
Aux limites du documentaire : dépasser le refus d'être filmé

Auteur : Parent, Thomas

Promoteur(s) : Hamers, Jeremy

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en journalisme, à finalité spécialisée en investigation multimédia

Année académique : 2021-2022

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/16473>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de philosophie et lettres
Département Médias, Culture et Communication

Aux limites du documentaire : dépasser le refus d'être filmé

Mémoire présenté par Thomas Parent
en vue de l'obtention du grade de
Master en Journalisme à finalité
spécialisée en investigation multimédia.

Année académique 2021 - 2022

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à mon promoteur, Jeremy Hamers, pour m'avoir permis de sans cesse m'interroger sur l'essence de ce projet. Merci pour votre exigence. Merci de m'avoir accompagné sans hésitation dans les moments les plus compliqués et les plus fous de la réalisation de ce mémoire.

Je remercie également Fanny Pluymers qui, depuis trois ans déjà, m'a fait prendre goût à la réalisation, à partir en tournage, à enchaîner les journées en salle de montage. Sans sa présence et sa ténacité, je n'aurais jamais réussi à finaliser ce projet.

Merci à mes compagnons de route, mes amis du master en journalisme, dont le plus grand cadeau a été d'accepter de me suivre dans mes idées et de croire en moi. Jour après jour, vous vous êtes relayés pour m'accompagner et former une vraie équipe. J'adresse une pensée particulière à Ophélie Delsaute qui a sacrifié énormément de temps et d'énergie pour m'assister de la première à la dernière seconde.

Merci à Marc Vanesse, Boris Krywicki, Fred Cools, Patrick Séverin, Fred Moray et toute l'équipe Grand Poste. Vous m'avez fait découvrir le plus beau des métiers mais, plus important encore, vous m'avez autorisé à rêver et à oser les choses les plus folles.

Merci à mes sœurs ; Amélie, Nathalie, Lalie, Adéléa. Vous m'avez offert le droit d'avoir une famille. Moyaerts ou Parent, le cœur triomphe toujours. Un remerciement tout particulier à Nathalie. Grâce à ta sensibilité, tu m'as guidé lors des moments les plus sombres. Merci pour tes conseils et pour la relecture de ce travail.

Papa, quelle drôle d'aventure n'est-ce pas? Tu n'aurais pas parié un centime sur moi lors de mon inscription et, aujourd'hui, on y est presque. Tout est possible.

Et enfin, j'aimerais remercier ma maman. Notre relation intense est faite de haut et de bas mais jamais notre amour ne s'est écorché. J'espère que tu verras ce film et que tu seras fière de moi.

Table des matières

Introduction.....	7
Chapitre I : Idées, obstacles et modifications du projet.....	9
1. <i>Genèse du projet.....</i>	9
2. <i>Les obstacles.....</i>	9
3. <i>Choix d'une alternative.....</i>	12
Chapitre II : De la non-représentation du sujet à une nouvelle représentation du réel.	15
1. <i>Introduction.....</i>	15
2. <i>Z32 d'Avi Mograbi.....</i>	16
2.1 « Je cache un assassin dans mon film ».....	16
2.2 Le masque numérique.....	19
2.3 La mise à nu du dispositif.....	23
3. <i>Valse avec Bachir de Ari Folman.....</i>	24
3.1 Voyage à travers les souvenirs.....	24
3.2 Le documentaire d'animation.....	25
3.3 L'audio authentique.....	30
4. Dogville de Lars von Trier.....	33
4.1. <i>Introduction.....</i>	33
4.2. <i>La distanciation dans Dogville.....</i>	34
4.3. <i>Représenter le monde : s'émanciper du réalisme.....</i>	37
Chapitre III : Du journalisme à la réalisation.....	38
1. <i>Introduction.....</i>	38
2. <i>Le documentaire audio.....</i>	38
2.1. Créer une relation avec le sujet pour créer des personnages.....	38
2.2. Le réalisateur manipulateur : structurer le récit.....	41
2.3. La place du réalisateur dans sa relation avec le sujet.....	43
2.4. Le documentaire comme espace de médiation.....	45
3. <i>« NOUS DEUX », l'abstraction du visuel.....</i>	47
3.1. Introduction : la fiction au service du message documentaire.....	47
3.2. Imaginer l'image : la représentation des sentiments.....	49
3.3. Casting et lieu de tournage : attribuer un visage et une scène aux idées.....	50
3.4. Le tournage : les différents niveaux de lecture.....	52

<i>4. Le montage</i>	54
4.1. Introduction	54
4.2. L'image seule.....	54
4.3. Conjonction de l'audio et de la vidéo.....	54
4.4. Basculer dans le documentaire performatif.....	55
Conclusion	59
<i>1. L'après « NOUS DEUX »</i>	59
<i>2. Retour réflexif sur mon projet</i>	60
<i>3. Une démarche d'auteur dans le journalisme moderne</i>	61
Bibliographie	62
Annexes	65

Introduction

Ce mémoire puise son origine dans une conviction qui régit mon rapport aux études. Je conçois le parcours académique comme une trajectoire en quête de sens. Je souhaite clôturer ce master en me sentant en paix avec mes questionnements personnels mais aussi, et surtout, trouver une voie qui me permette de rendre aux autres après avoir tant reçu durant ces années à l'Université.

Le choix du thème de ce travail résulte de ma propre histoire. Je n'ai jamais connu mon père biologique. Mon arbre généalogique constitue encore aujourd'hui un casse-tête lorsqu'il s'agit de l'expliquer à des amis. J'ai, toute ma vie, dû discerner la loi du cœur, la loi du sang et l'aspect juridique. Mes sœurs n'ont ni le même nom que moi ni de lien biologique. L'homme qui m'a élevé et que j'appelle « Papa » n'est, aux yeux de la loi, qu'un parfait inconnu. Mon nom, je ne le partage même pas avec ma mère. Tout en étant entouré d'une famille, car je n'ai jamais connu le manque, un isolement s'est créé. J'étais symboliquement seul, avec mon nom unique. En grandissant, j'en ai tiré du positif comme du négatif.

En partant de cette situation, je choisis d'aborder le thème de l'absence du père. Plus qu'un besoin personnel, je souhaite donner la possibilité à des personnes d'être écoutées et d'obtenir un espace pour s'exprimer, une raison qui justifie le partage de leurs histoires. Je décide d'axer mon travail sur la relation entre une mère et son fils. Cette situation fait de nouveau directement écho à ma propre expérience. Ma mère représente la seule personne qui, légalement, biologiquement et sentimentalement, a partagé les vingt-quatre années de ma vie.

La dimension intime de ma thématique ne génère pas que des réactions positives. À l'heure actuelle, je ne sais pas encore si ma mère accepte ou comprend que j'aie consacré plus d'un an de ma vie à travailler sur la thématique de la famille. Ce sujet n'a jamais été tabou mais n'est rarement voire jamais abordé entre nous. J'ai donc fait face à l'incompréhension et aux critiques qui consistent à dire que ce mémoire n'est tout simplement pas du journalisme, qu'il est hors-propos.

Lors de mon cursus naît également une affection particulière pour la réalisation audiovisuelle. Ce mémoire représente l'occasion de m'aventurer vers la réalisation d'une œuvre à l'esthétique plus léchée et plus travaillée que mes précédents travaux. Je souhaite

profiter de la structure et du matériel mis à ma disposition pour ne plus me limiter au reportage ou à la capsule vidéo. Je décide alors d'entreprendre la réalisation d'un documentaire. À ce stade, mes connaissances lacunaires dans le domaine du documentaire contemporain m'empêchent encore de discerner tous les outils qui sont mis à ma disposition et de comprendre la liberté presque infinie qu'offre ce format.

C'est en me lançant dans la conception de ce projet et en rencontrant diverses difficultés que se dessine la question théorique qui me permet de mieux comprendre vers quelle direction mon documentaire se dirige. Mes premiers contacts avec des mères ou des fils intéressés par le projet me font prendre conscience qu'il sera difficile de trouver des personnes acceptant de s'exprimer sur ce sujet tout en acceptant d'être filmé. L'élaboration de mon documentaire s'articule dès lors autour d'une question : comment dépasser ce refus d'être filmé?

Afin de définir au mieux mon objet créé et de comprendre le chemin parcouru durant cette année et demi de travail, ce mémoire sera dès lors divisé en trois chapitres. Dans un premier temps, j'aborderai la genèse de ce projet ainsi que la réflexion autour des obstacles m'ayant permis de lui donner sa forme finale. Dans un second temps, nous partirons de l'analyse de trois films ayant chacun servi d'inspiration dans la réalisation de mon documentaire. Dans ce chapitre, deux documentaires (*Z32* d'Avi Mograbi, *Valse avec Bachir* d'Ari Folman) permettront de mettre en évidence deux solutions pour dépasser le refus des sujets d'être représentés à l'image. Le troisième film et unique œuvre de fiction (*Dogville* de Lars Von Trier) viendra compléter ce questionnement en offrant une alternative à la représentation réaliste du réel. C'est au croisement de ces trois films que nous pourrons entamer le dernier chapitre. Il consistera à retracer tout le processus de création de mon documentaire à la lumière des différentes questions que je me suis posé tout au long de ce même processus. Au terme de cette analyse, nous effectuerons un retour réflexif sur l'œuvre créée, la démarche entreprise et sa place ou non dans le journalisme moderne.

Chapitre I : Idées, obstacles et modifications du projet

1. Genèse du projet

Le thème se fige. Je suis convaincu que ce sujet, je dois l'aborder. Il s'agit maintenant de préciser le format permettant de matérialiser cette idée qui consiste à rendre compte de la vie au sein d'une famille monoparentale. La première option, celle qui me semble la plus évidente au premier abord, s'oriente vers un documentaire en immersion au sein des familles qui désirent participer à ce projet. Muni d'une caméra et du matériel nécessaire pour effectuer une prise de son de bonne qualité, je choisis d'opter pour une immersion totale sans aucune équipe technique. De nombreux avantages m'apparaissent et le choix semble judicieux.

Si je vis constamment avec eux, la matière première nécessaire à la réalisation du documentaire devrait bien se manifester tôt ou tard. En ce qui concerne l'acclimatation à la caméra et au matériel, mon unique présence ne devrait pas déstabiliser les intervenants de ce documentaire. J'admets assez vite qu'il me sera simple de gagner leur confiance. La multiplicité des lieux qu'ils devront parcourir me rassure également. Plus de lieux, plus de situations différentes et, *de facto*, plus d'images et de contenu.

Mais très vite, les premiers obstacles que je rencontre forcent une refonte totale de ce projet. L'immersion ne m'apparaît plus comme une option viable. Pire, elle devient rapidement totalement impossible. Après deux mois de mise en place, il faut basculer vers quelque chose de différent, quelque chose que je ne parviens pas encore à définir.

2. Les obstacles

La transition s'entame par un recensement complet des obstacles et faiblesses de ma réflexion initiale. Je trie les contraintes externes pour trouver un moyen de les contourner ainsi que les facteurs inhérents à ma propre démarche.

