



# courts métrages

MIC JEAN-LOUIS  
VOISIN, VOISINE  
TREINTA AÑOS  
L'HOMME SANS OMBRE  
LA LEÇON DE GUITARE

kathy sebbah  
buster keaton  
nicolás lasnibat  
georges schwizgebel  
martin rit

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA EN RÉGION CENTRE 2007-2009

# MIC JEAN-LOUIS

La vie au quotidien de Jean-Louis Mic, homme à tout faire dans un petit village du Gers, et sa "résurrection" après un accident de mobylette...

## kathy sebbah

Née en 1976, originaire du Sud-ouest, Kathy Sebbah découvre le cinéma en même temps que la photographie. Après un passage à l'ESAV (École Supérieure d'Audiovisuel), à Toulouse, elle intègre la section "Image" de la Fémis à Paris. Elle y réalise en 2001 son film de fin d'études, LA CHANGA. Elle a depuis tourné d'autres courts métrages (documentaires et fictions), et a également participé, en tant qu'assistante caméra, photographe de plateau ou chef-opératrice, à de nombreux films, courts ou longs (par exemple avec Antonioni sur EROS).

## fiche technique

France, 2006, 26 mn 50, 35 mm, 1/1,66, couleurs, Dolby SR

**Production** K Production

**Scénario et réalisation** Kathy Sebbah

**Image** Javier Ruiz Gomes

**Son** Claire-Anne LARGERON

**Montage** Emmanuel Mimran

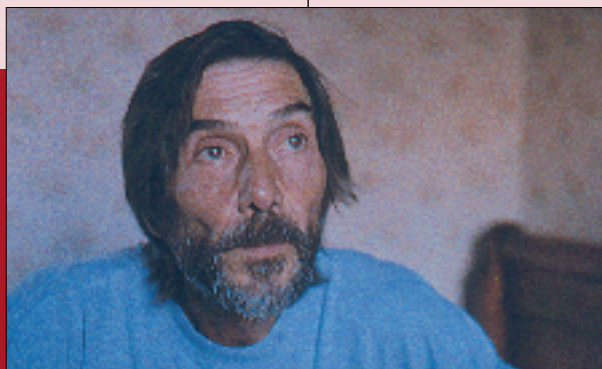
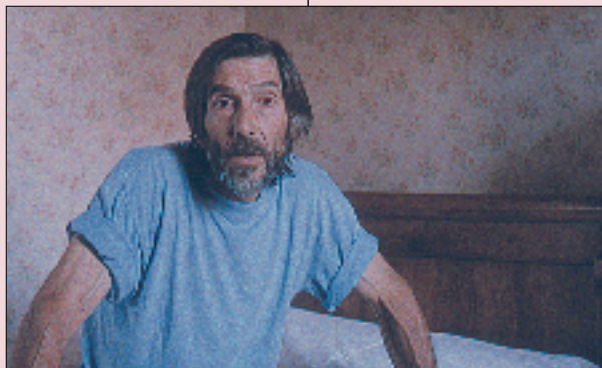
**Musique** Mathieu Boogaerts

**Interprétation** Jean Louis Mic, Birghit Chauveau

## un film hybride

MIC JEAN-LOUIS est un film d'un genre plutôt particulier, puisqu'il appartient justement à plusieurs genres à la fois. Il commence comme un documentaire, pour finalement prendre d'autres directions en empruntant la voie de la fiction. D'abord chronique rurale, il bascule dans le fantastique après l'accident de mobylette de Jean-Louis. Une longue séquence onirique clôt le film, dans laquelle le personnage aperçoit des sirènes puis, sérieusement blessé à la tête, se retrouve dans un étrange hôpital.

