique qui inaugure le film, il pensera volontiers aux lichens et à la collection d'objets domestiques ouvrant *Mon oncle d'Amérique*, aux gros plans abstraits de corps recouverts de cendre à l'entame d'*Hiroshima mon amour*, à l'étrange ballet de particules qui ponctue *L'Amour à mort*, aux méduses d'*On connaît la chanson*, aux flocons de neige de *Cœurs*. De même qu'il reconnaîtra sans délai cette manière qu'a la caméra de déambuler, imperturbable, parmi la structure labyrinthique d'un décor confinant à l'abstraction pure. De Resnais, on a souvent dit, à juste titre, qu'il faisait un cinéma à la fois cérébral et ludique : *Le Chant du styrène* annonce ce mélange singulier de rigueur froide et de goût très enfantin du jeu. Lui-même se plaisait à dire que ses films, refusant d'imiter la réalité, se présentaient plutôt comme des documentaires sur l'imaginaire. Le laboratoire de Resnais éprouve à ce titre la plasticité de chaque chose, en une manière de détournement qui consiste à soumettre le monde aussi pleinement que possible aux moyens offerts par le cinéma. Pour autant, ce détournement est tout sauf



un détournement du regard. Et si la figure humaine, depuis *Le Chant du styrène* jusqu'à *Cœurs* en passant par l'emblématique *Mon oncle d'Amérique*, y donne parfois l'impression d'être regardée comme une figurine dans une maison de poupée, les films n'en mènent pas moins une rigoureuse enquête sur l'homme. Rigoureuse, et tragique, en dépit du plaisir du jeu. Son goût de l'abstraction n'a pas empêché Resnais de sonder la barbarie de son temps, de la Shoah (*Nuit et brouillard*) à la guerre d'Algérie (*Muriel ou le Temps d'un retour*) en passant par Hiroshima (*Hiroshima mon amour*). Les structures labyrinthiques où sont pris ses personnages sont en vérité autant de prisons. Et de toutes ces prisons, celle de la mémoire est la plus obsédante, ainsi que l'annonçait, deux ans avant *Le Chant du styrène*, un autre film de commande au titre limpide. Dans *Toute la mémoire du monde*, Resnais filme la Bibliothèque Nationale comme un dédale de plus en plus oppressant - exactement comme il filmera l'usine de Pechiney pour faire l'éloge contrarié du plastique. Chez Resnais, écrivait Gilles Deleuze, la mémoire est « la membrane qui, sur les modes les plus divers (continuité, mais aussi discontinuité, enveloppement, etc. ), fait correspondre les nappes de passé et les couches de réalité, les unes émanant d'un dedans toujours déjà là, les autres advenant d'un dehors toujours à venir, toutes deux rongant le présent qui n'est plus que leur rencontre »<sup>1</sup>. On ne saurait faire meilleur résumé du *Chant du styrène*, où les promesses futuristes du plastique finissent noyées sous la réminiscence de la discipline concentrationnaire.

1. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, p.269.

EN LIGNE

Analyse de séquence,  
sélection d'articles et  
de liens.





« Qu'est-ce donc qu'une machine au cinéma ?  
Simplement le cinéma qui montre son corps,  
c'est-à-dire le système d'entraînement des  
mouvements ? »

Jean-Louis Schefer, *Images mobiles*



## L'histoire exemplaire d'un bol

« Nous ne désirons pas réaliser un film de technique appliquée à l'usage des milieux scientifiques et professionnels, mais un film de propagande industrielle, susceptible de provoquer un mouvement d'intérêt que nous voudrions le plus large possible en faveur des matières plastiques et des activités industrielles qui s'y rattachent »<sup>1</sup>. C'est en ces termes qu'en 1957, le groupe industriel Pechiney passe commande au producteur Pierre Braunberger d'un film dédié au polystyrène, et connu aujourd'hui comme une pièce maîtresse de l'œuvre alors naissante d'Alain Resnais. De ce vœu pour le moins prosaïque, que reste-t-il dans *Le Chant du styrène* ? À quels détours a-t-il été contraint pour enfanter ce chef d'œuvre d'invention figurative, qui fit dire à Godard que Resnais y avait « inventé le travelling moderne »<sup>2</sup> ?

La question du détournement se pose ici avec d'autant plus d'intérêt que, s'il est évident que Resnais n'a pas tourné le « film de propagande industrielle » qu'on lui avait commandé, *Le Chant du styrène* reste à sa manière très fidèle au vœu de son commanditaire. Certes, le commentaire en alexandrins, volontiers cocasse, que Raymond Queneau rédigea à la demande de Resnais à l'issu du montage (Resnais voulait à l'origine une cantate), ne pouvait que déplaire au groupe Pechiney qui, d'ailleurs, essaya en vain d'imposer finalement une version en prose. Mais on ne peut pas dire que Resnais manque ici d'intérêt pour le cycle de production du plastique. Au contraire, il le décrit avec un luxe inouï de détails, épousant la moindre articulation du processus, longeant avec la plus extrême méticulosité les voies industrielles et presque magiques par lesquelles charbon et pétrole engendrent la féerie d'objets multicolores qui faisait à l'époque la joie neuve des ménages

français. Nul doute que cet élan de fascination est à même de susciter, chez le spectateur, le « mouvement d'intérêt » requis par Pechiney. Peut-être alors faut-il se pencher sur ce mouvement, et sur la manière très singulière dont il guide le film. Interroger le regard que Resnais pose sur cette magie industrielle et qui, pour être attentif, n'en ouvre pas moins des perspectives plus larges que celles dessinées par cette usine dont le film ne s'échappera jamais. Comprendre enfin, en interrogeant ce regard, que le détournement n'est pas que l'art de transformer quelque chose en autre chose (comme on transforme du charbon en ustensile de cuisine), mais aussi celui de montrer quelque chose tout en regardant autre chose.

C'est précisément l'effet produit par les étranges corps colorés qui, à l'ouverture du film, se dressent comme si l'on avait poussé par erreur la porte d'un traité de biologie sous-marine. Face à cette vie ondoyante et inconnue, on pense moins à l'usine que, par exemple, aux films scientifiques que Jean Painlevé consacrait trente ans plus tôt aux pieuvres ou aux hippocampes - lequel Painlevé, lui-même, montrait quelque chose (le règne animal) en regardant autre chose (un puits de métaphores sur le monde humain). Ou alors, peut-être est-ce un film d'horreur, et cette faune un peuple de créatures extraterrestres (pareilles à celle du *Blob*, sorti en salles la même année que le film de Resnais) ; peut-être la rigoureuse géométrie des objets qui succèdent aux créatures est-elle celle d'un tableau de bord, dans un inquiétant vaisseau spatial ? Il faut un moment, donc, pour reconnaître le plastique dans ce film qui pourtant lui est dédié. « Oh temps, suspend ton bol... », annonce finalement le texte de Queneau, désignant à l'image un bol de cuisine et singeant un vers célèbre de Lamartine. Le film, enfin, désigne son objet, mais sous la forme d'une



apostrophe qui prolonge en fait le sentiment d'avoir affaire à une énigmatique matière vivante (le titre lui-même dit qu'elle sait chanter) : « Oh matière plastique, d'où viens-tu, qui es-tu ? », poursuit, off, la voix de Pierre Dux lisant Queneau. Parti de l'anonymat du bol, *Le Chant du styrène* fera donc une sorte d'archéologie (« en partant d'un objet, retrouvons ses aïeux »), et tout le film épousera ce mouvement, redoublant ses travellings continuels d'un lent recul, comme s'il dessinait une suite de cercles concentriques depuis les infimes détails de la fabrication jusqu'aux contours monumentaux de l'usine. Il n'est pas anodin, bien sûr, que Resnais ait ainsi choisi de prendre à rebours le trajet de la fabrication du plastique. Élargir de la sorte le champ de vision, c'est laisser découvrir petit à petit un tableau que le bol seul masque plus qu'il ne le résume. « Qu'à l'envers se déroule son histoire exemplaire », dit encore la voix, pour conclure ce préambule. Mais exemplaire de quoi ?

D'abord, d'un moment de l'histoire contemporaine dont le film, dès ce superbe préambule, archive l'image en même temps que l'esprit, si bien que le détournement de la commande est en vérité une manière de rendre toute sa vérité au sujet. Parce qu'en faisant se confondre un registre hyperréaliste et un autre à la lisière du fantastique, ces images mettent autant en scène le plastique que la fascination qu'il suscite alors dans la société française bercée par les promesses de la société de consommation. L'année précédant le tournage, le salon des arts ménagers faisait événement avec une « maison tout en plastiques » exposée comme une révolution. Et ladite exposition devait inspirer à Roland Barthes un texte fameux de ses *Mythologies*. « Plus qu'une substance, écrivait celui-ci, le plastique est l'idée même de sa transformation infinie, il est, comme son nom vulgaire l'indique, l'ubiquité rendue visible ; et c'est d'ailleurs en cela qu'il est une matière miraculeuse : le miracle est toujours une conversion brusque de la nature. Le plastique reste tout imprégné de cet étonnement : il est



moins objet que trace d'un mouvement »<sup>3</sup>. À ce titre, disait-il encore, « le plastique est en somme un spectacle à déchiffrer ». Ce spectacle des objets miraculeux (Georges Pérec publiera *Les Choses* huit ans plus tard) est au fond le sujet même du *Chant du styrène*. L'emploi admirable que Resnais y fait de la couleur, soulignant le chatolement enchanteur de ces matières neuves en une relecture volontiers ironique des codes de l'image publicitaire, l'inscrit dans une lignée de grands films burlesques qui, de la France (Jacques Tati et Pierre Etaix) aux États-Unis (Frank Tashlin et Jerry Lewis) ont fait la radiographie poétique de ce « système des objets »<sup>4</sup>. Doter les objets d'une vie propre (les granules de polystyrène bruissant comme une colonie d'insectes, les boudins colorés se tortillant sur la vis...) est d'ailleurs, depuis toujours, le propre du cinéma burlesque : c'est peut-être le plus flagrant détournement du *Chant du styrène*, que d'avoir ramené une commande industrielle du côté de cette histoire-là.