Une première contradiction apparaît lors de la description même de mon projet. Elle concerne plus précisément le rendu esthétique auquel je souhaite parvenir. Il est évident que l'aspect technique engendre directement plusieurs limitations. Ma présence,

seul, sans éclairages, sans équipe technique ne permet pas d'obtenir un film à l'esthétique léchée et maîtrisée. Le risque premier est de me retrouver avec de nombreuses heures de rush et beaucoup de matière non-utilisable.

La volonté de s'introduire le plus discrètement dans une famille en limitant au maximum le dispositif cinématographique ne peut répondre au fantasme d'une esthétique léchée, celle-ci nécessitant un contrôle relativement important de l'environnement de tournage.

Le facteur temps constitue le deuxième paradoxe de mon projet. Afin d'obtenir la matière première suffisante pour construire un documentaire cohérent d'un point de vue narratif, il faut laisser vivre les personnes observées, laisser la vie suivre son cours. Le temps intervient aussi dans l'acclimatation que nécessite le regard permanent de la caméra. Les mères et enfants contactés ne doivent pas leur sélection à une quelconque compétence en tant que comédiens. Il convient donc d'admettre qu'un temps d'adaptation aurait été nécessaire pour faire fi de ma présence dans leur quotidien. Or, la limitation temps et budget dans le cadre d'un mémoire de création me place à l'opposé d'une production professionnelle sur l'échiquier de la réalisation.

Je me bloque dans cette voie en m'inspirant principalement du travail récent de Sébastien Lifschitz, réalisateur et scénariste français. Or, son documentaire *Adolescentes*¹, une de mes premières sources d'inspiration, a été tourné sur cinq années² et cent cinquante jours. Cet impressionnant dispositif a livré plus de cinq-cent heures d'images. Nous sommes donc loin de quelque chose que je pourrais envisager à l'échelle d'un mémoire de création.

La possibilité de l'immersion s'éloigne encore plus dans l'éventualité où je dois la pratiquer dans deux foyers différents. Le risque de travailler avec une seule mère et son fils serait de dépeindre leur vie comme une réalité unique, une vision unilatérale de ce qu'est la cohabitation mère fils dans un foyer monoparental. Je ne souhaite pas tomber dans ce travers. Par ailleurs, dresser un panorama complet demeure impossible. J'opte pour la présentation de deux exemples, deux foyers aux histoires diamétralement

¹ *Adolescentes*. Réalisé par Sébastien Lifschitz, Agat Films & Cie, en coproduction avec Arte France Cinéma et Chaocorp, 2019. Dans ce film documentaire, Lifschitz suit, durant cinq ans, Anaïs et Emma. Le spectateur suit les trajectoires de ces deux amies venant de milieu sociaux différents.

² Catherine Balle, « *«Adolescentes» : une plongée de cinq ans dans le quotidien d'Anaïs et Emma* », dans *Le Parisien*, 9 septembre 2020. <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/adolescentes-une-plongee-de-cinq-ans-dans-le-quotidien-d-anais-et-emma-09-09-2020-8381100.php>. Consulté le 16 mai 2022.

opposées et que seule l'absence d'un père relie. Comme dans le cadre d'une expérience scientifique, je ne souhaite garder qu'une constante dans ce que j'appelle alors encore « une enquête » tout en analysant les différentes variables (ex: frères, sœurs, abandon, décès, etc.).

En parallèle, je continue mes recherches pour trouver les intervenants qui conviendraient le mieux. Les premiers contacts avec les binômes³ mettent en évidence une autre difficulté déterminante pour le changement de format. Une partie importante d'entre eux n'accepte de participer qu'à l'unique condition de ne pas être filmés. Les participants ne recherchent pas l'anonymat. Ils acceptent de partager leurs histoires et d'être crédités. Reste que l'incursion d'une caméra au cœur même de leurs lieux de vie demeure une étape supplémentaire qu'ils ne souhaitent pas franchir. Les nombreuses émissions contemporaines et autres formats de télé-réalité n'aident probablement pas. Ce constat me permet de me rendre à l'évidence que mes interlocuteurs ne comprennent pas encore ma démarche. Afin d'initier un premier contact, je suis passé par l'intermédiaire d'une association nommée COFAMON⁴. Dès nos premiers échanges, la personne en charge du collectif avertit ouvertement les mères intéressées par le projet de l'utilisation que je pourrais faire de leur image :

« Je répète et insiste, ça n'a RIEN À VOIR AVEC COFAMON. C'est un film externe, réalisé par quelqu'un qui n'est PAS de notre association. À vous de veiller vous-mêmes à la façon dont votre image sera gérée. Je ne fais que vous mettre en contact. Après, vous gérez vous mêmes et fixez vos limites vous-mêmes⁵. »

Ces personnes ont traversé ou traversent encore aujourd'hui de nombreuses difficultés, qu'elles soient sociales, financières ou juridiques, raison pour laquelle elles font appel à des associations telles que COFAMON. Ce collectif permet aux mères

³ *Binôme* : terme utilisé lors de la création de ce mémoire pour définir les différents couples mères/fils rencontrés.

⁴ L'ASBL COFAMON (Collectif des familles monoparentales) est une association destinée à soutenir les familles monoparentales.

⁵ Extrait d'une conversation de groupe sur les réseaux sociaux avec l'association COFAMON, le collectif des familles monoparentales.

célibataires, notamment dans la région liégeoise, d'entrer en contact pour s'aider mutuellement.

Mais la méfiance reste malgré tout le premier réflexe. Les premières discussions privées font ressortir qu'une fine frontière se dessine entre l'envie de s'ouvrir et le sentiment de voyeurisme que peut créer la présence de la caméra. Ouvrir son cœur, certes, mais de là à ouvrir sa porte ?

3. Choix d'une alternative

Les entretiens avec les binômes se succèdent et la condition de ne pas apparaître à l'image se manifeste ponctuellement. Mon documentaire, qui ne possède toujours aucun titre à ce stade du projet, doit définitivement prendre vie sous une autre forme. Comment réaliser un documentaire en parvenant à dépasser le refus d'être filmé ? J'admets ne pas avoir nourri ma réflexion dans l'histoire du cinéma documentaire contemporain. Si nouveau format il doit y avoir, je désire qu'il soit unique et sans parfaite équivalence.

Après mure réflexion, j'en suis venu à interroger la nécessité de faire concorder le son et l'image. Le puzzle prend forme. D'un côté, les familles. De l'autre, moi. Elles acceptent de me parler. Elles fourniront la matière première de la bande son. Dans ma position de réalisateur, j'ai conscience que j'apposerai *de facto* mon regard, ma vision sur leurs histoires. J'assume donc cette position de la façon la plus exacerbée possible : l'image représentera uniquement ma propre vision de leurs histoires. Les témoignages deviennent des scénarios et mes images, écrites individuellement sans l'intervention des binômes, prennent une dimension métaphorique.

L'alternative choisie confère au format de ce documentaire son caractère singulier. Au son, les interviews présenteront aux spectateurs le fil narratif de ce documentaire : deux histoires différentes des deux binômes. Le documentaire comprendra quatre voix, celles de deux mères et celles de leurs fils respectifs. Tandis que le défi imposé par ce format me poussera à trouver une nouvelle manière de représenter ces témoignages à l'image.

Je ne cherche pas à effectuer une reconstitution des actions mais plutôt à mettre en image l'idée et le sentiment qui se cachent derrière chaque histoire. Je m'oriente donc vers un travail sur un ensemble de métaphores visuelles. Surgissent alors un ensemble de questions : comment montrer le bonheur, la tristesse ou encore la nostalgie sans ajouter

une surcouches explicite à la partie audio ? Je dois trouver un univers qui pourra répondre à toutes les exigences que j'ai identifiées et dans lequel j'aurai suffisamment de liberté pour laisser les témoignages se déployer dans un espace qui reste lisible et ne viendra pas parasiter le récit.

Une source d'inspiration vient débloquer la situation et me permettre d'imaginer une nouvelle façon de représenter le réel : *Dogville* de Lars Von Trier⁶. Comme je l'expliquerai dans le chapitre suivant, cette fiction viendra compléter et finaliser ma réflexion sur la mise en scène de mon documentaire.

En analysant les moyens mis à ma disposition, le théâtre se révèle être la pièce manquante de ma mise en scène. Le plateau théâtral⁷, de par sa neutralité, me permet de me détacher de toute identification à des situations réelles. Plus encore que de répondre à des conditions préétablies, cet espace m'offre la possibilité de partir d'une page blanche et m'offre ainsi un large éventail pour représenter de façon métaphorique les témoignages recueillis. On peut exercer un plus grand contrôle technique sur notre environnement en partant d'une pièce intégralement occultée, dédiée et pensée pour la performance théâtrale. Pas de décors, juste des lumières et des ombres.

Le noir et le vide se distinguent dès lors comme des armes redoutables pour orienter l'attention du spectateur sur le récit sonore de mon documentaire. J'évite ainsi de parasiter le message audio avec une multitude de lieux et de visuels qui détourneraient l'attention du spectateur de la matière première de l'œuvre tout en apportant des informations supplémentaires ainsi que ma propre lecture de leurs récits grâce à l'image.

Les autres problèmes de réalisation initialement rencontrés trouvent également leurs résolutions grâce à ce format. Le tournage avec une équipe plus fournie peut être envisagé car, entre autre, les infrastructures le permettent. En procédant de la sorte, les images tournées réalisent mon désir initial d'une esthétique maîtrisée et élaborée.

À cet instant, le titre s'impose de lui-même : *Nous Deux*. Ces deux mots représentent certes la figure maternelle, la figure du fils et leur vie en duo mais ils répondent aussi au format. « Eux deux », c'est la mère, c'est le fils mais aussi l'audio et le visuel. Deux pôles qu'on assemble pour former la famille d'une part, le documentaire de

⁶ J'aborderai plus en détail cette œuvre ainsi que le lien qu'elle entretient avec mon documentaire dans le chapitre 2 de ce travail : *De la non-représentation du sujet à une nouvelle représentation du réel*.

⁷ *Plateau théâtral* : cet espace comprend non seulement la scène mais aussi tous les éléments qui l'entoure. Dans *Nous Deux*, on usera également des gradins, coulisses, matériaux disponibles pour créer l'artifice théâtral.

l'autre. Je réponds ainsi à cette dualité qui anime toute ma réflexion depuis le choix du thème jusqu'à la concrétisation du documentaire.

Chapitre II : De la non-représentation du sujet à une nouvelle représentation du réel.

1. Introduction

Mon premier projet, vierge de toute connaissance théorique, optait pour une posture plutôt observationnelle⁸. En d'autres termes, je visais une prise de vue « sur le vif » en me faisant le plus discret possible, avec le moins d'interventions de ma part. J'avais l'illusion de capturer une certaine vision de la réalité et de la restituer presque identiquement au public. Cette conception s'est toutefois heurtée au refus des sujets d'être filmés et d'apparaître à l'écran. Ce rejet me pousse alors vers la recherche d'une alternative, comme expliqué dans le chapitre précédent.

