



CONFÉRENCE INTERCANTONALE
DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DE
LA SUISSE ROMANDE ET DU TESSIN

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Réalisé sous l'égide de la CIIP, décembre 2013

COURTS D'ÉCOLE

LES AUTEURS DU DOSSIER

3

LES FILMS ET LEURS DOSSIERS

L'ambassadeur & moi	4
Les vivants pleurent aussi	12
Kwa heri Mandima	21
Ultima donna	50
Radio-actif	59

CECILIA BOVET

Cécilia Bovet est médiatrice culturelle. Après une licence en Lettres, elle suit actuellement une formation continue en médiation culturelle. Elle occupe depuis 2011 le poste de responsable du programme pour les écoles du Festival International de Films de Fribourg (FIFF). Elle est également en charge de la médiation culturelle du Festival Images, à Vevey.

GISÈLE COMTE

Gisèle Comte est animatrice et chargée de projets auprès du cinéma itinérant Roadmovie. Elle a étudié le Cinéma et l'Histoire de l'art à l'Université de Lausanne. Après ses études, elle s'engage auprès d'associations et d'institutions culturelles orientées vers le cinéma, les beaux-arts ou le théâtre.

CHRISTIAN GEORGES

Collaborateur scientifique à la CIIP depuis 2002, en charge de l'unité médias et du site d'éducation aux médias www.e-media.ch. Organisateur de la Semaine des médias à l'école en Suisse romande. En tant que journaliste et critique de cinéma, collabore ponctuellement à des publications telles que «Edu-cateur», «L'Express», «L'Impartial», «La Liberté», «Le Courrier», «Le Nouvelliste», «Le Quotidien jurassien», «Le Journal du Jura».

BRUNO QUIBLIER

Après des études de cinéma à l'université de Lyon, Bruno Quiblier débute, en 2006, comme assistant programmation court métrage au Festival Cinéma Tout Ecran à Genève pour ensuite devenir responsable de la programmation court métrage en 2010. Cette même année, il devient directeur de l'association lausannoise Base-Court qui oeuvre à la distribution et la promotion du court métrage en Suisse.

MARJORIE REYMOND

Marjorie Reymond est professeur de français et de théâtre au gymnase de Burier depuis 2008 (chargée des affaires culturelles de 2010 à 2012). Elle a précédemment travaillé en tant qu'assistante de production.

E-MEDIA.CH

Le site www.e-media.ch a été lancé en février 2004. Par ce biais, l'unité « Médias et TIC » de la Conférence intercantonale de l'instruction publique de la Suisse romande et du Tessin (CIIP) propose des ressources aux enseignants en matière d'éducation aux médias et par les médias. Ce site pédagogique bénéficie du soutien de la section cinéma de l'Office fédéral de la culture (projet d'encouragement de la culture cinématographique auprès de la jeunesse).

«L'AMBASSADEUR & MOI»

1 PRÉSENTATION **5**

1.1	Fiche technique	5
1.2	Résumé du film et commentaire	5
1.3	Disciplines et thèmes concernés	6

2 OBJECTIFS ET PISTES PÉDAGOGIQUES **7**

2.1	Objectifs pédagogiques	7
2.2	Pistes pédagogiques	7
2.2.1	Le format court-métrage	7
2.2.2	La narration	7
2.2.3	La forme documentaire	9
2.2.4	L'histoire de la Pologne et de Solidarność	9
2.2.5	L'autoportrait	9
2.2.6	Les aspects psychologiques du film	9
2.2.7	Pour aller plus loin	10

3 RÉFÉRENCES **11**

«L'AMBASSADEUR & MOI»



BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

D'origine polonaise, Jan Czarlewski est né à Paris en 1988. Il étudie le cinéma à la Sorbonne puis à l'ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne au département cinéma. En 2011, il a réalisé *L'Ambassadeur & moi*, court métrage documentaire primé par un Léopard d'or à Locarno, nominé aux European Film Awards et primé dans de nombreux festivals internationaux. En 2012, pour son film de diplôme à l'ECAL, il a réalisé un court métrage de fiction, *L'amour bègue*, l'histoire d'un jeune homme qui essaie de séduire les filles malgré ses problèmes d'élocution.

1.1 FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL

«L'ambassadeur & moi»

Court-métrage documentaire
Suisse, 2011

DURÉE 15'30"

VERSION ORIGINALE française et polonaise, sous-titrée français

RÉALISATION ET MONTAGE

Jan Czarlewski

MUSIQUE Ignacy Paderewski
interprétée par Michał Szymanowski
MIXAGE ET ÉTALONNAGE Laurent Kempf

PRODUCTION ECAL
DISTRIBUTEUR Swiss Films

PUBLIC CIBLE
postobligatoire

éc a l

FILMOGRAPHIE

2012 – *L'amour bègue* (court métrage de fiction, 20')

2011 – *Tomek* (court métrage de fiction, 6')

2011 – *L'Ambassadeur & moi* (court métrage documentaire, 15'30)

1.2 RÉSUMÉ DU FILM

Jan Czarlewski, le réalisateur, se rend à Bruxelles pendant quelques jours afin de filmer son père, ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire de la République de Pologne auprès du royaume de Belgique, sur son lieu de travail. L'ambassadeur a consacré sa vie à la défense de son pays. Le fils, qui a souffert de son absence pendant son enfance, tente de rattraper le temps perdu en essayant de le faire parler de son travail.

COMMENTAIRE

L'Ambassadeur & moi a gagné en 2011 un Léopard d'Or au Festival du Film de Locarno. L'atelier documentaire de l'ECAL (Ecole cantonale d'art de Lausanne), sous la direction de Jean-Stéphane Bron, dans le cadre duquel ce court métrage a été réalisé, avait pour thématique le travail. Le réalisateur, Jan Czarlewski, était parti de l'idée de montrer le métier d'ambassadeur et le monde de la diplomatie internationale. Il s'est ensuite rendu compte qu'il devait au préalable entrer dans le monde de son père pour tenter de trouver sa place en tant que fils, dans ce rapport compliqué de filiation. Entre sensibilité, humour et maladresse, le jeune réalisateur livre un portrait touchant de son père et, à travers lui, de lui-même...

1.3 DISCIPLINES ET THÈMES CONCERNÉS

ÉDUCATION NUMÉRIQUE (MÉDIAS)

Définir ce qu'est un court métrage et aborder quelques notions techniques propres à la lecture d'une image

OBJECTIF EN 31 DU PER

Analyser et évaluer des contenus médiatiques...en étudiant la composition de différentes créations médiatiques afin d'évaluer les enjeux des messages.

Étude de créations médiatiques à l'aide d'outils d'analyse du message et du support (stéréotype, portée sociale du message, grammaire de l'image et du son, aspect subliminal, points forts et limites du support, ...).

Analyse d'éléments inhérents à la composition d'une image fixe ou en mouvement (cadrage, couleur, lumière, profondeur de champ, rythme, mouvement, champ/hors champ, plans, mise en scène, ...) et du rapport entre l'image et le son.

SANTÉ, BIEN-ÊTRE, PSYCHOLOGIE

Prendre conscience des différentes dimensions d'une relation père-fils et des rapports complexes de filiation

OBJECTIF FG 32 DU PER

Répondre à ses besoins fondamentaux par des choix pertinents...en utilisant des modes variés pour exprimer ses besoins et ses sentiments

CHOIX ET PROJETS PERSONNELS

Opter pour un métier dans l'audiovisuel ?

OBJECTIF FG 33 DU PER

Construire un ou des projets personnels à visée scolaire et/ou professionnelle...en identifiant ses propres goûts, ses intérêts, son potentiel par rapport à son avenir et en dégageant des stéréotypes

ARTS VISUELS

OBJECTIF A 34 AV DU PER

Comparer et analyser différentes œuvres artistiques

LANGUES, FRANÇAIS

Savoir résumer un film et en tirer les thématiques principales. Argumenter autour d'un thème

OBJECTIF L1 33 DU PER

Comprendre et analyser des textes oraux de genres différents et en dégager les multiples sens

HISTOIRE

OBJECTIF SHS 32 DU PER

Analyser l'organisation collective des sociétés humaines d'ici et d'ailleurs à travers le temps

2.1 OBJECTIFS PÉDAGOGIQUES

- Comprendre les principales caractéristiques du court métrage
- Identifier les différentes étapes de réalisation d'un court métrage d'école
- Être attentif à la façon de raconter une histoire (narrateur, diégèse, points de vue)
- Découvrir des formes nouvelles et variées de création cinématographique
- Décrypter une thématique au travers de l'analyse filmique

2.2 PISTES PÉDAGOGIQUES

2.2.1 LE FORMAT COURT-MÉTRAGE

Avant de voir le programme de courts métrages

Aborder le format du court métrage en donnant aux élèves la définition :

http://fr.wikipedia.org/wiki/Court_m%C3%A9trage

Introduire le contexte de réalisation et de production de ce programme de courts métrages :

Ces films ont été réalisés dans différentes écoles de cinéma en Suisse romande (ECAL, HEAD). Sous la direction de professionnel-le-s de la branche cinématographique, les étudiant-e-s sont amené-e-s à toucher à divers domaines tels que la mise en scène, la direction d'acteurs, l'écriture scénaristique ou encore la production.

Quelles sont les étapes nécessaires à la réalisation d'un court métrage d'école ?

-Préparation et écriture

-Tournage

-Post-production (montage, étalonnage (harmonisation des couleurs dans les différents plans), mixage du son)

Quels ont été à votre avis les moyens de production ?

Quelles sont les différences par rapport aux longs métrages qui sortent en salle ?

Les films sont financés par les écoles de cinéma. Ils disposent en général de peu de moyens. En revanche, comme les courts métrages sortent rarement en salle (ils circulent le plus souvent dans les festivals de films) ils sont moins tributaires d'enjeux commerciaux.

Est-ce qu'à votre avis les réalisateurs et réalisatrices ont dû tenir compte de certaines contraintes ?

Oui, « L'Ambassadeur & moi » a été réalisé dans le cadre d'un atelier documentaire ayant pour thème le travail.

2.2.2 LA NARRATION

La narration est le processus par lequel le récit transmet ou dissimule les événements constituant l'histoire. Elle peut être plus ou moins restreinte à ce que sait un seul personnage et plus ou moins « profonde », si elle présente les perceptions et les pensées du personnage.

Dans L'Ambassadeur et moi, comment l'histoire est-elle racontée ?

Quels moyens sont utilisés, par exemple pour présenter les personnages lors de la scène d'ouverture film (match de tennis) ?

Il s'agit d'une narration classique et linéaire : les personnages sont présentés par une voix-off, celle du narrateur, qui expose, explique et contextualise le sujet. Puis, nous suivons le parcours de Jan Czarlewski, le réalisateur, qui est aussi le narrateur de l'histoire.

Dans ce court métrage, qui raconte ? Autrement dit, d'où nous proviennent les images que l'on voit ? De quelle source, de quel point de vue ? Trouver des exemples de scènes en expliquant les choix de cadrages.

Le narrateur est intradiégétique : il fait partie de la diégèse, autrement dit de l'univers du film.

Il y a une alternance de scènes filmées en caméra subjective et d'autres en caméra fixe, ou caméra objective, où Jan est visible à l'image.

Nous voyons ce que Jan voit ou ce qu'il a le droit de voir, quand il n'est pas dans une salle, on ne sait pas ce qui s'y passe (exemples : dans l'ambassade, quand Jan doit attendre son père dans le couloir, nous n'avons pas accès à la discussion qui se passe dans le bureau de son père, de même, la caméra doit s'éteindre quand une conversation est trop « sensible », ou encore : Jan ne peut filmer les visages lors d'une réception et cadre les poignées de main).

Qu'est-ce que ce choix apporte au récit ?

Par petits groupes, analyser une séquence du film en réfléchissant au point de vue et à la source narrative.

Cette instance narrative implique une certaine subjectivité, comme un filtre au travers duquel on nous montre les événements.

S'interroger sur le rôle de la caméra tout au long du film :

Cette subjectivité conduit au processus d'identification. Dans tout film entre en jeu un processus d'identification. En effet, le spectateur s'identifie à ce qu'il voit grâce à la caméra subjective.

Christian Metz compare l'écran cinématographique à un miroir duquel le sujet est absent, d'où la nécessité pour le spectateur de se projeter dans un ou plusieurs protagonistes. L'identification cinématographique primaire se veut donc l'identification au regard de la caméra.

Regarder le film à nouveau et noter toutes les diverses occurrences de vocabulaire lié au cinéma.

Les personnages font référence au processus filmique à de nombreuses reprises : le père demande à son fils d'arrêter de filmer plusieurs fois, il lui dit ensuite : « C'est pas une interview ». Plus tard : « Si un terroriste vole tes images... ». Dernière scène : « Viens plus souvent me voir, pas seulement pour filmer et me prouver ta considération quand tu as une caméra. Viens comme ça, sans rien (...) Tout ce séjour tu étais une caméra (...). C'est pourquoi tu avais du temps pour moi. Sans elle, tu n'en as plus vraiment. »

Comment pourrait-on décrire le rôle de la caméra ?

Il s'agit d'un intermédiaire entre les deux, comme un barrage qui ne sert qu'à les maintenir à distance. C'est aussi un des outils que Jan utilise pour provoquer son père. Elle occupe la place d'un troisième terme dans leur relation.

Pensez à un film récent que vous venez de voir. Est-ce qu'on y voit les mêmes mécanismes à l'oeuvre ?

Dans « L'Ambassadeur & moi », le médium filmique ne s'efface jamais, il est lui-même questionné. En plus, le réalisateur se met en scène, il est impliqué dans la narration. A l'inverse, dans le cinéma classique hollywoodien, cinéma « narratif réaliste », le récit semble se dérouler de lui-même, comme s'il n'y avait pas d'intermédiaire entre le monde représenté et le spectateur. C'est la transparence du récit, qui est une des composantes de l'illusion référentielle (pacte tacite du spectateur qui croit ce qu'on lui montre, présent en littérature, au théâtre et au cinéma).

Se concentrer sur la dernière scène du film : est-ce que la caméra acquiert un nouveau rôle ? Donne-t-elle un sens au film ? Pourquoi ?

Le rôle de la caméra est explicitement questionné, comme si elle était la cause de la relation conflictuelle entre le père et le fils. Le père reproche à son fils de ne venir que pour le filmer : « Viens plus souvent me voir, pas seulement pour filmer et me prouver ta considération quand tu as une caméra. Viens comme ça, sans rien (...) Tout ce séjour tu étais une caméra (...). C'est pourquoi tu avais du temps pour moi. Sans elle, tu n'en as plus vraiment. »

En dénonçant le rôle qu'a la caméra dans la relation avec son fils, le père opère le renversement final du récit.

2.2.3 LA FORME DOCUMENTAIRE

Est-ce que ce point de vue subjectif est étonnant pour un film documentaire ?

Discuter à ce propos des principales différences entre documentaire et fiction :

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Documentaire>

Est-ce qu'on peut dire que ce film est un documentaire ?

En comparant avec d'autres documentaires vus (à la télévision par exemple), réfléchir aux caractéristiques du documentaire.

Sont-elles présentes dans ce récit ? Est-ce que le film s'en éloigne ou s'en rapproche ?

Même s'il s'agit d'un documentaire, la subjectivité y est assumée et montre les limites de réaliser un documentaire sur son propre père.

Montrer aux élèves que le documentaire n'est pas une source « objective » d'informations, comme on pourrait le croire. En effet, un documentaire découle toujours de la démarche particulière de son auteur et de ses choix de mise en scène et de montage.

Dans « L'Ambassadeur et moi », le réalisateur a décidé de ne montrer que les scènes où son père est réfractaire à ses tentatives d'interviews. On pourrait imaginer que certaines interactions se sont mieux passées, mais que Jan Czarlewski a décidé de ne garder que les essais infructueux afin de donner plus d'effet à la scène finale.

De même, il ne fait intervenir qu'un seul personnage féminin, la femme de ménage, qui lui permet de servir son propos sur le caractère dominant de son paternel.

2.2.4 L'HISTOIRE DE LA POLOGNE ET DE SOLIDARNOŚĆ

Sous l'ère soviétique, le père de Jan Czarlewski a participé au mouvement social Solidarność (qui signifie solidarité en français).

Il s'agissait au départ d'une fédération de syndicats, fondée en 1980.

Des intellectuels dissidents et l'Eglise catholique l'ont soutenu et ce mouvement, dirigé par [Lech Wałęsa](#), a eu une portée sans précédent en Pologne ainsi que dans tous les pays du Pacte de Varsovie. Son succès est à souligner parmi les événements liés à la chute de l'URSS.

Par groupe de deux, préparer de courts exposés (une page A4) sur ce mouvement, le Pacte de Varsovie et Lech Wałęsa.

S'interroger : la jeunesse actuelle manque-t-elle d'occasions aussi fortes de s'engager ?

2.2.5 L'AUTO PORTRAIT

Voici les principales caractéristiques de l'autoportrait au cinéma :

- 1) Le réalisateur apparaît d'une manière ou d'une autre à l'image ou au son.
- 2) Le réalisateur s'expose dans son film sous sa propre identité
- 3) C'est une autoreprésentation de l'artiste dans l'instant même de son acte de création

Retrouve-t-on ces caractéristiques dans le film de Jan Czarlewski ? Chercher des exemples concrets de scènes.

Oui. Le réalisateur est présent dès la première scène du film, dans laquelle il se présente sous sa propre identité. Quelques minutes plus tard, on voit le réalisateur en train de filmer son père lorsqu'il dort.

2.2.6 LES ASPECTS PSYCHOLOGIQUES DU FILM

Le but premier du réalisateur était de tourner un documentaire sur le métier de son père. Mais, le fait de filmer son propre père et se confronter à lui a déclenché des situations où l'affectif a pris le dessus sur la démarche documentaire.

Expliquer le titre, pourquoi avoir choisi L'Ambassadeur et moi et non pas Mon père et moi ?

Jan Czarlewski voulait interroger son père sur son travail et avoir une certaine distance face à lui. Mais il s'agit au final plus d'un questionnement sur les rapports entre cet ambassadeur et son fils.

Comment le réalisateur a-t-il voulu montrer son père comme une personne dominante ?

-Les gros plans sur sa façon de s'habiller, de contrôler son apparence et l'ordre de son appartement.

-Le seul témoignage d'une tierce personne est celui de la femme de ménage, unique personnage féminin, qui insiste sur le respect qu'il faudrait avoir à son égard, dû à sa haute fonction. Il n'est d'ailleurs jamais fait mention de la mère de Jan, serait-ce pour appuyer encore le caractère dominant de la figure paternelle ?

2.2.7 POUR ALLER PLUS LOIN

- Les relations père-fils entre Jan et son père peuvent être mises en lien avec l'Analyse transactionnelle d'Eric Berne : http://fr.wikipedia.org/wiki/Analyse_transactionnelle

- Montrer en quoi ce court métrage peut avoir un caractère universel. En effet, les liens de filiation et les rapports père-fils est un thème récurrent, en littérature par exemple :

- *L'Ogre* de Jacques Chessex
- *Vipère au poing* d'Hervé Bazin

- Rédiger une critique du film en s'inspirant de ce commentaire :

« Un fils, un père. Le premier tient une caméra, l'autre est ambassadeur. Grand match de dérobades où le fils, à force de se prendre (volontairement) les pieds dans le tapis, réussit à tirer le portrait de son père (et le sien, du coup...). Sensible et sans concession, au petit jeu de qui perd gagne, l'arroseur finit (heureusement !) par se faire arroser... »

Jean-Stéphane Bron / réalisateur

3 RÉFÉRENCES

Site de Swiss Films :

http://www.swissfilms.ch/fr/film_search/filmdetails/-/id_film/2146536670

Site de l'ECAL

<http://www.ecal.ch/fr/1374/formations/bachelor/cinema/projets-workshops/l-ambassadeur-moi>

Interview de Jan Czarlewski :

<http://www.formatcourt.com/2011/09/jan-czarlewski-comment-jai-provoque-mon-pere/>

Festival International du Court-Métrage de Clermont-Ferrand, festival francophone de courts métrages :

<http://www.clermont-filmfest.com/>

Sur l'histoire de Solidarność :

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Solidarno%C5%9B%C4%87>

Sur Lech Wałęsa :

http://fr.wikipedia.org/wiki/Lech_Wa%C5%82%C4%99sa

Autres références :

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M., *Esthétique du film*, Editions Nathan/HER, 2001.

Bordwell, D., Thompson, K., *L'art du film. Une Introduction*, De Boeck Université, 2000.

Metz, C., *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, C. Bourgois, 1993.

Tinel, M., Cocteau, Wenders, Akerman, Kramer... *Le cinéma et l'autoportrait, de l'expression de soi à l'expérience d'un support*, Hors Champ, avril 2006.

Dossier rédigé par Cécilia Bovet, avril 2013. Relu par C. Georges, septembre 2013

«LES VIVANTS PLEURENT AUSSI»

1	PRÉSENTATION	13
1.1	Fiche technique	13
1.2	Résumé du film	13
1.3	Commentaire	13
1.4	Disciplines et thèmes concernés	15
2	OBJECTIFS ET PISTES PÉDAGOGIQUES	16
2.1	Objectifs pédagogiques	16
2.2	Avant la vision du film	16
2.2.1	Situer un projet cinématographique	16
2.2.2	Rappeler le passé colonial du Portugal	16
2.3.	Après la vision du film	16
2.3.1	Analyse thématique	16
2.3.2	Analyse stylistique	18
2.3.3	Pour aller plus loin	19
3	ENTRETIEN AVEC BASIL DA CUNHA	20

«LES VIVANTS PLEURENT AUSSI»

1.1 FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL «Os vivos tambem choram»

Court-métrage fiction
Suisse/Portugal, 2012

DURÉE 30'

VERSION ORIGINALE portugaise,
sous-titrée français

RÉALISATION ET SCÉNARIO

Basil da Cunha

PHOTOGRAPHIE Patrick Tresch

INTERPRÉTATION José Pedro Gomes,
Dorin Dragos

MUSICIENS Amadeu Sousa, Vanessa
Sousa, Jorge Mata

PRODUCTION Box Productions, avec
le soutien de la HEAD

En sélection à la Quinzaine des Réalisateurs au Festival de Cannes 2012
Meilleur film de la compétition portugaise au festival Curtas de Vila do Conde

PUBLIC CIBLE

Âge légal: 16 ans

Âge suggéré: 16 ans

Le site www.filmages.ch indique que le film n'a pas fait l'objet d'une demande d'abaissement d'âge. Il est à notre sens accessible à des élèves de 15 ans.



— HEAD
GENÈVE



1.2 RÉSUMÉ DU FILM

Logé dans un quartier populaire très métissé, Zé est un docker du port de Lisbonne. Il rêve de prendre le large pour la Suède avec ses économies. Un jour, il découvre que sa compagne a mis la main sur son bas de laine pour s'acheter un lave-linge rose bonbon. Furieux, il la frappe et tente de revendre l'appareil électro-ménager. Avec l'aide d'un taciturne marin ukrainien, Zé va tenter de concrétiser son rêve. Un soir, il se glisse dans un container. Des dockers le retrouvent plus tard déshydraté et appellent une ambulance. Un autre soir, à la faveur d'une beuverie près de docks, Zé s'empare de l'uniforme d'un capitaine de cargo. Grâce à la complicité des habitants du quartier, il échappe dans un premier temps à la police qui le traque dans les ruelles étroites. Mais il est finalement arrêté et conduit en prison. Le rêve de Zé est persistant. Un soir, il quitte la prison sur un air de fado et monte sur un navire qui largue les amarres, sous les regards envieus de ceux qui restent...

1.3 COMMENTAIRE

Basil Da Cunha voit le jour en 1985 à Morges d'un père portugais et d'une mère suisse (il possède les deux passeports). Il commence par aimer le cinéma populaire français de Gabin et Belmondo : «J'étais triste quand le méchant perdait à la fin...» Sa mère, peintre, l'élève avec son nouveau compagnon, un comédien sénégalais qui lui montre des films de Fellini, entre autres. A Lausanne, l'adolescent connaît une scolarité difficile, dans laquelle le cinéma ne trouve aucune place. «J'ai fait au moins cinq ou six écoles différentes. J'aimais un peu trop la provocation. J'ai un problème avec l'autorité...»

Basil Da Cunha n'en tourne pas moins une dizaine de courts-métrages avant de rejoindre Thera Productions. «Je suis plus un faiseur qu'un cinéophile. Je ne porte pas le poids de l'histoire du cinéma sur mes épaules. La réalité dicte ce que je fais: j'aime filmer des gueules, des personnages qu'on ne voit pas d'habitude dans les films, ou à qui on donne les mauvais rôles...»

La mixité sociale est, aux yeux du jeune réalisateur, la plus grande richesse de la Suisse. Bien que diplômé de la HEAD à Genève, c'est à Lisbonne qu'il vit et qu'il a tourné trois films, tous sélectionnés à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes : *Nuven* – *Le Poisson-lune* (2011), *Os vivos tambem choram* (2012) et *Après la nuit* (2013).

Le réalisateur s'attache à cerner la part de rêve qui se niche parmi les individus les plus déclassés de la société. Le cinéma qu'il pratique s'inscrit dans le réel, dans la continuité de la vie, mais pas dans la photocopie du quotidien. Basil Da Cunha se défend en effet de verser dans le naturalisme : «Le problème du cinéma social, c'est qu'il réduit le sujet à une fonction et il n'y a rien de pire. Un Beur ou un Gitan n'est pas forcément une victime. Je ne veux pas être condescendant. Je veux travailler sur l'émergence du réel. Je veux faire un cinéma qui se mélange à la vie, sans horaire ni planning, où le réalisateur n'est pas au-dessus de tout le monde. Mon rôle est seulement de créer, à partir d'un fil rouge très simple, une plateforme de liberté sur laquelle mes acteurs non professionnels peuvent s'exprimer. J'aime mettre ensemble des gens pas très compatibles, provoquer des conflits. Sur mes tournages, il n'y a pas d'Henniez, mais du vin et du whisky...»

Les vivants pleurent aussi concrétise ce programme avec une saisissante maturité. D'une discussion alcoolisée vaseuse à une poursuite nerveuse, d'espaces confinés et étriqués aux rivages du grand large, du jour aveuglant à la nuit mère de tous les songes, Basil Da Cunha parvient à varier les rythmes, les lieux et les registres, tout en esquivant l'écueil du typage sociologique.