Ainsi, le film entier n'est que mouvement, enveloppant l'harmonie automatique des machines dans celle de ses travellings onctueux, qui finissent par donner l'impression de ne suivre, du premier au dernier plan, qu'un seul et même courant. Coulisement régulier des pistons, trajectoire parfaite des joncs, rotation hypnotique des hélices brassant pigments et granules : le mouvement est indistinctement celui de la production et celui du film lui-même, réunis pour le spectateur dans une commune ivresse. Là encore, Resnais détourne radicalement la commande. Pechiney avait voulu mettre le cinéma au service de l'industrie, et c'est l'inverse qui a lieu. Parce que dans cet éloge de la machine, c'est le cinéma qu'on célèbre, plus que la fabrication des bols. Une machine regarde une autre machine, et épouse son mouvement comme celui d'un partenaire de danse : s'il n'y avait la voix de Pierre Dux, on pourrait bien oublier l'homme. Et si on l'oublie, c'est qu'on ne le voit pas, ou si peu. Resnais filme ce qui semble être une vie autonome



des machines - le moule « engendre le bol », entend-on comme si les objets ne devaient leur vie qu'à d'autres objets. Le spectacle mécanique, pourtant, pourrait faire l'éloge de l'ingéniosité de l'homme. Mais le peu qu'on en voit (des mains serviles qui se glissent entre les rouages, des morceaux de corps filmés comme par accident) donne l'impression que le poème de Victor Hugo cité en préambule a pris les choses à l'envers. Plutôt que « L'homme se fait servir par l'aveugle matière », l'image semble dire que c'est la matière qui se fait servir par l'homme.

Et ce trouble ira grandissant une fois amorcé, à l'extérieur de l'usine, le dernier mouvement du film. Aux machines complexes vues à l'intérieur, succède une architecture plus tortueuse encore, tout un maillage de tubes, de tuyaux énormes, de structures labyrinthiques, une forêt de métal qui fait plonger le film dans une sidérante abstraction. Dans ce paysage (la voix évoque le « désert des canalisations »), l'homme a rejoint le destin des matériaux : un ouvrier glisse à l'intérieur d'un tuyau de fer comme les granules de polystyrène, plus tôt, glissaient sur le tamis vibrant. Alors la féerie hypnotique des débuts laisse doucement la place à un tableau plus funeste. Petit à petit le gris uniforme des tubulures fait oublier les couleurs vives, qui finiront de disparaître, aux derniers plans, dans le noir du charbon et du pétrole. La vie joyeuse des granules et des boudins est remplacée par cette architecture austère, que l'usage radical de la contre-plongée rend particulièrement intimidante. C'est, en fait, un paysage de prison qui se dessine, à mesure que les lignes, les courbes oppressantes de

l'usine viennent boucher le cadre. Au milieu de ces structures dont les plus hautes ressemblent à d'étranges miradors, l'homme, minuscule, est gardé à vue par l'industrie. Difficile, dès lors, devant le plan des ouvriers marchant au pas et qu'on devine d'abord à travers un grillage lugubre, de ne pas penser à un autre genre d'usine, et un autre film de Resnais, réalisé deux ans plus tôt. « Ils n'appartiennent plus qu'à cet univers fini, fermé, limité par les miradors... », disait la voix de Michel Bouquet, évoquant les déportés dans *Nuit et brouillard*. Impression troublante, et brutale, de regarder soudain autre chose que ce que l'on était censé voir - et en même temps d'en voir une indéniable vérité, sur l'envers sinistre de la magie du plastique.

Jérôme Momcilovic

1. Lettre de J. Massis à P. Braunberger, datée du 15 janvier 1957 (citée par J-F. Buiré dans le dossier pédagogique « Mémoire en courts », publié par le CNC)

2. Jean-Luc Godard, « Chacun son Tours », in Cahiers du cinéma n° 92, février 1959 ; repris dans *Godard par Godard, les années Cahiers*, Paris, Flammarion, coll. "Champs Contre-Champs", 1989, p. 191-192.

3. Roland Barthes, « Le plastique », in *Mythologies*, Seuil, 1957, p. 160 de l'édition poche.

4. Selon le titre d'un essai de Jean Baudrillard paru en 1968.

## PISTES DE TRAVAIL

### « Qu'à l'envers se déroule son histoire exemplaire... »

Des « produits premiers » au produit industriel le film retrace les étapes de fabrication, mais à rebours, de l'objet jusqu'à « ses aïeux lointains ». Revoyons le film en prenant des notes pour identifier les procédés de transformation (distillation, polymérisation, agglutination, moulage...) et imaginer ainsi le cahier des charges de la commande originale de Pechiney. À partir de ce déroulement chronologique reconstitué, du pétrole au bol, on pourra plus aisément mesurer l'écart entre œuvre artistique et « film de propagande industriel ».

### Matière vivante

Le film remonte le temps jusqu'à la « matière abstraite » et se perd même un peu plus avant dans des hypothèses sur ses origines primitives. « Engendré » par le pétrole du « plancton en gésine », tour à tour « jonc » « boudin » « essaim », le styrène reproduit le miracle de la vie, à la



manière de la *Petite Cosmogonie portative* (1950) de Queneau sondant « les matrices avides du sol ». Mais alors, quelle place reste-t-il aux hommes si machines et matériaux semblent s'autogénérer à la manière du vivant ? Ce monde miraculeux n'est-il pas un peu inquiétant ? Qu'on pense à ces tableaux vides de toute présence humaine, à ces ouvriers qu'on distingue à peine derrière un grillage serré ou à ce plan fantastique du bol rouge flottant à la manière d'une soucoupe volante...

### Poétique plastique

La poésie exclut-elle certains sujets ? Le *Chant du styrène* introduit l'art dans le monde fonctionnel de l'usine : écrit en alexandrin, le commentaire multiplie les références littéraires (l'ode au progrès de Hugo, Lamartine) associant la tradition lyrique (chant) et les mythes antiques : le Silène de Virgile, les sirènes d'Homère. Cette matière traditionnelle se mêle à la matière industrielle, prenant comme Ponge, *le parti des choses* : ainsi, jeux de mots, inversions lexicales (la locution « vis sans fin » est déconstruite et réinvestie de son sens premier) et métaphores (la « panse » de l'autoclave, le polystyrène « vivace » et « tout heureux ») contribuent à recréer un monde décalé et burlesque. Les plans poétiques accompagnent ce traitement ludique. Travelings symétriques, jeux de connotation (le moule personnifié à tête de robot), formes abstraites mystérieuses sans fonction connue introduisent une forme de merveilleux, conférant à l'usine un pouvoir surnaturel. L'interprétation en demeure ambiguë : hymne au progrès industriel, ou inquiétude devant un monde mécanique monstrueux ? Cette ode au bol plastique, dérisoire « résidu » de matières fossiles, ne jette-t-elle pas un regard ironique sur notre modernité ?

Xavier Orain

# Le Projet centrifugeuse cérébrale Till Nowak

Le docteur Laslowicz, un pionnier ambitieux de la recherche sur la force centrifuge, raconte un projet scientifique datant des années 1970. Pour résoudre les problèmes fondamentaux de l'homme, l'affranchir des pesanteurs terrestres, des expériences sont menées dans des parcs d'attraction, avec des manèges géants et des cobayes humains. Le divertissement et une mécanisation sans cesse croissante sont mis au service de la poursuite du bonheur, où l'on s'égaré parfois.

**Allemagne, 2011, 6 minutes 35, faux documentaire**

Réalisation, scénario, montage, effets spéciaux : Till Nowak / Image : Ivan Robles Mendoza / Son : Andreas Radzuweit / Musique du générique : Siriusmo / Interprétation : Leslie Barany (Dr Laslowicz)

## Till Nowak

Né en 1980 en Allemagne, Till Nowak est à la fois réalisateur, photographe, designer et illustrateur. Il travaille sur commande ou sur des projets personnels. Pour l'obtention de son diplôme de média designer à l'université des sciences appliquées de Mayence, il réalise en 2005 le court métrage d'animation *Delivery*. Présenté dans plus de 200 festivals, le film obtient 35 prix et fait la renommée de son réalisateur. Installé dans son studio FrameboX depuis 1999, aujourd'hui situé à Hambourg, il décline ses talents d'artiste numérique pour des films, des expositions, des documentaires, des clips, des jeux vidéos, ou tout à la fois. Refusant d'avoir une seule forme d'expression, encore moins un seul outil, Nowak se nourrit également de références multiples, comme le prouve par exemple sa réalisation *Salad*, hommage à Arcimboldo et à Giger, dessinateur d'Alien. Leslie Barany, l'acteur du *Projet centrifugeuse cérébrale*, est l'agent de Giger depuis de nombreuses années.

Nowak avait déjà travaillé à plusieurs reprises sur la juxtaposition d'images numériques et d'une vidéo en apparence « amateur », avec l'intrusion de l'extraordinaire dans un monde a priori désespérément banal. En 2009, les sauts des personnages du clip *Spring* provoquent l'envol de voitures, de bateaux ou d'immeubles. L'année suivante *An Unusual Incident* semble être la captation, prise sur le vif et par accident, d'une fenêtre qui traverse la rue pour s'encastrier dans l'immeuble d'en face.



## Découpage séquentiel

1. Interviewé dans les locaux de l'institut pour la recherche centrifuge, le Dr Laslowicz revient sur l'origine du projet « *Centrifugeuse cérébrale* », et son association avec le Pr Brenswick. Les deux hommes étudient l'interaction entre la force centrifuge et l'intelligence et mettent au point la centrifugeuse verticale en 1977. Malgré l'échec de ce premier essai, les expériences continuent, en dehors du monde universitaire (00:55).
2. Premier prototype réel, le *Spherothron* (1982) utilise la force centrifuge pour permettre aux gens de flotter la tête en bas. Même si le mécanisme ne permet pas d'arrêter la rotation dans de bonnes conditions, les recherches avancent, financées par les recettes des parcs d'attraction (01:43).
3. En 1985, le *Wedding Cake* (gâteau de mariage) est conçu pour expérimenter une liberté totale, en supprimant les contraintes physiques et morales de l'utilisateur. Le docteur préfère ne pas s'attarder sur les résultats de cette expérience, trop extrêmes pour être publiés (02:23).
4. En 1991, forts de leur expérience, les deux hommes conçoivent le *High Altitude Conveyance* (HAC, Transport de haute altitude). Ils misent sur l'altitude, en oubliant d'anticiper les conséquences d'un tour de manège de 14 heures (03:00).
5. En 1993, l'*Expander* (agrandisseur) constitue une nouvelle étape et rend les utilisateurs actifs grâce à un bouton de déclenchement. Malgré un petit ennui impliquant un immeuble trop proche, les résultats de l'expérience montrent bien un accroissement de l'activité cérébrale (03:44).
6. En 1996, le *Dandelion* (pissenlit) cherche à simuler la vie prénatale, en recréant les mouvements du fœtus lorsque sa mère marche (04:21).

7. En 2003, le *Steam Pressure Catapult* (SPC, catapulte à vapeur), en utilisant l'effet de surprise, provoque une remise en question des utilisateurs, amenés à repenser leurs objectifs et leurs choix de vie (04:57).

8. Interviewé dans un parc d'attractions, le Dr Laslowicz parle des améliorations à venir et des contretemps passés, fier de son cheminement, visant, à l'image de la vie, à échapper à la réalité (05:38).