Dans l'histoire du documentaire contemporain, plusieurs œuvres ont usé d'inventivité pour contourner le refus des sujets filmés d'être reconnus à l'image. Le but de ce chapitre se décline en deux temps. Dans un premier temps, il s'agira d'analyser deux documentaires et d'identifier les méthodes auxquelles leurs réalisateurs ont eu recours lorsque le sujet filmé ne pouvait être représenté à l'image⁹. Dans un second temps, nous verrons, en ajoutant une fiction à ces deux documentaires, comment le problème concret de la non-représentation du sujet à l'image m'a amené à envisager une nouvelle manière de représenter le réel sans viser à être réaliste.

À l'aide de ces trois réalisations, je pourrai identifier un ensemble de caractéristiques qui tendent à se rapprocher des critères définissant mon documentaire. Plus que des inspirations, ces trois films montrent le nombre infini de possibilités qu'offre la réalisation documentaire d'un point de vue formel.

Le premier film envisagé sera *Z32* réalisé par Avi Mograbi en 2008. Je m'attarderai ensuite sur *Valse avec Bachir* réalisé par Ari Folman, en 2008 également. Et

⁸ Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2001, pp. 109 - 115. Le mode observationnel, comme le définit Nichols, consiste à filmer un événement et le laisser se dérouler sans interventions extérieures.

⁹ Je me tiens ici à la formulation du sujet « non représenté à l'image » car le terme de « refus d'être filmé » est propre à certaines situations. L'absence du sujet à l'image n'est pas toujours dû à un refus.

je refermerai cette section par *Dogville*, la fiction qui inspira directement *Nous Deux*, réalisée par Lars Von Trier en 2003.

2. Z32 d'Avi Mograbi

2.1 « Je cache un assassin dans mon film »

Z32 raconte l'histoire d'un ancien soldat israélien. Z32, de son nom de code, retourne fouiller dans ses souvenirs pour expliquer comment, lors d'une mission de représailles orchestrée par l'armée, il va se retrouver à abattre deux policiers palestiniens.

Avi Mograbi nous propose un récit à l'ossature complexe, alternant quatre types de séquences qui remplissent chacune un rôle précis. Le film démarre par des prises de vue au domicile de l'ex-soldat. Ces images montrent le rapport qu'il entretient avec sa compagne. Lors de leurs interactions, Z32 interroge sa compagne sur l'évènement qui entraîna la mort de plusieurs personnes. On discerne d'une part une réelle impossibilité de comprendre. Elle voit, derrière cet homme, un assassin. D'autre part, on distingue une volonté de prendre du recul, de prendre en compte l'endoctrinement dont Z32 a été victime ainsi que le contexte des évènements qui peuvent devenir des circonstances atténuantes. Lors d'une interview réalisée avec le Dr. Joram ten Brink, producteur britannique, Avi Mograbi définit le rôle de la petite amie de Z32 :

« [...] She's you, but not the obvious you. Not the 'Israeli'. Most Israelis don't identify with her. They identify with him. But yes, she's definitely the audience, definitely the listener; the listener who asks difficult questions¹⁰. »

La compagne de l'ex-soldat incarne d'une certaine manière le spectateur se posant des questions sur le ressenti de Z32 après ses agissements. Elle matérialise l'ambivalence de nos émotions, à cheval entre l'envie de saisir chaque élément de l'histoire et le rejet que provoquent certaines paroles de Z32. Lorsqu'il replonge dans son propre passé, on sent la frénésie et, parfois même, la satisfaction qu'ont pu lui procurer ses actions.

¹⁰ Joram Ten Brink & Oppenheimer, Joshua Oppenheimer, *Killer Images. Documentary film, Memory and the Performance of Violence*, Wallflower press, London & New York, 2013, p. 260.

Le spectateur est également confronté à des séquences d'interview de l'ex-soldat se déroulant dans le salon même du réalisateur. Ces entretiens amènent des éléments plus factuels afin de nous faire comprendre l'évènement à l'origine du trauma de Z32.

Le troisième type de séquence repose sur la visite du lieu où la scène contée durant le film s'est déroulée. Moins conséquentes sur la totalité du film, ces images créent une démarche de conscientisation entreprise par le réalisateur à l'égard de Z32. L'auteur se positionne comme provocateur des évènements qui se déroulent dans le documentaire¹¹. Avi Mograbi, en retournant sur les lieux du crime avec l'homme qui l'a perpétré, tend à créer une situation qui causerait éventuellement une sorte de déclic, ou de remise en question du sujet filmé. Ce voyage à la dimension symbolique peut être perçu comme le pan cathartique de ce documentaire. En se rendant sur place, Z32 est confronté à l'horreur des souvenirs, tel un chemin de croix obligé pour être pardonné et se pardonner à soi-même. Mais le pardon est-il encore une option possible ?

Le quatrième et dernier type d'images qu'Avi Mograbi nous propose permettent une segmentation et un chapitrage au sein de son documentaire. Mograbi a recours au principe de chœur antique¹² lors des passages chantés qui racontent l'avancée du documentaire mais du point de vue propre au réalisateur.

Un élément unit les différentes parties constitutives du récit : le désir d'anonymat du soldat. On pourrait croire que le sujet de ce film repose principalement sur l'évènement et la culpabilité du soldat mais les chansons nous guident petit à petit et font apparaître le vrai sujet du film. Le spectateur, en même temps que le réalisateur, constate une ambiguïté dans les propos de Z32. Comme le chante Mograbi, on sent « qu'il a aimé participer¹³ » ou encore que, ce qui le tourmente réellement, c'est « d'avoir éprouvé du plaisir¹⁴ » lors du meurtre qu'il a commis. Le vrai thème du film se déplace alors vers le réalisateur. En partant de ce plaisir ambigu, Avi Mograbi se questionne sur le fait de cacher un assassin dans son film, d'essayer de le mener sur le chemin du pardon. Quel est

¹¹ Bill Nichols, *op. cit.*, pp. 130-137. Cette posture d'Avi Mograbi fait de Z32 un documentaire éminemment performatif. Le mode performatif selon Nichols relève du subjectif et de l'affect. Ce mode requiert un certain engagement du réalisateur. Ce mode s'éloigne du récit factuel pour mettre l'accent sur l'émotionnel, la mémoire et les expériences.

¹² Dans le théâtre antique, le chœur fait office de témoin durant la pièce et commente les différents évènements de l'histoire. Il chante les sentiments et les impressions d'un personnage souvent central au récit.

¹³ Paroles tirées des chansons interprétées par Avi Mograbi dans le film Z32.

¹⁴ *Ibid.*

le rôle réel de Z32 dans cette histoire ? Doit-on le cacher ? Le protéger ? Le livrer aux autorités ?

« **Joram ten Brink** : Here you chose to shield him and not to betray him, because you promised him not to reveal...

Avi Mograbi : Yes, but also I chose to deal with those questions, which have become actually the main subject of the film. It's more important, I think, to present to the society here, to my community, those questions of sheltering our own assassins, then to expose one soldier who was really the last person in this huge chain of command. [...] He was the person who pressed the button, but he was only the person who pressed the button¹⁵. »

En tant que réalisateur, Avi Mograbi interroge sa propre démarche. Les chansons représentent l'essence même du film. Il explique, dans de nombreuses interventions, avoir voulu réaliser un opéra autour de cette histoire¹⁶. L'analyse des paroles chantées tout au long du film montre que le cas Z32 relève plus de l'éthique documentaire que de la simple histoire contée. Mograbi chante, entre autre, que sa femme « ne veut plus qu'on l'interviewe dans le salon¹⁷ » et qu'elle lui implore d'arrêter de « flirter avec le mal¹⁸ ». La dissimulation de l'assassin au sein de sa propre œuvre et, surtout, au service de l'œuvre devient l'enjeu principal de ce documentaire.

Après la défiance envers les conseils de sa propre famille, naît ensuite en Mograbi le dilemme du réalisateur. Ce dilemme se cristallise en grande partie et de façon explicite lors des deux dernières chansons. Après plus d'une heure de film, Mograbi en arrive à s'interroger sur ce qui est le plus important : subvenir aux besoins du film ou se sentir en harmonie avec sa conscience d'être humain et de citoyen respectable ? La culpabilité, que le spectateur pensait retrouver à travers le prisme de Z32, nous la retrouvons finalement

¹⁵ Joram Ten Brink & Joshua Oppenheimer, « *Killer Images. Documentary film, Memory and the Performance of Violence* », Wallflower press, London & New York, 2013, p. 257.

¹⁶ Joram Ten Brink & Joshua Oppenheimer, *op. cit.* p. 259

¹⁷ Paroles tirées des chansons interprétées par Avi Mograbi dans le film Z32.

¹⁸ *Ibid.*

chez le réalisateur qui entonne : « c'est moi qui en tire un bénéfice de le voir se tourmenter¹⁹. »

Dans *Z32*, Mograbi fait face à une problématique éthique. Au-delà du récit de son documentaire, Mograbi offre une piste de réflexion sur la place du réalisateur au sein de son processus de création. Lors de la réalisation de *Nous Deux*, les enjeux sont certes différents mais la réflexion que lance Mograbi autour de cette problématique éthique me permet de m'interroger sur certains points analogues tels que ma posture et mon application lors de la réalisation de mon projet. Points que j'aborderai dans le chapitre suivant.

2.2 *Le masque numérique*

Derrière la culpabilité naissante de cacher un assassin dans son film, Avi Mograbi propose une alternative singulière pour dépasser le refus d'être filmé. Le soldat expose, plusieurs fois durant le film, sa peur de la vengeance. Lorsqu'il marche aux côtés d'Avi Mograbi sur les lieux de son crime, il interroge la possibilité que le fils de l'homme qu'il a abattu se manifeste pour lui tirer dessus. Une fois cette éventualité énoncée, l'enjeu du film se déplace donc sur la possibilité d'être reconnu ou non. Dès lors, Mograbi se retrouve face à un questionnement sous-jacent : quel chemin emprunter pour rendre *Z32* méconnaissable ? En suivant cette piste initiée par la peur d'être découvert, l'importance du procédé utilisé, le masque numérique, se révèle centrale.

Pour Mograbi, les questions de fond du documentaire deviennent également un enjeu de forme, un enjeu visuel. Au-delà de dépasser le refus d'être filmé, Avi Mograbi se sert du masque numérique pour nourrir toute la réflexion éthique et politique qui découle de *Z32*.

Ce masque n'apparaît pas directement aux yeux du spectateur sous sa forme finale. Il évolue et adopte plusieurs aspects. Lorsque *Z32* et sa compagne apparaissent pour la première fois à l'écran, leurs visages sont largement floutés par-delà la circonférence du visage (Fig. 1). Le spectateur ne distingue plus que la bouche et les yeux, vecteurs d'émotions.

¹⁹ Paroles tirées des chansons interprétées par Avi Mograbi dans le film *Z32*.



Fig 1.

Étape numéro deux, les contours du visage se délimitent et se précisent. Le masque, tout en adoptant une forme qui se rapproche des dimensions humaines, devient une sorte de prothèse en trois dimensions qui vient se superposer au visage (Fig. 2). On distingue encore nettement la facticité mais, le choc visuel est plus fort pour le spectateur habitué par les médias à voir du flou pour protéger une source.



