

# GARE DU NORD

jean rouch

Une dispute, une rencontre...

## LE RÉALISATEUR

Né à Paris en 1917, Jean Rouch fréquente autant les surréalistes que les cinémas, où il voit, enfant, NANOUK L'ESQUIMAU de Robert Flaherty. Ingénieur des Ponts et Chaussées, il voyage au Niger dans les années 40 et y tourne des films ethnographiques. Adeptes de la caméra légère et du son synchrone, qu'il utilise dès 1958 dans MOI, UN NOIR, il lance, avec CHRONIQUE D'UN ÉTÉ réalisé avec le sociologue Edgar Morin en 1960, l'idée d'un « cinéma vérité » dans lequel la présence de la

caméra aurait une puissance maïeutique. « Oncle » de la Nouvelle Vague (dont les cinéastes sont nés autour de 1930), Rouch libère l'opérateur et rend possible le plan-séquence caméra à l'épaule. La Nouvelle Vague est pourtant restée, parfois, en deçà des audaces rouchiennes (improvisation, relais énonciatif donné au sujet filmé, MOI, UN NOIR). Jean Rouch meurt au Niger en 2004, laissant derrière lui 120 films : « l'une des rares œuvres de ce temps » selon Serge Daney, « une déclaration de guerre contre l'écriture ».

## FICHE TECHNIQUE

**Production** Les Films du Losange

**Image** Etienne Becker

**Son** Bernard Ortion

**Interprétation** Nadine Ballot, Barbet Schroeder, Gilles Quéant

France, 1965, 16 minutes, 35 mm, 1/1,37, couleurs

Dossier rédigé par  
Charlotte Garson

## le cinéma-vérité

Mise à toutes les sauces au point que Jean Rouch, son initiateur, cessera de l'utiliser, l'expression « cinéma vérité » vise, selon Edgar Morin, à surmonter « l'opposition fondamentale entre le cinéma romanesque et le cinéma documentaire ». Collaborateur de Jean Rouch, le Québécois Michel Brault se souvient de la naissance de cette expression à la postérité aussi longue que trompeuse.

« J'étais présent lorsque ce terme fut inventé. Nous terminions CHRONIQUE D'UN ÉTÉ et nous étions dans une salle de projection sur les Champs-Élysées [...]. A l'époque, Rouch se réclamait de la parenté de Dziga Vertov et son Kino Pravda, en français "cinéma-vérité". Mais cette expression est sans doute venue aux oreilles d'un publiciste qui était présent dans la salle. En regardant les rushes celui-ci se lève soudainement et clame savoir ce que nous devons faire pour vendre le film : "Nous allons mettre des papillons sur les affiches du film, sur lesquels il sera écrit : Première expérience de cinéma-vérité". Quelques années plus tard [le réalisateur] Mario Ruspoli [...] avait proposé, dans un très beau texte, que ce que nous faisons n'était surtout pas de la "vérité", car c'était un processus beaucoup trop engageant et que la vérité sur écran n'existait pas, que c'était à la limite une expression prétentieuse. Il suggéra plutôt l'expression "cinéma direct" qui fut adoptée illico par les francophones. Or le monde anglophone, pour des raisons obscures, est resté attaché au terme cinéma-vérité ».

Propos recueillis par Bruno Cornellier et Martin Frigon, [www.cinema-quebecois.net](http://www.cinema-quebecois.net)

## genèse

Lancée en 1957 par une série d'articles de L'Express signés Françoise Giroud, la « Nouvelle Vague » est sous sa plume une notion sociologique. Son application au cinéma concerne la relève incarnée par les jeunes Turcs des Cahiers du cinéma, critiques impatients de passer à la réalisation. Leurs productions reposent sur un système d'entraide : grâce à l'impact critique et commercial de leur premier film, Chabrol, Truffaut et Godard financent les films de leurs camarades Rohmer et Rivette. Mais ils ne parviennent pas à accéder en tant que groupe au long métrage. Après 1961, le film à sketches s'offre donc comme une solution viable. Chabrol, Godard et Truffaut tentent l'expérience — LES SEPT PÉCHÉS CAPITALS, LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE et L'AMOUR À VINGT ANS.

C'est en 1964 que Barbet Schroeder, âgé de 22 ans, fonde les Films du Losange pour financer les premiers CONTES MORAUX de Rohmer. Il initie PARIS VU PAR... avec l'idée que quatre « anciens » des Cahiers (Godard, Chabrol, Rohmer et Rouch) et deux « nouveaux » (Douchet et Pollet) pourront tourner un long métrage dans la foulée. Cette stratégie économique se pare aussi des atours d'une école esthétique : au moment de la sortie, le producteur résume aux Cahiers la teneur de « manifeste » de cette « nouvelle esthétique du réalisme » : « Restituer des milieux, des

classes sociales, sans les charger de significations partisanses » (B. Schroeder, Cahiers du cinéma, n° 171, 1965).