1.4 DISCIPLINES ET THÈMES CONCERNÉS

ÉDUCATION NUMÉRIQUE (MÉDIAS)

Analyser et évaluer des contenus médiatiques...

OBJECTIF EN 31 DU PER

Le réalisme, le naturalisme, l'onirisme au cinéma

Le recours à des acteurs non professionnels

Le recours à la caméra portée

Mise en scène et improvisation

GÉOGRAPHIE

Analyser des espaces géographiques et les relations établies entre les hommes et les sociétés à travers ceux-ci

OBJECTIF SHS 31 DU PER

Le Portugal et son histoire maritime, ses explorateurs, son émigration

Les ports et l'activité portuaire exprimer ses besoins et ses sentiments

ART, MUSIQUE

Comparer et analyser différentes œuvres artistiques...en analysant le sujet, le thème, la technique, la forme et le message d'une œuvre...en identifiant quelques grands courants artistiques...en reliant les faits historiques et leurs incidences sur l'art...en prenant conscience de la multiplicité des formes d'expression artistique

OBJECTIF A 34 MU DU PER

Le fado, voix de l'âme portugaise

2.1 OBJECTIFS PÉDAGOGIQUES

- Connaître le sens des notions suivantes : cinéma social, réalisme, naturalisme, onirisme
- Rappeler l'importance du Portugal dans l'Histoire, ses expéditions maritimes et ses conquêtes d'antan
- Identifier la notion de «saudade», associée au fado
- Apprendre à identifier les intentions d'un réalisateur, à partir de la forme d'un film, de son esthétique

2.2 AVANT LA VISION DU FILM

2.2.1 SITUER UN PROJET CINÉMATOGRAPHIQUE

Proposer aux élèves la lecture de l'entretien avec Basil Da Cunha (au bas de cette fiche).

2.2.2. RAPPELER LE PASSÉ COLONIAL DU PORTUGAL

Présenter [cette carte](#) des colonies portugaises. Mettre en rapport l'activité maritime et exploratoire avec l'implantation de comptoirs commerciaux, dans de nombreux ports du monde. Rappeler le nom de quelques explorateurs portugais fameux et leurs accomplissements (**Magellan** : première navigation complète autour de la Terre entière, achevée en 1522 ; **Vasco de Gama**: premier Européen à atteindre les Indes par voie maritime, en 1498 ; **Pedro Alvares Cabral**: «découvreur du Brésil», en 1500).

Mettre en évidence l'héritage de cette histoire sur la population actuelle du Portugal et sur l'échantillon très métissé dont tire parti le film de Basil Da Cunha.

2.3 APRÈS LA VISION DU FILM

2.3.1 ANALYSE THÉMATIQUE

L'appel de l'ailleurs

Zé rêve de quitter son quartier pour rejoindre la Suède. Y a-t-il dans le film des raisons explicites au choix de cette destination? *Aucune. Une connaissance de Zé évoque vaguement le projet d'ouvrir un commerce de vins là-bas. Perspective aléatoire, au vu du dénuement du personnage.*

Les élèves peuvent-ils dresser la liste des «bonnes raisons» qu'il y aurait à s'installer en Suède ? A quels avantages peut-on associer ce pays ?

Sécurité sociale forte, Etat-providence, niveau de vie élevé, faible criminalité, etc...

Montrer que Zé est un personnage «en creux».

On ne sait rien de son parcours professionnel, de ses succès ou de ses échecs ; le spectateur devine qu'il n'est pas très heureux en ménage. Il entend bien que Zé est identifié à un alcoolique et à un perdant, en proie à des «problèmes familiaux». Mais ces problèmes ne sont pas désignés explicitement...

Insister sur l'avantage d'avoir ainsi un personnage «en creux».

On peut projeter toutes sortes d'hypothèses sur son compte ; notre regard n'est pas conditionné par une étiquette ou un déterminant social.

Poser aux élèves la question de l'identification au personnage : est-ce que l'on s'identifie à lui ? A quels moments en particulier et pour quelles raisons ?

Citer la poursuite avec les policiers.

Souligner à quel point cette identification à un personnage a priori banal ou même rebutant dépend des choix du metteur en scène.

Le refus de la condescendance, sur lequel insiste Basil Da Cunha dans ses entretiens. Expliciter ce terme.

Souligner la complicité entre le personnage de Zé et le marin désigné comme «l'Ukrainien». Par quoi passe cette complicité? Ni par les mots, ni par des aspirations identiques. L'Ukrainien dit, à propos du projet de gagner la Suède, «c'est ton rêve, pas le mien». Tous deux sont un peu des personnages «lessivés par la vie».



Montrer que le rêve de Zé recoupe deux aspirations humaines universelles.

Le rêve de revanche sociale, de triomphe sur le destin d'une part ; l'aspiration à rejoindre un ailleurs forcément meilleur, pour repartir à zéro, d'autre part. Montrer que cette part de rêve est constitutive de tout être humain, même au plus bas de l'échelle sociale : on ne peut dépouiller celui qui n'a plus rien de cette part de rêve.

Pointer, dans l'entretien ci-dessous avec Basil Da Cunha, la réponse qu'il donne au sujet de la différence entre hommes et femmes : montrer comment cette différence se marque, entre Zé et sa compagne.

Il rêve d'une nouvelle vie en Suède, elle rêve d'un lave-linge.

C'est clandestinement que Zé tente de s'embarquer pour la Suède. Comment s'y prend-il ? Citer les deux stratagèmes auxquels il a recours.

L'intrusion dans un container, puis le fait de revêtir un uniforme de capitaine.

Pour quelles raisons échouent ces deux stratagèmes ? Plus fondamentalement, à quelles situations, bien réelles, renvoient ces stratagèmes ?

Aux tentatives des migrants, africains ou asiatiques, pour se glisser dans des véhicules et des bateaux à destination de l'Europe. Rappeler des situations précises, comme celle de ces 58 migrants chinois retrouvés asphyxiés dans un camion à leur arrivée en Grande-Bretagne, en l'an 2000 à Douvres.

Relever le paradoxe que décrit le film : alors que des migrants de pays du Sud économisent pour gagner l'Europe par toutes sortes d'astuces, un ressortissant européen économise lui aussi pour gagner...la Suède ! Comme s'il n'y avait de salut qu'à l'extrême nord, en Scandinavie...

Cette vision du monde correspond-elle à un mouvement de fond ? Effectuer des recherches sur le sujet. S'interroger sur les difficultés d'intégration qui attendent les migrants en Scandinavie.

Barrière de la langue, climat, alimentation...

De la fierté à l'humiliation : de l'empire colonial aux restrictions économiques imposées par l'Union européenne

Mettre en écho les richesses accumulées par le Portugal du temps de ses aventures coloniales avec la crise de la dette actuelle. Souligner les liens qui subsistent entre le Portugal et les anciennes colonies (voir l'article mentionné dans la rubrique «Pour aller plus loin») et les flux de population que cela implique.



Noter au passage la distance ironique que prend discrètement le cinéaste par rapport à la fétichisation des objets, phénomène propre à notre époque : le lave-linge entrevu dans le film n'est pas blanc, mais rose bonbon. Sous cette coque flashy, il est présenté comme multi-fonctions...comme les smartphones iPhone 5c que la firme Apple destine au grand public.

2.3.2 ANALYSE STYLISTIQUE

Après une vision complète du film, repasser et analyser la scène inaugurale (avant l'apparition du titre du film).

Quel effet produit-elle sur le spectateur ?

Désorientation. Manque de repères. On cherche à comprendre qui est qui et de quoi on parle !

Observer la différence de comportement entre hommes (*bavards, confus*) et femmes (*muettes, recueillies*).

A quoi assiste-t-on ?

A une veillée funèbre.

Est-il possible de le déceler à la première vision ?

Difficilement, malgré quelques indices : les fleurs blanches, les chemises noires...

Observer le geste délicat de l'homme qui s'empare du petit bateau de papier pour le couvrir de pétales de fleurs, en contraste avec la révolte bruyante du personnage qui s'empare et refuse la réalité («*Zé est vivant !*»). C'est pourtant le même personnage qui, dans cette histoire, refuse de racheter le lave-linge que lui propose Zé. En lui restituant le produit de ses économies, il aurait eu la possibilité de lui épargner (peut-être) un destin funeste...

Montrer que, dans la chronologie de l'histoire, cette séquence devrait normalement figurer tout à la fin. Pourquoi le cinéaste a-t-il choisi d'ouvrir le film avec cette séquence ? Qu'en pensent les élèves ? Souligner à quel point cette séquence, par sa mise en scène, illustre les principes qu'applique Basil Da Cunha en tournant avec des acteurs non professionnels du quartier où il réside d'ordinaire (lire ses propos ci-dessus, dans la rubrique «*Commentaires*»).

A la lumière de cette séquence inaugurale, tenter de qualifier le style de Basil Da Cunha. Cherche-t-il à se conformer aux deux notions ci-dessous ?

Réalisme : «*Conception de l'art selon laquelle l'artiste ne doit pas chercher à idéaliser le réel ou à en donner une image épurée*» (Le Robert).

Naturalisme : Souci de «*reproduire la réalité avec une objectivité parfaite et dans tous ses aspects*» (idem)

Faire comprendre la distinction entre «*inscription dans le réel*» et «*cinéma social*»: *attaché à faire prendre conscience des inégalités et des situations que vivent les exclus et les déclassés, pour les dénoncer, prendre parti et, possiblement, susciter une réaction.*

Analyser la séquence finale (à partir du fondu au noir, qui suit le moment où Zé appuie sa tête contre une carte postale suédoise, dans la cellule de sa prison). Identifier tous les éléments (visuels, sonores) qui trahissent le fait que l'on décolle du réel. Evoquer la notion d'onirisme («*Activité mentale pathologique (sic !) faite de visions et de scènes animées, telles qu'en réalise le rêve*», selon Le Robert).

Souligner la typicité du fado, genre musical qui accompagne la séquence. La chanson est marquée par le regret et la fatalité («*...étrange façon de vivre que celle de mon cœur. Vivre une vie d'égarement, être sans emprise sur soi-même. Étrange façon de vivre. Cœur indépendant, cœur désobéissant, tu vis perdu dans le monde, tu saignes obstinément. Cœur indépendant, je ne t'accompagne plus. Arrête-toi, cesse de battre. Si tu ne sais pas où tu vas, pourquoi t'obstiner à courir ? Moi, je ne t'accompagne plus*»). Introduire la notion de «*saudade*» et essayer de trouver une définition à ce terme. S'agit-il d'un «*vague à l'âme*» différent de celui que peuvent éprouver des Européens du Nord ? Qu'a-t-il de spécifiquement portugais ?

Conclure en demandant aux élèves de résumer les intentions de Basil Da Cunha.

Faire une place à des personnages qu'on ne voit pas d'ordinaire à l'écran ; montrer le dénuement sans s'apitoyer, aller chercher l'humanité des personnages dans de petits riens ; s'attacher, au moyen d'une caméra très mobile, à capter la beauté des visages (même des personnages secondaires, muets, sans importance pour l'histoire) ; transformer une histoire à la fin tragique par la grâce d'une séquence au réalisme «magique», onirique, fidèle en cela à la propension au rêve du personnage principal...

2.2.7 POUR ALLER PLUS LOIN

- Des comparaisons sur la pauvreté en Europe, sur le site de l'Observatoire des inégalités : <http://www.inegalites.fr/spip.php?article388>
- «Au Portugal, la pauvreté gagne du terrain», article sur le site de RFI (13 septembre 2013) : <http://www.rfi.fr/europe/20130913-portugal-pauvrete-crise-fmi-pib-travail-salaire-oxfam>
- «Au Portugal, l'argent bienvenu des anciennes colonies» : article du quotidien «Le Monde», du 9 novembre 2012 : http://www.lemonde.fr/international/article/2012/11/09/l-argent-bienvenu-des-anciennes-colonies_1788530_3210.html

Dossier rédigé par Christian Georges, octobre 2013.

3 ENTRETIEN AVEC BASIL DA CUNHA



«J'ai besoin de générer le chaos»

Avec «Nuvem», «Les vivants pleurent aussi», puis le long-métrage «Après la nuit», vous avez tourné trois films dans le quartier d'immigrés de Reboleira à Lisbonne. Vous n'avez pas peur d'être catalogué comme le « gars du ghetto » ?

Je ne calcule jamais mon prochain mouvement. J'avance en essayant de rester cohérent et honnête. Je tourne avec les gens qui vivent autour de moi là-bas. Ce sont des amis, on a franchi des étapes ensemble, on a grandi. On apprend beaucoup les uns des autres en formant une sorte de troupe de théâtre, de famille. On récolte les fruits de notre apprentissage et on a encore beaucoup d'histoires à raconter. Dans le prochain film on va sortir du ghetto et de la nuit. Ce sera un road movie. Des petits voleurs pourchassés kidnappent un camionneur qui transporte des animaux de cirque. Ils vont traverser tout le Portugal jusqu'au nord, avec un lion, un zèbre et un tigre.

Dans vos films, la part du rêve est dévolue aux hommes, alors que les femmes sont beaucoup plus terre-à-terre...

C'est bien comme ça, non ? L'homme a une grande capacité à se mentir à lui-même. C'est plutôt le héros d'un jour, alors que les femmes sont les héroïnes de tous les jours.

Vous affirmez que votre projet de cinéma consiste à rendre leur dignité à des personnages marginaux. Mais vous les montrez volontiers querelleurs, délinquants, portés sur la bouteille...

La dignité est dans la complexité humaine ! Quand Stéphane Breton filme des Papous, il montre des petits cons qui n'arrêtent pas d'arnaquer leurs potes avec des coquillages. On ne voit pas des singes qui montent aux arbres, mais des êtres humains ! Dans mes films, ce ne sont pas seulement des délinquants, mais des gens complexes, émouvants, tristes parfois. Je ne suis ni condescendant - comme on l'est volontiers en parlant de ces quartiers-là - ni dans la caricature. Tous ceux que je filme sont des gens que j'aime.

Est-ce que votre générosité est toujours payée en retour ?

Je suis constamment filouté, mais étant un grand filou moi-même, ça va ! Entre baratineurs, on se respecte et on se comprend... De toute manière, je génère le chaos consciemment. Je sais plus ou moins où je veux aller et ensuite c'est le chemin qui est intéressant. On ne va pas appliquer un scénario ou faire une démonstration de force, on va vivre quelque chose ensemble. Cet espace de liberté et de recherche n'existe pas quand tout est millimétré.

Vos producteurs vous rappellent-ils à l'ordre parfois ?

Non, ils savent que j'ai l'intelligence de prendre les bonnes décisions et que je sais organiser un tournage pour que ça marche, même si ma manière n'est pas classique du tout. Je ne suis accompagné que d'un chef opérateur et d'un gars au son, avec les 300 personnes du quartier comme observateurs. Je tiens à ce qu'il se passe des choses devant la caméra, pas derrière. Je fais énormément de prises, en essayant d'insuffler du neuf à chaque fois. Personne ne lit le scénario. Je ne donne que des intentions de jeu et on ne tourne que des plans-séquences en continuité. Pour empêcher mes comédiens de s'appuyer sur des béquilles de jeu, je modifie constamment la donne, pour les obliger à réagir.

Comment vivez-vous la crise au Portugal ?

C'est dramatique : les coupes budgétaires ont balayé tous les acquis sociaux pour lesquels les anciens ont lutté depuis des générations. On piétine la dignité des gens.

Propos recueillis à Cannes par Christian Georges (mai 2013)

«KWA HERI MANDIMA»

1	PRÉSENTATION	22
1.1	Fiche technique	22
1.2	Résumé du film	22
1.3	Disciplines et thèmes concernés	23
2	FICHES ÉLÈVES	24
2.1	Travail de rédaction (à réaliser avant le visionnement du film)	24
2.2	Échelle des plans et mouvements de caméra	31
2.3	Analyse du thème de l'identité	36
2.4	Exercice du résumé	37
3	CORRIGÉS DES FICHES ÉLÈVES	40
3.1	Les différents types de plans et mouvements de caméra : corrigé	40
3.2	Analyse du thème de l'identité: corrigé	41
3.3	Exercice du résumé : corrigé	47
4	INTERVIEW DU RÉALISATEUR	48

«KWA HERI MANDIMA»

1.1 FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL «Kwa heri Mandima»

Court-métrage documentaire
Suisse, 2010

DURÉE 11'

VERSION ORIGINALE française

RÉALISATION ET SCÉNARIO

Robert-Jan Lacombe

MONTAGE Robert-Jan Lacombe

MONTAGE SON Robert-Jan Lacombe

MIXAGE Jérôme Cuendet

PRODUCTION ECAL

DISTRIBUTEUR Swiss Films

PUBLIC CIBLE

Secondaire I et II

éc a l



PRIX

Astoria NY, Cinema Eye Award, Outstanding Achievement
in Nonfiction Short Filmmaking 2013

Duisburg, Duisburger Filmwoche, Lobende Erwähnung der Jugendjury 2012

Aspen, Aspen Shortsfest, Best Documentary 2011

Belo Horizonte, Fluxus International Film Festival on the Internet, Best Film 2011

Chicago International Film Festival, Gold Plaque for Best Student Short 2011

Gonfreville l'Orcher, Festival Européen du Cinéma,

Prix du public du meilleur court métrage 2011

Lviv, Lviv International Short Film Festival, Audience Choice 2011

Milano, Invideo Mostra Internazionale di video e cinema oltre,

Under 35 Prize 2011

Palm Springs Int'l ShortFest, Best Student Documentary Short Award 2011

Recife, Janela Internacional de Cinema do Recife,

Best Image of the International Competition 2011

Sao Paulo, International Short Film Festival, Audience Choice -

Top 10 International short films 2011 (Appreciation)

Tabor, Desinic, TABOR Film Festival, Best Documentary 2011 et Grand Prix 2011

Zürich, Schweizer Jugendfilmtage, Spezial Preis Filmschulen (bis 30 Jahre) 2011

Locarno, Festival del film Locarno, Pardino d'oro (Concorso nazionale) 2010

1.2 RÉSUMÉ DU FILM

Rob-Jan Lacombe raconte le déménagement de sa famille du Zaïre (nom de la République démocratique du Congo sous la domination de Mobutu de 1971 à 1997) où il est né.

En voix off, le réalisateur s'adresse à l'enfant qu'il était, en relevant des éléments de la photographie prise par son père le jour de ce départ en juin 1996. Sur cette image panoramique, on le voit devant un Cessna avec ses deux petits frères et deux femmes européennes (sa tutrice et son médecin) et les habitants du village de Mandima venus pour voir l'avion décoller et dire au revoir à la famille franco-hollandaise. Le jeune garçon qu'il était ne se rend pas tout à fait compte qu'il quitte son enfance et ses amis zairois et que son apparence vestimentaire indique déjà son appartenance à l'Europe qu'il découvrira avec Michael Jackson, la Nintendo, les marques de sport et le Nutella. Il regrette de n'avoir pas vraiment dit adieu à ses amis qui vivront ensuite une guerre civile pendant que lui devra apprendre à «être blanc» en France.

1.3 DISCIPLINES

ET THÈMES

CONCERNÉS

ARTS VISUELS

OBJECTIF A24 DU PER

S'imprégner de divers domaines et cultures artistiques

OBJECTIF A31 DU PER

Représenter et exprimer une idée, un imaginaire, une émotion, une perception dans différents langages artistiques

OBJECTIF A23 DU PER

Expérimenter diverses techniques plastiques

OBJECTIF A33 AV DU PER

Exercer diverses techniques plastiques

OBJECTIF A22 DU PER

Développer et enrichir ses perceptions sensorielles

OBJECTIF A32 DU PER

Analyser ses perceptions sensorielles

OBJECTIF A24 DU PER

S'imprégner de divers domaines et cultures artistiques

OBJECTIF A34 DU PER

Comparer et analyser différentes œuvres artistiques

FRANÇAIS

OBJECTIF L1 22 DU PER

Écrire des textes variés à l'aide de diverses références

OBJECTIF L1 32 DU PER

Écrire des textes de genres différents adaptés aux situations d'énonciation, et à la capacité transversale « Pensée créatrice ».

ÉDUCATION

NUMÉRIQUE (MÉDIAS)

OBJECTIF EN 21 DU PER

Développer un esprit critique face aux médias...

2.1 TRAVAIL DE RÉDACTION (À RÉALISER AVANT VISIONNEMENT)

Dans *Kwa heri Mandima*, le réalisateur nous raconte son départ du Zaïre en 1996. Il documente ce récit avec des photographies de cet événement et de ses premières années vécues dans un village zaïrois, loin de l'Europe. Nous vous proposons ici un exercice à effectuer avant le visionnement du film : imaginer une histoire, en partant d'une série de photographies tirées du film.

Consigne :

En suivant les images, l'élève raconte une histoire. L'enseignant-e peut introduire un contexte (ex : les missions en Afrique, les différences de mode de vie entre un pays d'Afrique subsaharienne et un pays d'Europe), précise plus ou moins la consigne (ex : l'élève se met à la place du petit garçon, il raconte un rêve, il raconte l'histoire de ses parents, etc.) et adapte la longueur du texte en fonction du niveau des élèves.

L'enseignant-e peut également laisser l'élève complètement libre, en lui fournissant simplement une ou plusieurs images dans un ordre non établi.

Développement possible de l'exercice :

- Chaque élève peut ensuite lire son histoire, en projetant simultanément les images.
- Chaque élève amène quelques images d'un événement qui lui est cher et rédige un texte sur cet événement, en se basant sur ces images.

Cet exercice est adapté aux élèves de la 5^e à la 11^e HarmoS

FICHE ÉLÈVE N°1 : TRAVAIL DE RÉDACTION

EN SUIVANT LES IMAGES, RACONTE-NOUS UNE HISTOIRE...









7 + 3

2 + 7

9 + 1

1 + 7

3 + 7

10

9 + 1	8
7 + 2	
6 + 4	
3 + 5	X
6 + 2	
7 + 3	































2.2 ÉCHELLE DES PLANS ET MOUVEMENTS DE CAMÉRA

Hormis le court extrait de film qui documente le décollage de l'avion et le début du vol à la fin du court-métrage, toutes les images de «Kwa heri Mandima» sont des prises de vues de photographies. Cela n'empêche pas les mouvements à l'écran, qui sont ici entièrement pris en charge par les mouvements de caméra. En effet, le réalisateur zoome et déplace sa caméra sur les photographies, ce qui amène du mouvement dans l'image.

Le réalisateur exploite également les possibilités de cadrage : en zoomant sur une photographie, celui-ci décide de mettre en exergue un groupe de personnes, une personne en particulier, un détail très précis.

L'image filmée étant fixe, ce film a l'avantage de permettre de décrypter aisément les différents mouvements de caméra (puisque tous les mouvements de l'image sont induits par les manipulations la caméra) et les différents types de plans.¹

Cet exercice est adapté aux élèves de la 5ème à la 11ème HarmoS.

¹ Lors de l'interview que nous avons menée avec le réalisateur, celui-ci nous a sensibilisé au fait qu'il n'a pas filmé les photographies avec une caméra, mais qu'il les a scannées, puis travaillées avec un programme informatique de cinéma. Cela n'empêche pas, lors du visionnement du film, de s'imaginer une caméra et les mouvements qu'elle opère.

L'ÉCHELLE DES PLANS

L'échelle des plans, c'est la variation de hauteur des personnages et objets représentés dans l'espace de l'image (le cadre).



LE PLAN D'ENSEMBLE

Il embrasse tout un paysage, un décor, un groupe, une foule.



LE PLAN MOYEN

Il cadre un ou plusieurs personnages en pied (en entier). Il concentre l'attention du spectateur sur le ou les héros.



LE PLAN DE DEMI-ENSEMBLE

Il est plus resserré, il ne couvre qu'une partie du décor ou de la foule. Il concentre l'attention sur un groupe bien particulier.



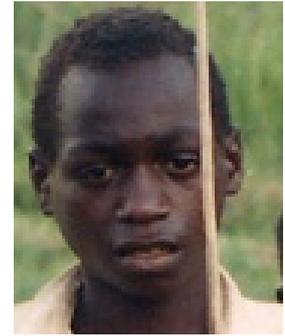
LE PLAN TAILLE (S'ARRÊTE À LA TAILLE) / LE PLAN ITALIEN (S'ARRÊTE AU GENOU) / LE PLAN AMÉRICAIN (S'ARRÊTE À LA CUISSE).

Ils présentent un ou des personnages jusqu'au genou / aux cuisses ou jusqu'à la taille.



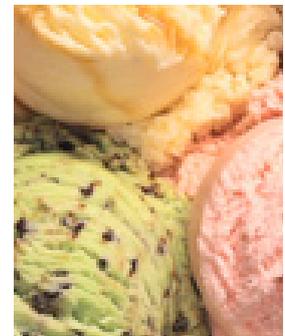
LE PLAN RAPPROCHÉ

Il place les acteurs à la distance qui sépare les interlocuteurs d'une conversation.



LE GROS PLAN

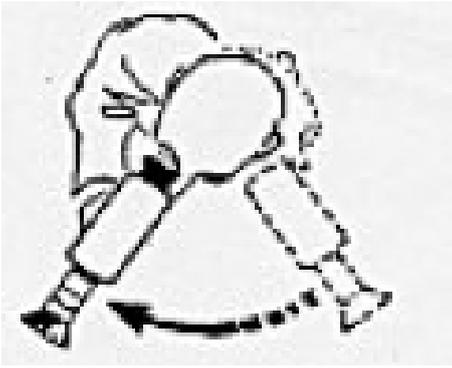
Il ne retient que le visage de l'acteur qui envahit tout l'écran.



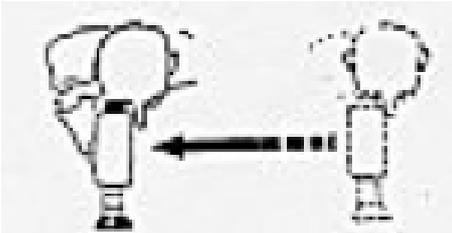
LE TRÈS GROS PLAN

Il montre un seul objet ou un détail du visage, par exemple.

LES MOUVEMENTS DE CAMÉRA



Le **panoramique** (horizontal, vertical ou circulaire) est réalisé lorsque la caméra, fixée au sol, pivote sur son axe.



Le **travelling** (avant, arrière, latéral ou vertical, subjectif, d'accompagnement), correspond au regard d'un homme en déplacement ; la caméra, le plus souvent posée sur un chariot, voyage.