9. Le dernier manège est la concrétisation du rêve du docteur, qui peut danser, heureux, dans son bureau (06:06).

Générique de fin.

EN LIGNE

Analyse de la séquence 7, pistes de travail, sélection de ressources.





Une des caractéristiques primordiales du *Projet centrifugeuse cérébrale* est sans doute son aspect composite. En seulement quelques minutes, Till Nowak entrelace plusieurs récits et chronologies, met en scène et détourne les codes du reportage, du documentaire et de la fiction.

Pour induire la sensation du réel chez le spectateur, Nowak utilise les codes du film institutionnel ainsi que des images « amateurs ». La cohabitation des deux

## Documentaire ?

univers est visible dès le premier plan du film au niveau du son et de l'image : légende permettant de situer l'action et image mal cadrée en contre-jour, bruits en prise de son directe, suivis d'une voix *off* très bien posée. La structure du film confère un caractère informatif au film : interviews du docteur, en prise directe ou en voix *off*, face caméra ou avec un journaliste (incarné par le réalisateur lui-même) ; inserts de plans de situation mettant en scène le docteur Laslowicz dans le laboratoire, en voiture ou dans le parc d'attraction ; légendes indiquant les noms et les dates ; photographies et images d'archives illustrant le propos de la voix *off*. Dans le même temps, le dispositif « amateur » fait intervenir une prise de son directe appuyée (les bruits de doigts du docteur sur le schéma), une caméra peu maîtrisée (mouvements brusques, mises au point hasardeuses) et une image dégradée semble-t-il par les conditions de tournage : gouttes de pluie, rayons de soleil, surexpositions ou contre-jours, abondance de blancs... Déjà, la notion de cinéma vérité est mise à mal, car ces choix esthétiques renvoient davantage à un imaginaire collectif des spectateurs sur le film de reportage qu'à la grammaire cinématographique des reportages actuels. Les images, et pas seulement celles d'archives, semblent en effet un peu datées. Le grain, les échelles de plans très classiques (plans rapprochés poitrine suivis de gros plans sur le personnage) en légère contre-plongée, le décor du laboratoire (et notamment ses ordinateurs avec écran cathodique et lecteur de disquettes) ne relèvent pas des codes visuels de l'année de réalisation du film (2011).

Avec un récit construit en différentes étapes, faites de répétitions et de décalages, le dispositif se fictionnalise. Par petites touches, Nowak place le spectateur en situation d'attente sur les images à venir, par exemple

avec des inserts sur les plans de manège pas encore vus en mouvement. À l'aide du montage, il introduit de nouvelles significations à l'intrigue. C'est notamment le cas sur cet enchaînement d'un plan évoquant les risques du *Spherothon* (« la difficulté était de stopper la rotation sans que les gens ne viennent s'écraser contre les niveaux supérieurs ») suivi par un plan de Laslowicz, protégé à outrance avec son casque de chantier sur la tête alors qu'il est assis à l'arrière d'une voiture. Sans être encore incompatible avec le genre du documentaire, le film tend ainsi de façon ironique vers ce fameux genre hybride dont les contours ne sont pas même définis par un néologisme stable : docufiction, docudrama ou dramataire.

Dans ce contexte, le « surgissement » des images de synthèse, c'est-à-dire le moment où il devient impossible au spectateur de penser que les images qu'il voit sont réelles, ne s'apparente pas à une tromperie, mais davantage à un jeu complice, source de surprises et d'amusement. Après le *Spherothon*, chaque manège porte ainsi des enjeux narratifs et visuels : quels vont être les déboires inévitablement rencontrés, comment le manège « normal » va-t-il se transformer en machine extraordinaire ? La force du film, c'est de ne pas provoquer de basculement irréversible, mais au contraire de maintenir en permanence le double statut des images. À l'intérieur d'un plan, la séparation entre les images « réelles » et numériques est impossible à déceler pour le profane (manège existant et recréé, lumières...). L'amateurisme du cameraman se conjugue avec le travail d'orfèvre de la composition numérique. Avec ce faux documentaire, Nowak propose ainsi une réflexion amusée sur l'opposition illusoire et stérile entre l'image « vraie » du documentaire, et l'image « fausse » de la fiction.

Julie Garet

## PISTES DE TRAVAIL

### Portraits du docteur

On peut dire que *Le Projet centrifugeuse cérébrale* brosse, en creux du faux documentaire, un portrait du docteur Laslowicz, présenté comme un personnage nuancé et complexe.



Ainsi, chacun portera sans doute un regard personnel sur ce poète en blouse blanche tout aussi philosophe que scientifique. Drôle, pathétique, inquiétant ou émouvant, chacun y sera sensible à sa manière. On peut d'ailleurs interpréter différemment ses propos : théories fumeuses, philosophie de comptoir amusante ou subtile réflexion sur l'homme et sa libération. On pourra demander aux élèves de rédiger un portrait du docteur Laslowicz. Pour complexifier le travail, on ajoutera comme contrainte de mettre en avant une facette de sa personnalité, voire de n'en retenir qu'une seule : le scientifique sérieux, le philosophe, le menteur, le clown...

Adrien Heudier

### Just for fun ?

Jusqu'où les élèves ont-ils cru à cette histoire de manèges thérapeutiques ? Qu'est-ce qui leur a fait comprendre le canular ? S'agit-il des images de synthèse ou du discours du docteur Laslowicz ? En répondant, chacun découvrira son degré de crédulité... Mais Till Nowak ne cherche pas à tromper le spectateur bien longtemps. À l'inverse d'autres faux documentaires, il ne s'agit pas uniquement de remettre en question notre croyance parfois exagérée en la vérité des images ou encore de dénoncer leur manipulation par certains. Dès lors, quel est le propos du film ?



Il y a évidemment une dimension comique, dont on pourra décrire les procédés : effets de surprise et de suspense, inventivité dans la création des machines, personnage du savant fou...

Mais comment interpréter les propos du docteur Laslowicz, en particulier sa dernière phrase : « toute la vie est un effort pour échapper à la réalité » ? Sachant que Till Nowak fait souvent basculer des images en prises de vues réelles dans le merveilleux, s'agit-il d'un commentaire du réalisateur sur son propre travail ? S'agit-il d'émettre une critique sur les moyens démesurés que l'homme emploie pour éviter la réalité ? Le film peut-il être vu comme une satire de la société du divertissement ?

Simon Gilardi

# Le Facteur humain

Thibault Le Texier

En 1914, un ingénieur en déplacement pour réorganiser une usine correspond avec sa femme. À mesure qu'il lui décrit les principes du taylorisme, elle s'approprie ces méthodes et les applique à ses tâches quotidiennes. Alors qu'il s'avère très déçu par le taylorisme, sa femme devient une véritable ingénieure domestique.

France, 2011, 28 minutes

Scénario et réalisation : Thibault Le Texier / Avec les voix de Aurélien Recoing, sociétaire de la Comédie française, Cécile Garcia-Fogel / Montage : Virginie Véricourt / Son et mixage : Vincent Bordelais / Musique : Adrien Cogney / Étalonnage : Yannig Willmann / Archives : Prelinger / Production : le G.R.E.C.

## Thibault Le Texier

C'est avec *Le Facteur humain*, réalisé en 2011, que Thibault Le Texier, docteur en économie et chercheur en sciences sociales, fait son entrée dans le cinéma. Sa démarche de réalisateur s'inscrit dans la continuité de ses recherches et lui permet de prolonger son travail sur l'histoire du management en interrogeant ses formes - très cinématographiques - et son sens, images d'archives et extraits de manuels théoriques à l'appui. Également construit selon un principe de *found footage*, son deuxième court métrage *American Capitalism, A Self-Portrait* met en relief et en doute, à la manière d'un cours d'économie détourné, les trois piliers qui servent de fondement au capitalisme américain. *L'Invention du désert* poursuit le fil de son voyage dans les formes de modélisation de notre société et commence là où *Le Facteur humain* s'arrêtait : entièrement conçu à partir de vidéos d'architectures postées sur Youtube et Vimeo, le film propose une traversée d'espaces urbains virtuels et laisse entrevoir un monde futur formaté et robotisé, totalement déserté par l'homme. En 2016, Thibault Le Texier signe un ouvrage de sciences sociales, *Le Maniement des hommes*, qui retrace l'histoire du management : il revient notamment sur l'origine et l'évolution de ce terme associé au taylorisme mais né bien avant, au 18<sup>e</sup> siècle, où il est employé à l'usage des hôpitaux, des espaces agricoles et des foyers et associé à la notion de soin, depuis largement perdue de vue.



## Correspondances filmées

L'élaboration d'un film à partir d'images d'archives<sup>1</sup> ne peut définir un genre en soi tant les pistes cinématographiques qui s'ouvrent sur cette base varient selon la nature des images montées et le lien instauré entre elles. Ce lien peut notamment reposer sur un texte lu en voix *off* qui sert de fil narratif ou il peut être plus formel et conceptuel lorsque le montage interroge le sens même des images, leur pouvoir de représentation. C'est souvent dans ce dernier cas qu'est employé le terme de *found footage*<sup>2</sup> qui signifie littéralement « *métrage trouvé* » et renvoie au recyclage d'images préexistantes dans un registre plus expérimental. Le genre du *Facteur humain* est d'autant plus difficile à identifier qu'il semble réunir ces deux tendances a priori opposées. Par bien des aspects, c'est le registre documentaire qui s'impose, même à travers le cadre fictif donné au film : la fausse correspondance reprend les descriptions de manuels de gestion du début du 20<sup>e</sup> siècle. À cela s'ajoutent quelques extraits de films de famille et plus majoritairement des films institutionnels issus du fond Prelinger<sup>3</sup>, une vaste collection réunissant nombre de films éducatifs, industriels et amateurs. *Le Facteur humain* se distingue nettement d'une utilisation formatée, platement illustrative, des images d'archives. Si la matière visuelle manipulée raccorde avec le texte, c'est d'une manière symbolique : légèrement détournées de leur cadre et fonction originels, les images alternativement en noir et blanc et en couleurs recouvrent ici une période allant des années 10 aux années 70. Elles ne correspondent pas précisément dans le temps aux descriptions des personnages mais les réfléchissent, les amplifient en embrassant une histoire industrielle et domestique plus vaste sur un mode artificiellement propagandiste, implicitement critique. Ce décalage instaure un

mouvement de propagation et un jeu d'échos temporels à l'intérieur desquels dialoguent une approche romanesque (portée par la forme épistolaire) et une autre plus documentaire et scientifique, autrement dramatique. Ce croisement des genres confère aux images d'archives une résonance à la fois intime et collective, passée, présente et future, qui oriente ce voyage dans le temps vers l'essai cinématographique, genre hybride éminemment subjectif et interrogatif, poétique et politique.

