

DE SORTIE

thomas salvador

Un jeune homme prépare une sortie dont il espère revenir accompagné...

LE RÉALISATEUR

Né en 1973 à Paris, cinéphile et féru d'alpinisme, Thomas Salvador a longtemps rêvé d'être à la fois cinéaste et guide de haute montagne. Après avoir exercé des fonctions variées sur des tournages (régie, assistantat à la mise en scène), il a définitivement opté pour la seconde solution. Il est à ce jour le réalisateur de quatre courts métrages de fiction (UNE RUE DANS SA LONGUEUR, 2000 ; LÀ CE JOUR, 2001 ; PETITS PAS, 2003 ; DE SORTIE, 2005), qui ont obtenu de nombreux prix dans divers festivals, et dans lesquels il incarne le personnage

principal. Refusant de se considérer comme un acteur professionnel, il pratique un jeu essentiellement physique, explorant les voies de l'acrobatie ou de la danse, dans la lignée des genres qu'il affectionne le plus, burlesque, comédie musicale ou film d'action. En 2003, il renoue avec sa première vocation en tournant dans les Alpes pour Arte un court documentaire intitulé DANS LA VOIE. PORTRAIT D'UN GUIDE AU TRAVAIL. Il est actuellement à la Villa Médicis où il écrit son premier long métrage.

FICHE TECHNIQUE

Production Les Films Hatari

Scénario et réalisation

Thomas Salvador

Image Emmanuelle Le Fur

Son Cédric Deloche

Extrait musical Ursus Minor, « Zugzwang 21 »

Montage Agnès Bruckert

Interprétation Thomas Salvador

France, 2005, 15 minutes, 35 mm, 1/1,66, couleurs

Dossier rédigé par
Laurence Moinereau

découpage séquentiel

Au sens strict, il n'y a dans le film que deux séquences, correspondant aux parties A et B. Le terme désignera ici des segments ne constituant pas de véritables unités narratives.

A. Intérieur jour

1. Ouverture. Générique sur fond noir. Le son diégétique (grincements de parquet, cliquetis de la poignée de la fenêtre) surgit off juste avant l'apparition du titre. Le personnage tire les rideaux (plan 1), puis se déplace dans la pièce principale de son appartement avec de l'encens, essuie la table (plan 2), dispose des assiettes et des verres propres sur l'égouttoir (plan 3).

2. Miroirs (01mn55s). Le personnage hésite entre deux paires de chaussures devant son miroir (plan 4), range des fruits dans une corbeille (plan 5), arrange son lit (plan 6), se recoiffe (plan 7).

3. Sortie (02mn52s). Derniers préparatifs avant la sortie : le personnage vide un sac (plan 8), se brosse les dents, enfle un pull, remet en place quelques objets, esquisse un pas de boxe devant la glace (plan 9), sort de l'appartement, revient changer de veste et ressort précipitamment (plan 10).

B. Intérieur nuit

4. Retour (04mn28s). Retour nocturne du personnage, qui se sert une bière, s'assied sur le canapé et s'adresse à un interlocuteur imaginaire (plan 11), ôte ses chaussures (plan 12), s'essuie les mains (plan 13).

5. Esquisses (06mn11s). Série de gestes du personnage désœuvré, qui utilise un cahier et un paquet de chips comme instruments de musique (plan 14), prend des haltères et des gants de boxe dans un placard (plan 15), renonce à jouer de la trompette (plan 16), répond à des questions imaginaires (plan 17), range la trompette (plan 18), boit un verre et lance une boîte de sel sur l'étagère (plan 19), grimace en faisant un effort (plan 20), découpe un bout de papier (plan 21).

6. Danse (09mn54s). Plan-séquence (22) : danse.

7. Fin (13mn00s). Dernière série de gestes : repos à la fenêtre (plan 23), jeux avec un manche à balai (plan 24), lecture du journal (plan 25). Dans sa chambre, le personnage grimpe sur une table, enlève son tee-shirt et se laisse tomber sur son lit (plan 26). Le noir du générique de fin (plan 27) coupe ce dernier plan avant que la chute ne s'achève, et le son qu'elle produit est entendu off. Retour au silence et fin du générique.





Au fil du temps.