GARE DU NORD a ouvert la fiction aux techniques légères du documentaire : son synchrone, pellicule couleur et caméra 16mm. Rouch avait déjà utilisé le 16mm Kodachrome pour MOI, UN NOIR sept ans auparavant et la première caméra avec pilotage-magnétophone pour CHRONIQUE D'UN ÉTÉ en 1960. L'éclairage devenant inutile, équipement et décor (l'appartement de l'actrice) sont minimaux, d'où un tournage express (2 jours) et un budget modeste.

Déjà expérimenté (son premier film ethnologique date de 1946), Rouch trouve ici l'occasion d'affiner sa conception du « cinéma vérité » en passant du versant documentaire de CHRONIQUE D'UN ÉTÉ au versant fictionnel. Dans LA PUNITION, un court métrage de 1962, il abordait déjà le thème de la rencontre, ancré dans sa pratique d'ethnologue autant que de grand lecteur des surréalistes.

Si Jean Douchet appelait en 1998 PARIS VU PAR... « le manifeste de la Nouvelle Vague en même temps que son testament », l'apport de Rouch, avec celui de Godard, est demeuré précieux pour toute une génération de cinéastes. Leur liberté de filmage est à la hauteur de la « nouvelle esthétique du réalisme » promise par leur producteur. ☞

## PROPOS DE JEAN ROUCH

« En fait, j'ai été conduit à l'idée de GARE DU NORD par certains problèmes du cinéma-vérité. En particulier celui du délayage : les gens ne parvenaient à dire quelque chose de très important qu'après dix à

Et là le problème technique était énorme, le risque était total puisque, malgré toutes les précautions, il suffisait d'un passant qui reste dans le champ, d'une défaillance des acteurs, du son ou de l'image, etc., pour que

# Maîtriser l'aventure

quinze minutes d'hésitations, de refus. Mais, paradoxalement, en isolant cette chose essentielle de son contexte, en coupant les bafouilllements qui la précédaient, elle devenait beaucoup moins importante, beaucoup moins significative que lorsqu'elle naissait peu à peu de cette espèce de bavardage.

C'est pourquoi à ce moment-là, pensant en outre qu'il devait être possible d'appliquer les méthodes du cinéma-vérité aux films de fiction, j'avais décidé, pour éviter le délayage, de tourner LA PUNITION en un ou deux jours. Finalement, il y avait encore sept heures et demie de heu, heu, heu... pour une demi-heure de choses essentielles.

J'ai alors senti le besoin de dépasser ce problème, dans GARE DU NORD, en écrivant un dialogue avec les interprètes et en tournant le film dans son temps réel, qu'on limitait à vingt minutes. L'improvisation ne joue plus alors au niveau des dialogues ou des situations, mais elle est complète au niveau du réalisateur, des techniciens, et du jeu des acteurs.



L'histoire soit rompue. Tout était perpétuellement remis en question.

L'histoire elle-même était inspirée par un des paysages les plus dramatiques que je connaisse à Paris : le pont, rue La Fayette, au-dessus des rails de la gare de l'Est.

Le cinéma, c'est l'Aventure, mais la difficulté, c'est que, cette aventure, il faut continuellement la maîtriser. Ainsi le reproche que je pourrais faire aux films que nous avons faits, ces films dits de cinéma-vérité, c'est que nous pensions qu'il fallait nous laisser guider par elle. Ce qui, effectivement, nous menait au thème de la Rencontre. Mais toutes les rencontres ne sont pas intéressantes, il y en a même très peu qui le sont. Il fallait, alors, faire le point : cette rencontre, ce thème, je crois qu'on peut le traiter en racontant une histoire, mais une histoire racontée avec des images et avec des morceaux de vie.

Quant au tournage en un seul plan, ou en deux plans (puisqu'on a tourné GARE DU NORD en deux plans), c'est simplement, je crois, une performance, mais qui est justifiée dans un moment de ce genre. Car ce qui me semblait capital, étant donné que la fin du film était très dramatique (un suicide), c'est que, en tournant le film dans un temps réel, non pas de l'action réelle, mais de l'action filmée, le spectateur ne pourrait faire autrement que déboucher sur le drame final. Même s'il n'y croit pas, il y a tout d'un coup le fait que l'issue ne peut être que celle-là. Que le poids du temps a rendu cette issue fatale, et qu'ainsi le spectateur en est un peu complice.

Ce plan, simplement, c'est le temps réel avant le drame. Ces quelques minutes de vérité où un homme est en face de son destin. »

Jean Rouch, Cahiers du cinéma, n° 171, octobre 1965, p. 11. © Cahiers du cinéma.

