

Fiche pédagogique

The Limits of control

Sortie en salles
30 décembre 2009



Film long métrage, Etats-Unis, 2009

Réalisation : Jim Jarmusch

Interprètes : Isaach de Bankolé, Alex Descas, Jean - François Stévenin, Oscar Jaenada, Luis Tosar, Paz de la Huerta, Tilda Swinton, Youki Kudoh, John Hurt, Gael Garcia Bernal, Hiam Abbass, Bill Murray

Directeur de la photographie : Christopher Doyle

Musique : Boris

Montage : Jay Rabinowitz

Production : Jon Kilik, Stacey Smith, Gretchen McGowan

Distributeur : FilmCoopi

Durée : 1 h 56

Version originale anglaise, sous-titrée français / allemand

Age légal : 10 ans

Age conseillé : 14 ans

Résumé

A Roissy, un homme solitaire se voit confier une mission secrète, dont le spectateur lui-même ne comprend les enjeux qu'au dénouement du film. De Paris à Séville en passant par Madrid, le

personnage principal déambule dans les rues ou au musée National de Madrid et rencontre des intermédiaires censés le mener jusqu'à son mystérieux but.

Commentaire

Jim Jarmusch, reconnu dès ses tous premiers opus — *Stranger Than Paradise*, *Down by Law*, *Dead Man*, *Ghost Dog* sont tous immédiatement entrés dans l'histoire du cinéma — signe là un film des plus personnels. Déroutant peut-être au premier abord, par la relative absence de points de repères scénaristiques — on ne sait pas, jusqu'à la fin, la teneur du contrat qui lie le personnage principal à son commanditaire — le film est un véritable enchantement pour les sens et se révèle être un outil précieux pour qui veut proposer une initiation à l'analyse de film.

qu'il reçoit au compte gouttes des intermédiaires qu'il trouve sur son chemin.

Chaque rencontre est l'occasion d'un rituel — un échange de boîte d'allumettes dans laquelle est inscrit un message codé — mais c'est aussi un prétexte convoquer les arts. Silencieux et prudent comme un chat, il écoute sans mot dire les digressions artistiques de ses interlocuteurs qui s'interrogent sur la beauté du cinéma, la pureté du son d'une vieille guitare et surtout, sa résonance...

Le personnage interprété par l'acteur français Isaach de Bankolé, sorte de cowboy moderne au visage sculptural qui dort tout habillé et commande systématiquement « deux expressos dans deux tasses séparées », se déplace, orienté par les instructions

Par ailleurs, certaines des consignes le conduisent au Musée National. Les œuvres d'art deviennent alors des indices que le spectateur, tout comme le personnage, piste et brûle d'interpréter. S'instaure une correspondance entre les œuvres du musée et les étapes de sa mission. Un tableau de femme

nue alanguie évoque par anticipation le personnage féminin qui, un temps, cheminera à ses côtés.

Ainsi, par un jeu d'emboîtements successifs, toutes les phrases sibyllines prononcées par les protagonistes se recourent et dessinent petit à petit un système de correspondances auquel la fin du film donne tout le sens et la portée symbolique. Le spectateur comprend alors que le dénouement cathartique de l'intrigue met en scène la joyeuse métaphore de la victoire de l'art sur la rationalité du réel.

Il semble tout à fait pertinent de travailler ce film avec des étudiants. Pour montrer que le sens au cinéma n'est pas uniquement une question de fond (autrement dit, de scénario) mais avant tout une question de forme (le cadre, le montage). Les images structurées à l'extrême s'offrent à une interprétation riche.

Par ailleurs, le film est aussi à considérer comme une tentative de Jarmusch d'exposer ses obsessions artistiques, de les lister et de s'en amuser. Ainsi, de nombreuses scènes sont hautement référentielles, et évoquent d'autres œuvres picturales, cinématographiques ou même musicales. *The Limits of Control*, ne se contente pas de discourir sur la musique ou la peinture autour d'une (ou deux !) tasses de café, mais il les intègre littéralement. L'image se fait picturale au détour d'un plan d'assiette en nature morte ou rythme quand le montage, n'obéissant plus uniquement à la logique de la narration, devient partition musicale.