## analyse de plans



## Mise en scène

Le pré-générique est constitué de trois plans de Jean-Louis Mic filmé dans sa chambre. Il se présente, explique d'où il vient, où il vit, d'abord face à la caméra puis en voix off... C'est une courte scène d'exposition, aux allures de documentaire. Pourtant, le réel se dérègle déjà de façon très subtile, il est organisé et manipulé par la mise en scène. Le plan 2 montre Jean-Louis de trois-quarts dos, à peu près dans la même position qu'au plan précédent, assis sur son lit. Mais, contrairement au plan 1, il ne parle plus et semble perdu dans ses pensées, la tête un peu relevée. La composition du plan est travaillée, la réalisatrice redécoupant l'espace de la chambre à l'aide de tous les éléments du décor mis à sa disposition : une poutre verticale placée sur le mur juste devant Jean-Louis divise la chambre en deux parties. De l'autre côté de la poutre : un montant du lit ainsi que la fenêtre placée en amorce en haut à droite dans le cadre. Jean-Louis ne parle pas, cependant sa voix reprend la présentation amorcée au plan 1, mais off cette fois. La voix du personnage se détache de son image et acquiert une autonomie qui lui permettra d'intervenir à plusieurs reprises au fil de la narration. En revanche, le dispositif du premier plan, à savoir celui de l'entretien documentaire, ne sera plus repris tel quel. Passé le quatrième plan (après le générique), Jean-Louis ne s'adresse plus à la caméra directement. Les entretiens sont menés par d'autres personnages : Claire et l'apiculteur principalement. Ici, le hors-champ est moins présent qu'au plan précédent, l'image est plus fermée sur elle-même ; le cadre est une limite, une clôture, plutôt qu'un appel vers ce qui existe au-delà, malgré l'ouverture de la fenêtre — source de la lumière qui découpe de profil Jean-Louis, elle s'apparente à un projecteur. Le plan suggère la solitude de Jean-Louis (il encadre littéralement une absence en face de lui). Il s'agit aussi, à l'instar du plan 3, d'un portrait au sens pictural du terme : Jean-Louis est filmé presque comme une icône, ce qui anticipe la question de la réalisatrice sur Jésus, à laquelle Jean-Louis répond dans le plan 4. On trouve un peu plus loin dans le film une sorte de négatif de ce plan : Jean-Louis est cadré dans la même posture, assis sur son lit, surpris dans la même rêverie, mais l'axe est inversé, le cadre un peu plus large (la fenêtre figure presque entièrement dans le champ), et le plan est plus sombre (on ne distingue quasiment plus les motifs de la tapisserie).

Sébastien Clerget

# VOISIN, VOISINE

Deux jeunes voisins amoureux ne peuvent concrétiser leur union en raison de l'opposition de leurs parents. Mais le jeune homme est prêt à braver tous les obstacles pour rejoindre sa bien-aimée.

## buster keaton

Né en 1895, comme le cinéma (il mourra en 1966), l'acteur et cinéaste Buster Keaton est issu d'une famille d'artistes de music-hall. Acrobate dès son plus jeune âge, il perce rapidement dans le cinéma burlesque américain où ses courts métrages affirment une grande maîtrise du langage cinématographique et imposent un personnage qui ne rit jamais. Ses longs métrages — dont SHERLOCK JR. (1924), LES FIANCÉES EN FOLIE (1925) — marqueront l'aboutissement d'un style unique, aussi mécanique que poétique.

## fiche technique

États-Unis, 1920, 17 mn, noir & blanc, 35 mm, 1/1,33, mono

**Titre original** NEIGHBOURS

**Autre titre français** LA VOISINE DE MALEC

**Production** Buster Keaton

**Distribution** Metro Pictures Corporation

**Distribution France** Les Grands Films Classiques

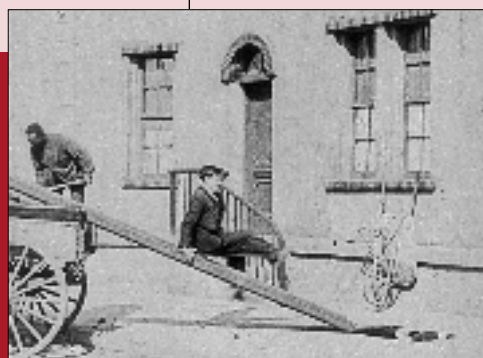
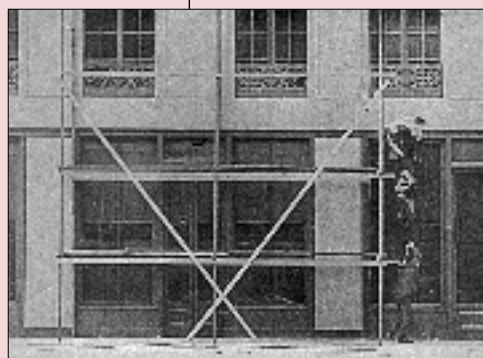
**Réalisateurs** Buster Keaton & Eddie Cline

**Interprétation** Buster Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts, Joe Keaton, Eddie Cline, James Duffy

## le burlesque

Héritier du music-hall, de la bande dessinée et de la commedia dell'arte, le cinéma burlesque s'impose comme le genre du cinéma muet par excellence. En effet, cette branche comique se passe volontiers de mots puisque c'est le corps — ses déséquilibres et ses chutes — qui est à la base de ses gags (ou slapsticks), ce qui n'empêchera pas cet humour essentiellement visuel de perdurer dans le cinéma parlant. Keaton est le cinéaste du burlesque qui poussera le genre vers sa forme la plus pure, la plus irréaliste.