## découpage séquentiel

Après la séquence d'ouverture, GARE DU NORD est constitué d'un faux plan-séquence de 15 minutes. Le film peut malgré tout être divisé en quatre segments.

1. L'ouverture. Un carton de générique bleu lavande ouvre GARE DU NORD sur fond de bruit de marteau-piqueur (00mn00s-00mn08s). Extérieur jour. Le panoramique latéral du plan 1 (00mn00s-00mn36s) passe du Sacré-Cœur à un immeuble d'habitation. De gauche à droite, on aperçoit avant l'immeuble la façade de la gare du Nord (léger zoom) puis une grue imposante dont le rouge se détache sur la grisaille parisienne. Un zoom avant sur la fenêtre de l'immeuble révèle une silhouette féminine arrosant des plantes.

2. La dispute. D'une échelle beaucoup plus réduite, le plan 2 (00mn36-09mn20s ou 09mn30s) montre le contrechamp de cette fenêtre. Intérieur jour. Commence alors une longue interaction dialoguée entre la jeune femme, prénommée Odile, et son compagnon Jean-Pierre. La scène de ménage alterne les plans moyens des deux interlocuteurs en travellings et les panoramiques passant de l'un à l'autre. Le cadre se resserre en gros plan sur la jeune femme lorsqu'elle évoque des destinations exotiques.

Pendant ce plan-séquence, la caméra suit les personnages, séparés puis réunis, d'une pièce à l'autre : salle de bains, chambre, cage d'escalier et ascenseur. Dans l'ascenseur, les rais de lumières se font rares jusqu'au noir total. En apparence le plan-séquence continue dans le passage dedans-dehors, mais Rouch effectue un raccord « caché », une coupe discrètement effacée qui fait passer les plans 2 et 3 pour un seul et même plan.

3. La rencontre. Quand Odile sort de l'ascenseur, la caméra la suit dans la rue, où le cadre se resserre en gros plan sur sa nuque. On peut donc appeler le plan commencé au milieu de la descente de l'ascenseur « plan 2 bis » (09mn20s-15mn47s). En chemin, Odile manque de se faire renverser. L'automobiliste s'excuse et elle accepte, après quelques secondes de résistance, de faire quelques pas avec lui le long du pont de la rue La Fayette. Odile ayant refusé de s'enfuir avec lui, l'homme grimpe soudain à la rambarde et disparaît hors champ sous les cris épouvantés d'Odile.

4. Après la chute. Le plan 3 (15mn47s-16mn08s), qui combine panoramique et zoom arrière, révèle en plan général son cadavre chu sur les rails mais aussi Odile, tache blanche derrière la balustrade.



### Symétrie

A partir d'un relevé des divers lieux du plan 2 et 2 bis (cuisine, salle de bain, chambre, ascenseur, rue, pont) assorti d'un minutage des déplacements, on pourra esquisser un parallèle entre les récriminations d'Odile (plan 2) et les propositions de l'automobiliste inconnu (plan 2 bis).

On pourra relever les effets d'écho entre les discours d'Odile et de l'automobiliste sous forme de tableau :

Odile, appartement (limitant une hôtesse de l'air) : « les passagers pour Téhéran, vol Air France 342... »

L'inconnu, sur le pont : « vous connaissez la voix caressante des hôtesses de l'air »

Odile, appartement : « [dans le mariage] s'il n'y a plus de mystère, tu crois qu'il peut encore y avoir de l'amour ? »

L'inconnu : « vous aimez le mystère ? Alors suivez-moi ».

Jean-Pierre, appartement : « Je préfère être couillonné que couillonneur »

L'inconnu : « J'ai choisi d'être celui qui dévore »

A partir du constat de cette symétrie, on s'interrogera sur le statut de l'inconnu : personnage au même titre que Jean-Pierre et Odile ? Figure théorique qui n'apparaît que pour mettre en doute le discours d'Odile ? Pure chimère générée par la colère de la jeune femme ?