Fig. 2

La troisième et dernière forme du masque apparaît après plus de trente minutes de film et prend la forme d'une superposition volontairement plus réaliste. Z32 apparaît à l'écran avec une greffe numérique²⁰ de visage. À certains moments, l'illusion de faire face à un vrai visage est presque parfaite. Ces moments sont cependant entrecoupés de situations qui forcent le dispositif à se dévoiler complètement. Dans ce second cas, lorsque Z32 passe sa main sur son visage ou que la fumée d'une cigarette prend

²⁰ On superpose au visage de Z32 un autre visage qui se confond avec le sien et crée l'illusion qu'il est quelqu'un d'autre.

possession du plan, le voile numérique se déconstruit et on aperçoit toute la facticité de l'artifice (Fig. 3).



Fig. 3

Plusieurs scènes de ce documentaire laisse entrevoir les efforts déployés pour permettre de conserver avec succès l'anonymat de l'ex-soldat. À la fin du film, on aperçoit Mograbi en train de dessiner au marqueur sur le visage de Z32. Ce geste correspond à une étape technique servant à faciliter le travail de tracking²¹ et de modélisation en trois dimensions. Au-delà du défis technique, les différentes évolutions du masque marquent un avancement dans le chef de Z32 lui-même. À chaque étape, le masque se rapproche progressivement d'une forme humaine. Z32 passe d'une ombre nébuleuse à un visage avec des traits définis. L'introspection et la route qu'il parcourt lors de ce documentaire lui permettent de retrouver une part d'humanité.

« Un trajet se dessine alors, dans le temps du modelage numérique mis au service du déroulement cinématographique, qui ravive le travail de la figure : non plus figurer pour donner forme à une matière, mais défigurer pour redonner un visage d'homme. Autrement dit, il s'agit de laisser advenir sur le visage la part d'humanité que le récit lui retranche et d'instaurer une dialectique entre le vu et le non-vu : sans cesse montrer que, sur ce visage, quelque chose résiste à la vue –

²¹ *Tracking* : technique de montage permettant que le masque numérique calque son mouvement sur le vrai visage de Z32.

toujours, l'événement restera invisible à la représentation – et configurer numériquement cette résistance²². »

Derrière cette envie d'humaniser Z32, Mograbi génère avec le masque numérique du « non-vu ». Le réalisateur dissimule une identité et affirme donc qu'il protège un assassin. Le spectateur ne sait pas qui est réellement Z32, dès lors, il peut être n'importe qui. Le masque numérique confère une dimension inattendue au personnage principal de cette histoire. En ouvrant la porte à une infinité de visages, Z32 peut également devenir une infinité de personnes. Mograbi raconte que, lors d'une projection à Tel Aviv, un ami à lui était persuadé d'avoir aperçu Z32 dans la foule²³.

« [...] the fact that he (Z32) is both himself, and not himself, that he is one person but he also becomes many persons. [...] this has made Z32 more than one person. It became more an abstract idea and a very interesting reflection on making the film²⁴. »

Cette citation de Joram Ten Brink avance que, via le masque numérique, Z32 devient une idée abstraite. Or, l'anecdote de la projection à Tel Aviv démontre, qu'en ouvrant la porte à une infinité de visages, Z32 est multiple et, par conséquent, concret. Son existence et le succès de l'utilisation du masque numérique rendent possible sa multiplicité plus que son abstraction.

Au départ d'une contrainte pouvant créer de véritables obstacles à la réalisation du film, Avi Mograbi a utilisé la technologie pour créer un réel questionnement éthique en partant d'une histoire avec une forte charge politique et psychologique. Le masque numérique, tel qu'il apparaît à l'écran, raconte lui-même une histoire et vient apporter un sous-texte fondamental à la quête que mène Z32 en compagnie du réalisateur.

²² Emmanuelle André, *Images défuntes (Z32, Avi Mograbi, 2008), Images Re-vues* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 20 avril 2011, consulté le 19 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/486> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.486> , p. 3.

²³ Joram Ten Brink & Joshua Oppenheimer, *Killer Images. Documentary film, Memory and the Performance of Violence*, Wallflower press, London & New York, 2013, p. 258.

²⁴ *Ibid.*

2.3 La mise à nu du dispositif

Je retrouve dans *Z32* une première caractéristique importante de la réflexion qui a accompagné la réalisation de mon documentaire. En partant toujours du masque numérique, Avi Mograbi assume entièrement son procédé en le déshabillant aux yeux de son spectateur. Il n'y a pas, derrière ce faux visage, une volonté de tromper le spectateur. En faisant apparaître le masque en plusieurs étapes, on peut voir le processus de création purement artisanal qui se cache derrière ce procédé.

La mise à nu des dispositifs mis en place ne se rapporte pas uniquement aux masques mais concerne plusieurs autres éléments du film. Le dispositif matériel servant à la réalisation du film (ex: caméras, micros, etc.) est également accepté dans le cadre (Fig. 4). On n'essaye pas de plonger le spectateur dans une fiction. *Z32* lui-même s'adresse au caméraman pour lui dire : « Je te prépare un beau plan large, Philippe²⁵. » Jamais on n'oublie la présence de la caméra et de l'équipe de réalisation.



Fig. 4

Lorsque Avi Mograbi se met en scène lui-même lors de ses interludes musicaux ou lors de sa première intervention dans le film, il fait également passer la mise à nu de son dispositif directement par ses propos. Il s'adresse à la caméra, par conséquent à nous, pour expliquer comment il compte mettre un masque tout en laissant apparents les yeux et la bouche.

Nous retrouvons aussi, de manière plus subtile, l'omniprésence du dispositif dénudé dans les séquences montrant *Z32* et sa compagne. On ressent une gêne due à la présence de cette même caméra. La gêne, comme le souligne Avi Mograbi, peut se

²⁵ Propos de *Z32*, l'ex-soldat, recueilli dans le film *Z32* réalisé par Avi Mograbi, 44'39.

transformer en une forme d'hostilité vis à vis du dispositif dans le cas de la compagne : « I think she also looks at the camera as a kind of enemy because she's trapped by the camera. » La présence de la caméra, par l'attitude des deux protagonistes, est tout autant perceptible que si elle apparaissait dans le cadre de manière évidente.

Z32 abrite en son sein un paradoxe concernant ce qu'on nous invite à regarder. Mograbi nous montre tout, du matériel au processus de prise d'image et de création tout en cachant le plus essentiel : le visage. Cette démarche m'apparaît presque comme une forme de compensation. À défaut de ne pouvoir voir le vrai visage de Z32, nous sommes amenés à voir toutes les coutures ayant permis la réalisation de ce film.

C'est sur ce paradoxe que *Nous Deux* rejoint Z32. La mise en scène théâtrale n'intervient pas pour tromper le spectateur. Ce dernier comprend, dès la première scène, ne serait-ce que par la présence de plusieurs voix féminines pour une seule comédienne, que l'image proposée n'est que traduction libre des témoignages recueillis. Afin d'affirmer la mise en scène théâtrale et le dispositif filmique dans son entièreté, j'ai également décidé de rendre visible l'entièreté du matériel nécessaire pour réaliser notre mise en scène. Les spots, les micros, les prises, rien ne doit être caché à la vue du spectateur. Les outils techniques utilisés lors de la réalisation font irruptions dans l'espace du film lui-même.

Tout comme Mograbi, j'adopte une solution pour contourner le refus d'être filmé tout en essayant d'affirmer une authenticité factuelle en mettant à nu mon dispositif filmique. Le cinéma documentaire contemporain offre cependant bien d'autres possibilités. La solution choisie par Mograbi s'axe uniquement sur le visage et ce qu'il représente. Une autre voie plus globale encore est empruntée par Ari Folman avec son film *Valse avec Bachir* : le documentaire d'animation.

3. *Valse avec Bachir* de Ari Folman

3.1 Voyage à travers les souvenirs

Tout démarre du rêve d'un ami d'Ari Folman, Boaz. Ce dernier raconte au réalisateur que, une fois la nuit tombée, il voit les chiens qu'il a tués pendant l'invasion du sud du Liban par l'armée israélienne en 1982. Ari Folman essaye alors de replonger dans ses souvenirs mais fait face au néant. Rien. Son esprit ne lui donne accès qu'à une

seule scène sortie de son contexte : il émerge de l'eau, nu, avec d'autres soldats. Il se retrouve dans l'impossibilité de la recontextualiser et de l'interpréter.

L'ancien jeune soldat, aujourd'hui devenu réalisateur, commence à penser que ce fragment de souvenir se rapporte au massacre de Sabra et Chatila. Durant le film, il va partir à la rencontre d'anciens camarades de combat pour tenter, au cours d'un long voyage à travers ses souvenirs et ceux de ses amis, de reconstituer le puzzle qui lui ferait revenir la mémoire de façon claire et fiable. La quête qu'il entreprend est parsemée de faux souvenirs, de révélations, de déceptions et de moments de doutes. Comment le cerveau peut-il avoir une telle envie de supprimer des événements au point qu'on en arrive à douter de leur existence même ?

Le film nous propose deux espace-temps différents tout au long de la quête menée par Ari Folman. D'une part, l'enquête elle-même consiste à reconstruire une vision complète à l'aide de divers fragments du passé. D'autre part, de nombreuses analyses nous entraînent dans les tréfonds du passé afin de déterrer ce que les cerveaux avaient préféré oublier.

La réhabilitation de ses souvenirs passe donc par un processus d'enquête somme toute assez classique. Les interviews s'enchaînent et on découvre petit à petit les différents intervenants. Ces derniers sont régulièrement mis en scène, avant de se retrouver dans une configuration conventionnelle d'interview, cadrés trois-quart face, avec un bandeau faisant apparaître leurs noms, rappelant la mise en forme classique d'un documentaire de vulgarisation scientifique ou d'un reportage.

Les pièces s'assemblent de rencontre en rencontre, de flashback en flashback, jusqu'à ce que Ari Folman admette son rôle, même indirect, dans ce sombre épisode. La découverte du grand dessein de ce projet se clôture par des images d'archives extraites d'un reportage filmé sur les lieux du massacre de Sabra et Chatila.

3.2 Le documentaire d'animation

Valse avec Bachir a comme particularité d'offrir à son spectateur un format totalement hybride. Toute l'enquête d'Ari Folman, réelle, est représentée à l'image sur le mode d'un film d'animation, qui confère toute son originalité au film.

« Ari Folman n'apporte rien de nouveau sur les massacres de Sabra et Chatila ni sur l'implication des soldats israéliens. L'évocation des traumatismes psychiques, dont le cinéma de guerre a fait l'un de ses thèmes favoris, depuis la célèbre scène du *J'accuse* d'Abel Gance (1919) où les soldats morts sortent de leurs tombes, n'est pas non plus d'une grande nouveauté. L'originalité du travail d'Ari Folman tient plutôt à la forme choisie : un film à la croisée du reportage et du cinéma d'animation, et aux représentations qu'elle permet de l'imaginaire des combattants²⁶. »

Dans cet extrait du texte « *Valse avec Bachir, ou le spectacle du trauma* » de Bruno Cabanes, on comprend que le spectateur ne va pas être exposé à des révélations sur le massacre de Sabra et Chatila ou encore à de grandes découvertes scientifiques sur les séquelles de stress post-traumatiques dûs à la guerre. La représentation de l'imaginaire qui se reconstruit fragment par fragment constitue l'enjeu principal de l'œuvre lorsqu'elle est prise dans sa globalité.