La version 1.0 du [Plan d'études Romand](#) fixe trois objectifs sur

lesquels *The Limits of Control* permet de travailler :

- Recourir à un vocabulaire spécifique et adéquat
- Exercice d'observation description, comparaison, analyse et critique.
- S'intéresser à la multiplicité des arts.

Dès lors, on se propose d'organiser le travail autour de l'initiation à l'analyse de séquence en portant une attention particulière à la précision du vocabulaire.

Il semble utile de proposer plusieurs lectures aux élèves qui peuvent servir de point de repère pour l'interprétation.

Tout d'abord, le film répond à une structure qu'on connaît bien en littérature : **la structure du conte**. Le parcours du personnage peut-être assimilé à la quête qui définit le genre. D'autre part, l'importance prise par la répétition dans le film (voir « Pistes pédagogiques ») est aussi à rattacher à la structure formelle du conte. En dernier lieu, la portée symbolique du conte que l'on retrouve dans le dénouement du film, permet de faire une première lecture interprétative.

Ensuite, on mettra en lumière la **correspondance entre les arts** que dessine le film : pratiquement chaque action du personnage s'articule autour d'une œuvre d'art. Les références jouent ainsi un rôle capital dans la compréhension du film. Et celles-ci, maniées tantôt avec sérieux, tantôt avec humour, donnent toute sa densité au film en instaurant une complicité avec le spectateur.

Objectifs pédagogiques

- Apprendre à décrire des images en mouvement avec le vocabulaire spécifique.
- Savoir reconnaître l'aspect métaphorique d'un récit.
- Reconnaître les emprunts aux arts picturaux ou musicaux dans le récit cinématographique.
- Débusquer les références et clins d'œil adressés au spectateur

Pistes pédagogiques

1. Demander aux élèves de décrire le film dans son ensemble (de quoi parle-t-il ?, **décrire** le personnage principal, **décrire** la scène finale, dégager les actions principales).
2. Pourquoi le film commence-t-il par une citation du [Bateau Ivre](#) de Rimbaud (les deux premiers vers). Montrer en quoi, ainsi placé sous le signe de l'errance poétique, le spectateur modifie son [horizon d'attente](#) par rapport au film qui commence.
4. Quels sont les points communs entre la première scène et la scène finale? (le personnage se change ou fait du yoga dans des toilettes publiques). Quel sens peut-on donner à cette clôture du récit en miroir ?

I. LA STRUCTURE DU CONTE :

3. S'interroger sur la **répétition**. Demander aux élèves de lister tous les éléments qui se répètent dans le film. (Quelques exemples — non exhaustifs — le personnage demande toujours « *2 expressos dans 2 tasses séparées* », lors de chacun de ses rendez-vous, son interlocuteur commence l'entretien par « *Vous ne parlez pas espagnol, n'est-ce pas ?* », puis lui donne une boîte d'allumettes portant l'inscription « *Le boxeur* » dans laquelle se trouve un message codé que le personnage avale, et, toujours, les intermédiaires se lancent dans des considérations sur l'art...). Montrer que la répétition, omniprésente dans le film, obéit à la même logique que la ritournelle dans le conte.
5. Comparer la scène dans l'aéroport avec le commanditaire et la scène de fin avec le personnage joué par Bill Murray. Quels sont les éléments que l'on retrouve dans les deux (les phrases énigmatiques prononcées par le commanditaire à Roissy, sont répétées par les deux protagonistes au moment de l'accomplissement de la mission: « *Tout est subjectif* », « *Utilisez votre imagination* », « *La réalité est arbitraire* »)? A la fin du film, ces phrases deviennent-elles plus claires ? Expliquer.

6. A partir des thèses de Bettelheim dans *Psychoanalyse du conte de fée*, montrer que le conte évoque toujours son objet par métaphore. Son sens est symbolique. Dès lors, quel sens donner à cette mission ? Que représente le personnage de Bill Murray ? Ecrire une page argumentée pour donner son interprétation de la fin du film.
10. La vision des tableaux précède souvent la rencontre avec le personnage réel. Comment l'interpréter ? (A travers ce choix, il est question de poser l'hypothèse provocatrice que l'art prime sur le réel). Pour prolonger la réflexion, faire des recherches sur [le concept de mimésis](#) tel qu'il a été pensé par Platon. Dire en quoi le film de Jarmusch s'oppose radicalement à la philosophie platonicienne.