## ANALYSE

« Etes-vous heureux ? » À la question que posait Nadine Ballot aux badauds de CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (tourné l'été 1960 par Jean Rouch et Edgar Morin), le personnage qu'elle interprète dans GARE DU NORD répond sans hésiter : non ! Dès le carton du titre, un bruit de chantier sature la bande-son. Odile, minuscule à sa fenêtre en vue générale, est comme nanifiée par son environnement. Même une fois la fenêtre

velling qui suit le couple de la cuisine à la salle de bains tire parti des variations à l'intérieur d'un plan-séquence. A la cuisine lumineuse succède le couloir exigu du deux-pièces puis le néon jaunâtre au-dessus du lavabo, et enfin la lumière blanche, sans relief, de la chambre. L'assombrissement s'accroît à mesure qu'augmente la menace de rupture : le palier double son obscurité réelle d'une obscurité future

simule la même trahison : il recouvre un amer sur-place. Car si la gare du Nord est bien une gare parisienne, c'est aussi par synecdoque un quartier, plutôt pauvre. « Espace de transit » qui offre « une ressource narrative inépuisable », à la fois « concentré de la ville qu'elle dessert » et « métaphore du flux »<sup>1</sup>, la gare est donc employée ici comme repère social inscrit dans la topographie plutôt que comme lieu

rabâchage de l'emmurement : surdité du mari au marteau-piqueur (« Quel bruit ? ») mais aussi jeu avec la lumière : le chef-opérateur profite de l'abondant soleil matinal qui baigne la cuisine pour cadrer en gros plan la jeune femme au moment où elle rêve à voix haute de caravelle et de Club Méditerranée. Ce principe de mise en scène — dialogue contredit, sinon miné, par les mouvements de caméra — caractérise GARE DU NORD dans son ensemble. La liberté ambulatoire de l'équipement de prise de vues accompagne la jeune femme dans son choix de partir, mais elle lui oppose aussi un dynamisme qui réinjecte vie et mouvement là où elle ne voyait qu'enlèvement.

Jouer la mise en scène « contre » la situation, c'est pour Jean Rouch avant tout mettre en jeu au moment du tournage une dynamique que d'autres cinéastes n'inventent qu'au montage. C'est en 1949, en tournant un documentaire ethnologique, qu'il « fait un film de dix minutes avec quatre bobines de film Kodachrome, c'est à dire seulement douze minutes de rushs : là, tu es forcé de monter ton film à la prise de vues, de réfléchir pendant que tu tournes. Impossible de t'endormir. C'est peut-être ce qui manque aux vidéos actuelles »<sup>2</sup>. Filmé avec les moyens et les choix esthétiques d'un documentaire, GARE DU NORD fait ainsi violence au discours de sa protagoniste.

1. Carole Saturno, « Gare », in LA VILLE AU CINÉMA. Encyclopédie, éd. Cahiers du cinéma, 2005.  
2. Dans JEAN ROUCH RACONTE À PIERRE-ANDRÉ BOUTANG, coffret DVD J. Rouch, éd. Montparnasse.

# Terminus

refermée, le bruit persiste, contaminant l'intimité du couple. Toujours absorbée par l'extérieur, Odile construit verbalement une image encore plus cauchemardesque : « dans six mois... », « quand l'immeuble sera fini... ». Chacune de ses extrapolations prédit un emmurement, métaphore urbanistique de sa propre angoisse de classe et de couple. Même le corps de son mari lui paraît un chantier géant, envahissant : le « plus beau garçon de Sanary » a pris « dix kilos en deux ans ». Comme l'immeuble en construction qui viendra bientôt obstruer la vue, la graisse du bien nourri efface tout son « mystère ». Quelques minutes plus tard, alors que le ton monte, ses traits sont enfouis sous de la mousse à raser.

Selon ce même mouvement de remplissage fatal, le noir gagne le cadre : première expérience d'obscurité quasi-totale quoique furtive, le tra-



(« Regarde le Sacré-Coeur, regarde la Tour Eiffel ! Bientôt on sera comme dans un tunnel ici ! »). Le noir est atteint quand la jeune femme ferme la porte de l'ascenseur. Ainsi, la plainte de la jeune femme est comme corroborée par les travellings instables et la lumière intermittente.

Dans cette perspective, le titre GARE DU NORD, promesse de voyage, dis-

fonctionnel : « le standing de la gare du Nord, parlons en ! », maugrée Odile lorsque son mari souligne que sa tenue vestimentaire ne fait pas d'elle une gueuse. Nous sommes loin de la station de départ de l'Eurostar, une gare du Nord aux reflets futuristes de CLEAN d'Olivier Assayas (2004).

Pourtant, plusieurs éléments contredisent la prophétie du pire, le

## ANALYSE DE RACCORD

**GARE DU NORD est marqué par deux mouvements descendants : le trajet d'Odile en ascenseur après une violente dispute avec son mari, et la chute de l'inconnu rencontré dans la rue — chute suggérée plutôt que montrée, puisqu'on le voit grimper à la rambarde du pont avant de discerner son corps inerte sur la voie ferrée.**

# Au miroir du noir

Pourquoi considérer comme une séquence distincte le métrage qui s'étend entre les plans 2 et 3, c'est-à-dire le départ d'Odile (à 08mn32) et le plan final sur le cadavre du suicidé ? Parce que GARE DU NORD questionne et problématise la notion de plan en inscrivant en son milieu un raccord caché. Ce qui apparaît donc comme un long plan-séquence, ce sont deux plans dont la colure est dissimulée dans le noir de l'ascenseur. Ce plan composite 2 et 2 bis, qui passe de l'obscurité totale au plein air, et de l'intimité du couple à l'ouverture à l'inconnu, fonctionne comme un levier narratif. Autour de lui s'articule en effet un système d'échos — de dialogues et d'images — qui pose les deux hommes en symétries inverses.