Premier repérage : demander aux élèves de décrire précisément la structure temporelle, en relevant les ellipses. On constate ainsi que le film, tout en semblant respecter une chronologie simple, brouille les repères par un recours systématique à des ellipses implicites et indéterminées. S'interroger sur la nature des indices qui permettent dans ce cas de les identifier et d'en évaluer la durée (noir, changements de lieux, de costumes...) permet également de repérer des procédés de brouillage. Entre les plans 8 et 9, la parfaite continuité sonore (pas du personnage qui s'éloigne, sort au fond du couloir à droite, et revient dans le salon par la gauche) tend à effacer la perception d'une ellipse logiquement nécessaire (il doit mettre du dentifrice sur sa brosse à dents, prendre son pull). Entre les plans 18 et 19, la continuité sonore entre en collision avec la logique spatiale (changement de lieu sans raccord) mais souligne l'écho entre les gestes (disparition du personnage en bas du cadre, mouvement de la main vers le bas). On constate aussi qu'une ellipse de durée comparable, repérable au même indice (le changement de costume) peut correspondre ou non à une articulation narrative : le premier changement de costume (plan 4) peut marquer une évolution dans les préparatifs, mais s'insère en fait dans une alternance (corps/décor), le dernier (plan 16) n'interrompt pas la suite des gestes, sinon pour déjouer toute continuité (le personnage prend ses haltères et ses gants de boxe... mais on le retrouve en tenue de sport avec une trompette).

ANALYSE



Le jour où le récit s'arrête

La structure globale du film s'organise en fonction d'un événement central (la « sortie » du titre) qui demeure hors-champ, et auquel se substitue une ellipse traduite à l'écran par le passage au noir.

Cette ellipse sépare, selon une logique narrative classique, deux parties (l'avant et l'après) : la première diurne, la seconde nocturne, ce qui fournit au spectateur des repères temporels identifiables. Ici s'arrête le classicisme, laissant place au refus, au détournement, à la subversion d'une série de conventions narratives.

Refus de l'événement d'abord, dont l'éclisage, annoncée par un titre qui ne relève nullement du piège (DE SORTIE et non LA SORTIE), impose au spectateur une frustration concomitante, sinon comparable, à celle que l'on devine être celle du personnage. Si la sortie est annulée pour le premier, c'est que les effets semblent

en être nuls pour le second — cette annulation débouchant sur un huis-clos paradoxal qui assigne le spectateur à résidence. Détournement de la résolution ensuite : la fin prend doublement à contrepied le principe de la chute, procédé cher au court métrage, à la fois en l'illustrant de façon littérale, et en nous privant à nouveau de ses effets (que le son nous autorise à deviner, au choix, inoffensifs, ou plus ou moins dévastateurs). Le noir qui interrompt la chute introduit le générique de fin, symétriquement au générique de début, qui ouvrirait également sur la fiction par un son off. Mais la symétrie est une fausse piste : les deux parties du film sont de durée très inégale (04mn32s contre 11mn30s) et le noir indique un principe de récurrence, plus que de clôture ou de ponctuation. Ainsi, les trois noirs du film annoncent la couleur : prééminence du hors-champ et de l'el-

lipse, primauté d'une logique formelle et compositionnelle qui déjoue méthodiquement l'application des règles du découpage séquentiel.

Le film affirme l'autonomie du plan (un plan = un lieu = un geste ou ensemble de gestes) contre celle de la séquence, jouant sans cesse de l'ellipse pour mieux la subvertir par le raccord, et éliminer, au sein des parties, les repères temporels. Cependant, la série des préparatifs peut se décomposer en trois temps. La séquence 1 correspond à la mise en place du décor, et semble se dérouler uniquement dans la pièce centrale. La séquence 2 enserre deux plans du même type entre deux plans où le jeune homme se prépare face au miroir (habillage, coiffage). Elle le fait apparaître dans un nouveau costume (ce qui souligne l'ellipse), et montre d'autres portions de l'appartement, sans les connecter entre elles. La séquence 3 commence comme la première près d'une fenêtre, et rassemble (faussement) continus, les derniers préparatifs qui mêlent, cette fois, au sein du même plan, le corps et le décor. Plusieurs logiques de découpage s'offrent, s'entremêlent et se défont donc successivement dans cette

première partie : logique spatiale, logique fonctionnelle, logique temporelle, récurrence de motifs.