Le **zoom** s'obtient en modifiant la focale de la caméra. Il rapproche ou éloigne plus ou moins rapidement un détail, sans que la caméra se déplace. Il permet, par exemple, de passer d'un plan d'ensemble à un gros plan, contraignant le spectateur à concentrer son regard sur un objet ou un visage.

La caméra placée sur une grue peut combiner et amplifier tous ces mouvements.

FICHE ÉLÈVE N°2: ÉCHELLE DE PLANS ET MOUVEMENTS DE CAMÉRA

Définis les types de plans qui sont numérotés dans l'image.



1:

2:

3:

4:

5:

Discuter les plans suivants : que montrent ces types de cadrage ?



Le plan d'ensemble :



Les très gros plans :



Le plan de demi-ensemble et le plan-taille:



Le gros plan :

Dans les séquences suivantes, identifiez les mouvements de caméra, puis discutez de ce que ces mouvements amènent comme sens à l'image et ce qu'ils permettent d'indiquer au spectateur:



La séquence qui débute sur la foule venue assister au départ (1'40") :



La vue aérienne du village (5'20") :



La séquence qui débute par un plan sur Rob-Jan et ses amis (6'36") :

2.3 FICHE ÉLÈVE N°3: ANALYSE DU THÈME DE L'IDENTITÉ

Cet exercice est adapté à des élèves du secondaire II.

Ce court métrage reprend quelques codes des récits de l'écriture du moi² et nous allons en repérer quelques-uns. Nous avons pour but de déceler les caractéristiques de l'identité de celui qui raconte son histoire. Quels sont les éléments constitutifs de l'identité de celui qui raconte son histoire, de chacun d'entre nous ? Un individu se définit par plusieurs facettes (sexe, couleur des yeux, genre, orientation sexuelle, couleur des cheveux, langue, morphologie, maladie, ...) et appartient à plusieurs groupes qui le définissent aussi en partie (sa famille, sa culture, sa nationalité, sa religion, son équipe de foot, son groupe de musique, sa classe, son établissement scolaire, ...). Quelles sont les facettes identitaires de l'enfant de ce film ?

1. De quel moment de la vie du réalisateur parle le film ? Pourquoi est-ce un moment important, clé de sa vie ?
2. Donnez tous les indices spatio-temporels que vous avez repérés. Quel lien peut-on faire entre ces indices spatio-temporels et l'identité du réalisateur ?
3. Le réalisateur dit, à la fin, qu'il n'aura pas les photos de ce qui s'est passé à Mandima après son départ et il montre un plan noir. Faites des recherches pour retrouver la chronologie de l'histoire du Zaïre. Pourquoi la famille Lacombe part-elle définitivement ? L'enfant qu'était le réalisateur en a-t-il conscience ?
4. Donnez les éléments du portrait que le réalisateur fait de lui enfant.
5. Qu'a-t-il appris au Zaïre ? Et en France ?
6. Décrivez la relation entre l'enfant et les autres.
7. Décrivez le dispositif énonciatif. Comment le réalisateur s'y prend-il pour raconter cette histoire ?
8. Que signifie le titre du film ?

²Types d'écriture du moi : l'autobiographie (Sartre, *Les Mots*, Rousseau, *Les Confessions*), la poésie autobiographique (Raymond Queneau, *Chêne et chien*, Char, *Feuillets d'Hypnos*), le récit-témoignage (Primo Levi, *Si c'est un homme*), l'écriture du souvenir (Georges Perec, *Je me souviens*), le roman autobiographique (Camus, *Le premier homme*, Proust, *A la recherche du temps perdu*), l'autoportrait (Leiris, *L'Âge d'homme*, Montaigne, *Essais*), les mémoires (Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*), le journal intime (*Journal d'A. Franck*), la lettre (Mme de Sévigné, *Lettres*), ...

Autobiographie : « récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (définition que Philippe Lejeune propose dans *L'Autobiographie en France*).

Autoportrait : récit suivant une logique associative ou thématique (non chronologique, non linéaire) que quelqu'un fait de sa propre existence.

Journal intime : récit discontinu d'un diariste qui raconte sa vie au jour le jour et qui revient sur un passé beaucoup plus proche du moment de l'énonciation

Mémoires : récit rétrospectif d'un auteur qui se présente comme le témoin de son temps et qui raconte sa participation à une action historique.

Roman autobiographique : récit d'un narrateur fictif qui raconte sa vie (l'auteur se dissimule derrière ce personnage de narrateur).

2.4 EXERCICE DU RÉSUMÉ

Un court-métrage est un récit cinématographique court (quelques minutes en général, maximum une heure). Il s'agit de raconter en quelques plans une histoire. Les réalisateurs qui s'essaient à cet exercice doivent trouver des astuces narratives pour raconter leur histoire en un temps réduit. Nous vous invitons à vous plier à cette même contrainte formelle.

Voici la méthode générale et très précise que nous vous demandons de suivre : il s'agit de résumer un objet (film, texte,...) en suivant les quatre points suivants et en respectant le nombre de mots autorisés.

Mention bibliographique

Titre original du film, (titre français), Nom, Prénom du réalisateur, année de production.

1. Titre du résumé

- Choisir un titre pertinent qui met en évidence le sujet de l'objet à résumer.
-

2. Objet à résumer

- Déterminer la nature de l'objet résumé (roman, nouvelle, essai, poème, film, paroles, article, extrait d'un roman...)
 - Mettre en évidence l'auteur/producteur de l'objet résumé, la situation d'énonciation ou le mode de narration (type de narrateur, focalisation,...): qui parle, raconte ou voit ?
 - Préciser le genre ou courant auquel appartient l'objet résumé (romantisme, surréalisme, parodie, film documentaire,...)
-

3. Sujet principal

- Dégager le thème : il peut y avoir plusieurs thèmes, mais relever le thème principal.
En peu de mots, de quoi parle ce film ?
 - Dégager la thèse (point de vue sur le thème, jugement de valeur) si thèse il y a ou la «clé» (par exemple : le passage que vous devez résumer est un portrait, le quotidien matinal d'un personnage, le dénouement tragique de la pièce, la première rencontre de deux personnages, ...)
 - Réussir l'enchâssement des parties 2 et 3 en une phrase.
-

Une phrase

4. Points principaux

Rédigez un texte en suivant les conseils ci-dessous :

- **Revoyez plusieurs fois le film à résumer !** Il faut non seulement comprendre, mais aussi rendre fidèlement la pensée d'autrui. Après avoir vu le film, réfléchissez et essayez une première fois de déceler son idée directrice, son point de départ, son enchaînement logique, sa conclusion, son intérêt.
- **Soyez fidèle et visez l'objectivité !** Il ne s'agit pas d'une critique qui évalue l'objet résumé. Il s'agira donc d'être le plus objectif possible. Votre résumé ne doit ni déformer les idées, ni porter sur elles un jugement personnel.

- **Questionnez-vous !** De quoi traite ce film ? Pourquoi a-t-il été réalisé ? Qu'est-ce que le réalisateur veut me faire comprendre ?
- **Montrez que vous avez compris le film entièrement !** Cherchez dans le dictionnaire tous les mots qui vous sont inconnus si besoin et prenez le temps de réfléchir. Votre résumé doit prouver au lecteur que vous avez bien compris le film en entier.
- **Suivre le fil du développement !** Respectez l'ordre logique choisi par le réalisateur.
- **Dévoilez la fin !** Le résumé dévoile le plus rapidement possible la fin du film. Il ne s'agit pas d'un article jouant sur un effet d'attente ou de suspense donnant envie de voir le film pour connaître la fin. La première qualité d'un résumé, c'est la fidélité au sens, la soumission la plus complète possible à la pensée du réalisateur même si vous êtes personnellement d'une opinion opposée à la sienne.
- **Choisissez un lexique concis et précis !** Il s'agit de trouver le mot juste et d'éviter les périphrases (utilisez directement «Norvège» au lieu de la périphrase «le pays des Fjords» par exemple). Vous ne pouvez pas vous permettre de perdre plusieurs mots pour dire une seule chose. Choisissez donc de préférence le mot précis qui désigne la chose plutôt qu'une longue tournure.
- **Respectez la contrainte de longueur !** Vous devez prendre le temps de compter les mots et trouver comment raccourcir certaines phrases sans changer le sens. La contrainte permet de développer des compétences rédactionnelles et de trouver des astuces pour reformuler une idée. C'est un très bon exercice de reformulation et un moyen de perfectionner la maîtrise d'une langue. La dernière réécriture avant la reddition est une sorte de travail de sculpteur (on coupe ce qui est en trop et on remodèle certaines phrases).
- **Utilisez de préférence le présent !**
- **Précisez la position du narrateur !** Dans la première phrase (phases 2 et 3), il faut expliquer la situation d'énonciation au lecteur. L'auteur raconte l'histoire de X (récit en «il») ; L'auteur fait raconter à X comment il a (récit en «je»). Reportez-vous aux règles liées aux discours rapportés (DD/DDDL/DI/DIL). N'oubliez pas notamment d'opérer les changements de temps verbaux et de bien choisir les verbes introducteurs.
- **Rédigez !** Un résumé n'est pas un plan ni une prise de notes simplement remises en ordre. Il doit être rédigé. Clair, logique, bien enchaîné, il est écrit pour autrui et doit pouvoir être lu à haute voix sans aucune difficulté, immédiatement compréhensible à tous. Un résumé doit s'efforcer d'être une re-création.
- **Reprenez les mots des personnages du film à bon escient !** Un résumé n'est pas un patchwork de divers fragments de dialogues ! Ne reprenez les mots des personnages qu'avec parcimonie afin de mettre en évidence une ou deux expressions (ou choix de mots particuliers). Il ne s'agit pas de réaliser un montage de citations. Il faut d'ailleurs mettre entre guillemets les répliques que vous reprenez directement du film.

Nombre de mots

Adapter le résumé à la longueur voulue (parties 2, 3 et 4) : environ 150 mots (entre 130 et 170 mots), environ 200 mots (entre 180 et 220 mots). Les signes de ponctuation ne seront pas considérés comme des mots et les mots reliés par des tirets seront comptés comme un seul mot. Dès qu'il y a une apostrophe, nous considérerons que c'est une séparation des deux groupes de syllabes (deux mots donc) :

Après-midi : un seul mot / c'est une bonne idée : cinq mots / c'est-à-dire : deux mots / arc-en-ciel : un seul mot / que dis-je? : deux mots

FICHE ÉLÈVE N°4: RÉSUMÉ

Cet exercice est adapté aux élèves du secondaire I et II.

Consigne

Après avoir étudié en détail ce film, veuillez rédiger deux résumés du film *Kwa heri Mandima* de Rob-Jan Lacombe, l'un de 170 mots (entre 160 et 180 mots) et l'autre de 300 mots (entre 290 et 310 mots).

La première phrase doit résumer le film en expliquant la situation d'énonciation et en donnant le maximum d'informations nécessaires à la compréhension (genre, univers spatio-temporel, action principale). Les signes de ponctuation ne sont pas considérés comme des mots et les groupes de syllabes reliés par des tirets seront comptés comme un seul mot (exemple : arc-en-ciel : un mot, après-midi : un mot). Dès qu'il y a une apostrophe, par contre, nous considérons qu'il y a deux mots (exemple : s'il : deux mots, je t'aime : trois mots, que dis-je ? : deux mots, c'est-à-dire : deux mots, c'est une bonne idée : cinq mots).

Mention bibliographique

Titre original du film, (titre français), Nom, Prénom du réalisateur, année de production.

1. Titre du résumé

2. Objet à résumer

3. Sujet principal

} Une phrase

4. Points principaux

Nombre de mots

3.1 CORRIGÉS

LES DIFFÉRENTS TYPES DE PLANS ET MOUVEMENTS DE CAMÉRA (FICHE N°2)

Sur la base de la fiche 'Échelles de plans', définir à quels plans correspondent les cadres numérotés dans l'image.

1. Le très gros plan 2. Le plan d'ensemble 3. Le plan-taille 4. Le plan moyen 5. Le plan de demi-ensemble

Discuter la série de plans : qu'implique ce type de cadrage ?



Le plan d'ensemble :

Le plan d'ensemble donne une image globale d'une situation : il embrasse tout un décor et donne un cadre pour l'histoire racontée. Dans ce plan-ci, tous les détails principaux de l'histoire y sont et permettent au spectateur de penser qu'il s'agit d'un départ : l'avion, la famille qui s'apprête à monter, la foule venue assister au départ, le tracteur avec des bagages, etc.



Les très gros plans : Le très gros plan présente un seul objet ou un détail du visage. Généralement très rapide, il attire l'attention sur un détail qui a une importance particulière dans l'histoire. Ici par exemple, le Nutella et les glaces représentent plus que de simples friandises pour Rob-Jan. On peut se dire que pour lui, ce sont des choses qui représentent le mode de vie qu'il aura en Europe.



Le plan de demi-ensemble et le plan-taille : Ce plan peut être compris de deux manières : si on prend en compte le groupe de personnes derrière, il s'agit d'un plan de demi-ensemble. Il attire l'attention sur ce groupe de gens et sur leur activité (ici, ils observent et semblent attendre quelque chose).

Si on prend en compte la femme européenne, il s'agit d'un plan-taille. Ce plan nous rapproche le spectateur de la femme : il le force à la remarquer (dans le plan d'ensemble, elle ne saute pas forcément aux yeux). Ce plan porte donc une attention particulière à cette femme, dont on parlera d'ailleurs par la suite plus en détail.



Le gros plan : Le gros plan ne retient que le visage du personnage, il permet au spectateur de lire son expression, d'entrer dans ses pensées, ses émotions et ses réactions, que les autres personnages du film ne remarquent pas forcément. Ici par exemple, Watumu a une expression presque nostalgique. Il a un regard bienveillant, mais semble un peu inquiet. Ou alors est-il triste ? Ce plan nous permet de nous mettre à sa place et de nous imaginer ce qui se passe dans sa tête. La fin du film nous confirme que Watumu est triste. Dans le film du décollage, le petit frère de Rob-Jan dit : « J'ai vu que Watumu il pleure. »

Dans les séquences suivantes, identifiez les mouvements de caméra, puis discutez de ce que ces mouvements amènent comme sens à l'image et ce qu'ils permettent d'indiquer au spectateur.



Le travelling sur la foule venue assister au départ (1'40") débute sur un plan de demi-ensemble, qui concentre notre attention sur un groupe de gens qui observent la scène. Ce plan nous montre que des gens sont venus assister au départ, et qu'il s'agit donc d'un événement. Le travelling nous fait nous rendre compte du nombre élevé de personnes qui se sont déplacées. Cette impression est confirmée par la voix off, qui nous explique que plus de la moitié du village est venue assister au départ. Ce travelling, agrémenté de la voix off, nous permet de nous rendre compte de la taille approximative du village. Il met aussi en évidence les deux femmes blanches, qui ne sautent pas forcément aux yeux dans la vue d'ensemble et dont on nous expliquera le rôle dans la suite du film.



Le zoom arrière sur la vue aérienne du village (5'20") nous fait ressentir un sentiment d'éloignement. L'image de départ est un peu floue et les éléments qui la composent sont si petits qu'on peut à peine les distinguer. Le fait que ce zoom arrière nous en éloigne encore un peu plus rend le tout plus flou, et plus petit. Cette séquence représente une image prise de l'avion qui s'éloigne du village. De manière plus métaphorique, elle peut évoquer la mémoire et les souvenirs de Rob-Jan, qui se floutent à mesure que le temps passe. Elle évoque aussi tout simplement l'éloignement géographique que Rob-Jan vivra lors de son retour en Europe.



Le zoom avant et le panoramique qui débutent par un plan de demi-ensemble (6'36") pour terminer sur un plan sur la famille de Rob-Jan illustre la séparation qu'il vivra d'avec ses amis d'alors. Le plan de départ l'inclut dans ce groupe d'enfants, même s'il en est déjà un peu éloigné. Le zoom sur Rob-Jan, suivi du mouvement panoramique sur les membres de sa famille l'isolent définitivement du groupe d'enfants et marquent la séparation qu'il s'apprête à vivre. Désormais, il ne verra plus ses amis zairois, il sera avec sa famille, dans un autre pays.

3.2 CORRIGÉS

ANALYSE DU THÈME DE L'IDENTITÉ (FICHE ÉLÈVE N°3)

De quel moment de la vie du réalisateur parle le film ? Pourquoi est-ce un moment-clé de sa vie ?



Le réalisateur parle d'un déménagement qui a plusieurs significations. Il s'agit à la fois d'un déracinement (départ définitif du Zaïre, changement de pays et de culture), d'une étape de son évolution (la fin de son enfance, le début de son adolescence) et d'une séparation (scène d'adieu, car il ne reverra plus ses amis).

L'autobiographe construit généralement son récit en évoquant les moments de sa vie qui l'ont modifié pour expliquer qui il est, comme si l'être humain était le résultat de ses expériences. Des scènes similaires se retrouvent d'ailleurs dans différents récits autobiographiques comme des étapes-clés par lesquelles passerait un être humain qui raconte sa vie. On parle alors de «moments topiques» (exemples : la peinture de l'enfance, l'éveil à la vocation artistique, naissance de la sexualité, mort de la mère, ...). Les souvenirs douloureux constituent l'individu. Cette vision «totalisante» et rétrospective est propre aux récits de l'écriture du moi.

Donnez tous les indices spatio-temporels que vous avez repérés. Quel lien peut-on faire entre ces indices spatio-temporels et l'identité du réalisateur ?

ESPACE

Lieu du départ : Zaïre, Mandima, terrain d'atterrissage.

Lieu de destination : Europe

Lieu d'origine : Zaïre ? France ? Hollande ?

Espaces européens : magasins, piscine, ascenseurs, lycée, appartement des grands-parents à Bordeaux en France

Espaces zaïrois : forêt, nature, champs, intérieur d'une maison

TEMPS

Date : 19 juin 1996 (cette date apparaît sur les images vidéo à la fin).

Lors du départ, le réalisateur est âgé de 10 ans (voir interview : il est né en 1986 / et il dit dans le film : «En dix ans, tu t'es coupé un doigt à la machette, tu as eu un pied infecté pendant trois mois...»), il a trois petits frères (le plus petit a 2 ans)

Moment d'énonciation : 2010 (film fait lors de ses études à l'ECAL). Le réalisateur a donc 24 ans quand il enregistre cette voix off.

L'Afrique et l'Europe représentent pour le réalisateur deux pôles et il lui est difficile de savoir lequel choisir pour se définir.

Il dira : «Tu n'es pas vraiment un hollandais comme ta mère, tu n'es pas vraiment un français comme ton père, et désormais le Zaïre ne sera plus qu'un souvenir. Tu diras que tu es d'où plus tard ? C'est où chez toi ?». Interrogations de celui qui parle

et qui se définit par la négation (ni la France, ni la Hollande) et l'absence (le Zaïre est le passé). La nationalité est un élément

constitutif important pour l'être humain. Dans l'espèce fabulatrice, Nancy Huston, par exemple, voit ses différentes nationalités

comme une richesse (des facettes identitaires complémentaires ou supplémentaires) alors que d'autres vivent difficilement

cette combinaison de facettes identitaires comme s'ils devaient choisir une nationalité et que ce choix était impossible à

faire. Ce choix est parfois indépendant de la volonté ; certaines nationalités s'opposent (guerre, décolonisation, domination,

pillage,...) et la société demande à chaque individu de choisir son camp (carte d'identité, supporter d'une équipe, lieu d'ha-

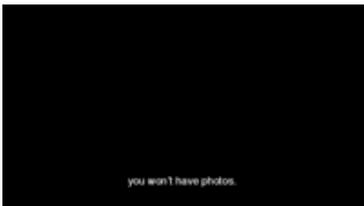
bitation,...). De plus, l'espace géographique est lié à l'affectif, à ce qu'un personnage ressent (le lieu de son enfance, la ville

de ses grands-parents, lieu d'origine, ...). Le réalisateur va d'ailleurs dire son affection pour Mandima (nom repris et ainsi

valorisé dans le titre) : «C'est ici que tu es né et que tu as grandi.» Mandima représente donc une de ses facettes identitaires.

L'Europe et l'Afrique sont opposées dans ce film et le personnage-narrateur est divisé.

Le réalisateur dit, à la fin, qu'il n'aura pas les photos de ce qui s'est passé à Mandima après son départ et il montre un plan noir. Faites des recherches pour retrouver la chronologie de l'histoire du Zaïre. Pourquoi la famille Lacombe part-elle définitivement ? L'enfant qu'était le réalisateur en a-t-il conscience ?



Le réalisateur n'évoque pas précisément les raisons de ce départ. Après avoir parlé du petit Cessna qu'il aimait aller voir atterrir toutes les deux semaines près de son village, il dit :

«Cette fois, c'est ton tour». Il précise que les gens du village savaient que sa famille partait définitivement : «Mais cette fois, il y a nettement plus de monde. Beaucoup ont compris que

les Lacombe vont partir pour de bon en Europe. (...) Le tracteur amène les bagages près du

Caravan. Après tout, c'est un déménagement.» Ce changement de focalisation est étrange. Il passe par les autres, ceux qui

restent et qui vont le voir partir, pour dire que sa famille quitte le Zaïre. Est-ce une manière de dire que l'enfant qu'il était ne

se rendait pas vraiment compte de ce qui se passait ou d'avouer qu'il ne voulait pas s'en rendre compte ? Il ajoute d'ailleurs :

«Toi, tu n'es pas à l'heure des adieux. (...) En tout cas, tu es prêt, tu fixes cet avion, tu penses déjà à l'Europe, tu penses aux

glaces, ... Mais est-ce que tu réalises vraiment ce qui est en train de se passer ? Tu sais que tu ne reviendras pas ? (...) Tu sais

que tu ne reverras plus Angi, Watum, Amosi, et le reste de ta bande ? Tu leur as vraiment dit adieu ?». Il se décrit comme un enfant tourné vers l'avenir, vers l'Europe qu'il se réjouit de revoir, un enfant qui ne réalisait pas ce qui se passait au présent (les adieux à ses amis) et qui ne réalisait pas non plus ce qu'il avait vécu dans le pays qu'il était en train de quitter. Un effet de montage rythme ces trois temporalités (futur, présent, passé) : succession très rapide de photographies pour évoquer le futur ou les projections mentales de l'enfant se réjouissant d'être en Europe (futur ou conditionnel/ rapidité), un mouvement lent de la caméra qui scrute la photographie ou des arrêts sur des détails de l'image pour évoquer ce que l'enfant n'a pas vu lors de son départ (présent / lenteur). Dès qu'il parle du passé, le réalisateur reprend une vitesse rapide en montrant des images de son enfance au Zaïre (passé / lenteur). Ce changement de rythme met en évidence ce «présent» qu'il n'a pas vraiment vécu sur le moment et auquel il revient grâce à ce film, à ce récit autobiographique.

La famille part une année avant la fin de la dictature de Mobutu. Le village a donc dû vivre la guerre civile qui opposait les révolutionnaires de l'AFDL aux soldats de Mobutu. Ce plan sans image est une sorte de litote (dire par la négative ou l'ellipse le moins pour évoquer le plus) : la violence est suggérée et impossible à montrer. L'absence d'image est ainsi soulignée (l'ignorance du réalisateur, l'ignorance de l'Europe aussi, la violence des affrontements).

Voici une brève chronologie de l'histoire de ce pays.

La période précoloniale (1482-1885)

1482 : premier contact entre le royaume bantou du Congo et les Portugais.

1489 : une ambassade du royaume du Congo rend visite au roi du Portugal.

1490 : des missionnaires franciscains et des artisans portugais s'installent dans la région.

1507 : Alfonso devient roi du Congo et entreprend de christianiser le royaume.

1874 : début de l'exploration du fleuve Congo par Henry Morton Stanley et création de pôles d'échanges commerciaux avec les populations bantoues.

1877 : conférence internationale sur la découverte de l'Afrique centrale composée de savants, de géographes et d'explorateurs à Bruxelles et création de l'Association internationale pour la civilisation et l'exploration de l'Afrique centrale.

La période léopoldienne (1885-1908)

1885 : la Conférence de Berlin reconnaît la souveraineté de Léopold II sur le Congo.

1904 : commission internationale d'enquête instituée par le roi.

1905 : rapport accablant dans lequel sont reconnus «les mérites de l'action royale au Congo» et «des abus et des lacunes» de la part des colons et des milices. Les atrocités commises au Congo (mutilations faites aux femmes et aux enfants qui ne respectaient pas les quotas de production, impôts en nature, massacres, pillage de l'ivoire et du caoutchouc) sont dévoilées par le consul britannique au Congo, Roger Casement.

La période coloniale : le Congo belge (1908-1960)

1908 : Léopold II doit céder «l'État libre du Congo» à la Belgique qui appelle sa colonie «Congo belge».

1955 : premières revendications indépendantistes.

1959 : émeutes à Léopoldville et exil des Européens habitant au Congo. Le gouvernement belge annonce un programme visant à former les élites congolaises à l'Administration, planifie l'organisation d'élections locales et s'engage à conduire le pays vers l'indépendance.

L'indépendance du Congo et guerre civile (1960-1970)

mai 1960 : les élections donnent la victoire au Mouvement national congolais (MNC) de Patrice Lumumba.

juin 1960 : proclamation d'indépendance. Lumumba cède la présidence à Joseph Kasavubu et devient premier ministre. Les violences se multiplient : les partis politiques exclus du gouvernement et les forces armées congolaises se révoltent ; plusieurs provinces demandent leur indépendance.

sept. 1960 : tentative d'un premier coup d'État du colonel Joseph-Désiré Mobutu soutenu par la CIA américaine.

1961 : assassinat de Patrice Lumumba.

1964 : le colonel Mobutu s'empare du pouvoir et se proclame lui-même président du Congo.

1970 : Mobutu, élu pour un mandat présidentiel de sept ans, lance un programme d'africanisation.

Le Zaïre sous la dictature de Mobutu (1971-1997)

1971 : le Congo devient officiellement le Zaïre.

1982 : constitution du premier grand parti d'opposition au régime mobutiste : l'Union pour la démocratie et le progrès social (UDPS).

1990 : consultation populaire pour recueillir les «considérations» de la population.