Au-delà de cette structure du récit, le noir tient ensemble deux influences du cinéma de Jean Rouch, deux pôles du cinéma-vérité : avant l'ascenseur règne l'enquête ethnologique à la CHRONIQUE D'UN ÉTÉ, que les années 60 allaient développer jusqu'aux sciences quasi-exactes des sondages. Cette psychologie de masse n'est pas par hasard la profession du couple des CHOSSES de Georges Pérec, roman contemporain de GARE DU NORD (1964). Jean-Luc

Godard (autre cinéaste de PARIS VU PAR...) parodiera l'année suivante les sondages Ifop dans MASCULIN FÉMININ : 15 FAITS PRÉCIS.

L'autre pôle serait à chercher dans la passion de Jean Rouch pour le surréalisme, contemporain de son adolescence (Rouch

partageait son temps, étant jeune, entre cinéma et lectures organisées à Paris par les surréalistes). Comment expliquer, sinon par le fétichisme surréaliste de la rencontre, le comportement à la fois familier et détaché de l'inconnu ? Il entre dans le champ par effraction (« vous m'avez fait peur ») mais avec douceur, le cadre élastique se desserrant pour enregistrer sa présence et l'installer sans rechigner au côté de la jeune femme en marche. Venu de nulle part, disparu aussitôt et à jamais le temps d'une ellipse (sa chute), l'inconnu, du simple point de vue des entrées et sorties de champ, ne relève pas du même « régime de personnage » qu'Odile et Jean-Pierre. Il n'est pas seulement le substitut amélioré du mari (plus mince, plus élégant, rentier, habitant d'Auteuil), mais la réponse presque mot pour mot aux imprécations d'Odile. (voir le relevé dans l'exercice lié au découpage séquentiel.)

Une telle symétrie fait jouer au hasard un rôle digne des écrits surréalistes, rôle accentué par l'illusion de plan-séquence (si tout est lié, s'il n'y a pas de coupes, c'est que cela devait arriver). Mais ce personnage hétérogène au quartier (« C'est la

première fois que je viens ici ») remplit aussi une fonction décapante sur le discours d'Odile, contrainte par le scénario à mettre en pratique ses rêves d'évasion. C'était de l'aveu même de Jean Rouch, ce qu'il aurait dû pousser pour améliorer LA PUNITION (court métrage de 1963 avec la même Nadine Ballot) : « J'imagine, par exemple, que, dans LA PUNITION, l'ingénieur ait proposé à Nadine de partir pour Rio de Janeiro. A ce moment-là, l'aventure commence. C'est un peu vers ça que j'ai envie d'aller : que les gens puissent résoudre, non pas dans un dialogue, mais par une action, le problème que je leur ai posé en les mettant en situation<sup>1</sup>. »

Ainsi, après la scène de l'ascenseur, Odile change de statut au cours de son trajet à pied, comme si Paris la faisait accéder à une dimension plus littéraire : elle cesse d'être la jeune-mariée-employée-frustrée pour s'ouvrir à la coïncidence d'une rencontre de type surréaliste. Moins personnage que persona théorique, le chauffard débite ses pensées sur l'amour et la mort avec une grandiloquence qu'Odile ne peut trouver « séduisant[e] » que parce qu'il s'agit d'une reformulation de ses propres propos. Plus dure sera la chute : croyant croiser un prophète rue La Fayette, Odile n'aura rencontré qu'un mort en sursis. A moins bien sûr que le beau ténébreux n'ait été qu'une hypostase du dilemme interne de la jeune femme, qui sacrifie finalement sur les rails les dernières scories de sa révolte de classe.

1. Entretien avec Jean Rouch par Louis Marcorelles et Eric Rohmer, Cahiers du cinéma, juin 1963.





plan 2bis

## extrait du scénario

Le scénario original n'étant pas accessible, cet extrait a été transcrit d'après le film.

### Séquence 1 / Intérieur jour / L'immeuble.

Odile et Jean-Pierre longent le couloir du palier de leur appartement. Ils s'arrêtent devant une fenêtre.

ODILE :

- Quand je pense qu'il y a des gens qui habitent Auteuil ou Neuilly...

Ils se dirigent vers l'ascenseur, dans lequel monte Odile. L'ascenseur emmène Odile en bas de l'immeuble.