## analyse de plans



## Les grands moyens

La séquence finale du film marque une progression dans l'appropriation et la maîtrise de l'espace par Keaton au fur et à mesure de ses assauts et met en évidence un mouvement ascensionnel de plus en plus conquérant.

### Plan 1

Le plan où Keaton tient en équilibre sur deux hommes permet de s'interroger sur la manière dont une action est pensée en fonction de l'espace dans lequel elle s'inscrit et de son cadrage. Qu'est-ce qui dans la composition de l'image appelle la réalisation de cette acrobatie ? L'alignement des trois fenêtres de la maison et l'apparition à chacune d'entre elles d'un homme orientent fortement la construction de la scène. Le regard de Keaton est, par conséquent, un regard d'acteur et de metteur en scène qui anticipe la scène à jouer à partir d'un lieu donné. Quelle image du personnage nous renvoie cette acrobatie ? Il semble alors que Keaton se soit multiplié par trois et qu'ainsi il habite et contrôle pleinement le cadre en empruntant tous les chemins possibles pour le traverser.

### Plan 2

À plusieurs reprises, la tour mobile formée par Keaton et ses deux acolytes se décompose pour se recomposer aussitôt. Les personnages ressemblent alors aux pièces d'un Lego que l'on emboîte et déboîte à sa guise, selon des schémas imposés par le décor. Qu'est-ce qui rend ce jeu de décomposition/recomposition comique ? Le contraste entre la fragilité de la posture des personnages et l'étonnante facilité avec laquelle cette tour s'adapte au décor (avec une précision de géomètre) donne à cette situation sa dimension comique accentuée, bien évidemment, par la répétition de la mise en danger de cet équilibre précaire.

### Plan 3

Lors de la course dans la rue des personnages superposés, quels sont les éléments de raccord et de rupture entre les plans ? Cette succession de plans suit-elle une logique particulière ? Avez-vous le sentiment que Keaton maîtrise toujours la situation ou sa posture faiblit-elle ? Là encore, le décor influence sa manière de bouger dans l'espace, mais celle-ci diffère du plan 1 en suivant une pente déclinante. La continuité implacable du mouvement de Keaton souligne tout de même la détermination presque mécanique du jeune amoureux que rien ne semble pouvoir arrêter, excepté un trou dans le sol. D'où l'étrange impression que sa course n'a pas vraiment de but et que le mariage apparaît plus comme une fatalité qu'un réel désir et sert ici de prétexte pour mesurer et affronter les obstacles et engrenages d'un monde sans pitié.

Amélie Dubois

# TREINTA AÑOS

Jorge, un Chilien d'une soixantaine d'années, revient à Valparaíso après trente ans d'absence. Ce réfugié, qui a fui le régime de Pinochet, a décidé de récupérer les restes de Fedora, sa première femme, assassinée par la police militaire.

## nicolás lasnibat

Nicolás Lasnibat est né à Valparaíso (Chili). Dans son pays il a travaillé comme scénariste de cinéma et de télévision ainsi que comme critique de cinéma et de littérature dans plusieurs revues. Il a fait ses études de cinéma à La Femis où il a réalisé un documentaire (VENIDOS DEL CIELO, 2004) et plusieurs courts métrages : UN DÉBUT D'AUTOMNE en 2005, TREINTA AÑOS et POINT DE FUITE en 2006. TREINTA AÑOS a obtenu le Prix du meilleur court métrage au festival de San Sebastian.

## fiche technique

France, 2006, 20 mn, 1/1,85, 35 mm, couleurs, Dolby SRD

**Production** La Femis

**Réalisation** Nicolás Lasnibat

**Image** Louise Botkay-Courcier

**Son** Gautier Isern, Yoann Angely

**Montage** Emmanuelle Joly

**Interprétation** Anibal Reyna, Daniel Alcaino

## film politique, film fantomatique

Au premier abord, TREINTA AÑOS relève du cinéma politique. Le réalisateur pose cette question : comment bâtir une démocratie en oubliant les crimes de la dictature ? Chaque personnage que rencontre Jorge semble refouler le souvenir de ces années sombres. Le squelette de Fedora, la femme de Jorge, a valeur de témoignage des tortures de la police militaire. Cette quête de la vérité, significative du cinéma politique, se double d'une dimension onirique : dans Valparaíso, Jorge croise les fantômes de sa jeunesse.