1. Du latin *archivum*, signifie « *armoire à actes* »
2. Ce terme peut aussi caractériser certains films d'horreur, comme *Le Projet Blair Witch*, construits à partir d'images filmées par les protagonistes.
3. Le fonds Prelinger a été créé en 1983 par Rick Prelinger. Il est consultable gratuitement sur internet : [archive.org/details/prelinger](http://archive.org/details/prelinger)

EN LIGNE

Analyse de séquence, revue de presse, pistes de travail, entretien avec Thibault Le Texier.



Le *Facteur humain* commence là où bien souvent le cinéma s'est arrêté, aux portes des usines. Peu de films se sont penchés sur la réalité concrète du travail, la manière dont il est pensé, exécuté, vécu de l'intérieur. Comme le souligne le cinéaste Harun Farocki dans son documentaire *Les Ouvriers quittent l'usine*, ces lieux sont bien souvent filmés de l'extérieur, notamment à l'occasion de grèves, et la fiction ne commence qu'une fois le tra-

## Des machines et des hommes

vail terminé. Ici, c'est à travers la correspondance entre deux personnages fictifs, Ernest et son épouse Marjorie, que nous pénétrons cette réalité. Inspiré des manuels de management de Franck B. Gilbreth, un proche de Frederick Winslow Taylor, leurs lettres servent de cadre à une reconstitution habilement critique des débuts du taylorisme.

### Les enchaînés

Ces nouvelles méthodes managériales sont d'abord présentées sur le mode de l'émerveillement. L'excitation de l'ingénieur, parti travailler loin des siens, contamine vite son épouse qui transpose les principes d'efficacité du taylorisme à son foyer. Ce mode de gestion semble faciliter sa vie de mère de famille et la rapprocher de son mari tout en lui donnant le sentiment d'œuvrer pour le progrès de la société. Cette contamination est notamment soulignée par des images qui font la transition et la synthèse entre l'espace domestique et l'usine lors des passages d'une lettre à une autre. Le dispositif même du film, à savoir la séparation conjugale et la contamination managériale, montre d'emblée les failles du système. En effet, l'intimité du couple est sacrifiée au profit de cette idéologie gestionnaire. Loin de prendre une forme directe et pamphlétaire (comme dans le cinéma de Michael Moore), la dimension critique du film est d'abord contenue dans la description même de ces vies isolées et entièrement vouées à la rentabilité.

En jouant sur des effets de répétitions, d'analogie, d'échos sonores et temporels, le montage révèle une esthétique managériale porteuse de questionnements éthiques relayés par les doutes progressifs de l'ingénieur. Le motif sériel qui émerge tout au long du film confère aux images une double dimension. En même temps qu'elles mettent en avant dans un style publicitaire et propagandiste l'efficacité recherchée et la standardisation à l'œuvre, elles mettent aussi à jour un véritable enchaînement. Les hommes sont soumis à un temps industriel calculé selon

des critères de rentabilité qui les envisagent uniquement comme des machines. Il s'agit de plaquer du théorique et du mécanique sur de l'humain, comme le souligne le montage, porteur de ce principe d'adhésion entre les mots, les sons et les images. Ce rapport d'enchaînement et d'aliénation s'amplifie progressivement. Les gestes répétés, les mouvements de masse imposés montrent l'assimilation des ouvriers à du bétail ou à une armée marchant au pas. Cette dictature de l'efficacité envahit même les temps de loisirs. La foule des travailleurs et des vacanciers devient un motif révélateur d'une perte de l'individualité et évoque une forme de totalitarisme<sup>1</sup> qui opère à l'échelle même du couple. Ernest et Marjorie n'ont pas de visages, leur identité s'efface et se perd derrière cette multitude d'employés, de ménagères modèles qui défilent sous nos yeux. Il n'est évidemment pas anodin que le seul moment où ils se retrouvent, pour les fêtes de Noël, soit suggéré au moyen d'images publicitaires qui font écran à la réalité humaine.

### Désertion et mélancolie

À l'intérieur de ce mouvement massif, qui emporte et écrase tout tel un rouleau compresseur, quelque chose semble se détacher et résister fébrilement : les mots d'Ernest se désolidarisent progressivement des images pour laisser place aux interrogations sur le sens de cette pratique managériale qui exclut les plus faibles, suscite des mouvements de contestation et provoque des tragédies. Il reconsidère la religion du progrès à l'aune d'autres valeurs - la liberté, le bonheur - qui apparaissent comme les souvenirs d'un temps ancien balayés par la standardisation et la robotisation. Les images montées étayent de bout en bout ce point de vue critique. Elles désignent l'humain non pas comme un horizon mais comme un écho lointain perdu dans un hors-champ suggéré par le rétroviseur d'une voiture ou le reflet d'un enfant dans un grille-pain tout neuf. Émergent par petites touches de légers moments de flottements chargés d'une mélancolie infinie comme la traversée d'une banlieue pavillonnaire par une caméra qui semble errer dans un espace déserté, fantomatique. En suivant jusqu'au bout cette logique économique et esthétique, le réalisateur laisse autant, si ce n'est plus, parler les images que ses personnages. Celles-ci défilent en suivant la marche aveugle, mécanique et écrasante d'un progrès qui brille par sa parfaite indifférence à la question humaine.

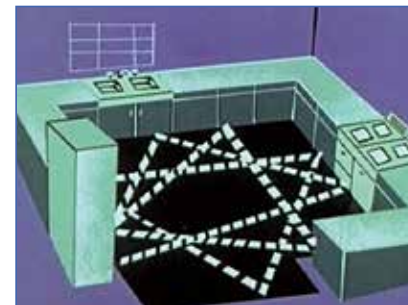
Amélie Dubois

1. Le totalitarisme « nie toute autonomie à l'individu et à la société civile et s'emploie à les supprimer autoritairement au profit d'une vision moniste du pouvoir et du monde », Hannah Arendt.

## PISTES DE TRAVAIL

### Ménagère et manager

Sans être tout à fait un film d'amour, *Le Facteur humain* est du moins un « film de ménage ». Repérons ce que chaque lettre exprime : comment le couple évolue-t-il ? Ernest et Marjorie sont-ils constants dans leurs convictions ? Quels événements, et quels « facteurs » sèment le doute ou



renforcent leur foi dans ce système ? À la désillusion progressive du manager répond l'enthousiasme de la ménagère. On constate également des analogies entre les deux mondes : « ce qui est bon pour l'usine est bon pour la cuisine » et réciproquement, parce que c'est une seule et même réalité (la gestion efficace) qui les gouverne, au détriment de la logique familiale. Étymologiquement, les deux mots ont une racine commune, qui renvoie à une gestion concrète et quotidienne.

### « La nature de l'homme est d'être un outil »

Définissons la mission du management, à partir de la cinquième lettre d'Ernest (6 min 30 à 10 min 40) en dégagant sa construction, les sons utilisés et les slogans scandés. La thèse d'Ernest est explicite : conditionnement et standardisation sont des progrès bénéfiques inéluctables. On déduira la thèse implicite de l'auteur à partir des éléments relevés. Remarquons d'abord que la lettre de l'ingénieur est ponctuée par un intermède musical. Le thème, très répétitif (repris plus tard à 18 min 20), évoque les cadences infernales de l'usine. Les plans alternant chaînes

de montage et longues files humaines révèlent le but du management : adapter l'homme à la machine. Il en ressort une vision de l'homme aliéné, « moteur » soumis à un rythme qui le dépasse. Certains plans rappellent ainsi le *Chant du styrène* : hommes miniatures écrasés sous les immenses édifices industriels, doigts métalliques monstrueux (7 min 53) au moment où la voix *off* évoque l'insuffisance de la main humaine. Ernest constate ainsi l'imperfection liée à l'humanité : « la maladie » comme la vieillesse des travailleurs « grèvent la productivité ». Que faire alors du « facteur humain », des erreurs humaines, des inadaptés ? Le progrès en marche se fera sans eux, car il est tout tracé. La suite de la séquence en décrit la course linéaire et effrénée le long des rails : de la production infinie à la surconsommation industrielle (signifiée par les bouteilles de ketchup, comme autant de boîtes de soupe Campbell) jusqu'à la standardisation des désirs humains, la quête du rendement, sans limite, n'est pas à la mesure de l'homme...



Enfin, la séquence s'achève sur le rêve de Taylor de standardiser les vêtements, les idées, le langage, les émotions... À la manière d'Orwell ou d'Huxley, on demandera aux élèves d'imaginer par écrit cette contre-utopie future au sein de laquelle, en suivant la voix prophétique d'Ernest, des managers zélés contrôleraient « les individus comme les machines ».

Xavier Orain



# Émilie Muller

Yvon Marciano

Le film raconte le bout d'essai d'une jeune comédienne, Émilie Muller.

France, 1993, 20 minutes

Scénario et réalisation : Yvon Marciano / Production : Gravida Films / Image : Pierre Befve / Son : Xavier Griette / Montage : Marianne Rigaud / Mixage : Gérard Lamps / Musique : Khalil Chahine / Interprétation : Veronika Varga (Émilie Muller), Yvon Marciano (le réalisateur).



## Yvon Marciano

Né à Marnia en Algérie en 1953, Yvon Marciano obtient une licence de Lettres modernes avant d'étudier à l'École Louis Lumière. Il travaille en qualité d'opérateur entre 1973 et 1982, réalisant notamment de nombreuses émissions pour la télévision. Il réalise alors plusieurs courts métrages : *Autopsie* (1982), *La Face cachée de la lune* (1986) et *Émilie Muller* (1993). Ce dernier remporte de multiples prix dans les festivals, devenant même un véritable phénomène dans le petit monde du court métrage. Il est nommé aux César en 1995.

Interprété notamment par Marie Trintignant et Sergio Castellitto, le premier long métrage du réalisateur, *Le Cri de la soie*, est présenté au festival de Cannes en 1996 dans le cadre d'une section désormais disparue, *Cinémas en France*. Yvon Marciano revient alors au court métrage avec *La Part d'ombre* (2000) et signe plusieurs films pour la série des Talents Cannes de l'Adami l'année suivante. Après un projet de long finalement avorté, *Le Beau sexe*, deux nouveaux courts métrages se succèdent : *Par amour* en 2003 et *J'aime*, sous forme de journal intime, en 2006. Trois ans plus tard, le long métrage à petit budget *Vivre !* marque les adieux au cinéma de celui qui s'éteindra des suites d'une longue maladie le 22 novembre 2011 à Paris.