JEAN-PIERRE :

- Ecoute... Ecoute... Ecoute Odile, quand est ce qu'on se revoit ? Odile ! Odile ! Quand est ce qu'on se revoit ? Odile ! Odile ! Odile ! Ecoute, Odile ! Arrête ! Odile ! Ecoute ! Reviens... Odile... Odile... Reviens ! Odile... Odile... Odile... Odile... Odile...

Odile sort de l'immeuble.



### Séquence 2 / Extérieur jour / La rue.

Odile marche jusqu'à la rue La Fayette. Elle traverse la rue d'Alsace lorsqu'un automobiliste freine brutalement devant elle.

L'INCONNU :

- Pardon Mademoiselle, je ne vous ai pas fait mal ?

ODILE :

- Non... Vous m'avez fait peur... Je ne vous avais pas vu. Je pensais à autre chose... Au revoir Monsieur.

L'INCONNU :

- Je ne vais pas vous laisser partir comme ça, je vais vous conduire.



## Raccord masqué.

Changement de magasin qui donne l'illusion d'une continuité sans coupe, le faux plan-séquence situé au milieu de GARE DU NORD, dans l'ascenseur, n'est pas un cas isolé dans l'histoire du cinéma. Il est cependant suffisamment rare — et rarement crucial dans l'économie narrative d'un film — pour faire l'objet d'une analyse comparée. On le rapprochera avec profit de son prédécesseur canonique, LA CORDE d'Alfred Hitchcock (1948), où les coupes camouflées (par exemple lors d'un gros plan sur le dos d'un personnage ou d'un plan fixe sur le coffre) maintiennent l'illusion d'une continuité de l'action, minutage haletant de la recherche du cadavre caché.

Dans GARE DU NORD, on se demandera si ce faux plan-séquence central a lui aussi une fonction de suspense, ou dans quelle mesure cet « effet de réel » est nécessaire pour préparer la rencontre avec l'inconnu. Éléments rythmiques autant que narratifs, la collure invisible fait aussi le lien entre la chambre et la rue, les deux lieux emblématiques du cinéma de la Nouvelle Vague, particulièrement présents dans des courts métrages comme SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS de Jean Douchet (premier segment de PARIS VU PAR...), TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT PATRICK (1958) de Jean-Luc Godard (scénario d'Eric Rohmer), ou encore LA CARRIÈRE DE SUZANNE (1963).

Pour creuser la problématique du plan et sa remise en cause par les raccords masqués, on visionnera l'ouverture de SNAKE EYES (1998) de Brian De Palma, dans laquelle quatre plans (du point de vue technique) n'en forment qu'un (du point de vue de la cohérence esthétique). Si De Palma cite de manière évidente LA CORDE, il prolonge la réflexion sur la tension entre technique et esthétique dans la dernière séquence de SNAKE EYES, symétrique inverse de l'ouverture puisque une prise unique (techniquement) est segmentée en deux parties tellement différentes qu'elle donne l'illusion de deux plans.

N'est-ce pas ce que l'on ressent dans GARE DU NORD durant le plan 2, où la caméra portée est si mobile et les changements de lumière si nombreux qu'on a l'impression d'une réinvention du montage à l'intérieur du plan ? Le théoricien Jean Mitry écrivait en 1963 : « Comme, par définition même, un plan est une détermination spatiale fixe, parler d'un plan unique lorsqu'il s'agit d'un travelling est un non-sens. »<sup>1</sup>

1. ESTHÉTIQUE ET PSYCHOLOGIE DU CINÉMA, t. 1, éditions universitaires, 1963, p. 155, cité par Emmanuel Siéty in LE PLAN, éditions Cahiers du cinéma 2005.



## Remakes

Il est possible de demander aux élèves 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. Une adaptation théâtrale de l'extrait est aussi envisageable.

## ANALYSE DE PLANS

**Les plans 1 et 3, qui ouvrent et ferment le film, confèrent à GARE DU NORD son rythme singulier, son impact visuel et émotionnel aussi.**

Bâtisseur de ponts et de barrages au Niger, Jean Rouch puisait volontiers ses comparants dans son corps de métier pour évoquer ses dilemmes de montage.