La République démocratique du Congo sous la dictature de la famille Kabila (1997-2011)

1997 : ancien compagnon de Patrice Lumumba ayant survécu grâce à la guérilla et à divers trafics, Laurent-Désiré Kabila, à la tête de l'Alliance des forces démocratiques pour la libération du Congo-Zaïre (AFDL) s'empare de Kinshasa, met fin au régime de Mobutu et rebaptise le Zaïre en lui donnant le nom de «République démocratique du Congo» (RDC).

1997 : Mobutu se réfugie au Maroc et y meurt.

2001 : Joseph Kabila succède à son père assassiné.

2006 : élection du président Joseph Kabila.

2011 : réélection du président Joseph Kabila dans des conditions contestées.

Donnez les éléments du portrait que le réalisateur fait de lui enfant.



Le portrait se compose des caractéristiques physiques et morales. Le réalisateur décrit son apparence vestimentaire. Il dit avec un brin d'ironie : «Tu t'es bien habillé. Enfin, disons tu y as pris soin. Tu as mis des habits en bon état, y compris ce pantalon trois quart saumon que tu ne mets jamais parce que ce n'est pas pratique pour le foot ou grimper aux arbres. Toi qui marches toujours pieds nus, tu as mis des sandales et des chaussettes blanches bien remontées. Est-ce parce que tu sais qu'on a froid dans l'avion ou parce que tu veux cacher encore une de tes plaies au pied ?»



Ses habits indiquent déjà son appartenance à l'Europe. Préciser que ses vêtements ne sont pas ceux qu'il porte habituellement montre que son apparence ne représente pas ce qu'il était. C'est comme s'il s'était habillé pour un jour de fête. Il sourit de voir ses vêtements de 1996 qui sont démodés en 2010 (moment de l'énonciation). Pour s'intégrer en France, l'apparence physique jouera un rôle («apprendre à mieux s'habiller» ; «mettre des habits avec des logos, des chaussures») et c'est une facette identitaire qui devient importante pour ce personnage qui quitte l'enfance. Les surnoms «Mowgli» et «Homme des cavernes»

que lui donneront ses camarades français participeront aussi à son portrait. En France, il ne sera pas complètement intégré puisqu'on lui rappellera son enfance africaine en le nommant. Il sera «l'enfant sauvage» qui devient un «homme civilisé».

Il ne décrit pas explicitement ses qualités morales, mais les images nous renseignent : enfant souriant, fier, enfant ayant été malade ou blessé (doigt coupé, pied infecté et opéré, malaria) et qui s'occupe d'autres enfants notamment.

Les objets servent aussi à le décrire ou montrent ce qu'il aime : avion (Cessna), malle avec les photos, sandales, feuille de calcul, flûte, glaces, Nutella, lait frais, ascenseur, piscine, parc d'attraction, dessins animés et basket à la télévision, console Nintendo... Si on compare les deux séries de photographies, on a l'impression qu'en Europe, il fait surtout la liste des objets qu'il n'a pas à Mandima et qui le font rêver et, en Afrique, la liste de ce qu'il a appris.

Il faudrait distinguer autoportrait et autobiographie, comme le souligne Loïc Marcou : «Contrairement à ce qui se produit dans le récit autobiographique, l'autoportrait n'a pas pour dessein de raconter l'histoire d'une personnalité. Il ne s'agit pas de déterminer l'identité d'un « moi » en devenir par le biais d'un récit chronologique, mais, en nouveau Narcisse, de cerner les caractéristiques physiques et morales de sa personne. La première page type de l'autoportrait n'est donc pas, comme dans l'autobiographie, le récit de naissance ou du premier souvenir mais le regard au miroir. L'autoportrait s'appuie non pas sur une structure temporelle chronologique mais sur une structure thématique ou logique : c'est ainsi qu'après avoir présenté de manière rituelle son apparence, l'autoportraitiste en vient tout naturellement à décrire ses traits de caractère, à mettre l'accent sur ses qualités et ses défauts. Autobiographie et autoportrait convergent donc tous deux vers un même but (la représentation d'une personne réelle par elle-même), mais ils y parviennent par des approches et des moyens formels totalement distincts».³ Le projet de l'autobiographe est de savoir comment il est devenu ce qu'il est devenu (logique de son évolution) alors que le projet de l'autoportraitiste se demande qui il est au moment même où il écrit (miroir).⁴

Ce court-métrage n'est donc pas tout à fait une autobiographie (on n'a pas le récit chronologique d'une vie, mais le récit d'une des étapes importantes d'une vie) même si on a cette vue «totalisante» et ce n'est pas non plus tout à fait un autoportrait même si quelques codes de ce genre sont repris (description physique par les photographies, indications morales). On navigue donc entre différents types de récits de l'écriture du moi. La finalité de ce film ne semble pas non plus être la compréhension de soi, mais un regard en arrière sur un pays oublié, des amis qu'on a quittés et qu'on a oublié de saluer alors qu'ils font partie de nous. Le thème principal n'est peut-être pas le réalisateur, mais Mandima finalement.



Qu'a-t-il appris au Zaïre ? Et en France ?

Rob-Jan résume tout ce qu'il a appris au Zaïre : calculer, écrire, jouer de la flûte, parler swahili, parler tout court, pêcher, faire à manger, faire un champ, jouer au foot, grimper aux arbres, découvrir des choses sur les filles et comment on fait les bébés. Certaines photographies, même si elles défilent trop rapidement pour qu'on puisse toutes les identifier, nous montrent qu'il a probablement appris à chasser, à faire un feu, à s'occuper d'autres

enfants, à connaître les animaux et à vivre en communauté. Ce pays est aussi important pour lui, car c'est là qu'il est né (origine: facette identitaire). Et, avec une pointe d'autodérision, il dit ce qu'il apprendra ensuite en France : mieux s'habiller et suivre la

³ Marcou, Loïc, *L'Autobiographie*, Étonnants Classiques, n° 2131.

⁴ Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris: Seuil, Poétique, 1980.

mode, mettre des chaussures, se la jouer, dire des gros mots, découvrir Pythagore, la musique, les célébrités et la Nintendo. Il donne l'impression de se moquer de lui-même «Tu ne sais même pas qui c'est, Michael Jackson». Il s'agit d'une sorte de discours direct libre (DDL) : le réalisateur imite les paroles des camarades français qui se moqueront de son ignorance, car il n'aura pas les mêmes codes culturels à son arrivée dans un lycée français.

Les deux pays représentent aussi deux moments de vie différents (enfance et adolescence) pendant lesquels on n'apprend pas les mêmes choses. Si l'amitié, la camaraderie, la maladie et la découverte du monde semblent définir ici l'enfance zairoise, la compétition, l'importance de l'apparence, l'ironie et la mise à l'écart semblent définir l'adolescence européenne. Les connaissances essentielles (parler, manger, aimer, jouer) ont des racines africaines alors que les choses superficielles (consommation, célébrités, logos, mode, Nintendo) sont liées à la France. En Europe, il doit s'intégrer et apprendre de nouveaux codes sociaux (nouvelles facettes identitaires).

Les récits de l'écriture du moi ou ceux des romans d'apprentissage suivent les étapes du développement d'un personnage. Les connaissances définissent donc aussi un personnage, qui est ce qu'il sait faire ou ce qu'il connaît. L'être humain est constitué par les connaissances qu'il a accumulées au fur et à mesure de sa vie. Faire la liste de ses connaissances, c'est déterminer qui on est. Pour le réalisateur, les connaissances liées à l'enfance sont liées à Mandima et celles de l'adolescence à la France.⁵ Les récits de l'écriture du moi tentent moins de raconter une vie dans sa totalité que de cerner une existence dans ce qu'elle a de plus profond : sa genèse.



Décrivez la relation entre l'enfant et les autres

Deux femmes européennes photographiées de dos sont évoquées ; elles ont compté dans sa vie (l'une d'elles l'ayant même sauvé quand il souffrait de la malaria). Claudine a eu une «influence mentale» (tutrice de son école par correspondance) et Marianne (docteur) une «influence physique». Même si on les voit apparaître sur d'autres photos, il choisit de les représenter de dos (image de base : scène du départ). Est-ce une manière de dire qu'elles appartiennent déjà au passé, à son enfance et qu'elles sont attachées à la population de Mandima, non à la famille Lacombe ?



S'appuyant sur la photographie «portrait de famille», Rob-Jan critique le choix du cadre qui écarte les habitants de Mandima. Il pense que c'est une sorte d'acte manqué : «Dernière photo avant de partir. Ton père veut une photo de famille. Il a choisi de la faire un peu à l'écart de la foule. C'est l'unique photo de groupe. Pourquoi ? Pourquoi pas une avec tout le monde ? Ou avec les amis derrière ? Pas pensé ! Ton identité, ta vraie famille, la voilà. Angui, Watum et les autres s'éloignent déjà en arrière plan et le Zaïre avec eux. Tu sais qu'il

va falloir apprendre à être blanc». Comme tout acte manqué, il serait révélateur : la famille européenne déconsidérerait-elle ces villageois et ne leur rendait-elle pas la place qu'ils avaient alors pour eux ? A posteriori, le réalisateur pense que ces habitants faisaient partie de sa famille et qu'ils n'auraient pas dû être écartés. Inconsciemment, la famille européenne avait un statut à part, se sentait différente des villageois et ne faisait pas vraiment partie du village. Se sentait-elle supérieure ? Était-elle privilégiée ? Ou, le cadrage révèle-t-il déjà le départ et la vie familiale qui s'annoncent ? Il n'est déjà plus avec ses amis, et ceux-ci



s'éloignent et deviennent flous. Le cadrage symbolise la séparation qui est en train de se faire. Une image prise de l'avion montre aussi la foule des villageois qui paraît toute petite. Les images prises sur le moment mettent au centre la famille qui part et les habitants ont des rôles secondaires ou sont moins visibles.

Un personnage se définit par rapport aux autres et grandit grâce aux autres. Le fait de reconnaître ce que les autres lui ont apporté, ce qu'il doit aux autres ramène aussi ce film du côté du genre autobiographique. Plusieurs années après, le réalisateur est attentif aux détails de ces images et regarde attentivement ceux qu'il quittait. Il s'agit pour l'autobiographe de reconnaître, avec sincérité et humilité, qu'il a bénéficié de la bienveillance de certaines personnes et de leur rendre hommage. L'humain est aussi construit par le monde qui l'entoure et il est lié à son environnement. Un être humain se développe en partie grâce aux autres et écrire son autobiographie permet de retrouver et d'admettre ce qu'on doit aux autres.

⁵ Le réalisateur dit, dans l'interview, qu'il est d'abord allé au Burkina Faso (lycée français, grande ville) avant d'aller en Europe. Dans le film, il nous manque cette précision et nous avons l'impression que sa famille rentre en France. Le lycée français au Burkina Faso et la vie de jeune adulte en Europe peuvent être cependant associés (monde urbain, nouveaux amis, lycée, marques, ...) et opposés à Mandima (village, cours par correspondance, swahili, amis d'enfance).



Décrivez le dispositif énonciatif. Comment le réalisateur s’y prend-il pour raconter cette histoire ?

Les récits de l’écriture du moi ont un dispositif énonciatif particulier. D’une part, l’écart entre le temps de l’énonciation (moment de l’écriture) et le temps de l’histoire (moment de l’événement) sont mis en relation, et d’autre part, il y a une fusion entre le personnage, le narrateur et l’auteur puisqu’il s’agit de la même personne. On parle même de «l’identité auteur-narrateur-personnage».



Ce type de récit est en général à la première personne, mais on voit que le réalisateur a choisi ici de se dédoubler en utilisant la deuxième personne du singulier.⁶ Tout se passe comme si le narrateur (réalisateur de 24 ans en Europe) s’adressait au personnage de son film (l’enfant de 10 ans qu’il était en Afrique). Ce dispositif est astucieux et lui permet d’instaurer un dialogue. Ce tutoiement rend franche, supérieure et amicale la relation entre celui qui parle et son double.

D’abord, ce dispositif favorise la distanciation : il permet de montrer l’écart entre le temps de l’énonciation et le temps de l’histoire. Celui qui parle a pris conscience d’une chose dont il n’avait pas conscience à dix ans. En quatorze ans, il a changé. Cet effet de mise à distance se voit aussi quand il commente ses choix d’alors. La modalisation (commenter ses actes, son enfance, une de ses expériences) est repérable dans la plupart des récits de l’écriture du moi. Le fait de s’adresser à soi-même enfant favorise l’anticipation (annonce de ce qui va se passer) : «Dans à peine trois mois, mais personne ne le sait encore, (...) eux connaîtront la cruauté des soldats rebelles, les pillages et les massacres. Mais de ça, tu n’auras pas les photos.» Le narrateur en sait plus que son personnage. L’adulte en sait plus que l’enfant qu’il était.

À l’opposé de cette distanciation, il y a aussi, paradoxalement, un effet d’identification. La voix off est encore celle de l’enfant attaché à Mandima. Le narrateur est toujours celui qui a quitté cette enfance et qui a souffert d’avoir dû changer de pays : «Tu le quittes cet âge de l’enfance, c’est ton chemin maintenant, les règles vont changer, tu vas dans la ville, dans un lycée français, tu raconteras d’où tu viens et on t’appellera Mowgli ou encore l’homme des cavernes. Tu n’y connais rien aux émissions télé, au sport, aux films, à la Nintendo, à la musique, aux célébrités...». L’enthousiasme de l’enfant qu’il était sur la photo qui se réjouissait d’aller en Europe est cassé par l’annonce des difficultés qu’il devra traverser pour s’intégrer. Mais l’avenir semble encore pire pour les villageois de Mandima qu’il va perdre de vue. Il y a à la fois une continuité et une séparation. Ce jeu entre identification et distanciation est aussi récurrent dans les récits de l’écriture du moi. En effet, un être humain a l’impression de garder des éléments de l’enfance tout en constatant son développement et ses changements. Voir la totalité de sa vie et connaître l’enchaînement des faits permet à l’autobiographe de décrire avec logique ce qu’il est devenu. Ce qu’il est actuellement est déterminé en partie par ce qu’il a vécu. Comprendre ce moment de l’enfance, c’est comprendre qui il est aujourd’hui.

Comme dans les récits de l’écriture du moi, cette voix off participe ici à la dynamique de l’aveu, de la confiance, du secret. En se livrant au spectateur, en se parlant, et en disant les difficultés liées à son intégration en France, il nous apparaît comme sincère. En remettant en question son attitude lors de ces adieux et en se demandant qui il est et d’où il vient, le réalisateur assume ses défauts et ses failles. Il explique son ressenti et partage ses doutes et ses interrogations. Il n’essaie pas de construire une image de lui faussée ou améliorée. Il est même critique. Il montre aussi la tristesse de l’enfant qu’il était dans l’avion (images en mouvement à la fin, après les plans fixes des photos). Il accepte de donner une image d’un personnage fragile, encore naïf et ému. Même s’il critique un peu cet enfant qui n’a pas réalisé qu’il partait pour toujours, ces dernières images vidéo nous montrent qu’il était quand même touché par ce départ et que c’est en entendant son petit frère évoquer la tristesse de son copain Watum qu’il est au bord des larmes à son tour. Il n’était donc pas si indifférent que cela, ou du moins il commence à réaliser ce qui se passe quand il est dans l’avion. Le futur ne va pas non plus être simple et revenir sur cet événement, c’est prévenir l’enfant qu’il était et dire aujourd’hui les difficultés qu’il a vécues et qui l’ont construit. Il dit, aux spectateurs et à lui-même, la complexité d’avoir plusieurs facettes identitaires. Son identité est divisée entre Mandima et l’Europe, entre ce «je» narrateur en voix off et ce «tu» personnage au centre de la photographie.

⁶ Nathalie Sarraute utilise le même procédé dans *Enfance*.

Que signifie le titre du film ?

Kwa heri Mandima : Au-revoir Mandima.

- destinataire : le réalisateur (voix off) / destinataire : ses amis d'enfance et lui-même (Mandima représente aussi son enfance)
- au-revoir : interjection formulée pour prendre congé d'une personne que l'on pense ou que l'on espère revoir.
- Mandima : village zairois (collectif, ancrage géographique ; à la fois un lieu géographique important pour lui : lieu de naissance et d'enfance, et à la fois une personnification de tous les habitants de ce village)
- choix de langue swahili (facette identitaire zairoise)
- adieu à son enfance
- adieu à une part de son identité
- adieu à ses amis
- problématique de la scène d'adieu : le narrateur dit qu'il ne se rendait pas compte qu'il partait et se demande s'il a vraiment dit adieu à ses amis. L'enfant se réjouit d'aller en Europe. Il est au centre de l'évènement. Le village le regarde. Il est ému et plusieurs choses se passent, mais il ne se rend peut-être pas compte qu'il ne reverra plus ses amis, ou il ne veut/peut pas se le dire.
- rituel de fin
- manière de «revoir» ceux qu'il a quittés
- moment topique

3.3 CORRIGÉS

EXERCICE DU RÉSUMÉ (FICHE ÉLÈVE N°4)

Résumé de *Kwa heri Mandima* en 171 mots :

Rob-Jan Lacombe raconte le déménagement de sa famille du Zaïre (nom du Congo sous la domination de Mobutu de 1971 à 1997) où il est né.

En voix off, le réalisateur s'adresse à l'enfant qu'il était en relevant des éléments de la photographie prise par son père le jour de ce départ en juin 1996. Sur cette image panoramique, on le voit devant un Cessna avec ses deux petits frères et deux femmes européennes (sa tutrice et son médecin) et les habitants du village Mandima venus pour voir l'avion décoller et dire au revoir à la famille franco-hollandaise. Le jeune garçon qu'il était ne se rend pas tout à fait compte qu'il quitte son enfance et ses amis zaïrois et que son apparence vestimentaire indique déjà son appartenance à l'Europe qu'il découvrira avec Michael Jackson, la Nintendo, les marques de sport et le Nutella. Il regrette de n'avoir pas vraiment dit adieu à ses amis qui vivront ensuite une guerre civile pendant que lui devra apprendre à «être blanc» en France.

Résumé *Kwa heri Mandima* en 302 mots :

Rob-Jan Lacombe, étudiant réalisateur de l'ECAL, raconte un évènement important de sa vie : le départ définitif de sa famille du Zaïre (nom du Congo sous la dictature de Mobutu de 1971 à 1997) où il a vécu son enfance.

La voix off du réalisateur commente des photographies. L'image à laquelle il revient sans cesse est un assemblage de deux photos qui ont été prises par son père en juin 1996 et qui forment un panoramique de la scène de ce départ-déménagement-déracinement. Il reprend des détails de cette image en s'adressant à lui-même à la deuxième personne du singulier. Sur cette image, on voit un Cessna «grand Caravan», l'enfant de dix ans qu'il était avec ses deux petits frères devant l'avion, deux femmes blanches de dos et plusieurs villageois de Mandima, à l'arrière-plan, face au photographe. Lorsque la famille franco-hollandaise Lacombe déménage, le jeune garçon qu'il était ne se rend pas tout à fait compte qu'il quitte son enfance et ses amis zaïrois et que son apparence vestimentaire indique déjà son appartenance à l'Europe qu'il découvrira avec Michael Jackson, la Nintendo, les marques de sport, et le Nutella. Cette image symbolise deux facettes de son identité ; il est à la fois un enfant zaïrois et un futur adolescent européen. Il regrette de n'avoir pas vraiment dit adieu à ses amis qui vivront ensuite la cruauté des soldats rebelles pendant que lui devra apprendre à «être blanc» en France. Faisant le bilan de ce qu'il a appris au Zaïre, il se demande d'où il vient et qui il est. Après un plan noir indiquant l'absence de photos pour raconter la tragique histoire que vivra Mandima, des images vidéo terminent le film en montrant l'enfant qu'il était ému, dans l'avion qui s'envole, lorsque son frère dit qu'il a vu son ami Watum pleurer.

Dossier rédigé par Marjorie Reymond et Gisèle Comte, avril 2013.

4 INTERVIEW DU RÉALISATEUR

Avez-vous eu des contraintes d'écriture pour ce film ? Quel était le contexte de production ?

J'ai réalisé ce court-métrage dans le cadre d'un atelier documentaire dirigé par Jean-Stéphane Bron à l'ECAL.

Il y avait une contrainte de départ : nous devions aborder le sujet du sport. J'étais très ennuyé, je n'avais rien à dire sur ce sujet. Je ne suis pas assez impliqué d'une quelconque façon avec le sport pour avoir la prétention d'écrire là-dessus. Je me suis alors demandé ce que le sport représentait pour moi, et c'est le souvenir du football avec mes amis zairois qui s'est imposé. Je suis donc allé fouiller dans les photos de mes parents pour retrouver des traces de ces souvenirs. C'est là que je suis tombé sur la photo panoramique. Et cela a remué pas mal de choses... Je me suis par exemple rappelé d'une phrase d'un ami qui avait dit avant de partir : «Quand vous partirez en Europe, vous allez tous nous oublier». Effectivement, cela faisait un moment que je n'avais plus pensé à eux, à ce qu'ils deviennent.

Il reste donc au final très peu de choses de la contrainte de départ dans ce film : à la toute fin, je dis que pendant que je m'adapte à ma nouvelle vie dans ce lycée français, «Watumu, Angui et Amosi, joueront au foot encore pendant un temps. Mais leur façon de quitter l'enfance sera différente...».

Que faisaient vos parents au Zaïre ?

Mes parents étaient missionnaires. Mon père était enseignant, ma mère infirmière. Ils se sont rencontrés là-bas et ont décidé d'y rester quelques années.

La femme médecin, hollandaise, s'est mariée avec un Congolais et vit toujours par là-bas. L'institutrice suisse vit toujours dans la région.

Quelles étaient les raisons de ce départ définitif en 1996 ?

C'était une décision que mes parents avaient prise bien avant : depuis quelques années, ils avaient décidé que quand j'aurais fini l'école primaire, on quitterait le village pour vivre à proximité d'un lycée français. Le départ était donc préparé de longue date et n'était pas lié aux tensions politiques.

On est parti vivre au Burkina Faso, à Ouagadougou, puis on est arrivé en Suisse en 2006.

Est-ce juste de dire que votre film est un peu nostalgique ?

Oui, c'était une belle enfance, source de belles amitiés. Je le vois encore comme une sorte de paradis perdu. Ces années représentent pour moi un sentiment de liberté totale : on partait dans forêt sans GPS, on allait pêcher, etc., (la différence était énorme avec Ouagadougou). Tout cela rend le souvenir teinté de nostalgie.

Les membres de votre famille ont-ils ressenti ce départ en 1996 de la même manière que vous ? Ce moment a-t-il autant d'importance à leurs yeux qu'aux vôtres ?

Mes petits frères s'en souviennent vaguement, voire pas. C'est donc clair que ce moment charnière a été plus fort pour moi. Mes parents avaient eux-mêmes pris cette décision, leur rapport à ce départ n'était donc pas le même.

Quand j'ai montré le deuxième film à mon troisième frère, il n'en n'a pas parlé pendant trois jours... Il ne comprenait pas que je retourne filmer les lieux... Cela cassait l'image 'idéale' qu'il en avait.

Aujourd'hui, pour vous, cette double identité est-elle une richesse ou un problème ?

C'est sûr que c'est une richesse. Mais cela reste toujours un sujet difficile pour quelqu'un qui a vécu entre deux cultures. Tu te demandes toujours à quoi tu appartiens. Cela fait partie des 'soucis' des enfants de la troisième culture (enfants dont les parents viennent d'une culture autre que celle dans laquelle ils grandissent). Je me sens bien avec des gens qui ont vécu la même histoire. Peu important les pays auxquels ils ont été liés : on a tous les mêmes questionnements. On a beaucoup de points communs qui nous relient.

J'ai beaucoup lu sur le sujet: il y a souvent un mélange entre une maturité précoce et une adolescence tardive. Quand tu es enfant, tu as la capacité d'assimiler beaucoup de codes, tu apprends à t'adapter plutôt que de développer ta propre personnalité (tu apprends à être «caméléon»). Tu te fais vite des amis mais tu sais en même temps que tu vas devoir les quitter). Dans mon cas, j'ai appris des codes à Mandima, j'ai dû ensuite en réapprendre d'autres, complètement différents, au lycée français. Alors que mes camarades étaient dans une phase où on a plutôt tendance à casser ces codes, moi je les apprenais.

A quel moment avez-vous eu le besoin de creuser ce sujet ?

C'est surtout pour le 2ème film que j'ai creusé le sujet.⁷

Pouvez-vous nous parler un peu plus de ce deuxième film ?

Il s'agissait de mon film de diplôme. J'aurais pu faire quelque chose qui demande beaucoup de moyens, faire une fiction, etc. Mais j'ai préféré travailler sur ce sujet qui me tenait vraiment à cœur. J'ai fait ce film dans l'idée de faire un deuil, il répondait à un réel besoin.

Ça m'a fait beaucoup de bien de faire ce film. J'ai été honnête, j'ai essayé de recréer le contact, de me réconcilier avec un départ qui n'avait pas été très bien géré, ou assumé.

Je crois à la sincérité, et je crois que mettre les choses en lumière les arrange. Ce qui est important, c'est la force de la vulnérabilité... Si tu oses te montrer vulnérable, c'est un courage qui est payant pour toi-même, cela permet d'être dans la justesse, l'empathie et de faire tomber les masques.

Dans ce film vous retrouvez vos amis d'enfance après plus de 15 ans d'absence. Comment se sont passées les retrouvailles ?

Mon arrivée était supposée être une surprise. Mais quelques jours avant que j'arrive, deux de mes amis ont entendu dire que j'étais en route. Le troisième savait que j'étais à Mandima mais pas que j'allais venir jusqu'au village. J'étais un peu déçu que la surprise ne soit pas totale.

Dans l'enfance, on était tellement proches (les différences n'étaient pas très grandes). Ces retrouvailles m'ont fait comprendre que la vie a tendance à nous séparer... On a un passé commun, mais on ne peut plus revivre ce qu'on avait quand on était petits. Qu'est-ce qu'on fait des inégalités ? Moi je peux aller les voir, eux ne peuvent pas venir me voir... Cela pose beaucoup de questions.

Le rapport à l'argent était très compliqué pour moi. Je redoutais le moment où ils me demanderaient de l'argent. Le sujet me rappelait trop qu'on était différents.

Paradoxalement, c'est avec Angui que j'ai gardé le plus de contacts, même si c'est lui qui gardait ses distances pendant ce tournage.

Lors de votre retour, vous avez montré Kwa heri Mandima aux habitantes et habitants du village. Comment l'ont-ils perçu ?