Ce vaste dessein de représentation de l'imaginaire se voit justement sublimé par l'utilisation de l'animation. Ce procédé permet de suggérer énormément de sous-textes. Certaines images, travaillées sur la base d'archives, sont déformées, colorées, dessinées, de sorte que l'animation ne soit pas un simple artifice visuel mais bien un outil permettant d'apporter une profondeur aux propos.

Attardons-nous sur un élément qui saute aux yeux et qui vient expliciter mon propos : la couleur. Tout comme dans n'importe quel film de fiction, la colorimétrie vise à transmettre une atmosphère ou encore des émotions. Comme le note Fanny Lautissier :

« Le réalisateur évoque ainsi les trois régimes graphiques présents dans le film²⁰, qui se traduisent par une recherche de contrastes chromatiques. Pour les séquences considérées comme documentaires, l'équipe a privilégié l'utilisation de « couleurs froides, naturelles, réalistes ». Pour les scènes fondatrices du cauchemar de Boaz et de l'hallucination d'Ari, ainsi que pour tout ce qui est lié au moment du massacre de Sabra et Chatila, il s'agit d'un « monochrome » dans les tons de jaune et noir. Enfin, les séquences plus oniriques sont marquées par le recours à

²⁶ Bruno Cabanes, « *Valse avec Bachir, ou le spectacle du trauma* », *Esprit*, vol. /, no. 8-9, 2008, pp. 251-253.

des couleurs plus tranchées, telles que le bleu-vert et l'orange de la séquence de l'hallucination de Carmi²⁷. »

Ici, la couleur, plus que d'incarner une ambiance, permet au spectateur d'effectuer la distinction entre les séquences d'enquêtes et d'interviews, les séquences propres aux souvenirs et, pour terminer, les séquences rêvées totalement fictives. Avec ces trois registres de séquences, Ari Folman use donc de l'animation pour reconstruire un esprit, le sien, avec tout ce qu'il comporte de fictif comme les peurs, les cauchemars ou les hallucinations.

Un détail formel supplémentaire venant se greffer à la dimension onirique de ce documentaire concerne le rythme des mouvements des personnages. Cette marche lente et saccadée lors des phases de rêves profèrent aux images un côté fantasmagorique et presque hallucinatoire.

Ce recours à l'animation, bien que puissant, ne déroge pourtant pas à certains codes traditionnellement attachés au documentaire. Ari Folman compense en quelque sorte sa fiction animée en y insérant des codes qui feront office de vecteurs internes incitant le spectateur à adopter une lecture documentariste²⁸. Ce type de lecture induit le spectateur à considérer que l'œuvre qu'il a sous les yeux est un documentaire et non une fiction.

Par exemple, les interviews qui rythment l'entièreté du film ainsi que la voix-off du réalisateur ramenant le spectateur à se référer à un énonciateur réel²⁹, faisant partie du même univers que le spectateur, sont tout autant de vecteurs favorisant la lecture documentariste.

²⁷ Fanny Lautissier, « *Valse avec Bachir, récit d'une mémoire effacée* », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #6 | 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, consulté le 20 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cm/370>

²⁸ Roger Odin, *Film documentaire Lecture documentariste*, Roger ODIN & Jean-Charles LYANT (dir.), Cinéma et Réalités, Saint-Etienne, CIEREC, 1984. Odin avance que la nature documentaire ou fictionnelle d'une œuvre dépend du rapport qu'entretient le spectateur avec cette oeuvre. La lecture documentariste est donc la lecture qu'adopte le spectateur lorsque, à l'aide de plusieurs vecteurs, il identifie l'œuvre comme un documentaire.

²⁹ Roger Odin, *op. cit.* Odin constate que lorsque le spectateur s'engage dans une lecture documentariste, il considère l'énonciateur de l'œuvre comme réel. L'énonciateur peut cependant être en vie, décédé, une voix, la caméra, etc.

« Le film s'appuie sur une série d'entretiens menés par Ari Folman avec d'anciens compagnons de guerre qu'il a filmés en vidéo, au format DVCAM. Leurs voix ont été enregistrées en studio et utilisées dans le film. C'est sur cette base que le *storyboard* a été réalisé³⁰. »

Au-delà de l'audio, que nous aborderons plus tard, on constate que les storyboards ont directement été calqués sur les images filmées par Ari Folman. On a donc transposé en animation des séquences indubitablement réelles et assimilées au processus de création d'un documentaire tourné à l'aide d'une caméra et de vrais intervenants. Alors que l'animation offre toute une latitude au réalisateur pour (re)mettre en scène un ensemble de situations, elle sert aussi à reconstituer les interviews bel et bien réalisées par Ari Folman.

Rajoutons à cela l'apparition de personnalités reconnues comme le Dr Zahava Solomon (Fig. 5), chercheuse experte en stress post-traumatique, et Ron Ben Yishai (Fig. 6), journaliste israélien. Le dessin, de par son réalisme, permet au spectateur de reconnaître les intervenants dessinés. Dès lors que les experts sont reconnaissables, leur présence incite le spectateur à adopter une lecture documentaristante de cette œuvre car ces intervenants sont considérés par le spectateur comme autant d'énonciateurs réels.



Fig. 5



Fig. 6

Je constate que, comme Mograbi avec la mise à nu de son dispositif, Folman adjoint aux dessins animés une série d'effets visant à reconstituer des effets réalistes. On peut par exemple noter des saccades dans les scènes d'action afin de simuler l'effet de la caméra portée à l'épaule. Un procédé également utilisé dans des films de guerre

³⁰ Fanny Lautissier, *art. cit.*

fictionnels. La caméra, lorsqu'elle feint d'être embarquée, accentue l'envie de croire à l'authenticité des images.

Le recours à l'animation se justifie d'ores et déjà allègrement de par sa dimension émancipatrice³¹. L'animation peut pousser la représentation des pensées et du passé bien plus loin que des images réelles. Elle comporte cependant d'autres avantages.

Tout d'abord, on pourrait se poser la question de l'utilisation de l'animation dans le but de pallier le manque d'images d'archives. Le drame de Sabra et Chatila a eu lieu dans un chaos total et fut d'une soudaineté effrayante. Les équipes de télévision sont sur place, au mieux, le lendemain car le camp est bloqué et contrôlé par les troupes israéliennes. Les images d'archives sont donc limitées. Cette hypothèse peut être un adjuvant supplémentaire poussant vers le choix du passage à l'animation. Cela ne peut néanmoins pas être la raison principale étant donné que le massacre, en tant que thématique, vient nourrir la trame principale qui relève plus du souvenir et de la représentation d'un imaginaire trompeur, marqué par le trauma.

L'avantage suivant que possède l'animation est qu'elle permet d'outrepasser le refus d'être filmé. La thématique de la guerre s'avère extrêmement complexe et, dans le cas d'autres soldats, il n'est pas préférable d'apparaître à l'image, et ce, même en dessin d'animation. Carmi Cna'an et Boaz Rein-Buzkila, deux des anciens soldats interviewés, refusent d'apparaître à l'image. Folman choisit donc d'user de l'animation pour leur attribuer des apparences fictives. Les propos sont ré-enregistrés par des acteurs et, les noms qui apparaissent à chaque intervention d'un témoin direct, sont falsifiés³². L'animation qui, dans ce cas précis, s'accompagne d'un re-jeu audio par des acteurs, constitue dès lors une alternative pour dépasser le refus d'être filmé.

Le dernier point sur lequel il convient d'insister démontre l'instant où l'animation révèle toute sa force. Je songe au moment où Ari Folman oppose des images d'archives à son animation. On entend d'abord les cris des femmes qui arpentent les rues après le massacre. On les voit, dessinées, marcher en direction des soldats. Le documentaire nous montre l'après, les scènes de consternation et de détresse. Une transition subite s'opère

³¹ *Dimension émancipatrice* : l'animation permet de s'émanciper d'un certain réalisme et de pouvoir créer à l'image plus que la réalité.

³² Fanny Lautissier, « *Valse avec Bachir, récit d'une mémoire effacée* », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #6 | 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, consulté le 20 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cm/370>

alors et le spectateur se retrouve face à des images d'archives de ces mêmes femmes exprimant cette même détresse.

L'animation, à laquelle le spectateur s'est accoutumé pendant une heure trente, profère aux images d'archives une portée bien plus large que si l'entièreté du documentaire en était constitué.

« Ari Folman déclare avoir voulu utiliser ces images d'archives pour renforcer le lien avec le réel et éliminer tout risque d'ambiguïté ou de confusion par rapport à la représentation de l'événement en images animées³³. »

Cette citation justifie l'envie d'Ari Folman d'offrir au documentaire une existence qui ne se résume pas à un audio réel associé à une fiction, de lui offrir une réelle authentification. En usant de l'animation, Folman a atteint l'objectif de concrétiser en image des représentations mentales, de surmonter le refus d'être filmé et d'accroître la puissance des images d'archive.

3.3 *L'audio authentique*

Dans *Valse avec Bachir*, le vecteur interne le plus évident poussant à la lecture documentaristante reste l'audio. Ari Folman utilise les vrais propos et les vraies voix de ses intervenants pour ensuite les greffer à son documentaire d'animation. Cette démarche sera la deuxième caractéristique définissante de mon documentaire : *Nous Deux*.

Ari Folman a mené des interviews de plusieurs intervenants et a enregistré leurs voix en studio. Une méthode en tout point identique à celle que j'ai utilisée. Là où nos méthodes diffèrent, c'est sur la façon d'utiliser ces enregistrements. L'objectif de Folman est de recréer, dans la plupart des cas, le cadre de l'interview en animation (Fig. 7). L'audio vient donc apporter un témoignage semblable au cadre d'une interview classique. Il englobe malgré tout ces interventions de matériaux audio à la mise en scène plus prononcée. Sa propre voix et celles d'intervenants présentés comme des amis plus proches permettent de créer un fil narratif basé autour de l'enquête qui vise à recouvrir la mémoire.

³³ Fanny Lautissier, *art. cit.* p.5



Fig. 7

Mon utilisation de témoignages audio démarre par la lecture d'une lettre. Cette dernière, écrite par les deux mamans, servira en quelque sorte de base à mon scénario. L'intonation entre une réaction sur le vif et une lecture diffère et peut facilement être distinguée par le spectateur. Plutôt que de subir cette différence, je l'utilise, au même titre que les couleurs dans *Valse avec Bachir*, pour séquencer mon scénario. L'intonation lue annonce le passage à un autre épisode de vie.

L'audio authentique, plus que d'être un simple procédé, illustre plusieurs corrélations possibles entre *Valse avec Bachir* et *Nous Deux*. La première corrélation qui existe est la place centrale de la mémoire dans le récit.

« *Valse avec Bachir* est le fruit d'une volonté de porter un regard sur l'histoire d'un conflit, d'un événement traumatique et de sa mémoire. Le film se trouve à l'articulation entre mémoire individuelle et mémoire collective³⁴. »

La notion de mémoire individuelle et de mémoire collective via l'audio répond directement au principe narratif mis en place lors de *Nous Deux*. Ari Folman présente sa mémoire comme un puzzle qu'il peut reconstruire grâce aux pièces fournies par les personnes qu'il rencontre.