II. LA CORRESPONDANCE ENTRE LES ARTS.

7. **La peinture.** Pourquoi le personnage principal se rend-il au musée ? (se rappeler les consignes qui lui sont données: « Trouve le violon », « Reste avec la fille », les tableaux représentant tantôt un violon (« El Violin » de Juan Gris), tantôt une femme nue (« Desnudo » de Roberto Fernandez Balbuena), se font les échos de ces paroles énigmatiques.)
8. Lister les éléments dans le film qui correspondent à des tableaux (le violon, la femme nue, la vue de la ville d'Antonio Lopez, le tableau de Tapiès emballé dans du drap...).
9. Décrire avec précision la séquence au musée devant la toile de Roberto Fernandez Balbuena qui représente une femme nue. Quel est le personnage qui incarne ce tableau ? Quel sens donner au travelling qui suit et qui dévoile un autre tableau représentant une petite fille ? Les deux tableaux ne sont-ils pas les deux faces de la personnalité du personnage joué par Paz de la Huerta ?
11. Analyser le gros plan sur une assiette dans laquelle sont disposées des tranches de pomme, un couteau posé à proximité. Pourquoi ce plan est-il une référence aux natures mortes picturales ? Porter une attention particulière à la disposition des objets, à la lumière, au cadre, à la position de la caméra...
12. **La musique.** Décrire la scène dans laquelle le personnage interprété par John Hurt parle de musique (« *Tous les instruments gardent en mémoire toutes les notes qu'ils ont jouées, cela s'appelle la résonance* »). Penser à l'importance de la guitare ancienne d'« El Sevillano » dans le scénario du film (elle est présente par anticipation dans la scène du flamenco, elle est l'objet de deux dialogues et sert de monnaie d'échange. De plus, une de ses cordes jouera un rôle clef dans le dénouement.).
13. Prêter une attention particulière à la bande sonore du film. Décrire son rôle formel (on pense à la pre-

mière séquence dans le musée. Quand le personnage découvre le tableau, la musique intensifie la découverte, elle dramatise l'instant).

14. **Analyser** la séquence à la sortie de l'aéroport : la caméra est embarquée dans la voiture sur l'autoroute vers Madrid, le montage est heurté et va à l'encontre de la perception habituelle. Expliquer en quoi le montage produit du rythme.

15. Comment expliquer que la scène de flamenco recèle l'unique plan dans lequel le personnage sourit ?

III. COMPLICITÉ AVEC LE SPECTATEUR

16. Relever les **références** cinématographiques (lorsque Paz de la Huerta, nue sur le lit du personnage principal lui demande : « *Aimes-tu mes fesses ?* », c'est une référence au *Mépris* de Jean-Luc Godard. Gael Garcia Bernal a les mains tatouées comme Robert Mitchum dans *La Nuit du chasseur*. Enfin, le crâne sur lequel Bill Murray pose sa moumoute est à la fois une référence à la momie de la mère dans *Psychose* d'Hitchcock et détourne une [photo](#)

d'Andy Warhol, ami de Jim Jarmusch.).

17. Quelles scènes instaurent une complicité avec le spectateur ? (voir ci-dessous le découpage en vue d'une analyse de séquence).

18. Sur la base du découpage de séquence proposé ci-dessous, demander aux élèves de faire le même travail de description (s'il a été possible de se procurer le DVD) avec la séquence durant laquelle le personnage principal guette devant le repaire secret et, après s'y être introduit, assassine Bill Murray. Mettre en évidence la référence à James Bond (le personnage est, même en plein désert, toujours impeccablement habillé, les gardiens, armés jusqu'aux dents, ne le voient pas alors qu'il ne se dissimule pas et il parvient à s'introduire (c'est une ellipse dans le film) dans le bâtiment, ce qui semble tout à fait improbable. Quand Bill Murray lui demande comment il est entré, le personnage répond, « *J'ai utilisé mon imagination.* » Comment interpréter cette réponse ?

Découpage de séquence :

Pour saisir les enjeux de l'analyse de séquence, il convient de la décomposer en deux temps.

Le découpage plan par plan constitue le premier temps de l'analyse de séquence. Il s'agit de décrire le film au plus près en employant le **vocabulaire technique** de l'analyse de film.