Seul Angui écoutait vraiment. Les autres voyaient cela comme un album photo. Pour eux c'était très amusant de se revoir petits : ils n'ont pas forcément de photos d'eux petits.

Est-ce que ce lien au Zaïre est toujours présent aujourd'hui, dans votre vie d'ici ?

Un des buts de ce voyage était de faire le deuil, de m'émanciper de cette enfance idéalisée. Ce n'était pas ma décision de partir. Ce voyage m'a permis de me réapproprier ce départ et cette part d'enfance. Aujourd'hui, je pourrais passer à autre chose, mais il se trouve que je suis encore en contact avec certains (Angui, une autre personne qui n'est pas dans le film, avec qui je travaille sur un projet radio).

Après mon départ, j'ai été très occupé par ma propre intégration. Je n'ai pas forcément cherché à me tenir informé plus que cela sur l'évolution de la situation du Zaïre.

Dans ce film, on est très touché par la situation politique. Se voulait-il politisant ?

Au départ, c'était plus un film sur des questions relationnelles et identitaires. Le but n'était pas que ce soit un film politisant. Mais la politique est effectivement présente en toile de fond. Le sujet de la guerre était plutôt présent pour représenter nos différences, d'un point de vue identitaire.

Quels sont vos futurs projets ?

Joker !

⁷ Suite à *Kwa heri Mandima*, Robert-Jan Lacombe est retourné à Mandima pour réaliser son film de diplôme. Il s'agit de *Retour à Mandima*, consultable sur : <https://vimeo.com/78240764> mot de passe: ecalcinema.

«ULTIMA DONNA»

1 PRÉSENTATION **51**

1.1	Fiche technique	51
1.2	Résumé du film	51
1.3	Note d'intention du réalisateur et commentaire	52
1.4	Disciplines et thèmes concernés	53

2 ACTIVITÉS **54**

2.1	Analyse du thème de la dépendance liée à la vieillesse	54
2.2	Piste pédagogique: mise en scène de deux visions de la vieillesse	55
2.3	Analyse du thème de la rencontre de deux mondes culturels	56
2.4	Piste pédagogique : les personnages	57
2.5	Pour aller plus loin et références	58

«ULTIMA DONNA»

1.1 FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL «Ultima Donna»

Court-métrage fiction

Suisse, 2010

DURÉE 17'

VERSION ORIGINALE française

RÉALISATION ET SCÉNARIO

Tristan Aymon

INTERPRÉTATION Maurice Auffer

Stefanie Günther, Sarah Pereira Batista

IMAGE Camille Cottagnoud

SON Vincent Kappler

MONTAGE Louise Jaillette

MONTAGE SON Raphaël Sohler

MUSIQUE Frédéric Chopin

INTERPRÉTÉE PAR Elizabeth Sombart

PRODUCTION ECAL et PCT cinéma
télévision

PUBLIC CIBLE dès 10 ans

éca l



BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Tristan Aymon est né en 1986. Pendant ses études à l'ECAL / Ecole Cantonale d'Art de Lausanne, il réalise plusieurs courts-métrages (documentaires et fictions). En 2010, il obtient son diplôme en réalisant *Ultima Donna* primé dans plusieurs festivals. Tristan vient de terminer son dernier court-métrage de fiction, *Sortie de route*, co-réalisé avec David Maye.

FILMOGRAPHIE

2013 – *Sortie de route*, co-réalisé par David Maye (court métrage de fiction, 30')

2011 – *Ultima Donna* (court métrage de fiction, 6')

2009 – *12 Rue de Bourg* (court métrage de fiction, 12')

2009 – *C comme Carole* (court métrage documentaire, 25')

2008 – *12 ans, 12 mètres* (court métrage documentaire, 3')

PRIX

Festival du film court francophone, Vaulx-en-Velin, *Prix de la presse*, 2012

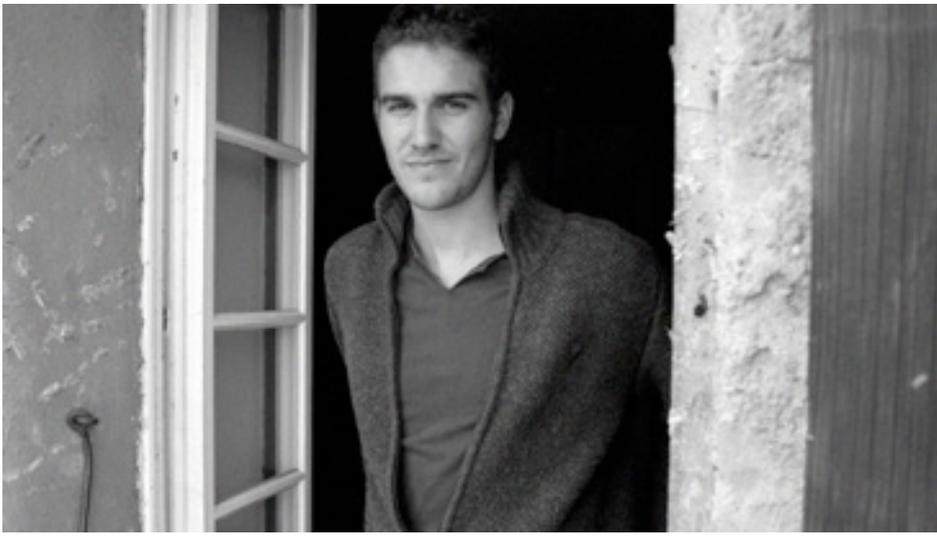
Festival de cinéma d'Alès, *Grand prix du jury et mention spéciale du jury étudiants* 2011

River Film Festival, Padova, *Best Film School*, 2011

Cinéma tous écrans, *Reflet d'Or du meilleur court-métrage suisse*, 2010

1.2 RÉSUMÉ DU FILM

Le Dr Bertoz, âgé de 80 ans, est veuf depuis deux ans et vit seul dans sa villa bourgeoise. Sa fille Florence, 50 ans, est une femme active qui n'a plus le temps de s'occuper de son père. Elle engage une bonne, Daniela, jeune Portugaise de 22 ans. Son travail consiste à préparer les repas et à assurer les tâches ménagères. Dans un premier temps, le Dr Bertoz se montre très récalcitrant vis-à-vis de Daniela, mais petit à petit elle suscite son intérêt, notamment à travers sa sensibilité pour la musique classique. Une complicité naît entre les deux personnages. Florence, visitant son père régulièrement, remarque l'évolution de la relation et la juge déplacée. Plus son père et Daniela se rapprochent, plus elle tente de remettre chacun à sa place.



1.3 NOTE D'INTENTION DU RÉALISATEUR

« Depuis mon plus jeune âge, je visite régulièrement mon grand père dans sa ville de Sion. J'ai toujours été fasciné par cet espace et ce décor, la musique qu'on y écoute. Cet univers m'est à la fois familier et étranger. Dans un exercice au début de mon cursus scolaire, je m'étais intéressé à ces lieux en filmant une fête de famille ; c'est pour moi une manière de fermer la boucle que d'y revenir pour mon projet de diplôme. D'autre part, mon grand père, âgé de 101 ans, vient de quitter sa villa pour EMS. J'ai ressenti une sorte d'urgence à capter, ou immortaliser, un espace lié à un personnage qui va bientôt disparaître, d'où mon inspiration. »

La première intention de Tristan Aymon était de faire "un film de personnages construit autour d'un sérieux travail de mise en scène." Il s'agit, pour lui "d'un film intimiste, centré sur des caractères et la transformation possible de leurs modes de pensée."

En termes de mise en scène, il affirme avoir voulu « alterner des scènes de tensions et des moments de pure harmonie pour que le film soit le plus sensoriel possible ». Pour cela, il joue avec des regards, des silences et des sons.

COMMENTAIRE

Avec ce court-métrage, Tristan Aymon, malgré son jeune âge, aborde un sujet délicat dans la vie d'un être humain. Les jeunes réalisateurs racontent la plupart du temps des histoires de leur âge et ne s'aventurent que plus tard sur des sujets qui concernent des adultes d'âge mûr. Tristan Aymon fait preuve de beaucoup de maîtrise dans sa représentation des différents protagonistes et des relations qui les unissent. Cela passe par le sens du montage, du cadrage et de la mise en scène sonore pour rendre visibles ces relations humaines en termes de cinéma. Pour cette raison, ce film mérite d'être analysé par les élèves comme œuvre cinématographique avant tout. Mais au delà de cette dimension artistique, le sujet même de *Ultima Donna* permet d'interroger sur nos relations intergénérationnelles.

1.4 DISCIPLINES

ET THÈMES

CONCERNÉS

ARTS VISUELS

OBJECTIF A34 AV DU PER

Comparer et analyser différentes œuvres artistiques...en analysant le sujet, le thème, la technique, la forme et le message d'une œuvre

ÉDUCATION

NUMÉRIQUE (MÉDIAS)

OBJECTIF EN 31 DU PER

Analyser et évaluer des contenus médiatiques...en étudiant la composition de différentes créations médiatiques afin d'évaluer les enjeux des messages.

Étude de créations médiatiques à l'aide d'outils d'analyse du message et du support (stéréotype, portée sociale du message, grammaire de l'image et du son, aspect subliminal, points forts et limites du support, ...).

Analyse d'éléments inhérents à la composition d'une image fixe ou en mouvement (cadrage, couleur, lumière, profondeur de champ, rythme, mouvement, champ/hors champ, plans, mise en scène, ...) et du rapport entre l'image et le son.

2 ACTIVITÉS

Le film traite de deux thèmes principaux :

- La dépendance liée à la vieillesse et les deux visions antagonistes de sa gestion
- La rencontre de deux mondes culturels

Voici des pistes d'analyse de ces deux thèmes en se basant sur la mise en scène et l'étude des trois personnages principaux.

2.1 ANALYSE DU THÈME DE LA DÉPENDANCE LIÉE À LA VIEILLESSE

Le court-métrage aborde souvent les thèmes de l'enfance et de l'adolescence pour la simple raison que ce sont de jeunes réalisateurs qui se lancent dans le cinéma. Ils désirent raconter leurs vie et leur questionnement sur celle-ci. *Ultima Donna* de Tristan Aymon traite d'un sujet assez peu représenté dans ce type de cinéma : les personnes âgées et leurs problèmes (solitude, veuvage, dépendance par rapport à un tiers, maladie...).

Le film pose la question principale : **comment vivre sa vieillesse ?**

Pour illustrer cela, le réalisateur met en scène deux visions de cette thématique à travers les deux femmes du film.

-La fille du Dr Bertoz, **Florence**, a 50 ans. Elle a une vie de famille et professionnelle qui lui prend beaucoup de temps. Elle n'arrive plus à s'occuper de son père comme elle le voudrait et décide d'engager une jeune aide à domicile. D'allure stricte, elle est très consciencieuse et même médicale dans sa relation avec son père. Elle prend bien soin qu'il ne mange pas trop de sucre ou ne boive pas de vin. Elle veille de très près à la bonne prise des médicaments. Elle est en somme une infirmière dévouée, non dénuée d'amour pour son père. Mais la communication ne semble pas passer entre les deux. On ressent ce poids à la fin du film quand le père dispose de sa fille comme d'une simple employée de maison.

Florence adopte une vision «médicalisée» de la vieillesse où tout est sous contrôle : de la moindre bouchée de gâteau à la supervision des médicaments, tout est fait pour assurer une bonne santé à son père. Elle a bien sûr peur de perdre celui-ci et accroît donc cette pression médicale pour le maintenir en bonne forme. Elle est persuadée de bien faire, de répondre aux besoins de son père, mais sa crainte l'empêche de ressentir les véritables besoins du vieillard.

-**Daniela** est une jeune fille d'origine portugaise de 22 ans, employée par Florence pour prendre sa relève auprès de son père. Sa fonction est de tenir la maison propre et faire en sorte que le Dr Bertoz prenne bien ses nombreux médicaments, sans faire d'excès alimentaires. Elle semble timide et réservée face au docteur qui l'ignore complètement au début du film. L'acceptation de cette « intruse » par le maître de maison ne se fait pas facilement. Il refuse d'abord de lui parler.

Physiquement, Daniela est l'opposé de Florence, avec un visage rond et doux. Elle est charnelle et voluptueuse, contrairement à la fille du docteur. Daniela représente la jeunesse dans sa candeur et même sa naïveté face à cette figure imposante du grand-père. Elle se laisse facilement manipuler par le Dr Bertoz et désobéit ainsi aux directives strictes de Florence.

Daniela représente ainsi la vie dans son acception hédoniste. En buvant du vin, en mangeant des gâteaux ou en étant sensible à la beauté de la musique classique, elle répond au besoin de goûter aux plaisirs de la vie du Dr Bertoz. Cette vision de la fin de vie est plutôt marquée par le plaisir sans restrictions, malgré les difficultés physiques.

2.2 PISTE PÉDAGOGIQUE : TENTER DE RECONNAITRE DEUX VISIONS DE LA VIEILLESSE DANS LA MISE EN SCÈNE ET LE COMPORTEMENT DES DEUX PERSONNAGES FÉMININS DU FILM

Cet exercice se base sur le travail de mise en scène et sur le comportement de Florence dans la toute première séquence du film.

Pour le personnage de Daniela, qui symbolise une vision hédoniste de la vie, l'étude portera sur une série de scènes montrant ces plaisirs de la vie interdits au docteur.

Vision de Florence

La séquence d'ouverture est celle de l'anniversaire des 80 ans du Dr Bertoz. La scène se passe dans la salle à manger feutrée de sa demeure. Les convives, tous d'un certain âge, sont assis autour d'une grande table.

Voici une liste non exhaustive d'éléments comportementaux et leur mise en scène, liés à la thématique de la vieillesse et à la vision qu'en a Florence. Ces éléments de mise en scène et ces comportements devraient, dans l'idéal, être reconnus par les élèves sur la base de quelques indices.

1- Première image du film : le docteur Bertoz s'assied à table. Son visage est fermé. Tout de suite, sa fille Florence nous masque son visage en s'asseyant à son tour. La mise en scène instaure déjà une présence envahissante de la fille dans le « cadre » de vie du père. Deuxième élément de mise en scène, la mise au point de la caméra est faite sur le père en laissant la fille dans le flou au premier plan. Le regard dénué de sentiment du père sur sa fille « floue » marque encore plus un malaise encore non perceptible par le spectateur.

2- Le gâteau d'anniversaire arrive devant le docteur qui est souriant et touché de l'attention. Il commence à souffler les bougies. Il doit s'y reprendre à deux fois. Mais sa fille le devance et souffle les dernières bougies pour lui. Le père est surpris et mécontent de cette ingérence et son visage se referme aussitôt. Le plan frontal montre ce mécontentement remarqué par tous à table et le court malaise qui s'installe.

3- Florence offre à son père un cadeau : une bouteille d'alcool de son année de naissance (pas celle de son père mais la sienne). Là encore, le visage du père trahit son mécontentement par son regard, ce que sa fille ne remarque pas.

4- Ultime frustration imposée à son père par Florence : le refus de lui donner sa part de gâteau. Les parts circulent de main en main. L'une d'elle est donnée au Dr Bertoz. Aussitôt Florence s'avance avec une assiette et échange la part de gâteau contre deux moitiés de poire.

Là aussi, la mise en scène marque la violence feutrée de cette ingérence : Florence avance vers son père et nous découvrons au dernier moment cet échange. Le plan suivant la montre directement se rasseyant à côté de son père. La rapidité du montage par cette courte ellipse illustre la rapidité de l'incursion de la fille, une nouvelle fois, dans le « cadre » de vie de son père. Cette fois, le père excédé regarde sa fille qui saisit ce regard noir. Un plan large des deux personnages, du même type qu'au début de la séquence, montre cette fois la gêne de Florence.

Résumé : le public, en une séquence d'ouverture, comprend parfaitement les rapports humains basés sur l'ingérence de la fille dans les affaires de son père. Non qu'elle fasse cela par méchanceté, mais plutôt par zèle et envie de bien tenir le rôle d'infirmière qu'elle s'est elle-même donné. Elle désire contrôler la santé de son père sans que celui-ci n'ait donné son accord. La vision « médicalisée » de la vieillesse s'illustre parfaitement dans cette séquence d'ouverture, en instaurant cette mainmise et cette intrusion de la fille dans le monde de son père.



Daniela ou la vision hédoniste de la vieillesse

Daniela représente la jeunesse, la fraîcheur et l'insouciance dans *Ultima Donna*. La « dernière femme » du titre est cette jeune femme au visage calme, serein qui devient ensuite enjoué et souriant. Elle regarde le Dr Bertoz avec bienveillance et respect. Il voit en elle la jeunesse dans tout ce qu'elle représente de charnel et de sensuel. Daniela est pulpeuse, avec des formes. Le Dr Bertoz le voit bien et Florence ira même jusqu'à acheter une blouse blanche pour masquer ce corps dans sa glorieuse jeunesse. Cet uniforme impose aussi à Daniela son rang de serviteur.

Si l'on parle de vision hédoniste de la fin de vie, ce n'est bien sûr pas le point de vue de Daniela. Daniela est juste la figure d'une jeunesse retrouvée par le Dr Bertoz. A travers ce personnage, c'est le point de vue du docteur qui est montré, en contrepoint de celui de sa fille. Il l'utilise d'abord pour se venger du désengagement de sa fille auprès de lui. Mais petit à petit, il va regarder Daniela, après l'avoir totalement ignorée. Il va l'accepter avec sa candeur, sa naïveté et surtout sa joie de vivre et ses grands rires.

Il y a aussi une volonté du réalisateur de montrer une relation tactile entre les deux personnages, symbole d'une relation naissante. Voici une liste non exhaustive de scènes illustrant ceci.

Là encore, il serait bon d'inviter les élèves à reconnaître ces gestes.

- La scène du bain est la plus explicite dans sa mise en scène. Daniela lave les cheveux du Dr Bertoz. Il y a cette proximité des corps accentuée par le cadrage serré du réalisateur. On voit alors deux corps, celui de la vieillesse et celui de la jeunesse juxtaposés.

- Florence revient voir son père et découvre la bouteille de vin vide sur la table. Elle se rend compte de la nouvelle complicité entre Daniela et son père. Cette dernière lui masse les mains et le serre ensuite dans ses bras en partant. Cette proximité des corps fait contrepoint au plan du repas entre le père et la fille. Ce plan large montre la grande distance physique entre les deux personnages.

- Lors du dîner, le Dr Bertoz s'amuse à enivrer la jeune femme. Il la soutient pour la ramener dans sa chambre.

2.3 ANALYSE DU THÈME DE LA RENCONTRE DE DEUX UNIVERS CULTURELS DIFFÉRENTS

Tristan Aymon traite dans *Ultima Donna* d'un autre thème à travers les deux figures du Dr Bertoz et de Daniela : la rencontre de deux univers culturels.

Daniela arrive dans cette grande demeure aussi esseulée que l'est le Dr Bertoz. Nous ne la voyons quasiment jamais en dehors de la maison. Nous ne connaissons pas son passé. Mais on peut supposer qu'elle n'est pas du même monde que le Dr Bertoz. Elle est jeune, inexpérimentée et occupe un poste de femme de ménage.

Le Dr Bertoz vient d'un milieu aisé. Il vit seul dans une grande demeure bourgeoise entouré de beaux meubles. Son goût pour la musique classique marque aussi une grande culture.

C'est ce dernier point qui va permettre le rapprochement des deux mondes. Le premier contact avec la musique classique de Daniela est tout d'abord marqué par l'indifférence : elle passe l'aspirateur alors que le vieil homme écoute sa musique. Elle «vole» ensuite un CD au Dr Bertoz pendant qu'il dort. Lorsqu'il s'en rend compte, il n'est pas fâché mais refuse qu'elle écoute cette musique sur les petites enceintes de son lecteur portatif. L'écoute du même morceau sur la très bonne sonorisation de la maison envahit littéralement la jeune femme qui fond en larmes devant la beauté de la musique.

Il faut noter ici le travail du son dans la mise en scène. La beauté et le calme résultant de cette écoute de musique classique sont contrariés au plan suivant par le bruit sec de la porte se refermant à l'arrivée de Florence. Celle-ci devient l'élément perturbateur surgissant de l'extérieur par le montage sonore.

Daniela devient une sorte de réceptacle de la passion mélomane du Dr Bertoz. Isolé dans sa grande maison, ce dernier trouve dans la jeune fille une personne à qui transmettre son goût pour la musique. Il retrouve ainsi ce lien social de transmission culturelle indispensable à toute personne âgée. Cela lui permet de garder l'esprit alerte, indispensable à cette transmission du savoir.

Personne dans la famille du docteur ne peut plus tenir le rôle de Daniela : sa fille est adulte et il n'a plus rien à lui apprendre. On ne voit jamais de petits enfants qui pourraient représenter ce lien filial et culturel. Daniela remplit donc un vide auprès du docteur.

On ne voit jamais le Dr Bertoz à l'extérieur de sa maison. C'est le signe d'un repli social. Il ne voit personne et ne profite plus des loisirs culturels organisés au dehors. Lors d'un repas, il propose à Daniela de l'emmener à l'opéra. Il veut autant retrouver le plaisir d'une sortie culturelle que transmettre sa passion à la jeune femme. Le vieil homme trouve ainsi un nouveau sens à l'existence, en reprenant le rôle de père ou de grand père qui transmet son savoir aux générations suivantes.

2.4 PISTE PÉDAGOGIQUE: LES PERSONNAGES

Tristan Aymon nous offre avec *Ultima donna* un film classique dans sa mise en scène et les personnages mis en jeu. La narration est simple, linéaire et efficace pour permettre au spectateur de ressentir clairement la progression des personnages.

Ces modifications du statut des personnages dans le film peuvent faire l'objet d'un exercice pour les élèves, invités à résumer les traits dominants de chaque personnage au début et à la fin du film. Il s'agit de relever les changements de comportement et de statut des personnages dans la progression narrative du film.



1- **Le Dr Bertoz** passe d'un vieillard presque sénile aux yeux de sa fille à un homme profitant des plaisirs de la vie avec délectation. Son désir d'émancipation a été le plus fort face à la figure castratrice de Florence.

La dernière scène est révélatrice de ce décloisonnement physique et mental du docteur. On le retrouve, pour la première fois au cours du film, en dehors de sa maison en train de prendre le soleil en fumant un cigare. La vieillesse est alors vue comme une période de la vie au cours de laquelle on peut profiter des bonnes choses et non plus comme l'âge des restrictions liées aux capacités physiques, à l'assèchement de l'esprit et des connaissances.

2- **Daniela**, de jeune fille timide employée comme femme de ménage, devient une incarnation de la féminité au travers du regard docteur. Elle a tout au long du film un rôle passif, dans le sens où elle reste elle-même sans jouer de ses atouts pour obtenir des avantages quelconques. C'est juste le regard du Dr Bertoz qui change. Elle devient à ses yeux une figure de la muse qui va lui redonner envie de vivre pleinement sa fin de vie comme bon lui semble. A la fin, le Dr Bertoz accorde même sa confiance à Daniela, au détriment de sa fille.

3- **Florence** est le personnage qui perd le plus. Elle est au début la fille aimante et toujours présente pour son père. Elle se révèle rapidement castratrice en lui retirant par exemple les joies d'un gâteau d'anniversaire ou en le médicalisant à outrance. Elle ne le fait pas par méchanceté ou égoïsme mais par amour. Seulement, elle ne veut pas voir que son père refuse à la fois toutes ces contraintes médicales et sa mainmise sur le temps qu'il lui reste à vivre.

A la fin du film, Florence se verra rejeter au rang de subalterne de manière violente par son père. Lorsqu'elle découvre la montre de sa mère défunte au poignet de Daniela, Florence pense de suite à un vol. Son père lui annonce qu'il a donné cette montre à la jeune femme. Devant l'incompréhension de Florence et son refus de voir cette montre offerte à une inconnue, son père la congédie en des termes durs : « Quand tu auras terminé avec tes courses, tu pourras disposer ». Elle ainsi est renvoyée au simple rang d'employée de maison, de manière très brutale. Alors que Daniela prend sa place désormais vacante auprès du Dr Bertoz.

2.5 POUR ALLER PLUS LOIN ET RÉFÉRENCES

Présentation du film sur le site de l'ECAL :

<http://www.ecal.ch/fr/1384/formations/bachelor/cinema/projets-workshops/ultima-donna>

- Le site de Pro Senectute (Suisse) :
<http://www.pro-senectute.ch/fr.html>
- Le site de l'association suisse des soins à domicile :
<http://www.aide-soins-domicile.ch/>
- Pôle d'expertise en vieillissements :
<http://www.lebienvieillir.be/?p=accueil>
- Projets intergénérationnels :
<http://www.intergeneration.ch/>

D. Grandemange, G. Gérold et C. Szyba, *Les personnes âgées: comprendre et prendre soin*. Paris: De Boeck / Estem, 2010

Films:

Amour de Michael Haneke, France/Autriche, 2012

Et si on vivait tous ensemble de Stéphane Robelin, France, 2011 avec Jane Fonda, Claude Rich, Pierre Richard

Monsieur Schmidt d'Alexander Payne, Etats-Unis, 2002

Tatie Danielle d'Etienne Chatiliez, France, 1990

Le vieil homme et la mer court métrage d'Alexander Petrov, Russie, 1999

Le site de Terrain Vague, structure de promotion et production de films créée par un collectif de cinéastes, dont Tristan Aymon

<http://www.terrainvague.ch/tristanaymon.html>

Le dossier de presse de *Sortie de route*, dernier film de Tristan Aymon, traitant également des différences culturelles

http://www.google.ch/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=9&ved=0CEkQFjAl&url=http%3A%2F%2Fagenda.culturevalais.ch%2Fattachement%2Fdownload%2F5086&ei=9vyuUqelOsGN7QbygYEO&usq=AFOjCNFv-7IrtS4HuNpey6Yq_Qp-NU-U7cA&bvm=bv.57967247,d.ZGU

Interview du réalisateur pour la 11^{ème} tournée romande du court métrage (automne 2013), lors de laquelle il parle du court métrage «comme moyen d'accéder au long-métrage»:

<http://www.canal9.ch/television-valaisanne/emissions/l-info-en-continu/11-10-2013/nuit-du-court-metrage-interview-de-tristan-aymon.html>

Dossier réalisé par Bruno Quiblier, mai 2013

1	PRÉSENTATION	60
1.1	Fiche technique	60
1.2	Résumé du film	60
1.3	Disciplines et thèmes concernés	61
2	FICHES ÉLÈVES	62
2.1	Analyse du thème de l'identité	62
2.2	Construction du récit et place du spectateur	63
2.3	Exercice du résumé	64
3	CORRIGÉS DES FICHES ÉLÈVES	67
3.1	Analyse du thème de l'identité : corrigé	67
3.2	Construction du récit et place du spectateur : corrigé	73
3.3	Exercice du résumé : corrigé	75
4	THÈME DE LA MALADIE	76
4.1	Point de vue clinique	76
5	INTERVIEW DU RÉALISATEUR	80

«RADIO-ACTIF»



1.1 FICHE TECHNIQUE

TITRE ORIGINAL «Radio-actif»

Court-métrage documentaire
Suisse, 2012

DURÉE 27"

VERSION ORIGINALE française

SCÉNARIO ET RÉALISATION

Nathan Hofstetter

IMAGE Natalia Ducrey

Nathan Hofstetter

MONTAGE Félix Sandri

MIXAGE Jérôme Vittoz

PRODUCTION ECAL

Pardino d'Oro Festival de Locarno
2012

PUBLIC CIBLE

Secondaire I et II

éc a l

1.2 RÉSUMÉ DU FILM

Dans *Radio-actif*, un court métrage documentaire autobiographique, Nathan Hofstetter, étudiant en réalisation à l'ECAL, raconte la décompensation psychotique qu'il a vécue et dont il est en voie de rétablissement.