Dans mon documentaire, chaque épisode des deux lettres conte des événements du passé. Un passage obligé avant de pouvoir se tourner vers l'avant. Ana et Catherine effectuent un travail sur leurs souvenirs avec leur lot d'imperfections, d'erreurs et de sur-interprétations. Dans le cas du premier binôme, Ana offre les pièces du puzzle à Milan qui, de par son jeune âge, ne possède qu'un unique son de cloche lui venant de sa mère.

³⁴ Fanny Lautissier, *art. cit.* p. 11.

Ce n'est qu'après que Milan entame un travail analytique sur les souvenirs de sa mère tandis qu'Ana, dans un second temps, s'exprime sur sa propre lettre en documentant les différents segments qu'elle contient. On quitte alors le registre de la lecture pour entrer dans quelque chose de plus naturel et plus direct.

Dans le cas de Catherine et Tugdual, le deuxième binôme, la seule différence réside dans l'âge de Tugdual. Plus âgé lors de certains événements, il apporte, au même titre que sa mère, des pièces du puzzle qu'ils doivent reconstruire à deux. Il n'est pas que dans la réception du souvenir au contraire de Milan.

La deuxième et dernière corrélation qui, certes est un peu plus éloignée, mais qui complète la notion de mémoire, est la vocation thérapeutique du documentaire. En se mettant en scène à la recherche de souvenirs, Ari Folman cherche aussi à avancer, à se pardonner. Revenir sur son histoire en déterrants les heures sombres de notre passé apparaît au regard du spectateur comme une démarche quasi thérapeutique.

Lors de mes entretiens, j'ai pu remarquer que les sujets de mon documentaire cherchaient, plus que de m'aider, à s'aider eux-mêmes dans leurs relations.

Avec *Valse avec Bachir*, nous avons pu, en décortiquant plusieurs aspects du cinéma documentaire d'animation, explorer une autre alternative possible pour contourner la non-représentation du sujet à l'image. Cette démarche témoigne aussi de la source d'inspiration primordiale que fut *Valse avec Bachir* dans son rapport à l'audio authentique.

Alors que Mograbi se concentrait uniquement sur le visage, Ari Folman a appliqué sa solution, l'animation, sur l'entièreté du monde qu'il cherchait à représenter. Cet élément fait évoluer la question de base de ce chapitre. Je ne cherche plus simplement à contourner le refus d'être filmé, je cherche désormais à trouver une nouvelle manière de représenter le monde. La réponse à cette question apparaît dans la troisième et dernière inspiration abordée dans ce chapitre, *Dogville* de Lars Von Trier.

4. *Dogville* de Lars von Trier

4.1. *Introduction*

Dogville de Lars von Trier est le premier volet de la trilogie *USA - Land of Opportunities*³⁵. Nicole Kidman y joue le rôle de Grace qui, poursuivie par des gangsters, se retrouve dans la ville montagneuse de Dogville. Elle y rencontre Tom ainsi que d'autres habitants. Afin d'être acceptée, Grace offre ses services à chacun d'entre eux pour prouver qu'elle mérite sa place au sein de cette ville. La situation va malgré tout dégénérer. L'ombre des gangsters plane toujours au-dessus de Dogville et les citoyens finissent par abuser de la situation dans laquelle se trouve Grace.

Avant même sa sortie, *Dogville* est déjà décrit comme un projet « expérimental » par Vibeke Windeløv³⁶, la productrice d'une grande partie des œuvres de von Trier. Si le terme expérimental est relativement vague, force est de constater que ce film manifeste son originalité à bien des égards. Les images proposées par von Trier offrent au spectateur une mise en scène sans équivalent dans le cinéma contemporain. Cette mise en scène représente l'élément central de ce chapitre.

Le film sort en 2003 soit deux ans avant la fin officielle du Dogme 95³⁷. On y retrouve encore l'un ou l'autre résidu des dix commandements prônés par Lars von Trier comme la caméra portée à la main qu'il utilise de manière si atypique. À d'autres égards cependant, *Dogville* rompt avec la ligne de conduite établie presque une décennie auparavant.

La singularité de ce projet réside donc principalement dans sa mise en décors et sa mise en espace qui, nous allons le découvrir, proposent une représentation unique de la réalité.

³⁵ Au sein de sa filmographie, Lars von Trier dégage trois trilogies : *Europa*, *Golden Heart* et *USA - Land of Opportunities*. Cette dernière se compose de *Dogville*, *Manderlay* et *Washington* (film qui ne vit jamais le jour).

³⁶ Jack Stevenson, *Lars Von Trier*, BFI Publishing, 2002, p.185.

³⁷ *Dogme 95* : Le dogme est un manifeste rédigé en 1995 par von Trier et Thomas Vinterberg contenant dix commandements pour réaliser un film. Ce mouvement se crée en opposition aux superproductions cinématographiques et fait office de « vœu de chasteté ».

4.2. La distanciation dans *Dogville*

Le film est tourné dans un espace théâtral proposant un décor presque nu. Les seuls éléments composant le décor font office de points de repères principalement spatiaux. Les portes, les quelques piquets et le simulacre de montagne qu'il nous est donné de voir sont les seuls éléments de décor conservés par le cinéaste. Les espaces sont en outre délimités par un marquage au sol tracé à la craie. On y inscrit explicitement le nom de chaque lieu (Fig. 8). Le plateau est également délimité par des frontières blanches le jour et noires la nuit (Fig. 9), ce qui lui confère les mêmes limites spatiales que la scène de théâtre. Lars von Trier travaille sur un espace bien défini aux allures épurées et presque schématiques. Le spectateur fait face à un décor théâtral minimaliste³⁸ et inhabituel pour une œuvre de cinéma.



Fig. 8

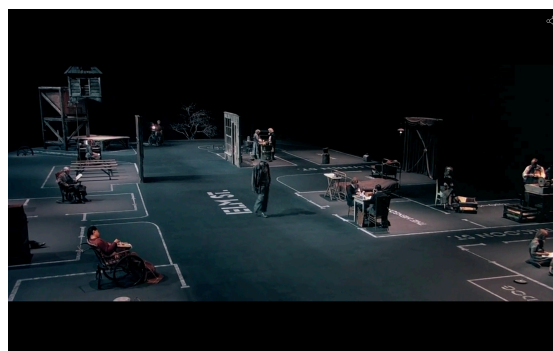


Fig. 9

En optant pour cette mise en scène radicale, Lars von Trier propose une représentation du monde qui ne cherche plus à viser le réalisme. En ce point, il semble rejoindre pour une part les conceptions théâtrales de Bertolt Brecht.

« Pour que le théâtre puisse donner des reproductions réalistes de la vie en commun des hommes, il faut le rétablir dans sa réalité de théâtre. Si l'on cherche un maximum l'illusion dans les décors et si l'on utilise un mode de jeu visant à provoquer l'illusion qu'on assiste à un processus « authentique », contingent, spontané, la représentation toute entière prend un tel air de naturel que le spectateur ne peut plus faire intervenir son jugement, son imagination, ses

³⁸ *Minimaliste* : j'utilise ce terme dans sa forme la plus simple pour signifier que le décor a été simplifié et réduit au strict minimum.

impulsions ; il se soumet et se borne à participer, devenant ainsi un objet de la « nature ». Si complète que soit la reproduction de la réalité, celle-ci, pour être reconnue et traitée comme susceptible d'être transformée, doit être figurée par l'art. Car voici ce qui fonde notre exigence de naturel : nous aspirons à transformer la nature de notre forme de vie en commun³⁹. »

Bertolt Brecht ne prône pas une représentation de la réalité visant à créer une illusion parfaite. Celle-ci empêcherait le spectateur de développer un raisonnement critique face à ce qu'il est en train de voir. La théorie de la distanciation⁴⁰ de Brecht indique que le seul moyen de mobiliser le spectateur et de le toucher consiste donc à se détourner de l'illusion du réalisme.

Dogville offre une multitude d'exemples qui peuvent être compris comme la concrétisation de la théorie brechtienne. Les maisons des habitants n'ont pas besoin de ressembler à de vraies maisons. Il suffit de délimiter un espace carré, d'y mettre une porte, un mur avec une fenêtre, et le spectateur peut dès lors voir et assimiler qu'il fait face à une maison.

De ce film, Lars von Trier emprunte à Brecht plus qu'une simple esthétique s'éloignant du réalisme. L'analyse de l'effet que peut provoquer le décor sur les personnages, le récit, ainsi que sur le spectateur, accentue les similitudes entre *Dogville* et le théâtre brechtien.

« [...] l'irréalisme du fond provoque le réalisme de l'objet. C'est ce qui arrive dans les natures mortes de l'art pictural, et c'est ce qui arrive sur la scène du Berliner Ensemble. Mais ce qui est présenté, ce sont des hommes, des groupes en action ; et de même que dans une nature morte de l'école Hollandaise, par exemple, les verres, les poissons ou les pipes deviennent des objets pleins, insolites, débarrassés de toute nature dans la mesure où ils sont extraits d'un fond artificiel, de même la population brechtienne devient pleinement, c'est à dire artificiellement humaine, parce qu'elle n'est tirée d'aucun simulacre de nature ;

³⁹ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre, Tome I*, L'Arche, 1964, p.247.

⁴⁰ *Distanciation* : Le dictionnaire Larousse définit ce terme comme un procédé esthétique qui consiste, grâce à des techniques particulières de jeu et de mise en scène, à détruire l'illusion et à remplacer, chez le spectateur, l'identification au personnage par une attitude critique. Bien que lacunaire, cette définition permet dans un premier temps d'appréhender simplement cette théorie.

sur ce fond gris ou sombre, ou blanc (avec un éclairage uniforme de la scène), il ne se produit jamais rien d'autre que l'humain et il s'y produit pleinement : des hommes, les objets qu'ils ont créés et qu'ils utilisent, la dialectique qui unit les uns aux autres, voilà la seule création: jamais de nature, jamais un horizon déjà simulé, dont l'homme ne serait qu'un habitant : l'homme brechtien naît de rien, et cette naissance doit être visible⁴¹. »

Roland Barthes commente ainsi la toile de fond unie utilisée par Bertolt Brecht dans la pièce *Mère Courage et ses enfants*. Comme dans *Dogville*, les décors suggérés empêchent le spectateur de se laisser emporter par l'illusion que pourrait susciter un réalisme trop accru. En partant du décor dénudé, von Trier génère des personnages qu'on pourrait qualifier, pour reprendre les mots de Barthes, d'hommes brechtiens.

Le jeu des comédiens eux-mêmes relève de l'artifice. Ils doivent, tout en se déplaçant sur cette maquette grandeur nature, simuler des actions en mimant différents gestes. Tout l'enjeu de *Dogville* repose sur ce pacte signé entre les comédiens, le réalisateur et le spectateur qui consiste à admettre que ce plateau et ces actions constituent des représentations du réel admises par tous, bien que von Trier, tout comme le faisait Brecht dans ses pièces, dépouille son film de toute une série de composantes présentes pour permettre au spectateur d'identifier et reconnaître le monde qu'on lui présente. Il faut admettre mentalement que tout ce qui parasite l'éveil de la conscience est éliminé pour privilégier la valeur du discours.