## Le plan-séquence

Contrairement à d'autres courts métrages l'envisageant de manière programmatique, *Émilie Muller* n'est pas constitué *stricto sensu* d'un plan-séquence unique. Mais le cœur du film, qui a établi sa forte réputation, s'y apparente : après deux plans introductifs installant le dispositif dans un cadre défini, un studio de cinéma (situé à Boulogne), un clap actionné à trois reprises rythme la succession d'autant de plans-séquences ne montrant que la jeune héroïne éponyme, en plan rapproché, dans le feu de l'action qui l'a amenée là, à savoir un casting. Le premier segment est le plus long, autour de dix minutes trente, jusqu'à ce qu'Émilie doive reprendre les derniers mots de ce qu'elle disait car il aura fallu recharger le magasin de la caméra. De fait, avant l'avènement du numérique, réaliser un plan de cette durée était entièrement dépendant de cette donnée physique, la longueur de la bobine de pellicule (donc à peine plus de dix minutes). Le numéro d'actrice alors accompli par Veronika Varga est éblouissant, sachant que le dialogue était écrit à la virgule près et que huit jours de répétitions permirent de régler la prise, qui fut unique et sans filet... Le film fut tourné selon un plan de travail inouï : une seule journée de tournage, après un jour de préparation, et la séquence cruciale, occupant quinze minutes de la durée totale, mise en boîte sur une heure de tournage seulement ! La démarche était risquée et le résultat prend une dimension miraculeuse, qui rappelle celles des longs métrages conçus sur un tel principe audacieux, comme *L'Arche russe* d'Alexandre Sokourov (2002) ou, bien sûr, *La Corde* d'Alfred Hitchcock (1948), qui fait se succéder astucieusement une dizaine de plans-séquences donnant l'illusion d'en constituer un seul.

Le tour de force est d'autant plus impressionnant que sa minutieuse logistique est invisible à l'écran. Dans *Émilie Muller*, une fois la jeune fille entrée dans la pièce, elle s'installe et son visage apparaît dans le

moniteur vidéo, ce cadre dans le cadre constituant le point de départ du plan-séquence que la comédienne va dès lors habiter de son talent et mener à sa guise, au gré de ce que l'on s'apercevra après coup être une parfaite improvisation sur la base d'un matériau inconnu : le contenu du sac à main que le réalisateur croyait être le sien. La vérité qui surgit du procédé n'est qu'apparence, ce qu'annonçait l'artifice initial, s'exprimant déjà à travers sa forme noir et blanc, son décor et ses éclairages délibérément non naturalistes.

EN LIGNE



Entretien avec le réalisateur, sélection de liens,

Émilie Muller a rencontré un succès considérable lors de sa présentation dans de nombreux festivals au milieu des années 90 et demeure, après deux décennies, aussi efficace et surprenant pour qui le découvre. C'est tout le talent de son réalisateur Yvon Marciano que d'avoir su ménager une telle « chute » sans avoir pourtant jamais chercher à tromper son spectateur. Celui-ci comprend certes en cet instant précis que tout ce qu'il pensait

## La double vie de Veronika

correspondre à une réalité n'était qu'invention, une fiction dans la fiction, mais sans manipulation et par la seule vertu d'une mise en scène jouant de l'essence même de la situation. Si l'on revoit le film en connaissant son dénouement, on peut remarquer que la jeune actrice pénétrant dans le studio, suivie en un fluide travelling, n'accroche pas son sac à main au portemanteau dressé sur son chemin, entre la porte et la table à laquelle est installé le metteur en scène en phase de casting. Le sac est déjà là, pour qui voudrait le voir, mais force est de constater que personne ne le remarque... Cette remarquable entrée en matière, aux notes d'une partition envoûtante, entraîne inconsciemment dans un univers de « grand cinéma », ce qu'accentue la découverte du décor, ce studio qu'un noir et blanc soigné rend immédiatement fascinant.

L'arrivée de cette jeune femme dont on ne sait rien happe donc d'emblée le spectateur. On ne sortira plus de cet état, à la fois par la grâce d'une gestion de l'espace aussi élégante que pensée, avec son plan-séquence cadrant Émilie en une troublante mise en abyme parvenant à confondre l'actrice dans la fiction et celle qui en interprète le rôle. Le phénomène est d'autant plus frappant que Veronika Varga était inconnue avant le film et l'est quasiment demeurée ensuite, renforçant son identification au personnage. Le point nodal du scénario tenant finalement à peu de choses, sa gamme d'expressions, de sourires ou d'hésitations pose littéralement ce qui se joue. Lorsque le réalisateur lui demande de se saisir du sac accroché, sa réaction – un discret « Mais, je... Ah, si, d'accord ! » – échappe à toute vigilance et le défi de ne pas mettre alors le spectateur sur la voie de ce qui l'attend est gagné. Nul ne peut sans doute avoir l'intuition, au cours de la conversation entre Émilie et le réalisateur, de ce qui se déroule en réalité, à savoir que la postulante brode au fur et à mesure sur la base d'éléments inconnus, qu'elle tire du sac en question. Une pomme, un billet d'avion, un carnet donnent à chaque fois l'occasion d'une histoire particulière, à un tel point que leur accumulation

suppose un tableau global, insolite et poétique, d'une existence sortant réellement de l'ordinaire... Mais la séduction fonctionne pleinement : toujours souriante, bonne copine, modeste, parfois un poil mystérieuse, Émilie mène le jeu, faisant même oublier la position dominante au départ du réalisateur et construisant à son insu sa propre fiction. Cet interlocuteur en attente – après tout, il ne cherche rien moins que son interprète principale – semble entrer peu à peu dans une sorte d'hypnose proche de celle du spectateur, se laisse aller à des lieux communs – « *On aime tous séduire, non ?* », demande-t-il à un moment – et se voit interrogé à son tour : « *Est-ce que vous avez déjà rencontré la femme de votre vie ?* ».

Cette inversion ramène au trouble généré par le dispositif, Marciano ayant toujours reconnu volontiers faire des films avant tout pour saisir l'image des visages féminins exposés à sa caméra. Son regard enveloppe donc Émilie/Veronika et la mise en abyme participe à la confusion de ses propres sentiments, lui – ou plutôt son personnage – qui se rue à la suite de la jeune comédienne une fois qu'il a mesuré toute la dimension de ce qui s'est passé. C'était elle qu'il cherchait et il est inconcevable de la laisser partir ainsi, même si on se doute que la jeune femme souhaitait réellement décrocher le rôle et a dû laisser des coordonnées permettant de la retrouver aisément.

La métaphore du métier d'acteur est ici éclatante, puisque le propre de cet art est de tromper, de faire du vrai avec du faux, d'accepter sa propre instrumentalisation pour mieux la déjouer, en un pacte tacite établi avec le public. La frontière entre la fiction et la réalité se brouille dès lors que ce qu'a exprimé Émilie est examiné sous un angle nouveau, celui du numéro, de la performance, de la pure création romanesque. C'est en ce sens qu'il y a détournement, à travers l'ouverture d'un espace caché insoupçonné. Ce que d'autres films d'Yvon Marciano, preuve de la constance thématique de leur auteur, désignent dès leur titre : *La Part d'ombre* ou *La Face cachée de la lune* traduisent la volonté de se confronter à l'envers des apparences, à ce qu'il y a derrière le miroir (et la véritable propriétaire du sac s'appelle d'ailleurs Alice...). Classique du court métrage contemporain, *Émilie Muller* est décidément beaucoup plus qu'un simple film à chute ou une aimable escapade dans les coulisses du septième art.

Christophe Chauville

## PISTES DE TRAVAIL

### Film documentaire ou fiction ?

Si l'on excepte la musique, le début du film a une esthétique documentaire. Tout le matériel de cinéma apparaît pour mettre en avant l'envers du décor, ce qu'on appelle le hors cadre : des câbles, une perche, une caméra, un clap... Mais quand Émilie prend la parole, le film abandonne cette esthétique, fait plonger le spectateur dans une fiction et crée une proximité entre elle et le metteur en scène, dont nous, spectateurs, prenons la place. Cette connivence entre Émilie et nous repose sur un accord tacite qui relève de ce que le poète anglais Samuel Taylor Coleridge appelait la *suspension consentie de l'incrédulité* : face à une œuvre de fiction, le spectateur met de côté son scepticisme et tient pour vraisemblable ce qui lui est proposé. C'est par cet accord qu'il peut entrer dans l'histoire racontée.



Il y a chez Émilie Muller quelque chose de stupéfiant a posteriori : sa capacité naturelle à raconter les fragments de son histoire. Elle se joue de nous parce que nous n'avons aucune raison de douter d'elle, mais aussi parce que la mise en scène l'aide en renforçant cette *suspension consentie de l'incrédulité*. Le casting est filmé en plan séquence, sans raccord, comme une scène au théâtre.

On demandera aux élèves de repérer les éléments qui appartiennent au hors cadre que les films de fiction cachent habituellement de manière scrupuleuse. Quel effet produisent-ils sur le spectateur ? Est-ce que cela donne un effet de réel ou cela renforce-t-il au contraire l'artificialité ? *Émilie Muller* est-il une fiction ou un documentaire ?

### « En fait vous voulez que je vide mon sac »

Au moment de lancer la caméra du casting (2 min 16), le réalisateur opère un changement de plan : du plan large montrant le studio, nous passons au plan rapproché poitrine.

La protagoniste, ainsi plus proche de nous, est invitée à « vider son sac », c'est-à-dire à dévoiler son intimité en utilisant les divers objets présents dans son sac à main. C'est un effet de vérité qui leurre le spectateur et rend encore plus étonnante la surprise finale. Quelle(s) relecture(s) du film nous suggère-t-elle ?

On demandera aux élèves de choisir dans leur sac des objets qu'ils placeront en vue sur une table. À la manière d'Émilie Muller, ils pourront choisir deux ou trois objets et « vider leur sac », que l'anecdote soit vraie ou totalement fantaisiste, tant qu'elle est vraisemblable.

David Ridet

# Gravity

Nicolas Provost

Des baisers cinématographiques, issus d'une vingtaine de films classiques européens et américains, s'entremêlent dans un effet stroboscopique qui plonge le spectateur dans une étreinte vertigineuse. L'amour devient une lutte passionnée, au cours de laquelle les monstres sont enfin démasqués.

**Belgique, 2007, 6 minutes**

Réalisation et production : Nicolas Provost / Assistante montage: Nathalie Cools / Tim Van Laere Gallery



## Nicolas Provost

Né en 1969 à Renaix (Ronse), ville flamande située sur la frontière linguistique, Nicolas Provost opte pour la création visuelle après avoir vu, à l'âge de seize ans, *Blue Velvet* de David Lynch. Il suit d'abord un cursus en graphisme à l'École supérieure des Arts de Saint-Luc (Gand), puis s'inscrit à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Gand en 1994. Il complète sa formation, en vidéo, à l'Académie de Bergen (Norvège). Il s'installe à Oslo où il tourne ses premiers films : *Need Any Help ?* (1999), *Pommes d'amour* (2001), *Yellow Mellow* (2002)... Cinéaste et plasticien, son œuvre investit aussi bien les musées et les galeries d'art que les salles obscures. Il est le réalisateur d'une quinzaine de courts métrages récompensés, pour la plupart, dans divers festivals.