« Quand un fleuve n'est pas navigable, parce qu'il y a un haut fond ou des rapides, on construit un barrage. Du coup, on remet en question tout ce qui

# Avec vue sur la mort

est en amont, le cours du fleuve est bouleversé. Eh bien, quand on coupe dans une matière de ce genre, le coup de ciseaux fiche en l'air tout ce qu'il y avait avant, tout ce qu'il y avait après. (...) Est-ce que la solution ne serait pas d'aller vers ce genre de film sans recours au montage, c'est-à-dire de jouer le jeu du « direct » de la TV ? (...) Mais je penche aussi pour la solution inverse : un montage beaucoup plus précis, beaucoup plus net. »<sup>1</sup>

GARE DU NORD réunit ces deux pôles du cinéma-vérité, désir de continuité et nécessité rythmique d'introduire des coupes dans ce continuum. Les plans 1 et 3 se distinguent par leur durée (30 et 21 secondes) du « cœur » narratif du court métrage construit comme un long plan-séquence. Leur hétérogénéité tient aussi à leur échelle : vues générales sur des extérieurs parisiens, 1 et 3 contrastent avec le confinement du couple dans une vie et un appartement exigus filmés en plans rapprochés.

Le plan 1 (00mn08s à 00mn36s) est une étape narrative bien connue en littérature (l'ouverture de EUGÉNIE GRANDET de Honoré de Balzac) et au cinéma (fréquente utilisation de *stock-shot* pour situer l'intrigue dans telle ou telle ville) : l'exposition. Voici le quartier où vivent les personnages, la vue qu'ils ont sur le Sacré-Cœur et la gare du Nord, mais aussi leur environnement sonore (travaux) et les changements à venir dans leur quartier (grue). Plus qu'une exposition, le panoramique assorti de zooms tient presque de la prolepse, de l'annonce du drame : la grue sera plus tard repérée par Odile comme un outil de mauvais augure dont le gigantisme garantit que l'immeuble construit sous celui du couple fera « au moins deux étages ». L'arrêt du panoramique sur Odile à sa fenêtre et le choix de ne pas zoomer sur elle la miniaturise : perdue dans le gris de la façade, la jeune femme est une petite tache claire, impuissante contre le bruit. Sa jardinière, où l'on ne distingue

pas même les plantes à cette distance, érige un pan de nature dérisoirement maigre contre le chantier urbain.

Comme le plan 1 qui descend légèrement pour cadrer la fenêtre de l'appartement, le plan 3 (15mn47s à 16mn08s) passe en panoramique vertical descendant de la jeune femme sur le pont au corps du suicidé étendu sur les rails. Un zoom arrière réunit les deux



personnages en un plan général qui réintègre le pont à croisillons à l'environnement plus général du quartier. Comme en 1, Odile retourne à sa condition de tache blanche à peine visible, barrée par le motif de la balustrade. Mais l'irréparable a été accompli ; la coupe entérine que le « tout est possible » de l'inconnu n'a désormais plus cours. Le sifflement d'un train, proche de la voix humaine, prend le relais du cri d'épouvante de la jeune femme. Si, dans le final célèbre d'UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ de Robert Bresson (1956), un même sifflement de train indiquait que les héros, désormais hors champ, avaient réussi leur évasion, ici la clausule sonore vient tirer un trait sur les rêves de voyage d'Odile. Comme elle, l'inconnu évoquait « la voix caressante des hôtesses d'Orly », mais il n'a droit, en guise de chant funèbre, qu'au hurlement d'une machine indifférente.

Si 1 et 3 peuvent être considérés comme des symétriques inverses (zoom avant sur la jeune femme/zoom arrière qui s'éloigne d'elle), c'est aussi en raison de leur

raccord au plan qui les suit (pour 1) ou les précède (pour 3) : 1 constitue le champ, le fond sur lequel se détachera le particulier, Odile, vue en plan rapproché dans son intérieur au plan 2. 3 constitue le contre-champ qui réinsère Odile (vue de dos en plan rapproché à la balustrade dans le plan 2bis) dans la grisaille urbaine. Dans les deux cas, les coupes accentuent l'im-



pression de « trauma visuel » que crée tout changement de plan chez le spectateur<sup>2</sup>. 1 et 3, qui combinent mouvement réel (panoramique) et simulé optiquement (zoom), constituent la meilleure réponse au questionnement de Rouch précédemment cité. Le travail de Rouch sur le contraste construit une tension inédite entre ce qu'Alain Bergala nomme disposition et attaque : « Quand un cinéaste de fiction entreprend de filmer un plan, il lui faut toujours (...) disposer ses figures dans l'espace, et décider de la façon dont il va attaquer cet espace et ce motif, c'est-à-dire sous quel angle, à quelle focale et à quelle distance. (...) L'un des plaisirs du cinéaste (...) c'est que son art, comme celui du peintre, lui permet de dissocier la disposition et l'attaque. »<sup>3</sup>

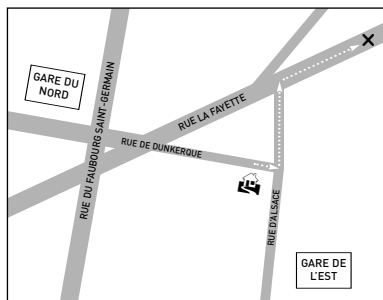


1. Entretien avec Jean Rouch par Louis Marcorelles et Eric Rohmer, op. cit.  
2. Voir Jacques Aumont, L'ŒIL INTERMINABLE, Séguier, 1989, cité par Emmanuel Siéty in LE PLAN, op. cit.  
3. Alain Bergala, NUL MIEUX QUE GODARD, éd. Cahiers du cinéma, 1998.