Lars von Trier emprunte au théâtre une subdivision en actes qui, sous le terme de chapitre, organise de manière méticuleuse ses productions et qui, d'ailleurs, représente la norme dans le cinéma de von Trier telle une marque de fabrique. Sa mise en scène va de pair avec la voix-off du narrateur, John Hurt, qui accompagne le spectateur durant ce voyage de trois heures.

⁴¹ Roland Barthes, *Œuvres complètes, Tome I, 1942-1961*, Seuil, Paris, 1993.

4.3. Représenter le monde : s'émanciper du réalisme

Comme dans *Z32* et *Valse avec Bachir*, je retiens une caractéristique majeure de *Dogville* qui nourrit mes propres choix de mise en scène lors de la réalisation de mon documentaire : le décor dénudé au sein d'un espace théâtral.

Dogville permet un retour réflexif sur mes choix de mise en scène lors de la réalisation de *Nous Deux*. Avec l'analyse de *Dogville* naît l'acceptation qu'il est possible de s'émanciper du réalisme de la représentation. Comme cité dans le point précédent, Lars von Trier parvient, avec ce film, à faire l'économie de la plupart des composantes servant à favoriser l'identification d'une représentation du monde réaliste. Il transpose au cinéma la possibilité de proposer un monde qui, à l'image, n'essaye plus d'être réaliste.

La solution d'une mise en scène s'inspirant du théâtre et qui se base sur les corps, l'espace et la narration puise son origine dans ma rencontre avec ma problématique de terrain initiale qu'est le refus d'être filmé. *Dogville* me permet de comprendre que cette problématique débouche sur des questions plus vastes : Qu'est-ce que la représentation du réel ? Quel type de représentation du réel vais-je montrer à l'écran ?

De cette difficulté concrète est née une démarche consistant à créer une autre représentation du réel que celle initialement choisie. L'alternative finale donne naissance à une métaphore théâtrale permettant d'apposer mon regard sur le récit des binômes tout en laissant au spectateur l'opportunité de porter son attention sur la narration. Les théories et lectures explorées dans ce point me permettent d'encadrer et de mieux comprendre *Nous Deux* en tant qu'objet possédant des propriétés d'origines diverses.

Chapitre III : Du journalisme à la réalisation

1. Introduction

Dans le chapitre précédent, nous avons pu identifier, au sein de trois œuvres, plusieurs choix de mise en scène nourrissant la création de mon documentaire.

Plus qu'un journal de bord documentant mon *modus operandi*, ce chapitre a pour vocation d'analyser les différentes étapes de la création de *Nous Deux* sur bases des questionnements qui ont alimenté l'entièreté de ce travail.

Pour plus de clarté, nous suivrons l'ordre chronologique de la réalisation en abordant d'abord la partie audio. Nous passerons ensuite à la mise en image pour enfin clôturer ce chapitre par l'étape du montage.

La distinction, peut-être un peu radicale, entre ces trois temps de la réalisation se justifie pleinement étant donné que ces trois temps ont effectivement été concrétisés successivement. Ce qui n'empêche que chaque temps de la réalisation a influencé les autres tout au long du processus de création.

2. Le documentaire audio

2.1. Créer une relation avec le sujet pour créer des personnages

La recherche des binômes prend place entre juin et septembre 2021. Le premier binôme, composé d'Ana et Milan, se manifeste via l'association liégeoise citée plus haut⁴² dont l'objectif est de soutenir les familles monoparentales. Catherine et Tugdual viennent former le second duo. Ils prennent directement contact avec moi via Tugdual. Ils ne connaissent de ce projet que les éléments brièvement énoncés dans les différentes annonces passées sur les réseaux sociaux.

Leurs profils correspondent parfaitement à ce que je recherche. L'absence de caméra facilite grandement les premiers échanges. Ce paramètre enlève aux intervenants

⁴² Cfr Chapitre 1, point 2 : « les obstacles ».

une pression supplémentaire mais les enjeux relationnels que le projet implique restent importants.

Dès lors, il est évident que la relation entre un réalisateur et le(s) sujet(s) reste un facteur primordial qui régit toute l'expérience d'un projet. Lorsque j'énonce instinctivement cette phrase, je m'interroge sur le terme de « sujet ». Jamais utilisé lors d'entretiens ou de discussions plus personnelles, il reste le terme choisi pour définir la position de Ana, Milan, Catherine et Tugdual. Ils incarnent les éléments centraux de l'histoire que nous nous apprêtons à raconter ensemble.

Dans « *Whose Film Is It, Anyway? The Trusted Exchange between Filmmaker and Subject* », Steven Ascher revient sur ce qualificatif et en déplie les enjeux :

« The people in your film—what to call them? Most terms suggest a power imbalance. "Subject" sounds feudal (a lord/subject relationship) or clinical (a data point in a lab study), while "character" seems better for a fictional protagonist or someone who's quirky. In any case, even if you approach these people with the best intentions (and are not trying to con them, per journalist Janet Malcolm's position), can you ever be sure they get it, and that you're being responsible both to them and to the artwork you're trying to make? »⁴³

Cet extrait qualifie le terme de sujet comme plus « clinique » et induisant un rapport de force soumettant les personnes filmées au réalisateur. « Personnage » resterait dès lors une dénomination plus adéquate dans le cas d'une fiction. Cette nuance apparaît comme primordiale dès lors que *Nous Deux* est voué à jouer sur la frontière entre la réalité et la fiction.

Partant de cette première réflexion, la solution qui consiste à choisir deux comédiens comme personnages fictifs se rattachant aux histoires de Ana, Milan, Catherine et Tugdual se précise. On perçoit donc que l'avancement de la partie audio permet progressivement de préciser ce que je choisirai de représenter à l'écran plus tard.

⁴³ Steven Ascher, *Whose Film Is It, Anyway? The Trusted Exchange between Filmmaker and Subject*, 2016. Consulté le vendredi 13 mai à 11h18. <https://www.documentary.org/column/whose-film-it-anyway-trusted-exchange-between-filmmaker-and-subject>

Plutôt que d'enregistrer la totalité des entretiens, j'envisage une méthode devant m'épargner une quantité de rushes⁴⁴ trop élevée. L'article de Wanda Bershen « *A Question of Ethics: The Relationship between Filmmaker and Subject* » qui décrit brièvement les méthodes utilisées par la réalisatrice Liz Mermin lors du tournage de son film « *Team Qatar* » en 2009, nourrit indéniablement la méthode qui se dessine progressivement.

« Director Liz Mermin had a different set of concerns with her recent film, *Team Qatar*, about five high school students from Qatar training for the World Debate Championship in Washington, DC. In order to establish trust with the kids, she spent a lot of time talking with them off-camera, explaining the film and answering questions about herself, and she made it clear that anytime they wanted her to stop filming she would do so. "That didn't mean I didn't try to get them to change their minds," Mermin explains. "Sometimes I would explain why I thought it was important to the story, and they'd decide it was okay, but sometimes they were adamant and I wouldn't push because I didn't want to hurt them. Even if I thought they were being silly, there was a possibility I didn't know what they were up against at home, and it would run the risk of destroying our relationship, or ruining the film. »⁴⁵

Mermin a passé beaucoup de temps à parler avec les sujets de son documentaire hors caméra, à expliquer le film et à répondre à des questions sur elle-même. Elle a également indiqué que chaque fois que les personnes filmées en émettraient le souhait, elle interromprait le tournage. « Cela ne veut pas dire que je n'ai pas essayé de les faire changer d'avis⁴⁶ », explique Mermin.

L'intention dissimulée derrière les méthodes utilisées lors de mes entretiens est similaire à celle énoncée dans cette situation. Je me suis d'abord rendu chez Ana pour lui exposer le projet, discuter à deux. Je lui ai demandé de me raconter son histoire. Au fur et à mesure de nos rencontres, je lui ai raconté la mienne et les raisons pour lesquelles ce

⁴⁴ Le nombre élevé de discussions aurait entraîné une quantité d'audios que je n'aurais pu écouter et découper dans les temps.

⁴⁵ Wanda Bershen, *A Question of Ethics: The Relationship between Filmmaker and Subject*, 2010. <https://www.documentary.org/feature/question-ethics-relationship-between-filmmaker-and-subject>

⁴⁶ Cette phrase, volontairement mise en exergue, annonce déjà tout l'enjeu que représente l'intervention du réalisateur sur le récit et que je traiterai dans le point suivant.

projet me tenait à cœur. En tant que mère, elle a rapidement établi un lien entre son fils Milan et moi. Ce dernier était, à treize ans, le membre le plus sensible et délicat des quatre personnes engagées dans ce projet. Je l'ai d'abord rencontré plusieurs fois avec sa maman. On a ainsi pu parler de ses passions, de ses loisirs. Tous ces éléments semblent anodins et ne se retrouveront pas dans le film, mais ils permettent de tisser un lien de confiance primordial pour nos entretiens.

J'adopte la même démarche pour le deuxième binôme mais en passant par Tugdual pour ensuite convaincre sa maman de prendre part à ce documentaire.

Avec Milan tout particulièrement, je prends plus de précautions. Je programme les enregistrements dans les studios de la Grand Poste. J'utilise donc son attrait pour la technologie pour l'emmener faire la visite de nos locaux afin qu'il ne se retrouve pas en lieu inconnu le jour où nous déciderons d'enregistrer. Nous n'hésitons pas non plus à discuter d'autres sujets que le documentaire en lui-même. Nous cherchons à oublier l'exercice pour, pas à pas, le transformer d'avantage en une aventure humaine.

2.2. Le réalisateur manipulateur : structurer le récit

La confiance s'installe et une relation s'établit entre chaque intervenant et moi-même. Nous approchons de la dernière étape (pour les binômes). Je leur explique que l'unique version finale de l'audio sera celle enregistrée lors d'entretiens individuels dans les locaux de l'université. J'essaye de leur faire comprendre que cette « voix-off » doit être claire et que, pour dégager une structure logique au montage, nous allons travailler dans un certain cadre que je leur donnerai.

Pour rendre l'histoire la plus intelligible possible, le premier parti pris consiste à adopter la structure d'une lettre écrite. Le document écrit doit contenir certains points précis : un résumé succinct de l'histoire avec le père, une sorte de bilan, d'état des lieux de la relation entretenue avec l'autre membre du binôme, entre trois et cinq événements nommés « moments pivots ou charnières » qui ont influencé la relation, et enfin, une lettre directement adressée au fils ou à la mère. Cette base commune aux quatre membres de cette aventure, comme Tugdual et Catherine aiment désormais l'appeler, m'assure une sécurité. La sécurité d'avoir au moins une matière première utilisable sur laquelle travailler et qui m'évitera de perdre le contrôle ou de m'éloigner de l'histoire que je souhaite raconter.

Ils effectuent tour à tour cet exercice de style avant de me faire parvenir les différentes lettres. Je relis avec eux et j'en simplifie la structure au maximum.