La seconde partie les dément toutes : si la séquence 4 correspond au retour proprement dit, la 5 et la 7 constituent une seule suite, lacunaire, de fragments autonomes, de part et d'autre d'un plan-séquence qui rompt jusqu'au rythme même de la succession, et dévoile le principe unificateur de la dispersion : si chaque activité n'est qu'esquissée ou bien interrompue, si aucune ne redonne naissance à une continuité, c'est que comme dans la danse, les gestes n'ont plus de visée, de fonction narrative — autrement dit, plus de « fin ». L'échec du personnage (aboutissement narratif de la première partie) se mue en un échec généralisé du récit. Ainsi se crée un suspense inédit : l'attente d'un accomplissement, quel qu'il soit, attente qui se cristallise sur les plus petites unités (le plan, le geste). A cette attente, la réponse, toujours la même jusqu'à la chute, est donnée dans le plan 16. Le personnage a une trompette dans les mains : le verrons-nous, l'entendrons-nous jouer de la trompette ? « Non, non non, non, vraiment non. »

PROPOS DE THOMAS SALVADOR

« Le jeune homme »

« Je n'ai jamais envisagé ce jeune homme que je joue comme un seul et même personnage. Mais voilà, il se confronte dans mes premiers films à ces questions de l'apprentissage et de la transmission, et dans tous, pour résumer, à celle de l'inscription dans la société. Et il est vrai que de film en film se dessine pour « lui » un par-

casting s'est fait conjointement à l'écriture, le plus naturellement du monde. Je passe mon temps à dire que je ne suis pas comédien, même si maintenant on me propose de jouer dans d'autres films, mais cela ne m'intéresse pas de faire l'acteur. Le fait de jouer dans mes films n'est pour moi qu'un des aspects de la mise en scène, au même titre que le

dans la séquence avec les rideaux. Je voulais vraiment éviter toute redite, et particulièrement dans cette première partie que je ne voulais surtout pas voir s'éterniser. A un moment il est temps qu'il parte de chez lui...

Raccords

Effectivement, de par le dispositif, s'il regarde hors-champ dans un plan et

que le plan d'après nous le montre ailleurs, dans un autre axe, cela peut donner l'impression qu'il se regarde. C'est le sujet du film aussi. Il compose avec l'idée qu'il se fait de lui-même, et l'image qu'il veut donner de lui aux autres, donc effectivement il se regarde.

Le choix

On ne peut pas avoir un appartement très bien rangé et en même temps en désordre, on ne peut pas être rasé pour être beau et frais et en même temps pas rasé pour montrer qu'on est cool aussi. Lui il veut occuper tous les registres, exister sur tous les tableaux, mais la véritable rencontre n'existe pas quand on décide de ce que l'on veut être. En essayant d'être tout et son contraire, en peinant à choisir, il finit peut-être par ne plus être. C'est sans doute ce qui fait qu'il rentre seul... Le jeu, la re-création, le réaménagement de son espace lui autorisent une distance et un « oubli de soi » nécessaires. Avant de jeter un ticket de métro, par exemple, il l'utilise pour faire de la musique, et dans ce plan il a une expression de satisfaction certainement liée à l'improvisation et à la découverte. Il n'est plus dans le contrôle. Dans mes films il n'y a jamais une émancipation totale, aucun ne se termine avec un type qui crie les bras ouverts dans un champ de blé ensoleillé « je suis un homme libre », mais tous racontent ça finalement.

Ellipses

Déjà que nous sommes enfermés, dans un décor unique, en intérieur, que le personnage est seul et lui-même un peu enfermé dans son com-

portement, je ne voulais pas non plus faire de lui une bête de foire sous caméra de surveillance. Les ellipses très marquées permettent de le laisser un peu respirer, et nous aussi d'ailleurs, et lui offrent d'exister hors de notre regard. J'aime l'idée de ne pas tout savoir de ce qu'il fait, de ce qu'il est. Je n'aime pas les personnages à la psychologie surdéterminée. On ne sait déjà pas qui l'on est vraiment soi-même dans la vie, je ne vois pas comment on pourrait le savoir davantage pour un autre... Ces temps hors récit, ces espaces qui n'appartiennent qu'à lui en font un être humain, avec sa dignité et ses secrets, et non pas un objet de dérision. Même si nous identifions chez lui une forme de souffrance, je décide de ne pas le montrer triste, il a le droit de l'être entre deux plans !

Le cinéma

Je travaille aussi beaucoup le montage son. Les klaxons, les pas des voisins dans les escaliers, les rumeurs lointaines créent des couleurs, du rythme, une musique qui viennent nuancer le silence d'un plan, ou renforcer la brutalité d'un raccord. Mais jamais de manière spectaculaire. Je n'aime pas forcer l'oreille du spectateur, je préfère que cette matière lui soit proposée plutôt qu'imposée. Comme dans mes films il n'y a pas trop de « beaux » sujets, de grandes idées véhiculées par de grands acteurs avec de beaux mots et de belles voix, ce qui me reste ce sont ces combinaisons sonores, leur entremêlement aux images, la dynamique d'un plan, le jeu sur les contrastes, et tout ce que permet le cinéma... »