La séquence est composée de 32 plans. Elle dure 4 minutes 32.

Plan 1 : Extérieur/jour. **Plan d'ensemble** sur la place face à la terrasse du café où se trouve le personnage principal. Le personnage joué par Tilda Swinton — c'est le deuxième contact — débouche d'une rue et s'avance au ralenti vers lui. La musique qui accompagne son arrivée est l'un des thèmes du film. La caméra, placée derrière le personnage principal, amorce un **travelling** circulaire qui nous fait fugitivement apercevoir sa nuque. Elle termine son mouvement en **panoramique latéral droit** pour suivre l'arrivée du personnage

féminin à la table. La caméra s'arrête. C'est maintenant un **plan américain**. Elle s'assied (le ralenti s'estompe jusqu'au rythme normal de défilement des images) et lui demande s'il parle espagnol. Il répond que non. Depuis l'arrière plan, on voit arriver le serveur du café qui lui demande ce qu'elle veut. Elle répond « *de l'eau plate* ». Il part et se retourne dans son dos à elle pour faire un signe d'approbation au personnage principal. Pendant ce temps, elle retire ses lunettes dans un geste lent comme si le ralenti affectait encore l'image. Elle prend un des deux expressos et le pose devant elle d'un air provocateur. **Cut** (coupure nette entre deux plans, par opposition à un fondu enchaîné qui les voit, un temps, se confondre).

Plan 2 : **Plan rapproché**. Il la regarde sans changer d'expression. En arrière plan, on distingue une petite fontaine. **Cut**

Plan 3 : Plan rapproché. Elle lui rend malicieusement son regard. Le serveur arrive avec la commande. **Cut**

Plan 4 : Plan américain. Le serveur qui a remarqué que la deuxième tasse a été déplacée, la remet en face du personnage principal. En annonçant « *eau plate* », il dispose la commande devant le personnage féminin. Quand il part, elle échange les deux tasses de café et dit en chuchotant : « *Suspicion* » (titre d'un film d'Hitchcock) puis elle dit en souriant : « *Hitchcock* », et « *Etes vous par hasard intéressé par le cinéma?* » **Cut**

Plan 5 : Plan américain, changement d'angle. Elle le regarde, il ne répond pas. **Cut**

Plan 6 : Plan rapproché sur son visage à elle. Elle dit, souriante : « *J'aime vraiment les vieux films* ». **Cut**

Plan 7 : Plan rapproché sur lui. Sa voix nous parvient depuis le **hors-champ**. « *On peut voir comment était le monde il y a 30, 50 ou 100 ans.* » Il ne bronche pas. **Cut**

Plan 8 : Plan rapproché sur elle. « *Vous savez, les habits, les téléphones, les trains.* » **Cut**

Plan 9 : Plan rapproché sur lui. Il boit son café en la fixant. La voix continue hors-champ : « *... la façon dont les gens fumaient.* » Son regard se détourne et fixe quelque chose, hors-champ. **Cut**

Plan 10 : **Plan américain.** Le serveur adossé contre la porte du café, fume une cigarette. Elle continue hors-champ. « *Les petits détails de la vie* ». Cut On note que le plan 10 illustre littéralement les mots prononcés dans le plan précédent.

Plan 11 : **Plan serré.** On voit la table **en plongée** sur laquelle sont disposées les deux tasses de café du personnage principal, la bouteille d'eau et son verre à elle. Sa main gantée de blanc verse l'eau dans le verre. Cut

Plan 12 : Plan rapproché sur elle. Elle continue : « *Les meilleurs films sont comme les rêves, on n'est jamais sûr de les avoir eus. J'ai cette image dans la tête d'une pièce pleine de sable, un oiseau vole vers moi et plonge ses ailes dans le sable.* » Cut

Plan 13 : Plan américain sur les personnages autour de la table. Elle continue : « *...Je ne sais pas si cette image vient d'un rêve ou d'un film* ». Ils regardent tout deux hors-champ à gauche du cadre. Cut

Plan 14 : Plan d'ensemble. Sur la place deux hommes transportent une baignoire. Ils sont filmés au ralenti. Le plan 13 se trouve illustrer parfaitement le plan 12. Le cinéaste semble nous interroger : « *Alors, ce plan provient-il du film ou d'un rêve ?* » Cut

Plan 15 : Plan rapproché sur lui, impassible. Cut

Plan 16 : Plan américain. On les voit tous deux attablés. « *Parfois j'aime quand dans les films, les personnages restent assis et ne disent rien.* » Elle se tait, illustrant littéralement ce qu'elle vient de dire.