## analyse de plan



## Le vieil homme et la mort

Le soir dans sa chambre d'hôtel, Jorge ôte un à un de leur boîte les ossements de Fedora. Sur le lit, il les assemble et ajoute également le petit sac bleu contenant les os du bébé mort. Pour finir, il dispose le crâne à la tête du squelette. Il se penche sur le lit et embrasse le crâne en pleurant.

Le segment, d'une durée de 1mn20s, est un plan-séquence découpé par des panoramiques. Jorge est tout d'abord devant la fenêtre, et l'assemblage du squelette est laissé hors-champ (1). La caméra effectue un panoramique sur le lit, cadre l'agencement des os (2), puis remonte sur Jorge. Le personnage sort le crâne de la boîte, le pose sur le lit. Lorsqu'il se penche pour embrasser le crâne, la caméra suit son mouvement et se fixe dans cet axe pendant toute l'étreinte (3).

Ainsi, les recadrages définissent deux types de champ et de hors-champ : dans le premier, le squelette est absent quand Jorge est à l'image ; inversement, lorsque le squelette entre dans le champ, le visage de Jorge disparaît. Jorge et le squelette ne seront réunis dans le même espace qu'au moment de la pose du crâne sur le lit. On peut alors établir une correspondance entre les deux têtes, celle de Jorge et celle de Fedora : il faut que le crâne de Fedora sorte de la boîte pour que le visage de Jorge entre dans l'espace occupé par le squelette. Il s'agit pour Jorge d'aller de l'espace des vivants à celui des morts. En définitive, le plan-séquence reproduit la trajectoire générale du personnage vers l'au-delà.

La scène fait écho à un précédent plan-séquence dans la chambre d'hôtel : l'appel téléphonique de Jorge à Sylvie, sa compagne française. La scène montrait aussi la communication avec une femme hors-champ. La symétrie des scènes, l'usage du plan-séquence, font des compagnes de Jorge, Fedora et Sylvie, des doubles : l'une est vivante en France, l'autre morte au Chili. Dans la voiture de Guido, Jorge évoque le désir de Sylvie d'avoir un enfant, préfiguration du bébé mort que lui remet le médecin légiste.

Les deux scènes dans la chambre d'hôtel font se confondre les douleurs intimes et politiques. Le corps est mis en scène comme un objet pathétique, marqué par l'horreur historique : ce sont les cicatrices sur le dos de Jorge et, l'idée, toujours inconcevable, d'un être aimé, lui aussi torturé et réduit à l'état de squelette.

Stéphane du Mesnildot

# L'HOMME SANS OMBRE

Appâté par la richesse et les honneurs, un homme vend son ombre à un magicien. Pris de remords, il refuse de la récupérer en échange de son âme. Chaussé de bottes de sept lieues, il part à la découverte du monde.

## georges schwizgebel

Georges Schwizgebel est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands réalisateurs de films d'animation suisse. Il a tourné quatorze courts métrages dont les sujets sont souvent adaptés d'œuvres littéraires, ainsi le conte de Cendrillon (LA JEUNE FILLE ET LES NUAGES, 2000), l'histoire de Faust (LE SUJET DU TABLEAU, 1989) ou, bien entendu, L'HOMME SANS OMBRE, inspiré de L'ÉTRANGE HISTOIRE DE PETER SCHLEMIHL (1813), d'Adalbert von Chamisso. Il allie musique, peinture et cinéma en offrant des films sans dialogue et idéalement constitués d'un plan-séquence.