Entretien avec un jeune homme

cours qui consisterait, toujours pour résumer, à quitter l'enfance pour tendre vers l'âge adulte... Ce n'était pas du tout programmé mais dans UNE RUE DANS SA LONGUEUR le jeune homme est le disciple de trois hommes, et deux films plus tard, dans PETITS PAS, c'est lui qui devient le modèle et référent d'un groupe d'enfants. Dans DE SORTIE, ensuite, se pose pour lui la question de l'autre, de la séduction et donc de devenir homme. Je n'ai pas décidé de ne pas lui donner de nom, il n'en a simplement pas besoin puisqu'à aucun moment on ne l'appelle ! De même pour son métier, je ne sais pas ce qu'il fait et ça ne m'intéresse pas du tout. Ma grande crainte, c'est aujourd'hui de savoir jusqu'à quel âge je pourrai l'appeler le « jeune homme ». Ça me vexerait terriblement quand on me dit que je ne le devrais déjà plus...

L'acteur

Je n'ai pas écrit les films dans l'idée de me donner un rôle. Ce « choix » de

travail sur la lumière, sur les couleurs, le cadre, le son etc. Il n'y a pas moi acteur d'un côté et moi cinéaste de l'autre. Ce n'est pas dissocié.

La danse

Quand un personnage est en mouvement, je n'aime pas trop faire bouger la caméra. Pour moi la danse c'est avant tout un rapport du corps à l'espace. Si quelqu'un saute et qu'on le suit serré à la longue focale, on perd la notion essentielle de son rapport au sol. La hauteur qui le sépare du plancher et la distance qu'il parcourt valent pour moi tout autant que la figure qu'il exécute.

Suppressions

Très vite, j'ai compris au montage qu'il fallait une idée nouvelle à chaque plan. Peu avant son départ, par exemple, il y avait un long panoramique où il faisait une espèce d'agencement de lumière, il en éteignait une, en allumait une autre, allait doser la luminosité d'un halogène... Le plan était bien mais cette idée on l'avait déjà ailleurs,



ANALYSE DE PLAN

Le plan 22, d'une durée de 03mn05s, est un plan-séquence. Il contraste par sa durée avec la série de plans courts qui le cernent de part et d'autre, dont il conserve en revanche un paramètre essentiel : la fixité — choix de mise en scène d'autant plus remarquable que l'objet de la représentation est la mobilité même, celle de la danse.

Dancer in the marques

Muette, composée de mouvements non fonctionnels, qui sont à eux-mêmes leur propre fin, cette danse comme on l'a vu est inséparable d'un système gestuel qui parcourt l'ensemble du film. En termes de décharge énergétique, elle fait écho aux esquisses d'activités physiques qui précèdent (la musculation, la boxe) et se présente un temps comme leur possible accomplissement — ce que dément, après un court repos, le jeu avec le manche à balai, à mi-chemin entre base-ball et kendo (plan 24).

C'est que cette danse aussi reste à l'état d'esquisse. D'une part, elle est marquée par une hésitation constante avec la marche, qui renvoie aux précédents déplacements du personnage, et dont elle reprend les mouvements pour les exagérer et les décomposer, voire les désarticuler. D'autre part, elle alterne avec des pauses liées à un objet, le pot de yaourt, pris dans une autre série à l'échelle du film, celle des accessoires, dont elle met au jour deux principes de fonctionnement.

La dialectique de l'ordre et du désordre : une bonne partie des gestes consiste en effet à déplacer et replacer les objets. Dans la première partie du récit, ils sont rangés avec une précision maniaque, comique et émouvante (le livre retourné au moment de sortir, plan 10), qui consiste pour une part à mettre en ordre un faux désordre (la vaisselle sortie et le verre rempli au plan 3), dont la première réplique du film (« fais pas attention au désordre ») nous dit, par antiphrase, à quel point il faut y faire attention. La même activité débouche, dans la



deuxième partie, sur une mécanique qui tourne à vide : à l'image du personnage, les objets sont "sortis" et "rentrés" tour à tour (le journal et les feuilles / le cahier, les haltères, les gants de boxe / la trompette) sans avoir à l'écran occupé leur fonction. Le « lâcher de corps » dans la danse coïncide donc avec ce désordre (le pot de yaourt posé n'importe où cette fois au gré des déambulations du personnage) dont le désir contrarié apparaissait dans la mise en scène paradoxale du plan 3, et qui se prolonge dans le jeu rageur du plan 24. ☞

A cette dialectique de l'ordre et du désordre fait écho, plus discrètement, une dialectique du plein et du vide, autrement dit, de la consommation (alimentaire), dans laquelle on peut voir un second déplacement du thème central de la frustration (sexuelle) : le pot de yaourt vide répond au verre plein, posé inutilement sur l'évier au plan 3, et trouve un écho dans la bouteille débouchée du plan 11, le paquet de chips saccagé du plan 14, le verre de jus de fruit à demi bu au plan 19.