## filmer Paris

La capitale a été filmée dès le cinéma des premiers temps mais l'avènement d'un équipement léger et de la prise de son directe dans les années 60 a donné un sens nouveau à la déambulation urbaine. Si dans PARIS VU PAR..., Paris n'est parfois qu'un simple décor, quitte à ne pas être montré (dans RUE SAINT-DENIS de J.D. Pollet, tout se passe dans une chambre), GARE DU NORD lie inextricablement topographie et récit. On pourra tenter de repérer, à partir d'une carte, le trajet du héros en regard du plan 2 bis (Odile dans la rue, puis sur le pont) mais aussi de l'évocation verbale de son trajet quotidien : « J'en ai marre de ce travail. Tous les matins c'est la même chose (...) je cours dans la rue La Fayette... ». On verra que l'intrigue se noue autour d'une tension entre un parcours routinier maison-travail et une rencontre ou un incident. Chez Rouch, n'est-ce pas la topographie qui suscite le scénario en offrant à l'inconnu l'occasion de son geste final : s'il n'y avait pas eu de pont dans le quartier, qu'aurait-il fait ? La même question pourra être posée à partir des sketches de PARIS VU PAR... 20 ANS APRES et de PARIS JE T'AIME, films collectifs réalisés en 1985 et 2006.



## femmes en chantier

La plainte d'Odile concerne en partie son quartier, un faubourg de Paris (« Le standing de la gare du Nord, parlons-en ! ») qu'elle oppose à « Auteuil ou Neuilly », banlieues chic où il est possible d'habiter « une vieille maison avec un jardin » comme le séducteur. Deux ans après PARIS VU PAR..., dans 2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (1967), Jean-Luc Godard associe le consumérisme d'une société où tout s'achète à crédit aux décrets urbanistiques du préfet de Paris Paul Delouvrier sur les grands ensembles, et à la solitude d'une femme mariée qui se prostitue pour la survie du ménage. « Elle » dans le titre désigne la banlieue parisienne aussi bien que la femme. « Elle, c'est Juliette Janson, elle habite ici » murmure Godard en voix off. On pourra visionner les quinze premières minutes de 2 OU 3 CHOSES... en imaginant que Juliette, c'est Odile cinq ans plus tard : découragée dans ses velléités de luxe et d'évasion par le suicide du séducteur, elle n'a finalement pas quitté Jean-Pierre, ils ont déménagé en banlieue pour loger les enfants, etc. Bien que mis en scène différemment (plan séquence ambulatoire chez Rouch, voix off/adresse à la caméra chez Godard), les deux films découpent sur un fond urbain des figures féminines risquant d'être engouties dans le système du couple, de la ville ou de la société capitaliste. On réfléchira aux liens tissés chez Rouch et Godard entre femme et chantier (grue et bruits de travaux dans 2 OU 3 CHOSES...).



© 1967 Argus Films



## ponts sur voies

Ingénieur des Ponts et Chaussées, Jean Rouch ne situe pas par hasard le moment tragique de GARE DU NORD sur un pont, celui de la rue La Fayette qui surplombe les voies de la gare de l'Est. Sa balustrade en béton armé a un motif particulier : le treillis, qui ne sera plus utilisé par la suite en raison de la complexité des nœuds de fer de ses armatures. On comparera la rambarde avec les deux autres occurrences de grilles (cage d'ascenseur et cabine d'ascenseur, plan 2) pour déterminer dans quelle mesure ces croisillons « barrent » les espoirs et les attentes des personnages, et comment ils remplissent pour la jeune femme une fonction de « garde-fou » en même temps que de prison. On s'interrogera aussi sur la richesse dramatique d'un décor de pont : il glisse en effet un second espace sous le premier (ici les rails, promesse de départ). On comparera le cadrage du pont des plans 2bis et 3 à d'autres représentations de ponts, en particulier picturales. Dans le tableau de Gustave Caillebotte intitulé LE PONT DE L'EUROPE (1876, Petit Palais, Genève), la rambarde a un motif similaire. Le peintre exploite le dynamisme des lignes enchevêtrées pour une composition complexe : un couple et un chien sont postés dans la disposition d'une des deux diagonales du treillis tandis qu'un badaud (suicidaire ?) se penche dans l'autre diagonale des poutres.