Le dispositif principal est simple : Natalia, une amie à lui, le filme en gros plan, dans une cuisine. Face à la caméra, il relit une partie du journal qu'il a tenu durant son séjour de trois mois en hôpital psychiatrique. En dialoguant avec Natalia, il en commente le contenu et y apporte des explications supplémentaires.

Ce témoignage en gros plan est entrecoupé de séquences en extérieur, montrant des lieux où Nathan a vécu les épisodes marquants de sa maladie. Hors-champ, il nous raconte ce qui s'y est passé, ce qu'il s'imaginait alors vivre.

Balançant le spectateur entre ces voyages au cœur de la maladie, qui semblent proche d'une fiction, et les séquences sans artifices du témoignage filmé face caméra en gros plan, l'auteur-réalisateur nous montre comment il se distancie de cet épisode et comment il le perçoit, avec le recul des quelques mois qui l'en séparent.

1.3 DISCIPLINES

ET THÈMES

CONCERNÉS

(pour les élèves du secondaire I)

FRANÇAIS

OBJECTIF L1 31 DU PER

Lire et analyser des textes de genres différents et en dégager les multiples sens

OBJECTIF L1 33 DU PER

Comprendre et analyser des textes oraux de genres différents et en dégager les multiples sens

OBJECTIF L1 35 DU PER

Apprécier et analyser des productions littéraires diverses

ACTIVITÉS CRÉATIVES MANUELLES

OBJECTIF A32 AC&M DU PER

Analyser ses perceptions sensorielles

OBJECTIF A34 AC&M DU PER

Comparer et analyser différentes œuvres artistiques

ÉDUCATION

NUMÉRIQUE (MÉDIAS)

OBJECTIF EN 31 DU PER

Analyser et évaluer des contenus médiatiques.

FORMATION GÉNÉRALE, SANTÉ ET BIEN ÊTRE

OBJECTIF FG 32 DU PER

Répondre à ses besoins fondamentaux par des choix pertinents

Les fiches d'exercices pour les élèves intitulées *Analyse du thème de l'identité* et *Construction du récit et place du spectateur* sont davantage adaptées aux élèves du secondaire II (École de Maturité, 1^{ère} année : français, philosophie, psychologie, arts visuels), mais les autres documents sont destinés aux élèves du secondaire I (10-11^{ème} Harmos) et du secondaire II.

2.1 FICHE ÉLÈVE N°1: ANALYSE DU THÈME DE L'IDENTITÉ

Cet exercice est adapté à des élèves du secondaire II.

Ce court métrage reprend quelques codes des récits de l'écriture du moi⁸ et nous allons en repérer quelques-uns. Nous avons pour but de déceler les caractéristiques de l'identité de celui qui raconte son histoire. Quels sont les éléments constitutifs de l'identité de celui qui raconte son histoire, de chacun d'entre nous ? Un individu se définit par plusieurs facettes (sexe, couleur des yeux, genre, orientation sexuelle, couleur des cheveux, langue, morphologie, maladie, ...) et appartient à plusieurs groupes qui le définissent aussi en partie (sa famille, sa culture, sa nationalité, sa religion, son équipe de foot, son groupe de musique, sa classe, son établissement scolaire, ...). Quelles sont les facettes identitaires du «personnage» de ce film ?

1. De quel moment de la vie du réalisateur parle le film ? Pourquoi est-ce un moment important de sa vie ?
2. Donnez tous les indices spatio-temporels que vous avez repérés. Quel lien peut-on faire entre ces indices spatio-temporels et l'identité du réalisateur ? Quelle est la chronologie des événements ?
3. Quels sont les indices de modalisation (tout ce qui traduit l'attitude du locuteur par rapport à ce qu'il dit ou aux faits qu'il rapporte) et quels effets provoquent-ils ?
4. Que symbolisent les objets montrés par le réalisateur ? Font-ils partie de l'identité du réalisateur ?
5. Peut-on faire le portrait du réalisateur ? Quelles sont ses facettes identitaires ?
6. Quel lien le réalisateur fait-il avec sa vocation artistique ?
7. Décrivez les relations entre le réalisateur et les autres.
8. Décrivez le dispositif énonciatif. Comment le réalisateur s'y prend-il pour raconter cette histoire ?
9. Que signifie le titre du film, à votre avis ?

⁸ Types d'écriture du moi : l'autobiographie (Sartre, *Les Mots*, Rousseau, *Les Confessions*), la poésie autobiographique (Raymond Queneau, *Chêne et chien*, Char, *Feuillets d'Hypnos*), le récit-témoignage (Primo Levi, *Si c'est un homme*), l'écriture du souvenir (Georges Perec, *Je me souviens*), le roman autobiographique (Camus, *Le premier homme*, Proust, *A la recherche du temps perdu*), l'autoportrait (Leiris, *L'Âge d'homme*, Montaigne, *Essais*), les mémoires (Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*), le journal intime (*Journal d'A. Franck*), la lettre (Mme de Sévigné, *Lettres*), ...

Autobiographie : « récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (définition que Philippe Lejeune propose dans *L'Autobiographie en France*)

Autoportrait : récit suivant une logique associative ou thématique (non chronologique, non linéaire) que quelqu'un fait de sa propre existence.

Journal intime : récit discontinu d'un diariste qui raconte sa vie au jour le jour et qui revient sur un passé beaucoup plus proche du moment de l'énonciation

Mémoires : récit rétrospectif d'un auteur qui se présente comme le témoin de son temps et qui raconte sa participation à une action historique.

Roman autobiographique : récit d'un narrateur fictif qui raconte sa vie (l'auteur se dissimule derrière ce personnage de narrateur).

Témoignage : récit d'une personne présente lors d'un événement qui dit ce qu'elle a vu et entendu dans le but d'établir la vérité.

2.2 FICHE ÉLÈVE N°2 : CONSTRUCTION DU RÉCIT ET PLACE DU SPECTATEUR

Radio-actif contient différents niveaux de récits et différents narrateurs, qui se trouvent tous être Nathan Hofstetter, dans un rôle différent. Suivant le niveau de récit et la situation d'énonciation, le rapport au spectateur varie sensiblement. En effet, les effets de distanciation et les facteurs d'identification se succèdent et emmènent le spectateur dans un va-et-vient entre des moments de forte empathie, voire d'identification, et des moments de prise de distance.

IDENTIFICATION, n.f. :

1. Action d'identifier ; résultat de cette action. *L'identification d'une chose à une autre.*
2. Action de s'identifier. *Psycho.* Processus par lequel un individu confond ce qui arrive à un autre avec ce qui lui arrive à lui-même.⁹

Au cinéma, l'identification intervient entre le spectateur et un personnage du film. Le premier s'identifie au second, à un plus ou moins haut degré, selon les dispositifs esthétiques mis en place, selon la disposition du spectateur à se laisser glisser dans la peau d'un personnage, et selon son ressenti par rapport au personnage. Si certains dispositifs de prise de vue encouragent à l'identification (par exemple le plan subjectif – qui filme ce que le personnage voit et relaie le regard de ce personnage à l'écran, la voix off – qui donne le point de vue d'un personnage sur une scène vécue ou une situation observée, etc.), cette notion reste propre au ressenti de chaque spectateur.

DISTANCIATION, n.f. :

1. *Théâtre.* Attitude de l'acteur « prenant ses distances » avec son personnage, du spectateur, avec l'action dramatique. *Effet de distanciation.*
2. *Fig.* Recul pris par rapport à qqn, qqch. – *Ling.* Distance prise par le locuteur par rapport à sa propre énonciation. *Didact.* Distance créée entre deux choses, deux phénomènes.¹⁰

Au cinéma, un effet de distanciation est un procédé utilisé dans le cadre de la narration, qui a pour objectif d'interrompre le processus d'identification du spectateur aux personnages auxquels il est confronté. Les effets de distanciation sont souvent des moments de rupture dans la narration, qui rappellent au spectateur la présence du dispositif : l'apparition à l'écran ou la référence à la machinerie cinématographique (micros, spots, etc.), la référence à la situation du spectateur qui assiste au film, l'adresse directe au spectateur, etc. sont des éléments qui rappellent au spectateur son statut, à savoir celui d'un observateur, qui est témoin, qui assiste à un spectacle.

Ces effets sont des choix esthétiques du réalisateur qui ont une influence sur l'implication du spectateur durant le visionnement du film : plus le spectateur se fond dans l'identification, plus son rapport au film sera de l'ordre de l'émotionnel ; au contraire, plus y a d'effets de distanciation, moins le spectateur sera émotionnellement investi et plus il aura un rapport objectif et analytique au film.

Consigne :

Distinguez les différents niveaux de récits, les situations d'énonciation qui les relaient, et leur impact sur l'implication du spectateur.

⁹Le petit Robert, 1991, Dictionnaires Le Robert, Paris.

¹⁰Le petit Robert, 1991, Dictionnaires Le Robert, Paris.

2.3 EXERCICE DU RÉSUMÉ

Un court-métrage est un récit cinématographique court (quelques minutes en général, maximum une heure). Il s'agit de raconter en quelques plans une histoire. Les réalisateurs qui s'essaient à cet exercice doivent trouver des astuces narratives pour raconter leur histoire en un temps réduit. Nous vous invitons à vous plier à cette même contrainte formelle.

Voici la méthode générale et très précise que nous vous demandons de suivre : il s'agit de résumer un objet (film, texte,...) en suivant les quatre points suivants et en respectant le nombre de mots autorisés.

Mention bibliographique

Titre original du film, (titre français), Nom, Prénom du réalisateur, année de production.

1. Titre du résumé

- Choisir un titre pertinent qui met en évidence le sujet de l'objet à résumer.
-

2. Objet à résumer

- Déterminer la nature de l'objet résumé (roman, nouvelle, essai, poème, film, paroles, article, extrait d'un roman...)
 - Mettre en évidence l'auteur/producteur de l'objet résumé, la situation d'énonciation ou le mode de narration (type de narrateur, focalisation,...): qui parle, raconte ou voit ?
 - Préciser le genre ou courant auquel appartient l'objet résumé (romantisme, surréalisme, parodie, film documentaire,...)
-

3. Sujet principal

- Dégager le thème : il peut y avoir plusieurs thèmes, mais relever le thème principal.
En peu de mots, de quoi parle ce film ?
 - Dégager la thèse (point de vue sur le thème, jugement de valeur) si thèse il y a ou la «clé» (par exemple : le passage que vous devez résumer est un portrait, le quotidien matinal d'un personnage, le dénouement tragique de la pièce, la première rencontre de deux personnages, ...)
 - Réussir l'enchâssement des parties 2 et 3 en une phrase.
-

Une phrase

4. Points principaux

Rédigez un texte en suivant les conseils ci-dessous :

- **Revoyez plusieurs fois le film à résumer !** Il faut non seulement comprendre, mais aussi rendre fidèlement la pensée d'autrui. Après avoir vu le film, réfléchissez et essayez une première fois de déceler son idée directrice, son point de départ, son enchaînement logique, sa conclusion, son intérêt.
- **Soyez fidèle et visez l'objectivité !** Il ne s'agit pas d'une critique qui évalue l'objet résumé. Il s'agira donc d'être le plus objectif possible. Votre résumé ne doit ni déformer les idées, ni porter sur elles un jugement personnel.

- **Questionnez-vous !** De quoi traite ce film ? Pourquoi a-t-il été réalisé ? Qu'est-ce que le réalisateur veut me faire comprendre ?
- **Montrez que vous avez compris le film entièrement !** Cherchez dans le dictionnaire tous les mots qui vous sont inconnus si besoin et prenez le temps de réfléchir. Votre résumé doit prouver au lecteur que vous avez bien compris le film en entier.
- **Suivre le fil du développement !** Respectez l'ordre logique choisi par le réalisateur.
- **Dévoilez la fin !** Le résumé dévoile le plus rapidement possible la fin du film. Il ne s'agit pas d'un article jouant sur un effet d'attente ou de suspense donnant envie de voir le film pour connaître la fin. La première qualité d'un résumé, c'est la fidélité au sens, la soumission la plus complète possible à la pensée du réalisateur même si vous êtes personnellement d'une opinion opposée à la sienne.
- **Choisissez un lexique concis et précis !** Il s'agit de trouver le mot juste et d'éviter les périphrases (utilisez directement «Norvège» au lieu de la périphrase «le pays des Fjords» par exemple). Vous ne pouvez pas vous permettre de perdre plusieurs mots pour dire une seule chose. Choisissez donc de préférence le mot précis qui désigne la chose plutôt qu'une longue tournure.
- **Respectez la contrainte de longueur !** Vous devez prendre le temps de compter les mots et trouver comment raccourcir certaines phrases sans changer le sens. La contrainte permet de développer des compétences rédactionnelles et de trouver des astuces pour reformuler une idée. C'est un très bon exercice de reformulation et un moyen de perfectionner la maîtrise d'une langue. La dernière réécriture avant la reddition est une sorte de travail de sculpteur (on coupe ce qui est en trop et on remodèle certaines phrases).
- **Utilisez de préférence le présent !**
- **Précisez la position du narrateur !** Dans la première phrase (phases 2 et 3), il faut expliquer la situation d'énonciation au lecteur. L'auteur raconte l'histoire de X (récit en «il») ; L'auteur fait raconter à X comment il a (récit en «je»). Reportez-vous aux règles liées aux discours rapportés (DD/DDDL/DI/DIL). N'oubliez pas notamment d'opérer les changements de temps verbaux et de bien choisir les verbes introducteurs.
- **Rédigez !** Un résumé n'est pas un plan ni une prise de notes simplement remises en ordre. Il doit être rédigé. Clair, logique, bien enchaîné, il est écrit pour autrui et doit pouvoir être lu à haute voix sans aucune difficulté, immédiatement compréhensible à tous. Un résumé doit s'efforcer d'être une re-création.
- **Reprenez les mots des personnages du film à bon escient !** Un résumé n'est pas un patchwork de divers fragments de dialogues ! Ne reprenez les mots des personnages qu'avec parcimonie afin de mettre en évidence une ou deux expressions (ou choix de mots particuliers). Il ne s'agit pas de réaliser un montage de citations. Il faut d'ailleurs mettre entre guillemets les répliques que vous reprenez directement du film.

Nombre de mots

Adapter le résumé à la longueur voulue (parties 2, 3 et 4) : environ 150 mots (entre 130 et 170 mots), environ 200 mots (entre 180 et 220 mots). Les signes de ponctuation ne seront pas considérés comme des mots et les mots reliés par des tirets seront comptés comme un seul mot. Dès qu'il y a une apostrophe, nous considérerons que c'est une séparation des deux groupes de syllabes (deux mots donc) :

Après-midi : un seul mot / c'est une bonne idée : cinq mots / c'est-à-dire : deux mots / arc-en-ciel : un seul mot / que dis-je? : deux mots

FICHE ÉLÈVE N°3: RÉSUMÉ

Cet exercice est adapté aux élèves du secondaire I et II.

Consigne

Après avoir étudié en détail ce film, veuillez rédiger deux résumés du film *Radio-actif* de Nathan Hofstetter, l'un de 170 mots (entre 160 et 180 mots) et l'autre de 300 mots (entre 290 et 310 mots).

La première phrase doit résumer le film en expliquant la situation d'énonciation et en donnant le maximum d'informations nécessaires à la compréhension (genre, univers spatio-temporel, action principale). Les signes de ponctuation ne sont pas considérés comme des mots et les groupes de syllabes reliés par des tirets seront comptés comme un seul mot (exemple : arc-en-ciel : un mot, après-midi : un mot). Dès qu'il y a une apostrophe, par contre, nous considérons qu'il y a deux mots (exemple : s'il : deux mots, je t'aime : trois mots, que dis-je ? : deux mots, c'est-à-dire : deux mots, c'est une bonne idée : cinq mots).

Mention bibliographique

Titre original du film, (titre français), Nom, Prénom du réalisateur, année de production.

1. Titre du résumé

2. Objet à résumer

3. Sujet principal

Une phrase

4. Points principaux

Nombre de mots

3.1 CORRIGÉS

ANALYSE DU THÈME DE L'IDENTITÉ

De quel moment de la vie du réalisateur parle le film ? Pourquoi est-ce un moment-clé de sa vie ?

Le réalisateur parle d'une expérience hallucinatoire liée à une maladie (la schizophrénie). Il essaie de définir cette maladie et de donner au spectateur les symptômes. À cause de cet événement, il a dû être hospitalisé. On pourrait parler de traumatisme parce qu'il utilise un champ lexical médical lié à l'angoisse pour parler de cette épreuve. On pourrait aussi dire que cet événement ressemble à une expérience cinématographique puisque, lors de sa décompensation, le réalisateur avait l'impression de vivre comme dans un film catastrophe (champ lexical de la radioactivité, du terrorisme). Cette expérience est une épreuve passée sur laquelle le réalisateur revient afin d'en cerner tous les aspects, de les comprendre et de rétablir sa chronologie. Il dit à son interlocutrice que cela lui fait du bien de parler et on a l'impression qu'il est rétabli quand il revient sur cet événement, face caméra.



L'autobiographe construit généralement son récit en évoquant les moments de sa vie qui l'ont modifié pour expliquer qui il est comme si l'être humain était le résultat de ses expériences. Des scènes similaires se retrouvent d'ailleurs dans différents récits autobiographiques comme des étapes clés par lesquelles passerait un être humain qui raconte sa vie. On parle alors de «moments topiques» (exemples : la peinture de l'enfance, l'éveil à la vocation artistique, naissance de la sexualité, mort de la mère, etc.). Les souvenirs douloureux constituent aussi l'individu. Ici, nous n'avons pas tout à fait une autobiographie;

nous avons plutôt le récit d'une expérience, un témoignage. Nous n'avons pas d'informations concernant d'autres étapes importantes de sa vie et il ne fait pas vraiment son autoportrait. Le film est centré sur sa maladie. Il essaie cependant de cerner cette expérience dans son ensemble afin d'identifier les mécanismes. Cette vision «totalisante» et rétrospective est propre aux récits de l'écriture du moi.

Donnez tous les indices spatio-temporels que vous avez repérés. Quel lien peut-on faire entre ces indices spatio-temporels et l'identité du réalisateur ? Quelle est la chronologie des événements ?

ESPACE

- cuisine où il livre son récit
- balcon duquel il est tombé
- banc de l'hôpital psychiatrique et parc vers Vevey
- l'entrée de l'hôpital psychiatrique
- bord du lac Léman
- salle où il filme son père en clair obscur
- maison de nuit et un orage
- local à la cave (poubelles)
- gare où arrive un train (Suisse romande)
- parking du restaurant «Le Fenil»



Nous sommes en Suisse romande et les lieux montrés semblent être les traces de cette expérience traumatisante. Il nous présente ces lieux afin de montrer la véracité de son témoignage : il s'appuie sur des éléments réels. Quand il hallucinait, ces lieux devaient lui apparaître différents et le fait de retourner sur les lieux lui permet peut-être aussi de filmer la réalité, de constater leur simplicité, leur banalité et le fait qu'ils sont inoffensifs (la ville de Vevey n'explose pas, le local poubelle n'est qu'un local poubelle).

TEMPS

- 5 avril 2011 : début du tournage de Jean-Guillaume (scène d'humiliation) : «burn out» (Nathan, en tant que premier assistant caméra sur un autre tournage, se donne à 110 pour cent et craque)
- 15-18 avril : il travaille sur le tournage de Raphaël (il pense qu'il y a une bombe dans l'enregistreur de l'ingénieur du son)
- 29 avril 2011 : mariage de Kate et William (il se prend pour la caméra)
- hallucination devant le restaurant du Fenil
- 2-3 jours d'hôpital puis 5 jours à l'extérieur pendant lesquels il fait sa décompensation psychotique
- 3 mois d'hospitalisation
- 11 juillet / 16:06 : ergothérapie (il dit qu'il sait qu'il a eu des symptômes de schizophrénie)

- 19 juillet / 10:37 : ergothérapie (il dit qu'il fait des interférences avec la radio, ...)
- 20 juillet : il arrête d'écrire son journal de bord. Il écrira par la suite des «petits trucs sur son journal d'ordinateur pour qu'il se réhabitue à écrire sur un ordinateur».
- 22 juillet : il entre à l'URT
- chez Natalia pour voir le film «J'ai toujours rêvé d'être un gangster» ; il lui lit pour la première fois son journal. «Elle trouve ça pas mal».
- jour du poker avec ses amis ; il conseille à son père d'aller à l'hôpital parce qu'il pense qu'il souffre de la même maladie.
- moment d'énonciation 1 (Nathan a un pull gris)
- moment d'énonciation 2 (Nathan est plus bronzé et il porte un t-shirt blanc)
- printemps 2012 : tournage sur les lieux (il dit qu'il a laissé son t-shirt radioactif dans un sous-sol depuis presque un an)



L'autobiographie est un récit rétrospectif chronologique. A-t-on ici une réelle chronologie? Quelques dates sont précises et permettent de comprendre qu'il a dû commencer sa décompensation au début du printemps 2011 (avril) et séjourner à l'hôpital entre la fin du mois d'avril et le mois de juillet. Mais la chronologie n'est pas complètement limpide. On ne connaît ni les dates des deux moments d'énonciation, ni celle de la première lecture du journal à Natalia. Les petites vidéos ont probablement été prises pendant sa décompensation. On ne connaît pas l'ordre précis des différentes hallucinations (restaurant du Fenil, entrée de l'hôpital). Il lira d'ailleurs une phrase de son journal qui représente sa perception du temps pendant cette période : «Le temps se dilate quand je n'ai rien à faire.» En revanche, il identifie le début de sa maladie (chute du balcon comme sorte d'élément déclencheur), et la dernière image (Nathan et Natalia s'embrassant dans le «flou») constitue la fin heureuse de cette difficile épreuve (il n'a blessé personne et il s'en est sorti : il a compris que ses visions étaient fausses et dues à sa maladie).

On suppose qu'il a tourné ses deux témoignages à la fin de l'été ou en automne pour que son film de diplôme puisse sortir en 2012 (temps nécessaire pour le tournage des scènes supplémentaires, le montage, l'étalonnage, etc.). Les dates du journal rédigé pendant son hospitalisation sont précises, ensuite c'est plus flou et décousu. On ne sait pas quand il a joué au poker avec ses amis, ni ce qui arrive à son père. Le montage vise davantage l'explication des symptômes et non l'enchaînement des faits ou l'évolution de la maladie. Cette perte de repères temporels ajoute aussi un élément important pour comprendre la perception du monde, de la réalité qu'il avait. Faire ce film, c'est probablement retrouver cette chronologie perdue. Il suit donc la même démarche que l'autobiographe.



Quels sont les indices de modalisation (tout ce qui traduit l'attitude du locuteur par rapport à ce qu'il dit ou aux faits qu'il rapporte) et quels effets provoquent-ils ?

Le dispositif énonciatif favorise la modalisation. Comme il lit quelque chose qu'il avait écrit pour lui et qu'il rend public, le réalisateur contextualise et explique son état d'esprit dans un but didactique. Le journal de bord n'est pas forcément diffusé publiquement et a souvent le destinataire comme seul destinataire (on écrit à soi-même : le destinataire est donc aussi le destinataire). Mais, dans ce film, il est utilisé comme support didactique pour expliquer cette expérience.

Ces indices montrent que celui qui témoigne de son expérience devant la caméra n'est plus le même que celui qui croyait être radioactif. Il s'amuse même parfois et sourit quand il relit certaines de ses formules. C'est une sorte d'échange avec lui-même ; la lecture puis le commentaire pourraient être vus comme un dialogue entre celui qui était malade et celui qui est rétabli. Il est parfois bienveillant avec celui qu'il était ; il a parfois honte de son comportement d'alors et ne se reconnaît pas. **Il y a donc une sorte de dédoublement.** Les récits de l'écriture du moi sont basés sur ce dédoublement (ce rapport entre ce «soi narrateur» et ce «soi personnage»). «Bon là, je divaguais un peu je pense» dit-il après avoir lu ce qu'il disait de son hypersensibilité qui le poussait parfois à ne plus se distinguer des autres et avoir l'impression d'être les autres. Et, après avoir expliqué le chamboulement de son point de vue pendant qu'il regardait le mariage de Kate et William à la télévision, il dit : «J'avais perdu la boule quoi». Il demande aussi à Natalia de confirmer que ce qu'il dit à propos de sa responsabilité concernant le climat est absurde : «- Ça serait surréaliste de dire qu'il pleut à cause de moi, n'est-ce pas ? On est d'accord Natalia ? - Oui, c'est absurde. - C'est complètement absurde. - C'est absurde. - Mais tu es d'accord que c'est absurde. - Je suis d'accord.» En lisant son journal, il revit avec émotion le tournage de Raphaël. Il croyait qu'il y avait une bombe dans l'enregistreur de l'ingénieur du son. Il semble avoir honte et regretter ce qui s'est passé. Il ne fait pas de commentaires, mais reprend sa lecture en luttant pour ne pas se laisser envahir par ce qu'il ressent.