Plan 17 : Plan rapproché sur lui, de face. Impassible. Cut

Plan 18 : Plan serré sur elle. Elle baisse les yeux et continue de se taire. Cut

P

lan 19: Plan rapproché sur lui. Il met la main dans la poche intérieure de sa veste et en sort quelque chose. Cut

Plan 20 : Plan serré en plongée sur la table et sa main qui dépose la boîte d'allumette bleue « *Le Boxeur* ». Cut

Plan 21: Plan rapproché sur elle, yeux baissés vers la table qu'on ne voit pas. Elle dit : « *Ah oui* » et sort quelque chose de la poche de son imperméable. Cut

Plan 22 : Plan serré en plongée sur la table. On voit l'amorce des deux tasses de café et du verre d'eau. Au centre la boîte bleue d'allumettes, « *Le Boxeur* ». Sa main gantée entre dans le champ pour déposer une autre boîte d'allumettes « *Le Boxeur* », rouge cette fois. Sa main se retire, tandis que la main du personnage principal se saisit de la boîte. Cut

Plan 23 : Plan américain. On voit les deux personnages attablés. Il ouvre la boîte pour en vérifier le contenu. Elle dit : « *Diamonds are a girl's best friends* » (titre d'une chanson de Marilyn Monroe), phrase qu'on a déjà entendue dans la bouche du commanditaire au début du film et que répètera le personnage interprété par Paz de la Huerta quelques plans plus tard. Tilda Swinton empoche la boîte d'allumettes restée sur la table. L'échange a eu lieu. Cut

Plan 24 : Plan rapproché sur elle. « *Avez-vous vu The Lady from Shanghai d'Orson Welles. Celui-là n'a pas de sens.* » Cut

Plan 25 : Plan rapproché sur lui, attentif. Cut

Plan 26 : Plan rapproché sur elle disant : « *Rita Hayworth est blonde. Je pense que c'est le seul film dans lequel elle est blonde.* » Clin d'œil de Jarmusch, c'est aussi le seul film dans lequel Tilda Swinton porte une perruque platine à la limite du blanc. Elle continue : « *C'est comme un jeu : déception, élégance.* » Cut

Plan 27 : Plan rapproché sur lui. Elle continue : « *Une fusillade au milieu de miroirs brisés.* » Il se tait. Cut

Plan 28 : Plan serré sur elle. « *Elle meurt à la fin* ». Elle jette un dernier regard au personnage principal et se lève, sortant du cadre. Cut

Plan 29 : Plan américain, elle achève son mouvement et sort du cadre. On entend ses pas s'éloigner tandis qu'il reste, yeux baissés. Cut

Plan 30 : Plan rapproché sur lui, levant les yeux pour regarder dans le hors-champ, le personnage féminin s'éloigner. Un des thèmes musicaux du film intervient en son off (le même qu'au début), il clôture la séquence. Cut

Plan 31 : Plan de demi-ensemble sur elle. Toujours accompagné de musique en son off. De nouveau au ralenti, elle s'éloigne, ouvre un parapluie, fait un tour complet pour regarder une dernière fois le personnage principal dans le hors-champ, puis continue sa route. Cut

Plan 32 : Plan rapproché sur lui. Toujours accompagné de musique. Il regarde dans sa direction à elle. C'est le contre-champ du plan précédent. Cut

Pour achever l'analyse, reprendre les éléments forts du découpage et les organiser autour de la problématique centrale (ici : comment le cinéaste instaure-t-il une complicité avec le spectateur ?)

Pour en savoir plus :

- *L'analyse des séquences*, Laurent Jullier, Armand Colin, Paris, 2006
- *La République*, Platon, Garnier Flammarion, Paris, 2002
- *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Bettelheim, Pocket, Paris, 1999
- *Morphologie du conte*, Vladimir Propp, Seuil, Paris, 1970

[Anna Percival](#), diplômée en Cinéma, Lausanne, décembre 2009