## fiche technique

Suisse, 2004, 10 mn, 35 mm, 1/1,37, couleurs

**Scénario, réalisation, caméra, montage** Georges Schwizgebel

**Son** Olivier Calvert

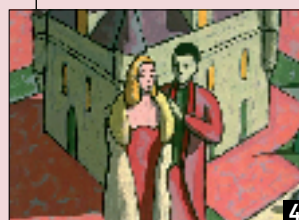
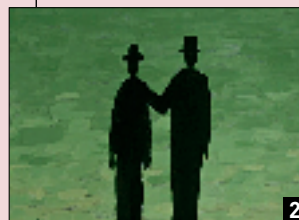
**Musique** Judith Gruber-Stitzer

## animer la peinture

La peinture animée est la technique employée par Georges Schwizgebel dans L'HOMME SANS OMBRE. Le film d'animation met en œuvre une variété impressionnante de procédés à animer : ombres chinoises, marionnettes, papier découpé, écran d'épingles, sable, lavis, plume, gouache, pastel, acrylique, peinture à l'huile (ici utilisée par le cinéaste)... Papier, toile, calque, verre sont également des supports variés pour configurer fond et forme. Dans L'HOMME SANS OMBRE, Georges Schwizgebel a travaillé sa technique avec des brosses sur lesquelles il a étalé la couleur, image après image.



## analyse d'un extrait



## La rencontre

Le début du film est constitué d'un unique plan séquence. Cependant, pour saisir les enjeux cinématographiques et narratifs de la perte de l'ombre, un moment peut être extrait : la rencontre entre le magicien et l'homme. Après avoir traversé la demeure luxueuse, l'homme, filmé en plongée, s'enfonce dans un jardin et dépasse un arbre – il est d'ailleurs discrètement suivi par une pointe de rouge qui se trouve juste derrière lui (1). Des ombres sont alors projetées sur le sol : celle de l'homme, celle de l'arbre et celle d'un

autre individu. La rencontre entre le magicien et le héros ne peut donc s'opérer que par le biais de leur double projection. La musique durant ce court passage a laissé place à une ambiance sonore qui accentue l'aspect fantastique (bruits de pas, souffle du vent...).

Le bras du magicien touche l'épaule de l'homme, formant alors un M (2). La caméra les cadre en plan moyen, ils se serrent la main et cette salutation corporalise les deux ombres. Le magicien est vêtu de rouge, couleur qui rappelle le chemin aux tons rouges emprunté par l'homme pour arriver jusqu'ici, et l'homme de bleu. Immédiatement, les couvre-chefs attirent l'attention ; l'un est un chapeau melon, signe de respectabilité (l'homme ne le portera plus lorsqu'il perdra son ombre et le retrouvera à la fin lorsqu'il refusera le pacte), l'autre est un haut de forme, siège de métamorphoses, d'apparitions, chapeau d'illusionniste (3).

La caméra tourne autour de l'homme, se place juste en face du magicien très souriant et qui, de son chapeau, va faire sortir des billets et des pièces d'or (la montée d'une harpe souligne la féerie du moment). Le fond se modifie ; le magicien, lui, reste au premier plan (plan américain large). Ainsi derrière ce drôle d'individu, le chemin rouge réapparaît, une voiture y glisse, des taches picturales bleues surgissent précédées d'un chauffeur vêtu d'un costume bleu électrique, et puis en grand, un château. De son haut de forme, l'illusionniste fait enfin découvrir une jeune femme vêtue d'un élégant vison (4). À cet instant, le magicien se transforme en l'homme : les deux visages se fondent l'un l'autre et l'accentuation des sourcils, de la bouche, du nez (typiquement diabolique) s'efface au profit de traits à peine esquissés sur le visage de l'homme. La vision idyllique du bonheur est représentée lorsque l'homme et la femme nagent dans l'image (5). Cette succession de tableaux qui coulent les uns sur les autres et qui jouent sur la transformation (le chapeau en seau à champagne, les palmiers en arcs) précède l'image figée de l'ombre sur le sol. Le fond s'efface lentement (6).

Carole Wrona

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA EN RÉGION CENTRE est coordonné par Centre Images, avec le soutien du Centre national de la cinématographie, de la Région Centre, de la DRAC Centre et du Rectorat de l'Académie Orléans-Tours et le concours des salles de cinéma participant à l'opération. Ce programme est diffusé en collaboration avec l'Agence du court métrage. Fiche élève éditée par Centre Images, Pôle régional d'éducation et de formation à l'image - Directeur de la publication : Emmanuel Porcher - Rédacteur en chef : Guy Astic - Coordination : Simon Gilardi - Maquette : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas. Publication septembre 2007. © Centre Images, site : [www.centreimages.fr](http://www.centreimages.fr) - Programmes réalisés par Centre Images avec l'aimable autorisation des Les Grands Films Classiques, K productions, Office national du film du Canada, La Femis, Sunday Morning.