Le réalisateur a décidé de garder au montage ses hésitations. On a l'impression que son témoignage a été filmé en deux fois sans interruption et sans reprendre ce qu'il disait. On voit le personnage chercher ses mots, être un peu lent, se reprendre notamment quand il cherche la définition précise de sa maladie : «Je sais que j'ai eu des symptômes de schizophrénie. Si je me rends compte de ces symptômes, c'est que je ne le suis pas. Point. Je crois qu'actuellement, j'ai des troubles bipolaires. Il

faut que je demande au médecin. Bon, maintenant, c'est plus ça. Maintenant mon diagnostique, je crois, pour l'instant c'est «trouble psychotique aigu» heu «trouble psychotique aigu ... avec heu.... ah je sais plus. Trouble psychotique aigu... modéré, modéré en fait. Voilà, c'est ça : trouble psychotique aigu modéré et symptômes schizophréniques». Ce souci du mot juste plonge le spectateur dans l'univers du réel, du documentaire (sincérité, flou de l'image, faux raccords, prise en compte de l'existence de la caméra qui le filme). Alors que sa folie ressemblait à un film de fiction, il décide de réaliser un court-métrage documentaire comme un pied de nez à cet autre lui-même. Lorsqu'il témoigne, il est du côté du réel, non de l'invention imaginaire.

Dans les récits de l'écriture du moi, on voit apparaître plusieurs modalisateurs du doute et de l'hypothèse comme si l'autobiographe jouait cartes sur table et qu'il assumait clairement son dispositif narratif en le nommant comme tel (on assume la caméra, les problèmes de réglages de la caméra, on sait qu'on est filmé ou on met en évidence le contexte d'énonciation). Il montre les incertitudes de sa mémoire et ne présente pas son passé de manière trop univoque. Cela lui permet aussi d'adopter une attitude plus distanciée (donc plus critique) ou au contraire plus impliquée (donc bienveillante) à l'égard de son passé, car les modalisateurs indiquent le jugement (positif ou négatif) du narrateur sur ce qu'il dit. Ces modalisateurs montrent, en outre, qu'il est rétabli et que sa perception de la réalité ne lui joue plus des tours.



Que symbolisent les objets montrés par le réalisateur ? Font-ils partie de l'identité du réalisateur ?



Le banc à l'extérieur de l'hôpital : un brin de liberté. Il y allait quand il avait la permission de sortir. C'est là qu'il fumait une cigarette. Endroit qu'il aimait, car il lui offrait la vue sur Vevey. C'est un endroit qui l'impressionnait.

Le t-shirt radio-actif : ce t-shirt a un trou ; pensant qu'il était radioactif, il l'a caché pour protéger le reste de la maison en le mettant dans un local pour les poubelles.



Il est sale et il représente le danger et le délire. Il était nuisible pour le réalisateur. Se débarrasser de cet objet porteur d'angoisse était nécessaire. Retrouver cet objet, c'est voir que ce n'est qu'un t-shirt et qu'il n'est pas radioactif.



Le journal de bord (cartable avec des feuilles et une carte postale) : preuve des étapes passées et réussies. Écrire permet aussi de raisonner et de se demander ce qui est vrai ou faux. C'est aussi une manière de se parler, d'instaurer un dialogue avec soi-même.

ter précisément ce qu'il a vécu et il dit explicitement cela. Cette superposition d'éléments et cette incohérence globale montrent la difficulté de vivre avec plusieurs perceptions des choses qui n'ont pas de logique entre elles. Chaque détail peut signifier quelque chose de cohérent, mais l'assemblage rend le sens global flou. Ce tableau est une illustration de la confusion qui régnait dans son esprit.



Le graffiti dans la chambre de son frère : sa maladie. Il ne se souvient que d'éléments éparés et que c'est le fatras, le bazar dans sa tête. Il est donc difficile d'expliquer/raconter

Les objets participent à la caractérisation des personnages et les autobiographes s'en servent souvent pour déterminer qui ils sont. La perception qu'un individu a d'un objet l'identifie. Ici, on peut voir que certains objets, comme certains lieux, sont associés à sa décompensation. Y revenir et les filmer, c'est voir ce qu'ils sont vraiment et accepter de les percevoir avec un oeil neuf.

Peut-on faire le portrait du réalisateur ? Quelles sont ses facettes identitaires ?

Nathan ne fait pas vraiment son portrait. D'ailleurs, il faudrait distinguer autoportrait et autobiographie comme le souligne Loïc Marcou : «Contrairement à ce qui se produit dans le récit autobiographique, l'autoportrait n'a pas pour dessein de raconter l'histoire d'une personnalité. Il ne s'agit pas de déterminer l'identité d'un « moi » en devenir par le biais d'un récit chronologique, mais, en nouveau Narcisse, de cerner les caractéristiques physiques et morales de sa personne. La première page type de l'autoportrait n'est donc pas, comme dans l'autobiographie, le récit de naissance ou du premier souvenir mais le regard au miroir. L'autoportrait s'appuie non pas sur une structure temporelle chronologique mais sur une structure thématique ou logique : c'est ainsi qu'après avoir présenté de manière rituelle son apparence, l'autoportraitiste en vient tout naturellement à décrire ses traits de caractère, à mettre l'accent sur ses qualités et ses défauts. Autobiographie et autoportrait convergent

donc tous deux vers un même but (la représentation d'une personne réelle par elle-même), mais ils y parviennent par des approches et des moyens formels totalement distincts». ¹¹ Le projet de l'autobiographe est de savoir comment il est devenu ce qu'il est devenu alors que le projet de l'autoportraitiste se demande qui il est au moment même où il écrit (miroir). ¹² Dans ce film, on a plutôt la comparaison de deux autoportraits (personnage qui se croit radioactif / personnage qui sait qu'il a vécu une décompensation) et leur opposition. Il ne décrit d'ailleurs pas ses qualités ou ses défauts, mais relate plutôt ses différentes perceptions. Quand il décrit ce qu'il a vécu, c'est comme s'il décrivait une autre personne. Il y a un dédoublement. Et le spectateur est invité à comparer ces deux personnages : l'un semble lucide et l'autre croit à des choses irréelles. Il essaie a posteriori, et cela le reconstruit apparemment, de retrouver les caractéristiques de chaque personnage afin de retrouver ce qui est vrai, ce qui est réel. Son identité est donc parfois bousculée par sa maladie qui transforme sa vision des choses. On comprend les conséquences de la schizophrénie : la maladie peut empêcher un individu de se voir dans le miroir et il doit d'abord distinguer le vrai du faux avant de pouvoir décrire avec lucidité ses facettes identitaires.

Sa description de la maladie est intéressante, car il nous permet de comprendre en quoi elle peut toucher l'identité d'une personne : une sorte d'identité perméable au monde, une sorte de confusion entre lui et les autres. Il devient d'autres choses (une caméra, la télévision, un terroriste, etc.). Par exemple, il dit : «Revenons à mon hypersensibilité qui est aussi présente avec les gens en général. En fait, c'est comme si j'étais schizophrène. Je crois être eux alors que je suis moi.» Ces multiples subjectivités qui sont fictionnelles et qu'il croyait réelles le mettaient alors dans un état de perdition, car il ne savait plus qui il était et ne pouvait déterminer ses caractéristiques propres. Cette capacité de se mettre dans la peau d'un autre, d'adopter des points de vue différents sur les choses est aussi celle d'un créateur (écrivain, cinéaste) et aide à raconter des histoires. Il faudrait cependant pouvoir maîtriser cette capacité d'invention afin qu'elle n'aille pas jusqu'à modifier la perception du créateur au point qu'il ne sache plus qui il est et qu'il ne puisse plus distinguer ce qui est fictionnel de ce qui est réel.

Il essaie aussi de bien délimiter qui il est et ne se prend pas, par exemple, pour un médecin : «Je ne suis pas un psychologue, ni un psychanalyste, ni un psychothérapeute, ni quoi que ce soit». Quand il dit qu'il ne peut pas se donner un diagnostic et qu'il n'est pas un psychologue, c'est comme s'il reprenait alors la maîtrise de son identité. En définissant ce qu'il n'est pas et en connaissant ses limites, il retrouve son identité. Il donnera d'ailleurs cette image : «J'ai réussi à maintenir mon cadre sans dépasser les bordures si je puis dire» (métaphore photographique liée à sa vocation artistique).

Quel lien le réalisateur fait-il avec sa vocation artistique ?



Lorsque Nathan montre une carte postale de son ex-copine et que Natalia dit qu'elle n'arrive pas à lire le message, il dit : «C'est pas grave, mais on voit l'image. C'est les images qui sont importantes.» Et, plus loin, il lit en accentuant certains mots ce qu'il a écrit dans son journal le 16 juillet 2011 : «J'aimerais dire une chose qui est importante et que les gens ne comprennent pas. C'est l'interdépendance que j'ai développée avec la radio et la télévision. Quand j'écoute la radio, j'ai souvent l'impression qu'elle me parle. Et pour la télévision, j'ai souvent l'impression qu'elle me parle ou me dispute.» Il dit, en outre, qu'il avait l'impression que la télévision lui parlait directement et que, par exemple, lorsqu'il

regardait les images du mariage de Kate et William, la télévision lui disait qu'il était un terroriste, que c'était de sa faute s'il y avait autant de personnes devant Kate et William pour les protéger et que c'est la raison pour laquelle on ne pouvait pas les voir. Il croyait que c'était lui qui zoomait. Tout se passe comme s'il était devenu une caméra, la télévision elle-même. Son identité est à nouveau floue et parasitée par l'environnement. Il y a un changement de focalisation. Il devient d'autres points de vue et le problème est qu'il croit qu'il est vraiment ces autres points de vue. Il dira à la fin du film : «J'ai l'impression de, quand il y a une caméra devant moi, de me remettre dans un état spécial en fait parce que toute ma psychose s'est construite autour de la caméra, autour du film. - Tu veux dire quoi par là ? - Que ma décompensation psychotique (...) Elle a été faite autour du fait que ma passion, c'est le cinéma. (...) comme s'il y avait une caméra qui s'était incrustée dans ma tête. Et j'avais l'impression de voir les choses comme une caméra (...) Je prenais les choses mécaniquement».



Tout se passe comme s'il incarnait (ou plutôt se désincarnait puisqu'il devient un objet) sa passion. Le réalisateur doit être un bon analyste de l'image et doit percevoir les différents types de plans quand il regarde la télévision ou il doit être attentif aux effets de montage par exemple. Ses compétences ont favorisé ce glissement vers ce chamboulement de sa propre perception des choses. Au fond, il a été pris au piège de l'identification cinématographique au point d'en perdre son propre point de vue. Cela dit à quel point il aime son métier et l'énergie qu'il donne pour ses projets cinématographiques. Sa passion pour le cinéma est une de ses facettes identitaires.

¹¹Marcou, Loïc, *L'Autobiographie*, Étonnants Classiques, n° 2131.

¹²Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris: Seuil, Poétique, 1980.

Parmi les passages obligés des récits autobiographiques («moments topiques»), on trouve la découverte de la vocation artistique. L'autobiographe écrivain aime dire l'inclination qu'il avait déjà petit pour la littérature. Il montre que son intérêt pour son art était présent dès l'enfance, que sa passion n'est donc pas une lubie, mais quelque chose de profond afin d'être légitimé.

Décrivez les relations entre le réalisateur et les autres



Nathan raconte une scène d'humiliation qu'il a vécue. Il travaillait comme premier assistant caméra sur le tournage de Jean-Guillaume et le chef opérateur lui a demandé de faire trop de choses pour se moquer de lui et voir s'il était capable de refuser ce qui était impossible à faire. Il dit qu'il ne se rendait pas compte qu'on lui faisait faire la «pute».

Il dit, à la fin, qu'il a l'impression d'avoir fait des erreurs. Natalia lui demande alors s'il pense que c'est grave pour les autres. Il répond que c'est grave pour les autres, mais pas pour lui en ajoutant «pour moi ça va bien, ça va mieux». Natalia lui dit qu'avec la distance il devrait se rendre compte qu'il n'a rien fait de grave et que ça n'a pas posé de problème à quelqu'un d'autre. Il lui dit alors qu'elle a raison et l'embrasse pour la remercier d'avoir fait ce constat.

Ces deux exemples nous montrent une autre conséquence de sa maladie. Elle fausse sa perception des relations sociales. Il est ou se sent mis à l'écart. Le réalisateur en a conscience quand il répond à Natalia. On voit aussi la cruauté de la société qui rabaisse ceux qui sont malades et souffrent (la société est représentée ici par le chef opérateur) ou la bienveillance d'une partie de la société (ceux qui savent ce qu'est cette maladie et tentent de sauver Nathan : Natalia, les médecins).

En outre, il écrit dans son journal qu'il culpabilise (se sent fautif) et se sent responsable de choses extérieures (le climat notamment ou le danger qu'il représente pour les autres en étant radioactif). En lisant cela, il se rend compte qu'il n'a pas à porter cette culpabilité, car elle est fautive et elle est liée à sa maladie. On voit ici l'angoisse et le poids que cette fautive perception de la réalité peut entraîner.



Les récits de l'écriture du moi montrent souvent qu'un personnage se définit par rapport aux autres et grandit grâce aux autres. Le fait de reconnaître ce que les autres lui ont apporté ou de comprendre ce mécanisme d'humiliation ramène aussi ce film du côté du genre autobiographique. Il se définit par rapport à son environnement. Il s'agit pour l'autobiographe de reconnaître, avec sincérité et humilité, qu'il a bénéficié de la bienveillance de certaines personnes et de leur rendre hommage. C'est un peu ce que fait Nathan ici en remerciant Natalia. L'humain est aussi construit par le monde qui l'entoure et il est lié à son environnement. On peut dès lors comprendre l'angoisse que pouvait être celle de vivre dans un monde radioactif et de réaliser la peur qu'il devait ressentir pendant sa décompensation.

Décrivez le dispositif énonciatif. Comment le réalisateur s'y prend-il pour raconter cette histoire ?

Les récits de l'écriture du moi ont un dispositif énonciatif particulier. D'une part, l'écart entre le temps de l'énonciation (moment de l'écriture) et le temps de l'histoire (moment de l'événement) sont mis en relation, et d'autre part, il y a une fusion entre le personnage, le narrateur et l'auteur puisqu'il s'agit de la même personne. On parle même de «l'identité auteur-narrateur-personnage». Nathan précise explicitement la temporalité dès le début quand il commence la lecture de son journal de bord : «Bon, ergothérapie, 16h06, lundi 11 juillet, je sais que j'ai eu des symptômes de schizophrénie. Si je me rends compte de ces symptômes, c'est que je ne le suis pas. Point. Je crois qu'actuellement, j'ai des troubles bipolaires. Il faut que je demande au médecin. Bon, maintenant, c'est plus ça. Maintenant, mon diagnostic, pour l'instant, c'est trouble psychotique aigu, heu, trouble psychotique aigu, avec ... ah je sais plus ... modéré, mais modéré en fait. Voilà c'est ça, trouble psychotique aigu et symptômes schizophréniques.» Il y a bien un personnage rétabli, lucide, qui précise explicitement qu'il n'est plus malade et qu'il va raconter une expérience passée. D'ailleurs, il utilisera souvent le passé composé pour raconter son expérience. Le passé composé signifie bien que l'événement est passé, mais qu'il a encore un lien avec le moment d'énonciation. Le réalisateur est touché par ce qui lui est arrivé et revit un peu ses émotions passées ou constate les séquelles qu'il a encore. Lire à haute voix et redire «je ne suis pas fou», par exemple, semble être une étape difficile pour celui qui se livre. En effet, l'individu qui relit son journal intime retrouve les émotions éprouvées en écrivant, car il se remet dans la peau de ce «je» (effet d'identification).

Nathan s'adresse directement au spectateur et lui montre les lieux et objets liés à son expérience. Il montre par exemple la liste des médicaments qu'il prenait quand il était hospitalisé et il dit : «Je pense que tout le monde a pu lire». Il est donc conscient de raconter son histoire à des spectateurs. Même si on est du côté de l'intime, il montre qu'il accepte et assume de rendre son expérience publique. Dès le départ, il prend le spectateur par la main pour lui raconter son histoire. Sa franchise, son regard direct dans les yeux du spectateur, son courage, son authenticité, sa sincérité constituent une sorte de pacte autobiographique. Les incipits des autobiographies entrent en matière par un tel pacte : dès le prologue, l'autobiographe affiche la volonté de raconter l'histoire de sa vie. Il établit un contrat de confiance avec le lecteur («horizon d'attente» clair pour le lecteur, relation

complice et claire entre l'auteur et le lecteur). C'est une sorte de mise à nu.

D'abord, ce dispositif favorise la distanciation : il permet de montrer l'écart entre le temps de l'énonciation et le temps de l'histoire. Celui qui parle a pris conscience qu'il souffrait d'une maladie alors que celui qui se croit radioactif ne se rend pas compte qu'il est malade. À l'opposé de cette distanciation, il y a aussi, paradoxalement, un effet d'identification : Nathan considère celui qu'il était avec empathie. Il y a à la fois une continuité et une séparation. Ce jeu entre identification et distanciation est aussi récurrent dans les récits de l'écriture du moi. Ici, Nathan a l'impression de garder des éléments de celui qu'il était durant sa maladie tout en constatant sa guérison et ses changements. Voir la totalité de cette épreuve et connaître l'enchaînement des faits lui permet de comprendre les mécanismes de sa maladie.

Comme dans les récits de l'écriture du moi, le dispositif choisi favorise la dynamique de l'aveu, de la confiance, du secret. En se livrant au spectateur, il nous apparaît comme sincère. Le réalisateur assume sa maladie, sa fragilité, ses failles. Il explique son ressenti et partage ses doutes et ses interrogations. Il n'essaie pas de construire une image de lui faussée ou améliorée.

Faire ce film n'est-il pas ici une manière de continuer le journal de bord qu'il avait tenu pendant sa décompensation ? Une manière de retrouver la réalité et la chronologie des événements dans le but de comprendre ce qui lui est arrivé et de passer à autre chose ? Le dispositif filmique serait donc important ici dans le processus de guérison.

Que signifie le titre du film ?

En un mot, radioactif signifie :

- quand Nathan divaguait, il avait l'impression d'être radioactif
- radioactivité : propriété qu'ont certains noyaux atomiques de se transformer spontanément en émettant divers rayonnements.
- champ lexical du danger (lié à l'imaginaire du film de catastrophe) : qui crée l'angoisse ou le fait de se sentir dangereux. Le fait d'être nocif pour les autres et pour lui-même.
- tout ce qui appartient à la fausse perception des choses pendant sa décompensation.

En deux mots, radio-actif signifie :

- «radio» : Ce mot dit déjà son «interdépendance» avec les médias.
- «actif» : Nathan était la personnification d'une caméra (comme s'il était un média en action).

3.2 CORRIGÉS

CONSTRUCTION DU RÉCIT ET PLACE DU SPECTATEUR

Les différents niveaux de récits, les situations d'énonciation qui les relaient, et leur impact sur l'implication du spectateur



1. Nathan-Auteur: Nathan Hofstetter, auteur-réalisateur de «Radio-actif», réalise un documentaire racontant son épisode psychotique. Il a réalisé ce film dans le cadre de son travail de bachelor à l'ECAL. On peut se demander quelles étaient les consignes pour cet exercice et en quoi elles ont influencé la production de ce film (sujet, genre, etc.).

2. Nathan-Narrateur: Nathan Hofstetter, jeune étudiant à l'ECAL, relate sa décompensation psychotique à travers plusieurs situations et moments d'énonciation. Dans chacune des séquences liées à ce niveau de récit, Nathan se confronte à son passé, que ce soit par les

journaux qu'il relit, ou par les vues extérieures qu'il filme et commente. Dans ces séquences, il se distancie – de manière plus ou moins appuyée – de l'épisode psychotique qu'il a vécu et de son identité d'alors.

Dans la cuisine

Dans une cuisine, Nathan relit et commente le journal manuscrit qu'il a tenu pendant son hospitalisation. Il est filmé par son amie Natalia, et s'adresse à elle et aux spectateurs et spectatrices du film. Ce dispositif compte plusieurs moments d'énonciation, qui sont difficiles à comptabiliser. Certains indices, comme son bronzage, ses vêtements, mais aussi son attitude et son 'jeu' avec le dispositif nous permettent d'en déceler au moins deux.



Dans ces séquences, le spectateur est soumis à un va-et-vient entre une position de confident de Nathan, où il entre vraiment dans l'histoire et se sent faire partie du film, et une position de témoin extérieur de l'échange entre Natalia et Nathan, où il observe et écoute une discussion entre les deux protagonistes. Suivant les scènes, le dispositif semble être plus ou moins maîtrisé par Nathan. En effet, on sent une évolution entre les scènes du début du film, où il semble ignorer les possibilités que le dispositif offre en matière de jeu avec le spectateur, et celles de la fin du film, où il semble jouer avec.



Par exemple, dans la séquence où Nathan parle de l'interdépendance qu'il a créée avec la télévision, son regard est face caméra : il semble donc s'adresser au spectateur, qui se sent faire partie de la scène. L'intervention de Natalia (« Et ça c'est venu quand, c'est venu à partir du moment où t'as été hospitalisé ? ») casse ce lien : le regard de Nathan se dirige maintenant vers Natalia. Le spectateur est ainsi mis à l'écart et devient témoin de l'échange entre Nathan et Natalia, plutôt que confident. Dans ce cas-là, c'est la prise de parole inopinée de Natalia qui induit ce changement. Nathan s'adapte à cette situation.



Plus loin dans le court-métrage, à un autre moment d'énonciation (Nathan est plus bronzé), Nathan lit dans son journal qu'il avait l'impression qu'il pleuvait à cause de lui. Il commente, le regard baissé sur son journal : « Ce serait surréaliste quand-même de dire qu'il pleut à cause de moi », puis il pointe son regard sur la caméra, comme s'il s'adressait au spectateur : « N'est-ce pas ? ». Il attend quelques secondes, puis pointe son regard vers Natalia : « On est d'accord Natalia ? » Elle : « Oui c'est absurde ». Dans cette séquence, Nathan semble vraiment jouer avec le dispositif – et avec le spectateur.

Un deuxième exemple de ce jeu maîtrisé avec le dispositif est la séquence où il lit son deuxième journal, dans lequel il parle du fait qu'il a fait lire son journal (manuscrit) à Natalia et qu'elle l'a filmé pour la première fois. Son attitude a changé, il semble plus sûr de lui. Il joue à nouveau avec le dispositif. Il fait plus que lire son journal, il l'interprète, en adaptant au contenu sa diction, le rythme du phrasé et le ton. Il joue son texte, de manière assez dramatique : « Silence (suivi d'un long silence) », puis : « Ça m'AN-GOISSE ». Regard caméra soutenu, sérieux, puis regard à Natalia, accompagné d'un sourire complice.

Contrairement à la première séquence discutée, où Nathan semble faire fi du dispositif et se livrer sans jeu et de manière très transparente (ce qui invite à l'empathie), ces passages montrent Nathan qui se livre, certes, mais en jouant avec le dispositif et avec son rapport à la caméra et au spectateur. Ce jeu renforce la présence du dispositif et de la machinerie : l'objet caméra est très présent (effet de distanciation).¹³

¹³ Pendant l'interview, nous avons discuté de cela. Nathan nous a dit qu'à ce moment-là du tournage, il ne jouait pas volontairement avec son rapport au spectateur. Mais il admet que ce jeu est présent, et il dit d'ailleurs vouloir exploiter ces possibilités de déstabilisation du spectateur dans son prochain film.

D'autres passages de ce niveau de récit mentionnent d'ailleurs plus radicalement la machinerie cinématographique : lorsque Nathan demande à Natalia : « Ça fait longtemps que ça tourne ? » ou à la fin du film, lorsqu'ils doivent réajuster la caméra sur un autre angle de vue, celui de l'embrassade, et qu'ils commentent le flou de l'image.

Séquences filmées en extérieur

Les séquences filmées en extérieur et commentées par Nathan font également partie de ce niveau de récit. L'image prend ici la place du journal. Il s'agit d'endroits ou d'objets qui ont marqué sa décompensation. Il raconte ce qui s'y est passé, et commente ce qu'il a vécu. On en compte 6 :

- le site de sa chute,
- le banc en dessus de Vevey,
- l'entrée de l'hôpital,
- le tableau chez son frère,
- le t-shirt radioactif,
- le plan sur le restaurant.



Dans ces séquences, le fait que l'image expose un paysage ou un objet – et non plus un gros plan sur le visage de Nathan face caméra – permet au spectateur de se mettre à sa place. Le spectateur peut s'imaginer la scène et entrer de manière plus émotionnelle dans le récit. Ces plans mènent à l'empathie, voire à l'identification avec Nathan au moment de sa décompensation : celui du troisième niveau de récit.

3. Nathan-Personnage: ce niveau de récit existe dans le film à travers les relectures de Nathan. Le personnage est inscrit dans le passé : il s'agit de Nathan, rédacteur de son journal manuscrit, pendant sa décompensation psychotique, et Nathan rédacteur d'un journal électronique, à un moment non daté, entre sa décompensation et les moments filmés dans la cuisine.

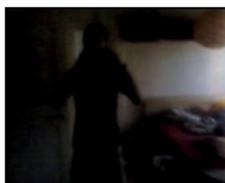
Auteur d'un journal

Les propos de ce narrateur-ci n'existent que parce qu'ils sont repris et commentés dans le second niveau de récit, par « Nathan-Narrateur ». Celui-ci reprend les mots du personnage et les commente. Ce narrateur n'apparaît à l'image que par le biais de son écriture.

Auteur d'images

D'autres images peuvent cependant être interprétées comme appartenant à ce niveau de récit : il s'agit des séquences apparemment filmées avec un téléphone portable (image de faible qualité, format d'image différent du reste du film), qui constitueraient un journal en images. On en compte huit :

- son reflet dans le miroir,
- le cendrier,
- le lit,
- le port,
- un bâtiment, de nuit,
- des arbres,
- son père,
- le plan du train qui entre en gare.