La danse elle-même, si elle constitue une explosion physique, une dépense, se soumet ostensiblement à une contrainte spatiale liée à la fixité du plan : celle du cadre. Elle consiste donc en une série d'allers retours, ou de déplacements circulaires,

au cours desquels le corps joue avec les bords du cadre, sans sortir du champ. Le procédé renvoie au double statut de ce corps : car s'il enferme, une nouvelle fois, le personnage, il désigne aussi la performance de l'acteur, et, spécifiquement, celle de l'acteur de cinéma, dont les déplacements sont assujettis à cette projection horizontale (les marques au sol) du rectangle écranique qui limite sa visibilité. Le plan est ainsi emblématique de la façon dont le film pose la question de l'incarnation, en défaisant l'unité classique du personnage pour mieux faire apparaître la performance de l'acteur. Au cours du film, le personnage « joue », se dédouble (au miroir), se déguise (changements de costume), se disperse entre des objets détournés de leur fonction dont l'usage canonique pourrait déboucher sur une caractérisation (sportif, musicien, écrivain), comme entre autant de rôles. Le personnage n'a pas de nom, l'acteur si, celui du metteur en scène qui, de film en film, joue le même rôle, dont l'identité se réduit, au générique, à un sexe et à un âge approximatif : le « jeune homme ».

Salvador s'inscrit ainsi dans la lignée des grands acteurs-personnages muets du burlesque, chez qui la mise en scène du corps prime sur l'histoire et la psychologie. De Keaton en particulier, il reprend la dissociation entre l'expressivité du visage et la gestuelle, qui substitue l'acte à l'intention. Le mouvement de la danse excède toute lecture psychologique : il autorise des interprétations multiples, toujours ambivalentes (décharge et frustration, désœuvrement et relâchement, rage et plaisir, et surtout en définitive, hésitation), mais conserve toujours une part d'opacité, traduite dans le jeu par le sérieux impavide du visage. Et si les quelques répliques du film rappellent le sens premier du terme grec qui désigne l'acteur (upokritès : celui qui répond — mais à qui ?), ce plan dansé lui oppose avec force l'origine latine du terme français (actor : celui qui fait), ranimant les utopies nées avec le cinéma d'un acteur débarrassé de la déclamation, voire de la mimesis : acteur-marionnette, pantin ou clown, acrobate ou gymnaste, effigie lumineuse d'un corps dont les prouesses tentent, peut-être, de conjurer l'absence. ☞

ANALYSE DE SÉQUENCE

La première séquence s'ouvre sur un plan montrant le personnage devant sa fenêtre, qu'il vient de fermer : il tire les rideaux, puis les entrouvre pour laisser passer un peu de lumière. Le son de cette fermeture de fenêtre précède l'apparition de l'image, et coïncide avec la présence du titre à l'écran, dans le générique.

Devant le miroir

D'emblée, le mouvement annoncé par ce titre est démenti ou contrarié : à la sortie répond la clôture, une double clôture, celle de la fenêtre et celle des rideaux (plan 1), qui installent d'emblée les conditions du faux huis clos, bâti sur une tension récurrente entre l'appel centrifuge du monde extérieur (outre la sortie elle-même, les regards à la fenêtre, plans 8 et 23, les bruits des voisins plan 21) et l'emprisonnement dans la solitude de l'appartement.

Au motif de la fenêtre répond alors celui du miroir, dans lequel le jeune homme fait au plan 2 sa première entrée dans le champ, et dont on peut proposer (au moins) trois lectures. Motif de l'enfermement, le miroir n'offre, comme alternative à l'ouverture sur l'extérieur (dans ce miroir se reflètent d'ailleurs deux fenêtres), que le leurre d'un creusement et d'une démultiplication interne de l'espace clos. Motif du narcissisme, récurrent dans la première partie du film (plan 4, 7 et 9 : le jeune homme s'y regarde, plan 5 : le miroir en amorce reflète la main qui range les fruits), il renvoie à la fois au souci du paraître qui caractérise le personnage, et au principe de l'autoportrait (autofilmage), induisant un questionnement sur l'identité, dans un film dont l'auteur est

aussi l'acteur jouant un personnage qui lui-même n'a pas de nom. Enfin le miroir suscite un dédoublement, seul moyen ici de contrecarrer la solitude (plans 2a, 2b).