Vivant désormais à Bruxelles, il a réalisé en 2010 son premier long métrage, *The Invader*, l'histoire d'un Africain sans papiers en Europe, basée sur le personnage d'immigrant burkinabé d'*Exoticoire* (2004) et sur l'inquiétante étrangeté d'*Induction* (2006). Il a aussi prolongé l'expérience urbaine en caméra cachée de *Plot Point* avec *Stardust* (à Las Vegas) et *Tokyo Giants*.

Guy Astic

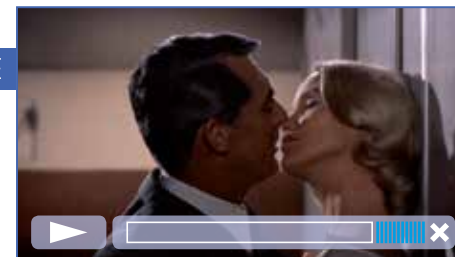
## Le found footage chez Nicolas Provost

Dans *Bataille* et *Papillon d'amour*, Nicolas Provost passe des scènes du *Rashomon* d'Akira Kurosawa au filtre d'un étrange effet spécial, qui fend l'image en deux pour la replier sur elle-même, sur le mode du miroir. Par la grâce de la symétrie, les personnages deviennent alors de surprenantes créatures fantasmagoriques, et le film un ballet hypnotique déployant les passions de l'original. Dans *Long Live The New Flesh*, c'est l'image du *Videodrome* de Cronenberg qui est comme rongée par un troublant processus de destruction numérique, laissant se fondre les corps, les objets, le décor, les uns dans les autres, décuplant là aussi le sujet du film original. Dans *Gravity*, une vingtaine de baisers célèbres se mélangent dans une danse hypnotique venue souligner le vertige promis à tout spectateur de cinéma. Ces films, qui sont parmi les plus célèbres de Nicolas Provost, relèvent au sens strict du *found footage*. Pourtant, le jeune cinéaste ignorait qu'il y avait là un genre en soi, et même une riche généalogie traversant l'histoire du cinéma expérimental, quand, encouragé par les moyens neufs du montage numérique, il s'est attelé aux premiers de ces somptueux courts métrages. Reste que son ambition est bien fidèle à celle des maîtres du genre : derrière la sidération qu'ils suscitent sans délai, ces films se donnent comme de puissants outils d'analyse du cinéma lui-même. Il n'est pas étonnant, à ce titre, que le procédé de *Bataille* et de *Papillon d'amour* évoque le protocole du test de Rorschach. Parce qu'il s'agit bien, par ces manipulations, de faire parler l'inconscient des films, autant que celui du spectateur. À cet égard, Provost, dont le travail se destine aux galeries comme aux salles, est autant l'héritier des grands cinéastes expérimentaux que d'une lignée d'artistes contemporains voués à enquêter sur notre rapport intime aux classiques du cinéma, à l'instar de Douglas Gordon qui devait

ralentir *Psychose* au point de le faire durer une journée entière (*24 Hour Psycho*). Et cette ambition dépasse, dans son œuvre, les seuls films de *found footage*. Filmant la rue new-yorkaise dans *Plot Point*, il s'ingénie à faire remonter dans l'esprit du spectateur tout un bagage d'images de cinéma, de codes hollywoodiens, menant une véritable enquête sur la façon dont Hollywood a colonisé notre imaginaire. Ici le film trouvé (*found footage*) est trouvé directement dans la mémoire du spectateur, laquelle est, au fond, le décor de tous les films de Provost.

EN LIGNE

Le site de Nicolas Provost, d'autres films du réalisateur, une piste de travail, la liste des films cités dans *Gravity*.





Le titre du film s'éclaire d'emblée : *Gravity* commence au bord d'un précipice où le spectateur, pris du même vertige que les personnages, fera avec eux une interminable chute. Quel est ce vertige ? Et dans quel abîme sommes-nous poussés ? Le vertige est dans l'œil : c'était, dès son générique, la leçon du *Vertigo* d'Hitchcock, dont Nicolas Provost fait la matrice opportune de son film. *Gravity* s'ouvre sur un regard (celui de Jennifer Jones

## Baisers volés

dans *Duel au soleil* de King Vidor) simultanément fasciné et terrifié, comme en proie à une radicale hypnose. Quelque chose d'intense est sur le point de se passer : un deuxième regard vient vite le confirmer, frappé par le même trouble, dialoguant avec le premier puis immédiatement happé, lui-même, par un troisième regard, et ainsi de suite jusqu'à ce que tous les regards se mêlent en une seule ronde fiévreuse. Cette ronde est faite d'images connues, et pourtant elle est introuvable dans l'histoire du cinéma. C'est Provost qui l'invente en entrelaçant une scène de *Duel au soleil* et une autre de *Vertigo*, bientôt rejointes par des images venues d'une vingtaine d'autres films. Mais si les scènes communiquent si bien, c'est que tous ces personnages y sont soumis à une même force, poussés par le même vertige. Et c'est aussi que leurs regards brûlants sont en vérité le reflet de celui du spectateur, hypnotisé deux fois : une première par l'intensité propre à ces images revenues de grands classiques du cinéma ; une seconde par le montage de *Gravity*, qui les transforme en flux stroboscopique pour pousser tous les regards, ceux des personnages et celui du spectateur, dans le même abîme. Et cet abîme, c'est un baiser : un baiser de cinéma.

*Gravity* ainsi relève pleinement du *found footage* : aucune autre image ici qu'une collection de plans empruntés à l'histoire du cinéma hollywoodien (parmi lesquels cinq films d'Hitchcock ainsi que *L'Affaire Thomas Crown*, *Blue Velvet*, *Mirage de la vie*, *Pêché mortel*, *La Vie est belle*, *Dirty Dancing...*) et européen (*Jeux d'été*, *Hiroshima mon amour*, *Et Dieu créa la femme*). C'est à ce titre un pur exercice de détournement, mû par un geste fétichiste rappelant le premier film du genre. Dans *Rose Hobart*, en 1936, Joseph Cornell ne gardait d'une dispensable série B que les plans de son actrice, composant un étrange portrait onirique et amoureux. De même, Provost ne retient ici que des plans de baisers, volés à l'histoire du cinéma pour être livrés à nu au regard du spectateur. Mais, comme souvent dans le *found footage*, détournement ne veut pas dire trahison : au contraire, en soulignant le fétichisme qui est le propre de tout spectateur, en décuplant le vertige des scènes de baiser, *Gravity*

ne fait qu'extrapoler la nature intrinsèque de ces moments, pour livrer une magnifique analyse de notre rapport au cinéma.

Car avant celui de *Gravity*, ces baisers étaient déjà passés sous un autre scalpel : celui de la mémoire collective, qui est elle-même une forme de montage. Le choix des baisers est judicieux : rien ne dit mieux les puissances hypnotiques du cinéma que les scènes de baiser, où soudain le film entier semble tomber dans un trou. S'ils marquent autant nos vies de spectateurs, c'est que ce sont d'emblée des moments autonomes, où se niche peut-être une définition secrète du cinéma : en transformant les personnages en pantins mécaniques mis à nu par leurs pulsions, *Gravity* fourrage au cœur de ce secret. Et là encore, Provost ne fait que ramener à la surface ce que les films disaient eux-mêmes - la danse entêtante de *Gravity* ne fait ainsi que décupler les étranges baisers valsés de *La Mort aux trousses* et des *Enchaînés*, logiquement fondus l'un dans l'autre. Par exemple, que tout baiser est une dévoration, comme nous l'ont appris les vampires. Quand le baiser en gros plan de *L'Affaire Thomas Crown* s'imprime sur le dos de James Stewart enlaçant Kim Novak, c'est comme si le corps s'ouvrait en deux, littéralement déchiré par le baiser.

À l'extrême, tous finissent par fusionner dans un seul grand corps pulsionnel, qui est la somme des souvenirs du spectateur, mais aussi le rappel de ce que tout baiser procède d'une métamorphose de l'autre. Le baiser, comme le cinéma, est affaire de projection : on y projette sur l'autre son désir, comme le spectateur projette le sien sur l'écran. Quand Provost fait revenir la brune Jennifer Jones sur le visage de la blonde Kim Novak, c'est le fantasme du personnage de James Stewart qu'il déshabille, rappelant que celui-ci embrasse une blonde réinventée sur une brune - c'est un vrai retour du refoulé. D'ailleurs, en s'enroulant autour du chef-d'œuvre d'Hitchcock, *Gravity* n'oublie pas la part de violence contenue, jusque dans le baiser, dans tout fantasme : il n'est sûrement pas innocent que Provost ait retenu, pour une grande part, des films où le baiser se double de scénarios morbides (de *Vertigo* aux *Enchaînés*, de *Pêché mortel* à *Une place au soleil*, de *Blue Velvet* à *Hiroshima mon amour*). « Tu me tues, tu me fais du bien », disait l'héroïne du film de Resnais. Mais peut-être au fond la plus grande violence est-elle celle de la séparation, sur quoi se clôt *Gravity* avec l'image d'un homme laissé seul (dans *Une place au soleil* et dans *Hiroshima mon amour*), son regard soudain privé d'objet, brutalement réveillé de son hypnose, abandonné comme le spectateur sur le seuil de la salle de cinéma, où le film vient de se terminer.

Jérôme Momcilovic

## PISTES DE TRAVAIL

### Un si long baiser

Le Code Hays de 1934 à 1966 aux États-Unis régulait la représentation du baiser à l'écran, établissant une limite de lascivité qu'il ne pouvait dépasser. L'anecdote est connue : Hitchcock contourna cette censure dans *Les Enchaînés* (1946) en entrecoupant l'étreinte entre Ingrid Bergman et Cary Grant de dialogues et déplacements pour l'étirer au maximum. Naquit ain-



si la légende du plus long baiser de cinéma, dont des extraits sont repris ici. Leur proposer de visionner ce plan-séquence source (en ligne sur Youtube) permettrait aux élèves de repérer les choix de mise en scène opérés par le réalisateur pour représenter le baiser : le couple est d'abord filmé en plan-taille, de profil, puis un zoom resserre le cadrage pour saisir les regards alors que les personnages s'enlacent. Un travelling avant les suit dans leur déplacement sans modification de l'échelle de plan : seuls les visages qui se touchent et s'échangent quelques mots importent désormais.