# LA LEÇON DE GUITARE

Michel décide d'occuper son temps en prenant des leçons de guitare chez un étudiant. Contre toute attente, il parvient à interpréter la chanson ELAEUDANLA TÉITÉIA.

## martin rit

Chef opérateur de formation à la Fémis et étudiant en philosophie, Martin Rit a déjà écrit et réalisé à moins de trente ans trois œuvres. Il s'intéresse à chaque fois à la répétition en variant les modes d'expression : le potache pour LES FORCES DU MAL (court métrage expérimental, 7 mn, 2001) ; l'allégorique pour HOMME APPUYÉ CONTRE UN MUR (court métrage expérimental 35 mm, 5 mn, 2004) et le naturalisme pour LA LEÇON DE GUITARE (2006).

## fiche technique

France, 2005, 18 mn, 1/1,37, 35 mm, couleurs, Dolby SRD

**Production** Sunday Morning Productions

**Réalisation** Martin Rit

**Image** Hoang Duc Ngo Tich

**Son** David Rit

**Montage** Damien Maestraggi

**Interprétation** Serge Riaboukine, Sébastien Morin, Luc Moullet, Pauline Morand

## le champ-contrechamp

Les leçons de musique sont filmées avec un procédé récurrent pour les scènes de face à face : le champ-contrechamp. Cette figure de montage alterné intervient après la mise en place systématique d'un plan de situation plus large dans le salon. Comme c'est souvent le cas dans le cinéma d'Aki Kaurismäki, le montage du dialogue n'a pas recours ici à l'amorce de l'un des deux personnages de dos quand l'autre est de face. La présence de bouteilles dans l'avant-plan des cadrages rapprochés fait de même penser au champ-contrechamp frontal typique dans le cinéma de Yasujiro Ozu.

## analyse de plan



## D'une famille à l'autre

Au tout début de la troisième et dernière leçon de guitare, le premier plan dans l'appartement comporte plusieurs surprises qui ont lieu à chaque fois dans un cadrage fixe différent.

La première surprise consiste en un "vide" initial de la pièce. Il n'y a apparemment personne dans le champ.

Mais très vite, le bruit de la porte ouverte et le dialogue hors-champ entre David et Michel (« Bonjour, mon Michel ! », « Bonjour. ») anticipent leur entrée dans le salon. À l'humeur joviale du jeune professeur de musique correspond un jeu d'apparition avec le miroir du couloir de l'entrée (1). David et Michel, avant de surgir en chair et en os à la sortie du couloir, sont d'abord aperçus par le passage furtif de leur reflet. La perspective, qui va du salon aux toilettes, remet en tête les trajets de Michel devant la chambre de la soi-disante Laetitia. Le passage d'un cadrage fixe à un autre correspond plus à un enjeu dramatique (souvenir des leçons précédentes, attente du dénouement) qu'à un simple accompagnement des mouvements des personnages (déplacement de Michel et David jusqu'au coin cuisine, apparition de Sandra dans le fond de la pièce).

La deuxième surprise concerne le cri de David : « Sandra ! », quand les deux hommes s'apprêtent à prendre leur rituel café. Le ton du jeune homme est assez surprenant, d'autant plus que Sandra n'est pas encore identifiée par le spectateur. Il est vrai que LA LEÇON DE GUITARE connaît ainsi un registre expressif assez étendu allant du grave au léger, du mineur au majeur, du social au sentimental.

La troisième surprise concerne l'apparition de la jeune brune qui s'était faite appeler Laetitia. Le cadrage du plan, grâce à un recadrage à gauche, provoque un effet cache de la chambre de la jeune femme par la silhouette imposante de Michel de dos. Ce qui est caché est en même temps révélé. Le surgissement féminin a l'air de provenir du corps masculin (2). Michel forcément surpris recule un peu. A lieu alors une illusion dans la composition du plan : le coude posé sur le comptoir, le corps de Sandra semble toucher celui de Michel. Pourtant, la distance dans la pièce et surtout le sentiment d'incompréhension les séparent désormais (3).

Ce plan de toutes les surprises déstabilise autant Michel que le spectateur, susceptible d'imaginer tour à tour l'existence de deux jumelles (Sandra et Laetitia), un comportement schizophrène ou le simple mensonge féminin. La déception de Michel ne l'empêchera pas de surprendre à son tour son professeur en jouant justement la chanson-prénom.

Diane Arnaud