Si le huis-clos n'en est pas un, c'est que le monde extérieur est accessible, mais l'échec réside dans l'impossibilité d'en faire

pénétrer un élément à l'intérieur (le problème n'est pas la sortie, mais l'entrée). Le désir de l'Autre ne peut donc déboucher que sur le redoublement du Même : c'est le même corps qui entre deux fois dans le champ, celui du personnage et celui de son double. Ainsi s'insinue dans le film, comme en filigrane, le motif d'un possible basculement dans le fantastique, qui aboutit, dans la deuxième partie, aux "répliques" et aux regards hors-champ du personnage (du « Fais pas attention au désordre ! » du plan 11 au « Quoi ? » du plan 25), adressés à l'Autre fantasmatique qui aurait pu se glisser à notre insu, à la faveur du mouvement de caméra, par la porte laissée entrebâillée au plan 11, celui du retour. A ce dédoublement dans le plan par le miroir succède une sorte de dédoublement par le montage. A la fin du plan 2, le personnage, immobile au centre du cadre, de profil gauche, dirige son regard vers le haut puis la gauche du cadre (plan 2c). Au début du plan 3, il se relève, de profil droit, pour poser des assiettes sur l'égouttoir (plan 3). Ainsi, par le biais de l'inversion des profils, le raccord crée une symétrie, une sorte d'effet-miroir paradoxal qui met le personnage non pas face, mais dos à lui-même.

La mise en place du décor au plan 3 joue également sur la dialectique du un et du deux, en ce qui concerne les objets cette fois : deux grandes assiettes, deux verres, mais une seule petite assiette, puis un seul verre plein. Elle donne aussi leur sens rétrospectivement à la série de gestes dont se compose la séquence : celui d'une mise en scène. La lumière est réglée, le décor inspecté, les accessoires distribués dans le champ. ☞

Le dédoublement est aussi une mise en abîme : le Salvador acteur joue le rôle d'un personnage qui évoque le Salvador metteur en scène. On ne peut évidemment oublier ici que miroir et fenêtre, deux surfaces dont le cadre délimite une image, sont les deux métaphores les plus courantes utilisées à propos de l'écran de cinéma. La première renvoie à l'irréalité des images filmiques, à leur statut de double : au cinéma, en effet, « [...] le perçu n'est pas réellement l'objet, c'est son ombre, son fantôme, son double, sa "réplique" dans une nouvelle sorte de miroir » (Christian Metz, LE SIGNIFIANT IMAGINAIRE, Bourgois, 1993, p. 64). Au plan 2, le reflet du personnage dénonce aussi l'immatérialité de l'image de l'acteur. La seconde métaphore fait du cadre, pour André Bazin, une « fenêtre ouverte sur le monde ». Rappelant dès le premier plan cette célèbre formule, DE SORTIE la retourne en quelque sorte contre elle-même, puisqu'il en exploite systématiquement les conséquences formelles (c'est-à-dire le caractère centrifuge du cadre et l'omniprésence du hors-champ), pour en démentir ironiquement le sens apparent : non seulement les vraies fenêtres sont de fausses ouvertures à travers lesquelles on ne voit pas grand-chose, mais le choix de ce qui demeure hors-champ nous rend le monde définitivement opaque.





extrait du scénario

Séquence 1 / Chambre / Un jeune homme, de dos, les mains posées sur les hanches, observe la fenêtre de sa chambre. Il tire complètement les rideaux, puis les ouvre à moitié. Il marque un temps d'arrêt, les rouvre en grand et recule de quelques pas pour mieux apprécier ce qu'il vient de faire. Après hésitation, il s'avance pour essayer une nouvelle « position de rideaux ». Il les referme presque entièrement, en laissant cette fois une mince ouverture.

Séquence 2 / Salon / Le jeune homme est près du coin cuisine, dans le salon de son appartement. Nous le découvrons de face, il a une petite trentaine d'années. Il porte des vêtements simples et discrets, un pantalon de toile beige, un pull gris et des chaussures de cuir marron. Il observe d'un air insatisfait l'égouttoir vide posé près de l'évier. Il sort d'un placard quelques verres et assiettes, pourtant déjà secs, qu'il pose sur l'égouttoir. Il les regarde un instant, puis rajoute quelques couverts.