### Cary Grant, ce séducteur

On pourrait ensuite mesurer le travail de choix et d'assemblage effectué par Nicolas Provost en isolant une autre scène, toujours chez Hitchcock et toujours avec Cary Grant : celle où Eva Marie Saint et ce dernier s'embrassent, dans le train de

*La Mort aux trousses* (1959). Cette scène se superpose en effet à celle des *Enchaînés* à partir de 3 min dans *Gravity*. Les élèves pourront y repérer quelques cadrages (légère plongée) et quelques mouvements des corps plus audacieux que dans le film de 1946 mais y verront un même mélange d'étreinte et de dialogues. Une alternance de points de vue scintille alors, Provost mêlant deux moments successifs de la scène de *La Mort aux trousses*, avant que le personnage masculin s'efface une nouvelle fois et n'apparaisse, de dos, prêt à recevoir le baiser de Grace Kelly dans *La Main au collet* (1955). Le Cary Grant en noir et blanc de 1946 s'unit alors à celui de 1955 en couleurs, arborant le visage souriant d'un homme conquis.

### Jeu avec les codes

L'ensemble des codes cinématographiques mis au jour par ces analyses permettront aux élèves de prendre conscience du jeu qui s'opère ici dans les techniques de emploi mises en œuvre par Provost. Les invariants dans la mise en scène du baiser utilisés par Hitchcock ou Lynch, en passant, entre autres, par Jewison ou Resnais, autorisent l'enchevêtrement des images tirées de leurs films, dont elle contribue en retour à mettre en valeur les caractéristiques et codes communs, en manière d'hommage et de jeu. L'effet stroboscopique redouble ce caractère ludique : il donne notamment parfois l'impression que deux hommes s'embrassent, ce que le code Hays n'aurait assurément pas permis...

Thomas Anquetin

# Notes sur le faux documentaire



Conséquence probable de la révolution numérique, de l'explosion des sources de production et de diffusion d'images, ainsi que d'une obsession pour le réel catalysée par la toute-puissance des réseaux sociaux, le faux documentaire est devenu un genre, ou plutôt un sous-genre, très visité depuis la fin des années 1990.

Auparavant, la démarche demeura longtemps l'apanage d'avant-gardistes tels que Shirley Clarke avec le « documentaire fictif » *The Connection* (1961) ou Peter Watkins, notamment dans son visionnaire *Punishment Park* (1971), vu par le prisme d'une équipe de reporters. Toujours joueur, Orson Welles relevait naturellement le challenge avec *Vérités et Mensonges* (1973), dont le titre original annonce la couleur de l'exercice : *F for Fake*. Lui-même savait de quoi il parlait, ayant semé en 1938 la panique avec un canular radio annonçant un débarquement extra-terrestre en Amérique !

L'objectif de telles constructions fictionnelles est limpide : utiliser les apparences d'une certaine véricité de l'outil documentaire, celle d'une supposée objectivité ontologique – c'est tout le débat, le regard d'un véritable auteur étant justement subjectif – pour tenter de convaincre le spectateur que ce qui est offert à ses yeux, justement, n'est pas « du cinéma », mais le témoignage d'une réalité, en un temps et un lieu précis. L'une des constantes de ce territoire périphérique fut donc de s'attacher à travailler les textures d'images, à mélanger les formats, à intégrer des motifs types du reportage télévisuel ou des documents amateurs, avec leurs images tremblées ou mal cadrées, comme saisies sur le vif. Le procédé a paradoxalement été envisagé dans des situations hautement improbables, nettement détachées de la réalité tangible. Le fantastique ou le film d'épouvante se sont ainsi engouffrés dans la brèche ouverte par *Le Projet Blair Witch* (1999), dont le synopsis prétendait avoir retrouvé les images d'une caméra amateur après un étrange drame... Et les *REC*, *Pa-*

*ranormal Activity*, *Cloverfield* ou même *District 9* ont épousé ce recyclage formel d'images prétendument filmées par des non-professionnels ou des caméras utilitaires – de surveillance, par exemple – pour enraciner dans un prétendu terreau de réalité leurs extravagantes intrigues. Évidemment, le contrat avec le spectateur était tacitement établi au départ, nul ne s'affolant à la manière des auditeurs de Welles avant-guerre !

Dans le domaine du court métrage et en France, les *Documents interdits* de Jean-Teddy Philippe avaient ouvert la voie en 1990, se présentant comme des archives secrètes exhumées et mettant en scène des phénomènes mystérieux dans une simplicité de dispositif délibérée, avec une voix *off* convaincante. En 2002, William Karel avait joué avec une frontière similaire à travers *Objectif Lune*, autour de la fameuse théorie du tournage en studio par Stanley Kubrick de l'alunissage de juin 1969. Emprunter les codes du documentaire en les détournant et en manipulant leur nature initiale, il en fut aussi souvent question pour bâtir un film sur la base d'une personnalité inconnue ou oubliée... pour la bonne raison qu'elle n'a jamais existé ! On recueille alors des témoignages, crédibles et sciemment montés, pour inventer un destin. Par exemple celui d'un pionnier du septième art tombé dans l'oubli dans *Forgotten Silver* de Peter Jackson (1996). La mystification peut aussi se concentrer sur une personnalité connue et assembler pièce par pièce un puzzle aux allures de vraisemblance, comme dans *I'm Still Here* de Casey Affleck en 2010. Le réalisateur y suit son beau-frère Joaquin Phoenix ayant annoncé sa retraite de comédien et tentant de percer dans un autre domaine artistique : le hip-hop ! Pour abracadabrant qu'il puisse paraître, le postulat peut aisément nous leurrer.

La perfection des effets spéciaux à l'ère digitale a conduit à la fabrication concrète d'éléments imaginaires dont on peut désormais, à la manière d'un documentaire scientifique, certifier le

cachet authentique. *Le Projet centrifugeuse cérébrale*, court métrage de Till Nowak, porte à un délirant paroxysme ce jeu avec le faux, d'autant que le recours à l'expert en blouse blanche est devenu la norme dans nos sociétés, du documentaire culturel aux chaînes de *news* en continu. Un acteur au visage inconnu est évidemment susceptible d'incarner à l'écran un savant supposé sortir de la « vraie vie »...

À travers cette famille de films rassemblés sous l'étiquette du faux documentaire, c'est le regard même du spectateur qui se voit interrogé, confronté à une représentation présomée de la réalité, qui n'y est pourtant pas directement fidèle. Mais cette ambiguïté n'était-elle pas déjà induite dès les premiers temps à travers les « mises en scène » des Lumières : la sortie des usines est-elle l'enregistrement d'une réalité ou le résultat d'une suite d'interventions ? L'essentiel demeure le point de vue qui, dans un documentaire, définit seulement l'auteur, le cinéaste.

Christophe Chauville

Photos, de haut en bas : *Punishment Park*, Peter Watkins, 1971, Susan Martino ; *Vérités et Mensonges* (*F for Fake*), Orson Welles, 1973, Janus Film ; *Le Projet Blair Witch*, Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, 1999, Haxan Films ; *Opération Lune*, William Karel, 2004, Arte.

# Avant/après la séance

## Détourner

En s'appuyant sur la définition que donne le dictionnaire de détourner (action de changer le cours, la direction), on questionnera les élèves sur ce que leur évoque le détournement. Peut-être leur viendra-t-il l'idée du détournement de fonds que wikipedia définit comme une « appropriation frauduleuse de biens ». Quel mécanisme commun peut-on identifier entre cette idée et le détournement dans le champ artistique ? À partir de *Fontaine* de Marcel Duchamp, on tentera de trouver une définition du détournement en art. En quoi peut-on parler d'appropriation ? Et s'il n'y a pas à proprement dit de fraude, les règles de l'art ne s'en trouvent-elles pas bousculées ?

## Avant la séance

Fiche élève → Les images de la fiche élève peuvent servir à préparer la séance. Qu'est-ce qu'elles laissent imaginer des films ?

- *Le Chant du styrène* : qu'évoque le mot styrène ? Pensez-vous à un autre mot de la langue française ? Dans quel domaine est-on susceptible de trouver du styrène ? Peut-on imaginer le sujet de ce film ? Quelle a pu être l'intention de Resnais en choisissant ce titre ?

- *Le Projet centrifugeuse cérébrale* : qu'évoque le titre ? À quel genre de cinéma peut-on l'associer ? À quel genre de détournement peut-on s'attendre ?

- *Le Facteur humain* : quels sens associer au mot facteur ? On parle de facteur temps, de facteur climatique. À quoi peut faire penser facteur humain ? Qu'induit cette expression ?

- *Émilie Muller* : le titre évoque le portrait, à l'instar d'autres œuvres cinématographiques (*E.T.*, *Thelma et Louise*), littéraires (*Madame Bovary*, *Anna Karénine...*), théâtrales (*Hamlet*,

*Dom Juan*). À partir de l'image de la fiche élève, on tentera de décrire Émilie Muller.

- *Gravity* : on peut traduire le titre, puis essayer de déduire des sens connexes. À partir de la définition du verbe graviter (tourner autour) et d'une image du film, on essaiera de comprendre pourquoi le film est intitulé de la sorte.

## Après la séance

- *Le Chant du styrène* : à quel genre cinématographique appartient-il ? Que raconte-t-il ? Le styrène est une matière inerte montrée et mise en scène comme un corps vivant : quels sont les moyens cinématographiques mis en œuvre ? Quel rôle joue le commentaire ?

- *Le Projet centrifugeuse cérébrale* : dans quelle catégorie peut-on placer ce film ? Dans quelle position le spectateur est-il placé ? Quand on comprend la supercherie, l'intérêt pour le film ne diminue pas, au contraire. Pourquoi ?

- *Le Facteur humain* : Comment expliquer l'intention du réalisateur quand on met en perspective la société de 1914 et celle d'aujourd'hui, fruit de cette évolution ? Le travail en entreprise est-il toujours inhumain ?

- *Émilie Muller* : Dans quel but Yvon Marciano cadre-t-il Émilie Muller soudainement en plan rapproché ? Pourquoi tourner en plan-séquence ? Pourquoi rappeler au spectateur à plusieurs reprises que nous assistons à un tournage (fin de pellicule au bout de 12 min 50, *jump cut* à 15 min 30) ?

- *Gravity* : En quoi ce détournement d'images pré-existantes (on appelle cela du *found footage*, de l'anglais *found* – trouvé et *footage* – métrage, enregistrement) génère-t-il une œuvre nouvelle ? Qu'est-ce qui fait la force de cette œuvre ?

David Ridet

## Images-échos

À partir de ces associations d'images, on peut interroger les sources d'inspiration ou la descendance possible des courts métrages, voir comment ils s'en détachent et comment un même sujet peut être traité de façons différentes.



N.B. : ces images sont reproduites sur le dvd pour faciliter leur usage en classe.