Ces séquences courtes, sans commentaires, sont des moments de flottement dans le film. Comme elles ne sont pas commentées, on peut s'imaginer que Nathan les a tournées pendant sa décompensation psychotique, au moment où il n'avait pas de recul par rapport à ce qui lui arrivait – et pas de mots pour l'expliquer. Comme il le dit à un moment donné de ses commentaires, il est « dans sa bulle. » L'image est floue, et sans explications. Rétrospectivement, on peut imaginer que ces séquences représentent le sentiment que Nathan exprime à la fin du documentaire : « Ma psychose, elle s'est construite autour de la caméra, autour du film (...). C'est un peu drôle de le dire comme ça mais... comme s'il y avait une caméra qui s'était incrustée dans ma tête... et que j'avais l'impression de voir les choses comme une caméra. » Ces plans peuvent d'ailleurs être interprétés comme des plans subjectifs (la caméra se fond dans l'action : le point de vue de la caméra est celui d'un personnage, ici Nathan malade; la caméra filme ce que le personnage voit, et le spectateur voit ce que le personnage voit).

Ce troisième niveau de récit fait accéder le spectateur à un nouvel univers, une nouvelle histoire, qui fait partie du passé et qui appartient à une autre réalité, celle de Nathan pendant sa maladie. Les séquences qui le relaient nous invitent, de par leur force d'attraction, à imaginer ce qu'il a vécu au moment de sa décompensation. Le fait que ce personnage n'apparaisse jamais à l'écran, sauf peut-être sous la forme d'une silhouette obscure dans le reflet d'un miroir, et que sa voix ne soit jamais entendue, le rend abstrait, et incernable. Ces évocations du passé, cette porte ouverte vers une autre réalité et le caractère impalpable de ce personnage permettent au spectateur d'être en forte empathie avec lui, voire de s'y identifier.

3.3 CORRIGÉS

EXERCICE DU RÉSUMÉ

Résumé de *Radio-actif* en 236 mots :

C'est l'histoire d'un réalisateur, étudiant de l'ECAL, qui se livre, en voix off, face à la caméra ou en s'adressant à la jeune fille qui le filme et lui pose des questions, et qui raconte une expérience traumatisante qu'il a vécue : une décompensation psychotique.

Le réalisateur revient sur les étapes de sa maladie et en reconstruit la chronologie en présentant au spectateur différents lieux et objets : le mur d'où il est tombé et qui aurait été le déclencheur de son hospitalisation, le restaurant devant lequel il se serait pris pour un terroriste, son journal de bord à l'hôpital, une toile remplie de graffitis, un t-shirt radioactif, un banc dans le parc de l'hôpital. Devant la caméra, il lit son journal de bord et le commente avec émotion, comme si, avec du recul, il réalisait le décalage entre la réalité et sa perception des choses d'alors. Il essaie de définir sa maladie, relève les symptômes de sa folie (croire que la télévision lui parlait directement, penser qu'il va à l'hôpital pour interner son père) et relie certains symptômes à sa vocation cinématographique. A la fin du récit de ces souvenirs douloureux, la jeune fille le rassure en lui disant qu'il n'a fait du mal qu'à lui-même et pas aux autres. Cette parole le touche, il la remercie et ils s'embrassent devant la caméra en laissant l'image floue. Il semble sur la voie de son rétablissement.

Résumé de *Radio-actif* en 176 mots :

Dans *Radio-actif*, un court métrage documentaire autobiographique, Nathan Hofstetter, étudiant en réalisation à l'ECAL, raconte la décompensation psychotique qu'il a vécue et dont il est en voie de rétablissement.

Le dispositif principal est simple : Natalia, une amie à lui, le filme en gros plan, dans une cuisine. Face à la caméra, il relit une partie du journal qu'il a tenu durant son séjour de trois mois en hôpital psychiatrique. En dialoguant avec Natalia il en commente le contenu et y apporte des explications supplémentaires.

Ce témoignage en gros plan est entrecoupé de séquences en extérieur, montrant des lieux où il a vécu les épisodes marquants de sa maladie. Hors-champ, il nous raconte ce qui s'y est passé, ce qu'il s'imaginait alors vivre.

Balançant le spectateur entre ces voyages au cœur de la maladie, qui semblent proches d'une fiction, et les séquences sans artifices du témoignage filmé face caméra en gros plan, l'auteur-réalisateur nous montre comment il se distancie de cet épisode et comment il le perçoit, avec le recul des quelques mois qui l'en séparent.

4 THÈME DE LA MALADIE: POINT DE VUE CLINIQUE

Point de vue clinique d'une psychologue, C. Reymond, et d'un psychiatre, Dr F. Grasset sur l'évocation autobiographique d'un épisode de décompensation psychotique aiguë d'allure schizophrénique

De quoi souffre Nathan, le protagoniste du film ?



Il s'agit de troubles mentaux du spectre de la schizophrénie. De manière générale, ce genre de troubles correspond à un ensemble complexe de bouleversements psychiques de type psychotique (perte des limites du moi et altération de l'appréhension de la réalité). Ces perturbations se caractérisent notamment par une détérioration caractéristique de la pensée (délire) de la perception (hallucinations) et des émotions (affectivité inappropriée ou éteinte).

Notions de psychopathologie correspondant aux divers diagnostics évoqués par Nathan

- **Dépression** : Trouble affectif qui se manifeste par une morosité de l'humeur et un fléchissement du dynamisme psychique. Il en résulte une régression de l'intérêt et du plaisir, une réduction de l'énergie avec fatigabilité accrue ralentissement psychomoteur et diminution de l'activité. De manière générale, un état dépressif est caractérisé par un affaiblissement de la concentration et de l'attention, une diminution de l'estime de soi et de la confiance en soi, des idées de culpabilité ou de dévalorisation, une attitude pessimiste, un découragement, des troubles du sommeil et de l'appétit et, dans les formes graves, des idées ou des velléités suicidaires.
- **Psychose** : Terme générique désignant des maladies mentales provoquant un ensemble complexe de troubles psychiques qui détériorent la perception de la réalité, perturbent les processus de pensée, altèrent le vécu émotionnel et relationnel. Les troubles psychotiques bouleversent profondément la manière d'être au monde car ils estompent la limite entre le monde intérieur et le milieu ambiant, ce qui induit une inadéquation ou une bizarrerie du comportement. Les principales formes de psychoses sont la schizophrénie et les troubles bipolaires maniaco-dépressifs avec symptômes psychotiques.
- **Schizophrénie** : Type de psychose qui se manifeste sous diverses formes par l'association de divers symptômes découlant de troubles de la pensée de la perception et de l'affectivité, alors que l'état de conscience et l'intelligence sont habituellement préservés. Les principaux symptômes schizophréniques sont : les idées délirantes, les hallucinations, l'incohérence du discours, la désorganisation et la bizarrerie du comportement, l'éteinte affectif, l'apathie, l'apragmatisme, la détérioration des activités de la vie quotidienne et du fonctionnement social. Affectant environ une personne sur cent, la schizophrénie est une maladie mentale relativement fréquente qui apparaît habituellement en fin d'adolescence ou au début de l'âge adulte. À partir de la décompensation psychotique initiale, les troubles schizophréniques peuvent évoluer de différentes manières : un épisode aigu unique sans rechute ultérieure (20% des cas), une succession d'épisodes aigus récidivants séparés par des périodes de rémission (50% des cas) ou une évolution chronique avec persistance de troubles résiduels importants après les épisodes critiques aigus successifs (30% des cas).
- **Délire** : Conviction pathologique inébranlable en des faits irréels, imaginaires. Ce genre de croyance erronée découle habituellement de déductions incorrectes à partir d'une perception et d'une représentation inadéquate de la réalité, ceci sous l'effet de distorsions cognitives inductrices d'une pseudo-logique qui perturbe la pensée au point de la rendre totalement irrationnelle. Dans ces conditions, la pensée délirante est nourrie d'idées chimériques d'influence, de concernement ou de persécution qui ne correspondent pas à la réalité.

• **Hallucination** : Perception sensorielle en l'absence de stimulation objective de l'organe sensoriel impliqué par quelque chose à percevoir, l'hallucination reproduit artificiellement des sensations endogènes de type auditif, visuel ou olfactif ressenties comme réelles. Dans le contexte de la schizophrénie, les hallucinations ne sont pas toujours manifestes ; lorsqu'elles le sont, leur contenu est en général en relation avec le thème d'un délire.

• **Troubles affectifs bipolaires** : Alternance de perturbations malades de l'humeur de formes opposées, c'est-à-dire de la dépression et de son contraire : la manie (exaltation euphorique de l'humeur avec logorrhée et accélération psychomotrice). Dans certains cas, les troubles affectifs bipolaires peuvent prendre la forme d'un trouble maniaco-dépressif avec symptômes psychotiques. En l'occurrence, la dépression devient une mélancolie délirante avec des idées chimériques de culpabilité ou de ruine, alors qu'en alternance, l'euphorie maniaque s'exacerbe avec l'apparition d'idées chimériques de grandeur et de toute puissance. Le cas échéant, certaines évolutions psychotiques peuvent produire un mélange de troubles schizophréniques et de troubles maniaco-dépressifs sous forme de ce que l'on appelle alors un trouble schizo-affectif.

• **Décompensation** : Rupture de l'équilibre mental par la déstabilisation et la désorganisation des processus psychiques (psychobiologiques, psychologiques et relationnels) qui assurent la régulation du vécu psychique et de la manière d'être au monde. Inhibition ou altération des mécanismes adaptatifs qui ajustent la pensée, les émotions, l'attitude et le comportement en fonction de la perception de la réalité et des stimulations de l'environnement physique ou de l'entourage social.

• **Rétablissement** : Forme de guérison correspondant à la récupération d'un état de santé satisfaisant indépendamment d'éventuelles séquelles d'une maladie. Dans le contexte des maladies mentales potentiellement récidivantes ou chroniques telles que la schizophrénie ou les troubles bipolaires avec symptômes psychotiques, au-delà du recouvrement d'un équilibre psychique adéquatement fonctionnel et de la récupération des compétences pragmatiques ou des aptitudes relationnelles, le rétablissement correspond à une restauration identitaire qui intègre dans la représentation de soi et de sa manière d'être au monde la vulnérabilité psychique, les facteurs de risque de récurrence et les précautions permettant de maîtriser ce risque.

• **Etiologie des maladies mentales** : En l'état actuel de nos connaissances, les causes des maladies mentales, notamment celles de la schizophrénie, sont plurifactorielles : une prédisposition génétique et un déséquilibre du fonctionnement biologique du cerveau provoquent une vulnérabilité qui induit une décompensation psychique sous l'effet de facteurs de stress relationnels ou environnementaux.

Ce que Nathan dit et montre de ses troubles

Au début du film, en évoquant sa chute d'un balcon en état d'ébriété dans une cour sinistre jonchée de feuilles mortes, sacs à poubelle et débris (métaphore de la plongée dans la maladie), Nathan décrit l'épisode initial de sa maladie psychique en déclarant : « C'est à partir de ce moment-là qu'a commencé ma dépression ».

Par la suite, en citant des notes rédigées lors de son hospitalisation en milieu psychiatrique, il aborde la question du diagnostic des troubles mentaux dont il a souffert en déclarant qu'il a eu des « symptômes de schizophrénie » avant de parler de « troubles bipolaires » puis de « troubles psychotiques aigus, mais modérés, avec symptômes schizophréniques ».



Lorsqu'il évoque sa situation de premier assistant-caméra lors du tournage d'un film, Nathan montre **les particularités, les bizarreries du comportement morbide** qui était le sien lors de l'écllosion de sa maladie ainsi que **l'angoisse et l'agitation qui en résultaient**. En effet il se souvient qu'il s'épuisait pour effectuer les tâches qu'on lui attribuait et il dit « Je me rendais pas compte que les gens avaient un regard sur moi...genre moquerie » en ajoutant qu'il était déjà « dans sa bulle ». Ensuite, il montre **la perturbation de son contact avec la réalité** en évoquant des idées d'influence et de concernement lorsqu'il décrit ce qu'il appelle son « interdépendance avec la radio et la télévision » et lorsqu'il précise « J'ai l'impression qu'elles me parlent ». De plus, Nathan montre que **ses troubles ont estompé la limite entre lui et les autres**, la frontière entre son monde intérieur et la réalité extérieure. « Je me suis moi-même créé une hypersensibilité aux choses et aux gens » explique-t-il en résumant ensuite cette confusion identitaire « Je crois être eux alors que je suis-moi » et il signale que ces phénomènes provoquaient en lui une « angoisse hyperimportante ».

Ultérieurement, il décrit ce qu'il considère comme sa « vraie décompensation psychotique » en évoquant **les idées délirantes** qu'il a eues lorsqu'il regardait la retransmission télévisuelle du mariage princier de Kate et William en Angleterre : « J'avais perdu la boule...je m'auto-mettais la pression en croyant que la télévision me disait que j'étais un terroriste...responsable du fait qu'il y avait beaucoup de monde autour de Kate et William pour les protéger ». Par ailleurs, en se souvenant de la situation où il regardait la vue sur la ville de Vevey depuis le parc de l'hôpital psychiatrique, il mentionne un autre aspect de son délire lorsqu'il dit : « En regardant le paysage je pensais que j'étais radioactif...qu'une explosion allait arriver...que la ville allait péter à cause de moi ».

Subséquemment, Nathan utilise les graffitis que son frère a tagué avec des amis sur le mur de sa chambre pour donner une représentation de **l'impression de morcellement et de l'incohérence caractérisant les manifestations de ses troubles**, cela en disant : « Je vous montre cette fresque qui représente assez bien ma maladie... de ma décompensation psychotique je me souviens seulement d'éléments épars qui s'entrebriquent les uns les autres... comme cette fresque, comme ce tableau... c'est un peu le bazar, le fatras dans les souvenirs de ma décompensation psychotique ».

Revenant ensuite à l'émergence de ses troubles délirants, Nathan reparle du tournage de film auquel il a participé en disant : « J'ai travaillé jusqu'à ce que j'imagine qu'il y avait une bombe dans l'enregistreur ». Il ajoute : « Je sais que beaucoup de choses sont de ma faute... j'ai psychoté sur la réalité », avant de déclarer plus loin : « Mais là, je vais mieux, je fais allié avec la médication et du sport ».

Lorsqu'il montre le réduit où il a stocké des sacs à poubelle, Nathan illustre **une manifestation concrète de son délire** en expliquant : « Voilà le sous-sol où j'ai déposé mes habits il y a à peu près une année... je pensais que mes habits étaient radioactifs...qu'en les enfermant là je protégerais la maison de la radioactivité ».

Toujours dans le registre du délire, à la fin du film, Nathan se remémore d'une manière embrouillée un épisode qui se situe devant un restaurant où il était arrivé après une longue marche. En racontant ses souvenirs, il donne l'impression de revivre **la confusion et l'incohérence vécues sur le moment** : « Je croyais être un journaliste international...à travers la radio de mon téléphone...je croyais que j'étais envoyé par Jésus pour transmettre la bonne foi...[...].j'ai rencontré des gens qui parlaient espagnol...[...].j'ai essayé de leur expliquer que je cherchais quelqu'un pour donner l'aumône...ensuite je me trouvais là et je croyais que c'étaient des terroristes...[...].je leur ai montré ma carte d'identité pour leur expliquer que j'étais bien suisse et que j'étais dangereux parce que j'étais suisse et eux étrangers...je leur ai expliqué qu'ils devaient me dire où ils ont enfermé ma famille vivante dans le coffre des voitures et j'angoissais là dessus...[...].et puis je croyais toujours que j'étais radioactif ».

En concluant le film Nathan déclare dans une **rationalisation auto-explicative** : « J'ai l'impression... quand il y a des caméras devant moi... de me remettre dans un état spécial parce que toute ma psychose s'est construite autour d'une caméra, autour d'un film...[...]. C'est comme s'il y avait une caméra qui s'était incrustée dans ma tête...j'avais l'impression de voir les choses comme une caméra... je prenais les choses mécaniquement... c'est un peu spécial à définir ». Ainsi, par la comparaison au fonctionnement impassiblement machinal d'une caméra, apparaît pour finir une allusion à **l'émoussement affectif qui altère parfois le vécu émotionnel des personnes affectée de schizophrénie en inhibant leur capacité de ressentir et d'exprimer des sentiments**.

Considérations au sujet du témoignage des personnes vivant avec la psychose et plus particulièrement de l'évocation autobiographique de la schizophrénie dans le témoignage de Nathan

Au début du film, Nathan mentionne successivement plusieurs diagnostics différents : dépression, symptômes de schizophrénie, troubles bipolaires et troubles psychotiques aigus modérés avec symptômes schizophréniques. En s'exprimant ainsi, il échappe au déni de la maladie que l'on peut observer chez les patients psychiatriques, notamment au début de leur évolution morbide. En effet, il montre qu'il est conscient d'avoir souffert de maladie mentale et il accepte d'en parler en cherchant à appeler par leur nom les troubles dont il a souffert. Sans entrer dans une discussion psychopathologique trop spécialisée, observons tout de même qu'il y a une correspondance certaine entre la mention du diagnostic de schizophrénie et les symptômes qui apparaissent dans ce que Nathan dit ou montre de l'épisode psychotique dont il a souffert et dont il paraît se rétablir progressivement lorsqu'il s'exprime devant la caméra. Par ailleurs, bien qu'elles soient susceptibles de signaler une confusion, les allusions à la dépression puis aux troubles bipolaires ne sont pas si saugrenues qu'elles pourraient le paraître au premier abord ; la première parce qu'un vécu dépressif s'intègre souvent dans les signes avant-coureurs (prodromes) d'une décompensation psychotique, la seconde parce que les troubles bipolaires peuvent entrer dans le diagnostic différentiel d'un épisode psychotique de type schizophrénique, ce dont Nathan a éventuellement pu être informé par les médecins ou les infirmiers qui se sont occupés de lui à l'hôpital psychiatrique.

Quoi qu'il en soit, en général, le diagnostic a une valeur ambiguë. Certes, il permet de mettre un nom sur la souffrance, d'en donner des explications médicales et de fonder les démarches thérapeutiques sur des données scientifiques. Toutefois, il constitue aussi une sorte de verdict plus ou moins stigmatisant selon la maladie en cause. S'agissant des maladies mentales, toutes sortes de préjugés au sujet de la « folie » et le réductionnisme qui tend à identifier la personne malade à sa maladie peuvent rendre le diagnostic particulièrement stigmatisant.

Au cours de ces dernières années, les avancées des neurosciences, les progrès de la psychiatrie moderne et le développement du respect des droits humains ont favorisé la réhabilitation psychosociale et le rétablissement des personnes affectées d'une maladie mentale telle que la schizophrénie. Par ailleurs, la vulgarisation des sciences médicales dans les médias et les possibilités d'information et de communication offertes par l'Internet ont stimulé l'essor des associations de soutien et de défense des patients psychiatriques. Dans ce contexte, en recouvrant de l'autonomie et en luttant pour obtenir le respect de leur dignité et la possibilité de se réinsérer dans la communauté, les patients psychiatriques ont revendiqué la possibilité de faire valoir leur point de vue, que ce soit en critiquant certaines pratiques psychiatriques jugées trop coercitives dont ils ont contesté l'utilité ou en expliquant ce qui leur avait permis de collaborer efficacement avec les soignants et de s'en sortir. Plusieurs personnalités ayant souffert de schizophrénie ont publié leur histoire en décrivant ce qu'elles ont vécu en état de décompensation psychotique puis au cours du traitement qui les a aidés à se rétablir. On peut donc considérer que le film intitulé *Radio-actif* s'inscrit dans cette perspective.

En effet, en acceptant de raconter les affres de la psychose qui a bouleversé sa vie, par le témoignage authentique et sincère qu'il livre à la caméra, Nathan prend du recul vis-à-vis de l'épisode schizophrénique dont il a souffert. Ce faisant, il assume courageusement son destin. Sans cacher ni minimiser la gravité des troubles qui ont perturbé son fonctionnement psychique, il fait preuve de son rétablissement progressif et montre ainsi qu'à notre époque on dispose des moyens de traiter la schizophrénie de manière efficace.

5 INTERVIEW DU RÉALISATEUR

Comment allez-vous aujourd'hui ?

Bien à présent merci, car en février 2013 j'ai eu une deuxième décompensation. J'ai été hospitalisé contre mon gré à Préfargier (NE) et j'ai fait de l'isoloir. Je l'ai vécu rudement car en comparaison, ma première hospitalisation dans un autre établissement (hors-canton) m'a paru plus adéquate.

Sous l'emprise du cannabis et de l'alcool, je développe un sentiment de toute puissance. Je suis maintenant en sevrage, cependant je suis sous traitement médicamenteux, c'est une autre expérience chimique.

Le journal intime, pièce maîtresse de mon film, a été rédigé lors de mon premier internement. Aujourd'hui, je suis à l'hôpital de jour et rentre tous les soirs chez moi. Je travaille actuellement sur la suite du film.

Je me sens beaucoup mieux maintenant. Je me vois mal faire une troisième décompensation. Je gère beaucoup plus, j'ai beaucoup plus conscience de mes symptômes.

Quand vous avez commencé le cinéma, vous vous voyiez dans le documentaire ou la fiction ?

A seize ans j'ai réalisé mes premières vidéos, elles sont sur Facebook. Au lycée j'ai fait mon premier clip à Florence et Rome lors de la sortie de classe option spécifique arts visuels. Tout cela n'est pas loin du docu-fiction.

Avez-vous eu des contraintes d'écriture pour ce film de diplôme ? Quel était le contexte de production ?

Pour moi c'était particulier. J'ai redoublé la troisième année, celle du diplôme. A la base, je voulais faire une fiction sur ce que je suis devenu: un dragueur cynique. Il m'a fallu six mois pour écrire deux pages A4... J'ai donc décidé de suivre les conseils de Frédéric Mermoud, mon prof de cinéma à l'ECAL et d'arrêter ma troisième année pour m'investir sur des tournages d'amis de classe. C'est sur l'un de ces tournages que j'ai fait ma première décompensation. Mon projet était ensuite de reprendre l'ECAL et de réaliser mon diplôme dans le cadre de mon processus thérapeutique. A la base, mon psychiatre ne voyait pas d'un bon œil l'idée que je fasse ce film. Il y voyait un danger pour moi. Mais je savais que j'en étais capable.

Pour la production j'avais un budget mais je n'ai quasiment rien dépensé et cela m'a valu la note de 6 en production... Les 4'000 francs de frais de montage, d'étalonnage et de mixage ont été pris en charge par l'ECAL.

Pourquoi avez-vous choisi de parler de votre maladie ?

Cela s'est fait naturellement. Une fois l'objectif de Natalia posé sur moi, je m'exprime sans véritable retenue. Je n'ai pas éprouvé de difficultés à exprimer mon intimité.

Pourquoi avez-vous tenu un journal de bord ?

Tout d'un coup il fallait que j'écrive, c'était un besoin. A l'hôpital, j'ai lu *Nathan der Weise*, de Gotthold Ephraim Lessing (le livre d'après lequel ma mère m'a nommé) et je me prenais pour Nathan. J'ai lu ce bouquin trois fois d'affilée et je me prenais à chaque fois pour un autre personnage. A la fin de ces trois lectures, il fallait que je fasse autre chose. L'inactivité m'était impossible et le fait d'écrire un journal m'est venu tout seul. Projeter ma pensée sur papier était vital, c'était comme capturer ma pensée.

Pourquoi avez-vous écrit sur ce qui vous arrivait, sur le réel, et non pas inventé une histoire ?

Je suis compulsivement induit à l'écriture et je partage ma réalité, qui me semble dépasser la fiction.

Quel lien entreteniez-vous avec Natalia avant le film ? Et après ?

Nous avons une amitié de longue date, ce qui a permis cette profondeur au film. Le film n'a pas eu d'impact sur la qualité de notre rapport amical.

Pour le spectateur, Natalia a un rôle très ambigu... Elle est à la fois actrice, amie, interlocutrice, conseillère, camerawoman, etc. Pour vous, que représente-t-elle dans le film ?

En lui lisant mon journal elle a eu l'idée de me filmer. Je la vois comme un spectateur qui me questionne.

Il nous semble avoir repéré deux moments d'énonciation dans les scènes de la cuisine, pouvez-vous nous en dire plus ? Quand avez-vous été filmé ?

Lorsque je suis en blanc je suis à l'hôpital de Nant (avril à juin 2011). Quand je suis en gris, c'est plus tard (août 2011). Le film a été terminé en juillet 2012.

Nous avons l'impression que certaines images sont tournées pendant votre hospitalisation (images tournées avec le téléphone portable), est-ce le cas ?

Oui et je savais que je voulais utiliser ces images pour mon film.

Pourquoi le titre «Radio-actif» ?

A la base, je voulais que le film s'appelle *Décompensation psychotique*. C'est une idée de F. Mermoud de l'appeler *Radio-actif*.

Nous vous trouvons assez sincère dans le film... Est-ce le cas ?

Oui, mais il y a des moments où j'ai joué avec la réalité (par exemple le plan sur le banc, ce n'est pas exactement là que j'ai imaginé que Vevey explosait, c'était un peu plus bas).

Qu'espérez-vous offrir au spectateur avec ce film ?

A la base, ce film est une auto-thérapie donc il n'y avait pas d'intention.

Je n'ai pas participé à sa promotion. C'est parce que c'est un film de diplôme de l'ECAL qu'il a été envoyé à Locarno, et qu'il a rencontré son public. Je suis content que ce film ait rencontré son public, c'est ce que j'espérais.

Quels retours avez-vous reçus (de vos proches, de vos parents) ?

La fierté de mes proches a dépassé mes attentes. Ma famille a appris plus de choses en regardant le film qu'en me parlant...

Quels sont vos futurs projets ?

Faire la suite (je vais monter mon premier long métrage qui sera prêt pour Locarno j'espère) et me reconstruire.

Sachant que cette interview est destinée à des élèves, aimeriez-vous dire quelque chose de plus ?

Oui bien sûr :

Elèves, vous n'imaginez pas la chance que vous avez d'étudier. La majorité des jeunes de cette planète vous envie.

Elèves envieux de faire du cinéma, si vous voulez faire du cinéma, vous n'avez pas forcément besoin de faire une école. Et si oui (si c'est votre besoin), je serai sûrement bientôt là pour vous aider, j'espère...

Elèves, consommez la marijuana avec modération. Vous êtes 1% à être schizophrène et le cannabis, actuellement illégal, n'aide malheureusement pas à régler ce type de problématique.

Finalement merci d'avoir lu cette interview jusqu'au bout,

Salutations,

Nathan Hofstetter

Propos recueillis par Marjorie Reymond et Gisèle Comte le 23 avril 2013