Séquence 3 / Chambre / Le jeune homme retend la couette blanche qui recouvre son lit et ramasse les divers journaux, livres de poche, livres d'art, mangas, BD et magazines qui traînent autour de son lit. Il les pose sur son bureau. Il jette un coup d'œil en direction du lit, reprend les livres d'art de la pile et va les reposer sur sa table de nuit, bien en évidence. Il se redresse et se penche à nouveau vers cette table pour prendre le livre du milieu, le plus beau, et le mettre au-dessus des autres.

Séquence 4 / Chambre / Le jeune homme est face à l'armoire dans laquelle se trouvent ses vêtements. Il en tient les portes avec ses deux mains, et les ouvre, les ferme d'un mouvement mécanique marquant son embarras.

Séquence 5 / Salon / Le jeune homme arrive de la chambre, il tient dans chaque main trois bâtonnets d'encens rougeoyants dont il diffuse partout la bonne odeur dans chaque coin de la pièce en propageant la fumée dans les placards, sous la table, entre les planches de la bibliothèque. Il jette un coup d'œil sur la table en passant près d'elle, et va chercher une éponge dans l'évier. Il rassemble les trois bâtonnets d'encens dans une main, et de l'autre il passe l'éponge sur la table où demeuraient les restes d'un goûter.

@ [le scénario en intégralité]



Tout ce que le hors-champ permet.

Par le biais d'une multiplicité de mises en abîme (la fenêtre, l'écartement des rideaux, le miroir, les fenêtres dans le miroir), la séquence met en évidence l'importance fondamentale du cadre (et du cadrage) dans le fonctionnement du langage cinématographique. La spécificité de ce cadre est aussi qu'il est un cache mobile et que l'espace qu'il montre est indissociable de celui qu'il dissimule : le hors-champ, que le spectateur est amené à reconstituer imaginativement, et qu'il faut distinguer du hors-cadre, espace réel où se trouvent la caméra, l'équipe technique, etc. Le cadre au cinéma est doté d'une force d'attraction centrifuge d'autant plus forte qu'à l'inverse de ce qui se passe dans le cas d'une image fixe, le champ et le hors-champ peuvent à tout moment échanger leur place grâce au montage.

Les élèves pourront analyser la séquence à travers ces différents paramètres : en repérant les diverses mises en abîme du cadre ; en commentant les choix de cadrage (on notera, en particulier, l'usage des lignes géométriques du décor) ; en distinguant les différentes portions du hors-champ : de chaque côté des bords du cadre, mais aussi en-deçà du champ (du côté de la caméra), sans compter les effets de hors-champ internes créés par masquage (par exemple, la portion variable du monde extérieur que cachent les rideaux selon leur position) ; enfin en réfléchissant aux différents moyens qui existent de mettre en relation le hors-champ et le champ (en particulier, ici, par le biais du reflet, mais aussi du son qui rappelle l'existence du monde extérieur).

En tâchant de replacer les unes par rapport aux autres les différentes portions d'espace qui sont représentées, ils pourront distinguer des effets de hors-champ temporaires (des blancs qu'on peut combler rétrospectivement) et des effets de hors-champ définitifs, du moins à l'échelle de la séquence (ce qui reste à imaginer), et s'interroger sur les choix de représentation du lieu qui en découlent. L'interprétation de ces choix pourra s'accompagner de la proposition d'alternatives imaginaires (disparition ou déplacement du miroir, substitution de mouvements de caméra aux plans fixes, modifications de l'échelle des plans, inversion du champ et du hors-champ...) dont il faudra envisager les effets.

Ce travail peut être transposé à l'échelle du film, et permettre de mettre en évidence l'usage du hors-champ à différentes échelles (l'extérieur, l'espace de l'appartement, qu'on pourra tâcher de reconstituer, le corps du personnage) avec différents effets de sens (huis-clos, fragmentation, effets de surprise ou ambiguïté du geste).



De l'écrit à l'image. En comparant l'extrait du scénario et les photogrammes reproduits ci-dessus (et en revoyant la séquence à l'aide du DVD), on posera aux élèves les questions suivantes : quelles différences note-t-on entre le film tourné et son scénario ? Comment expliquer ces différences ? En quoi les éléments ajoutés ou supprimés au tournage ont-ils modifié le sens du film ? Le film parvient-il à concrétiser toutes les intentions exprimées dans le scénario ? On pourra également travailler sur les différences entre langage écrit et langage filmé, en décrivant les moyens mis en œuvre pour exprimer en images et en sons ce qui s'est d'abord traduit en mots : décors, bruitages, musiques, jeu des comédiens... Enfin, on pourra demander aux élèves de proposer un découpage technique (description des plans à tourner, indiquant notamment le positionnement de la caméra et le cadre) différent de celui choisi par le réalisateur, et pourquoi pas de tourner un remake de la séquence !



tous en scène !