*Le Chant du styrène*

*Mon Oncle*, Jacques Tati, 1958, Spectra films

*Le Projet centrifugeuse cérébrale*

*Foire de Pâques à Loches*, René Deroche, 1969 - mémoire.ciclic.fr

*Le Facteur humain*

*Les Temps modernes*, Charles Chaplin, 1936, United Artists

*Émilie Muller*

*Portrait d'Adam Diptych* par Jason Travis

*Gravity*

*Van Gogh's Self Portrait + Clint Eastwood*, Luigi Tarini





# Sélection vidéo et bibliographique

On trouvera ici une sélection essentiellement vidéo et bibliographique. Les ressources Internet intéressantes sont directement mises en lien sur [www.ciclic.fr/lyceens](http://www.ciclic.fr/lyceens) (rubrique « les films » et « Détournements »).

## Autour du *Chant du styrène*

- Roland Barthes, « Le plastique » dans *Mythologies*, Le Seuil, 1957
- Raymond Queneau, *Chêne et Chien* suivi de *Petite Cosmogonie portative*, Gallimard, 1969. À la fin de cet ouvrage, on trouvera le commentaire écrit par Raymond Queneau pour *Le Chant du styrène*.

## Sur Alain Resnais

- Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat, Alain Resnais : *Liaisons secrètes, accords vagabonds*, Cahiers du cinéma, 2006
- Jean-Luc Douin, *Alain Resnais*, La Martinière, 2014

## Autour du *Facteur humain*

- Thibault Le Texier, *Le Maniement des hommes*, Éditions La Découverte, 2016. Thibault Le Texier, également docteur en économie, décrit, dans ce livre étroitement lié à son travail de cinéaste, comment le management à l'origine appliqué au monde du travail s'est immiscé partout : dans les écoles, les hôpitaux, les villes, la nature, les enfants, les émotions, les désirs...

## Quelques repères sur le détournement

DANS L'ŒUVRE DE MARCEL DUCHAMP

- *Fontaine*, Marcel Duchamp, 1917
- *L.H.O.O.Q.*, Marcel Duchamp, 1919

CHEZ LES SITUATIONNISTES

Un texte : Guy Debord et Gil Wolman, *Mode d'emploi du détournement*, 1956

Deux films :

- *In girum imus nocte et consumimur igni*, Guy Debord, 1978
- *La dialectique peut-elle casser des briques ?*, René Vienet, 1973

AU CINÉMA ET EN VIDÉO

- *Rose Hobart*, Joseph Cornell, 1936
- *Lettre de Sibérie*, Chris Marker, 1957
- *Lilly la tigresse*, Woody Allen, 1966
- *F for Fake*, Orson Welles, 1973
- *Les Documents interdits*, Jean-Teddy Philippe, 1986-1989
- *Home Stories*, Mathias Muller, 1991
- *Passage à l'acte*, Martin Arnold, 1993
- *La Classe américaine : le grand détournement*, Michel Hazanavicius, 1993
- *Message à caractère informatif*, Nicolas et Bruno, 1998-2000
- *Opération Lune*, William Karel, 2002
- *Mozinor, depuis 2000*, [www.mozinor.com](http://www.mozinor.com)
- *Blow up*, Luc Lagier (Arte), voir en particulier les *recut*.
- *Final Cut : Ladies and Gentlemen*, György Pálfi, 2012

- Nicole Brenez et Christian Lebrat (dir.), *Jeune, Dure et Pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Cinémathèque française/Mazzotta, 2001

## Frises interactives

En complément du livret, on pourra utiliser certaines des frises chronologiques éditées par Ciclic :

- Histoire du détournement : cette frise sera en ligne en janvier 2017, [www.ciclic.fr/lyceens](http://www.ciclic.fr/lyceens), rubrique « les films », « Détournements »
- Histoire du court métrage français, [upopi.ciclic.fr](http://upopi.ciclic.fr)

## Sur le court métrage

- *Bref, la revue du court métrage* : éditée par l'Agence du court métrage, cette revue consacrée au format court. À suivre sur : [www.brefmagazine.com](http://www.brefmagazine.com)
- *Le Kinetoscope* : plateforme pédagogique de l'Agence du court métrage, le Kinetoscope met à disposition un vaste catalogue de films visionnables en ligne et dont les droits ont été acquis pour un usage pédagogique, [www.lekinetoscope.fr](http://www.lekinetoscope.fr)
- Jacky Évrard et Jacques Kermabon (dir.), *Une encyclopédie du court métrage français*, Festival Côté court/Yellow Now, 2004.

## Sites ressources pour l'éducation aux images

- [www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com) : portail des dispositifs d'éducation aux images (*École et cinéma, Collège au cinéma, Lycéens et apprentis au cinéma, Passeurs d'images*), ce site agrège des informations et contenus pédagogiques sur les films programmés.
- [www.lefilesimages.fr](http://www.lefilesimages.fr) : publication des pôles régionaux d'éducation et de formation aux images, ce site offre des ressources et permet de suivre l'actualité de l'éducation artistique aux images.
- [upopi.ciclic.fr](http://upopi.ciclic.fr) : webmagazine et plateforme pédagogique de Ciclic, agence régionale du Centre-Val de Loire pour le livre, l'image et la culture numérique. Tous les deux mois, de nouveaux contenus sont réunis autour d'une thématique (animation, documentaire...) et d'un court métrage à voir en ligne.



# Compléments de programme

## Sur le DVD

Le DVD contient tous les films du programme dans leur intégralité, les images-échos de la page 17 du présent livret, ainsi que des compléments :

### • **Le Chant du styrène**

- Analyse de séquence  
 - Deux autres films industriels issus de [memoire.ciclic.fr](http://memoire.ciclic.fr) : *La Laiterie Verneuil*, réalisé par Serge Boucher en 1983 en Super 8. Documentaire sur la laiterie de Verneuil-sur-Indre ; *Verre... feu... Pyrex*, réalisé par Martin-Pierre Hubrecht en 1970 pour le musée du verre et de ses métiers de Dordives.

### • **Le Projet centrifugeuse cérébrale**

- Analyse de la séquence du *Steam Pressure Catapult*  
 - *Le Naufragé* - *Les Documents interdits*, Jean-Teddy Philippe

### • **Le Facteur humain**

- Analyse de la séquence d'ouverture  
 - *L'Invention du désert*, un autre court métrage de Thibault Le Texier

## Sur [www.ciclic.fr/lyceens](http://www.ciclic.fr/lyceens)

(rubrique « les films » et « Détournements »)  
 Outre le présent livret et la fiche élève que vous trouverez en téléchargement, nous proposons en ligne des documents spécifiques.

### • **Le Chant du styrène**

- Analyse de séquence  
 - Sélection de ressources : articles, formation en vidéo, différentes versions du texte de Raymond Queneau, documents pédagogiques.

### • **Le Projet centrifugeuse cérébrale**

- Analyse de séquence  
 - Piste de travail : canular et faux documentaire  
 - Sélection de ressources : les véritables plans des manèges dessinés par Till Nowak, d'autres œuvres vidéo du réalisateur, un reportage réalisé par Pôle Emploi pour repérer les figures de mises en scène reprises ou détournées.

### • **Le Facteur humain**

- Analyse de séquence  
 - Entretien avec Thibault Le Texier, Bref n°115  
 - Piste de travail : démontage d'images  
 - Sélection de ressources : site de Thibault Le Texier, revue de presse en lien avec la publication de son livre *Le Maniement des hommes*.

### • **Émilie Muller**

- Sélection de ressources : article, entretien vidéo avec Yvon Marciano.

### • **Gravity**

- Sélection de ressources : le site de Nicolas Provost, d'autres films de ce cinéaste atypique, piste de travail autour du plan-séquence des *Enchaînés*.





# Le court métrage, un art d'aimer le cinéma

À travers ses actions d'aide à la production, de diffusion et d'éducation à l'image, Ciclic fait la part belle au court métrage. Portant la coordination *Lycéens et apprentis au cinéma* dans la région Centre-Val de Loire, l'agence conçoit chaque année depuis 1995 un programme de courts métrages accompagné d'outils pédagogiques en version papier et numérique. Étroitement liée à l'identité de l'opération, cette attention toute particulière à la forme courte s'est articulée cette année autour du détournement.

Alors même que chaque année deux fois plus de courts que de longs sont produits, comment ne pas organiser la rencontre entre nos élèves et ce format méconnu ? Il s'agit à travers ce programme d'affirmer que le court est une forme à part entière, avec sa singularité et ses exigences propres, au même titre que la nouvelle l'est en littérature. Une conviction que partagent nombre de cinéastes – Jean-Luc Godard, Luc Moullet et Artavazd Pelechian notamment – dont les œuvres battent en brèche l'idée reçue qui réduit le court métrage à un petit film, à un brouillon de long. Cette façon de dénigrer le court au motif de sa brièveté semble absurde, appliquée à d'autres disciplines artistiques : reproche-t-on à Léonard De Vinci d'avoir choisi un châssis ne mesurant que 77 x 53 cm pour peindre sa Joconde ?

Au commencement le cinéma était court. Des minutes Lumière aux saynètes de Méliès, les films de moins d'une heure ont constitué le standard de production jusqu'aux années 1910. Avant, on ne parlait même pas de courts métrages. Ainsi, le court métrage entretient avec la naissance du cinéma un lien privilégié, pédagogique-ment très précieux. S'il permet d'aborder l'essence du langage cinématographique et par ricochets ses origines, la chronophoto-

graphie d'Étienne-Jules Marey autant que les pionniers de l'animation, la forme brève est aussi un idéal poste d'observation de la création cinématographique contemporaine, de ses plus petites hybridations. La découverte de ce programme de courts, comme le parcours de la frise « histoire du court métrage français » (en ligne sur le site de Ciclic), permet aux élèves d'approcher de manière vivante et dynamique le cinéma et son histoire, en évitant le regard muséal et figé sur le patrimoine.

La présentation sous forme de programme organisant le dialogue entre classiques et modernes donne donc tout son sens au travail sur le court. S'amusant à tisser des liens parfois secrets entre les films, jouant sur les variations de rythme et opérant d'étranges mariages, le geste de la programmation contient en germe la cinéphilie, cet art d'aimer les films que nous transmettons aux élèves : un rapport à la fois sensible et passionné aux images en mouvement, cherchant à s'étonner de chacune d'entre elle, à identifier la singularité de chaque film. N'est-ce pas un des principaux combats de l'École que de rendre les élèves curieux de tout ?

Situé un peu en marge de l'industrie du cinéma, le court métrage jouit d'une précieuse liberté qui permet à ses auteurs d'emprunter des chemins de traverse, à la rencontre des autres arts, de donner naissance à des œuvres personnelles, offrant de nouvelles possibilités au cinéma.

Parce que le court expérimente, parce qu'il cherche, parce qu'il s'affranchit et parce qu'il est libre, il a quelque chose à voir avec l'adolescence, cet âge des possibles où l'on teste, se cherche et se construit.

Adrien Heudier