A l'instar de DE SORTIE qui utilise « Zugzwang 21 » d'Ursus Minor, de

nombreux films, sans être des comédies musicales, font le choix pour une séquence chorégraphiée d'utiliser une chanson pré-existante dans son intégralité. C'est le cas dans deux films de Claire Denis : US GO HOME (1994, ci-contre), où le personnage interprété par Grégoire Colin écoute chez lui « Hey Gip », d'Eric Burdon and the Animals, en chantant et en se livrant à une chorégraphie qui tient aussi de la pantomime, et BEAU TRAVAIL (2000), où Denis Lavant danse dans la dernière séquence sur « The Rythm of the Night », de Corona. Une analyse comparée de l'une de ces séquences avec celle de DE SORTIE pourra mettre en évidence des points communs (le plan séquence) et des différences (choix du lieu et du cadrage, mobilité ou fixité de la caméra, usage éventuel d'un accessoire, déplacements dans l'espace, caractère mimétique ou purement chorégraphique des mouvements). Les élèves s'interrogeront dès lors sur le statut de la danse au cinéma (rapport entre acteur et danseur, modalités d'insertion dans le récit, dont elle suspend ou non le déroulement) et sur l'éventail des choix de filmage. Ils pourront également, par groupes, choisir un morceau et imaginer un solo chorégraphique soumis à certaines contraintes, ainsi qu'une mise en scène qu'ils pourront concrétiser sous la forme d'un découpage technique.




la chute

PETITS PAS est un court métrage de fiction réalisé par Thomas Salvador en 2003. Il met en scène le même personnage (« le jeune homme ») que Salvador incarne de film en film, et qu'il semble accompagner au long des

étapes qui le conduisent vers l'âge adulte. La mise en regard des deux films, qu'on pourra éventuellement compléter par le visionnement d'autres courts métrages de l'auteur, permet ainsi de mieux comprendre le sens global du projet artistique, et en particulier de saisir la dimension initiatique de l'œuvre. On pourra utiliser la comparaison comme une entrée possible dans le travail d'analyse. Tourné entièrement en extérieur, PETITS PAS pose, comme DE SORTIE, le problème de la rencontre avec autrui, et celui de la solitude. Il reprend certains partis-pris de mise en scène (dépouillement, quasi-absence de paroles), et explore également les voies d'un jeu d'acteur essentiellement physique, qui rappelle à la fois le burlesque et le film d'action (parodie de RAMBO dans les scènes de forêt), déployant d'une façon plus spectaculaire des figures esquissées (la chute) ou élidées (le contact entre les corps) dans DE SORTIE. Tournant le dos au naturalisme, il interroge le principe de la mimesis en empruntant les voies du mime et du mimétisme, et rappelle la dimension



enfantine et ludique du terme « jeu ». On pourra demander aux élèves, afin de les sensibiliser à la question du jeu de l'acteur, de choisir des gestes précis comme éléments de comparaison, et de réfléchir à l'élaboration d'une typologie gestuelle. 



l'état des choses

Si l'œuvre de Thomas Salvador ne se rattache pas à proprement parler au burlesque, elle lui emprunte un certain nombre d'éléments : on peut rechercher dans DE SORTIE les traces de cette filiation, en s'appuyant sur la comparaison entre le « duo pour cahier et paquet de chips » et la célèbre « danse des petits pains » dans LA RUÉE VERS L'OR (1925) de Chaplin. Les effets d'écho sont multiples : la solitude du héros (récurrente dans le burlesque), dans un décor préparé

pour des visiteurs absents, sa position assise, face caméra, dans un plan fixe unique et muet qui met en valeur la virtuosité comique d'une performance gestuelle dédiée au rythme, et surtout, l'usage insolite ou décalé des objets. Traduction à la fois du décalage du héros par rapport au monde, et de sa capacité d'adaptation



© Roy Export Company Établissement.

ou d'invention, le détournement d'objet est l'une des modalités burlesques de la confrontation entre l'homme et les choses (l'autre étant le retournement des objets contre l'homme). On peut demander aux élèves de chercher d'autres cas de détournements dans DE SORTIE, puis de citer de mémoire des exemples tirés d'autres films, afin d'établir une taxinomie (détournements ludiques, sportifs, musicaux, pratiques...). Il pourront à leur tour, à partir des objets dont ils disposent en cours, imaginer des détournements relevant de ces diverses catégories, voire, selon les cas, les mettre en pratique, en se livrant eux-mêmes à des performances devant leurs camarades. 