Cette démarche questionne le statut du récit qui sera transmis au spectateur. Si l'histoire est structurée par une tierce personne, elle est donc refaçonnée. Mais alors, reste-elle authentique ou se rapproche-t-on déjà d'un récit fictionnel ?

« Whose story is it, anyway?" Does it belong to your subjects? You're telling their story? Or is it the storyteller's story about the subjects? Is the Odyssey Odysseus' story or Homer's? The project we're doing now combines various people's experiences of violence and trauma with dance performances and other forms of expression. The juxtaposition of elements blurs the lines between any subject's story and the larger one we're trying to tell. In some sense, "ownership" is beside the point. »⁴⁷

Ascher explique qu'il mène un projet qui combine les expériences de violence et de traumatisme de diverses personnes avec des spectacles de danse et d'autres formes d'expression. La juxtaposition d'éléments brouille les lignes entre l'histoire de n'importe quel sujet et la « plus grande » histoire qu'il essaye de raconter. On y retrouve une similitude avec le projet documentaire mené dans le cadre de ce mémoire.

Les choix de réalisation, de narration et d'enregistrements, qu'ils soient effectués en amont ou en aval du projet, entraînent un travestissement du propos original des intervenants. L'histoire telle que perçue par les spectateurs se trouve transfigurée par la perception de chaque personne ayant contribué à son (re)façonnement (dans notre cas, sujets, réalisateurs et comédiens). La nature des entretiens me conforte dans l'idée qu'on ne s'approche pas encore de la fiction dans cette partie. Nous adoptons ici un cadre commun pour permettre à ces deux duos, qui ne se sont jamais rencontrés, d'intervenir sur un sujet commun en définissant au préalable les points que nous allons aborder lors de l'entretien. La lecture de cette lettre est, certes, le socle de départ de chaque entretien mais une conversation d'environ une heure suit pour chaque intervenant où il peut réagir sur tous les points évoqués dans la lettre sous la forme d'une interview. Nous ne

⁴⁷ Steven Ascher, *art. cit.*

travestissons donc pas leurs mots, nous orientons plutôt leur réflexion car tous les sujets ne peuvent pas être traités dans un laps de temps si court.

Une fois les quatre entretiens menés, je peux dégager une première structure. Les lettres seront les fils conducteurs du récit. Le format lettre écrite servira de prétexte de départ à l'histoire qui sera présentée aux spectateurs. Je n'utiliserai pas les lettres des deux fils, plus dans l'émotion (pour Tugdual) ou le rejet de l'exercice (pour Milan). Je poserai leurs interventions en réaction à chaque événement abordé dans la lettre maternelle.

2.3. *La place du réalisateur dans sa relation avec le sujet*

Alors qu'une relation a été créée avec les quatre membres de cette expérience, j'en viens à interroger ma posture, la place que je dois occuper en tant que réalisateur. L'illusion du journaliste qui réalise une série d'interviews avec recul est dépassée. Des larmes coulent, des étreintes s'échangent et certaines formulations résonnent en moi comme si ma propre mère m'adressait la parole. Cette interaction durant ce moment fort nous amène à interroger la place du réalisateur dans sa relation avec le sujet.

« [...] when you're following people's lives, and tragedy or misfortune befalls them, that little voice in the back of your head says, 'This makes for a better film,' and that little voice is undeniable. The great part of this kind of documentary filmmaking is that you really get to know people and intimately submerge yourself into lives that are different from yours, and you're profoundly moved at times by their courage and resilience, or saddened by their tragedy. It's a very profound human experience that you have in the course of making the film. The unfortunate thing is that you don't always feel like a good person for having done it. There are times when you feel like you're just a leech. »⁴⁸

Ce premier extrait de « *How close is too close ?* » de Lisa Leeman, ouvre une porte sur un sentiment qui m'a traversé durant les entretiens. Le point de départ qui rend les choses plus complexes, c'est la profondeur de l'aventure humaine et de la relation qui

⁴⁸ Lisa Leeman, *How Close Is Too Close? A Consideration of the Filmmaker-Subject Relationship*, 2003. <https://www.documentary.org/feature/how-close-too-close-consideration-filmmaker-subject-relationship>

se développe entre de nombreux réalisateurs de documentaires et les personnes dans leurs films.⁴⁹ Une relation presque d'amitié à laquelle je n'ai pas pu échapper. Je voyage donc entre ce siège de journaliste impartial auquel je m'accroche comme pour ne pas devoir assumer ma démarche d'auteur et celui de simple être humain qui constate la douleur que ressentent les sujets participants à ce documentaire. Et pourtant, comme le mentionne l'extrait ci-dessus, cette petite voix par-dessus mon épaule me dit que ces douleurs profitent au film en le rendant plus puissant. Le terme *sangsue* accentue l'effet quelque peu honteux que cause ce sentiment de recherche inconsciente du « toujours plus » pour le bien du film. Le recul me permet de constater que cette petite voix a résonné chez moi aussi.

Dans ce même texte, la cinéaste Renee Tajima-Peña affirme qu'elle « change la réalité » dès qu'elle allume la caméra mais que le plus important reste de faire passer l'histoire⁵⁰. Ce but final de transmission du message justifie selon moi que les moyens mis en place par le réalisateur viennent donner une forme subjective à la réalité.

Des sentiments très forts habitent Ana, Milan, Tugdual et Catherine. En agissant sur leurs histoires via le dispositif documentaire, le message global qui les concerne est transmis. Alors, si de toute façon, nous changeons la réalité dès qu'un micro ou qu'une caméra s'allume mais que le message parvient à atteindre le spectateur de la façon désirée, qu'est-ce qui m'empêche dès lors d'accepter cette subjectivité et cette part d'humanité qui sort de la neutralité journalistique fantasmée ?

J'ai affirmé avant le début de ce documentaire à un de mes proches que : « si ce documentaire pouvait aider ne serait-ce qu'une personne alors, on aurait tout gagné ». Cette posture nécessite d'assumer sa subjectivité. Je ne peux plus me cacher derrière le bouclier du journalisme. Mais est-ce forcément la bonne attitude à adopter ?

Les nombreux débats sur l'éthique documentaire s'articulent principalement à deux conceptions du rôle d'un réalisateur. Faut-il privilégier la passivité ou plutôt une capacité d'intervention sur l'objet filmé ? En d'autres mots, est-ce que le réalisateur doit, afin de ne pas altérer le résultat, ne jamais intervenir ou est-il avant tout un être humain dont la responsabilité première est d'aider les autres, quelles que soient les conséquences

⁴⁹ Lisa Leeman, *art. cit.*

⁵⁰ Lisa Leeman, *art. cit.*

pour le film⁵¹ ? La réponse la plus adéquate, selon moi, qui englobe et synthétise les deux conceptions opposées, revient au documentariste Albert Maysles :

« "The most important thing is the love you give to people," Maysles says. "That way you get the best film and respect the people you're filming. It becomes a much more loving world when we begin to understand each other" »⁵²

De prime abord, ma démarche témoigne de deux tendances contradictoires dès lors qu'on intègre dans le même projet une démarche journalistique et une démarche d'auteur assumée. En m'appuyant sur la citation d'Albert Maysles, je soutiens que ces éléments ont un point de jonction : l'aspect humain et l'amour que l'on transmet aux autres êtres humains. Le documentaire comme l'enquête journalistique permettent de mieux comprendre le monde, de mieux comprendre les autres. Mon accord total avec cette phrase me prouve que, peu importe l'inquiétude que peut générer une posture adoptée par le réalisateur, la bonne voie reste d'accepter la part d'humanité qui réside dans ce que j'entreprends.

2.4. Le documentaire comme espace de médiation

Chaque binôme prétend se présenter, non pas pour régler des conflits, mais plutôt pour m'aider directement dans mes recherches. Dans le cas du binôme d'Ana et Milan, c'est Ana qui a entrepris les démarches à mon égard. Pour Milan, ce projet ne faisait aucun sens. Son attitude distante montrait un certain désintérêt pour le passé et son père. Ana garde encore des cicatrices de son passé. Son témoignage transpire la tristesse, la frustration et parfois l'envie de prendre sa revanche, non seulement sur la vie mais aussi sur son ex-compagnon. Je comprends donc qu'elle projette sur ce documentaire l'envie de renouer une relation plus sereine avec son jeune fils. La voie qu'elle décide d'emprunter consiste à décortiquer son passé afin, non pas d'y trouver des réponses, mais plutôt un soulagement justifiant les choix qui régissent son parcours de vie.

⁵¹ Calvin Priluck, *Whose Life Is It Anyway? Ethical Responsibility in Documentary Filmmaking*, 1996.
<https://www.documentary.org/feature/whose-life-it-anyway-ethical-responsibility-documentary-filmmaking>

⁵² Lisa Leeman, *art. cit.*

Du côté de Tugdual et Catherine, nous rencontrons une situation opposée. Tugdual a pris les devants pour entraîner sa mère dans cette expérience. Son objectif : crever l'abcès et outrepasser les non-dits causés par le décès de son père afin d'avancer dans le deuil avec toute sa famille.

Deux situations bien différentes mais avec un point de départ commun : un membre du duo entraîne l'autre avec lui pour combler, réparer, améliorer une situation qu'il juge insatisfaisante ou problématique. Les sujets projettent des attentes sur le documentaire qui leur sont propres. Jamais explicitées, ces attentes guident en priorité les deux initiateurs de notre rencontre vers des choix de thématiques. Le documentaire devient progressivement une sorte d'intermédiaire entre chaque membre, un espace de médiation pour tantôt s'exprimer, tantôt évacuer les questionnements plus douloureux.

Il est intéressant de transposer sur nous-mêmes les réflexions qu'on porte sur nos sujets. En me croyant capable d'aider et en tendant l'oreille à ceux qui m'ont suivi dans ce projet, n'étais-je pas en train de chercher des réponses à ma propre histoire, mon propre passé ? Comme si l'absence de réponse me poussait à chercher celles des autres. Ces questions, bien que secondaires, restent pertinentes car elles justifieront l'utilisation de plusieurs éléments de mise en scène qui viendront apporter les dernières pièces au puzzle de la métaphore visuelle. L'objet audio lance des pistes de réflexions auxquelles les images vont tenter de répondre.

3. « NOUS DEUX », l'abstraction du visuel

3.1. Introduction : la fiction au service du message documentaire

Avant d'entamer les différentes étapes du processus de création du documentaire « *Nous deux* », on ne peut négliger cette simple inconnue à laquelle j'ai du répondre : que représentent les images que je m'apprête à filmer ?

L'utilisation fréquente, dans la littérature et les études sur le documentaire de termes tels que réel ou encore vérité, m'interroge sur la nature de l'objet qui s'apprête à être créé. Si je ne filme pas le réel, si je ne l'imité pas ou ne le reconstitue pas, mes images relèvent de la pure fiction. Dès lors, quels liens les images entretiennent-elles encore avec mon objet de base ? Dans *L'épreuve du réel à l'écran*, François Niney avance ceci :

« Ce qui juge de la vérité du film, ce n'est pas tel ou tel détail véridique, c'est le sens de l'ensemble, le rapport des parties entre elles et au tout. La signification d'une séquence, d'une scène, d'un plan et de ce qui s'y passe n'est pas en soi, elle est relative aux plans et scènes qui l'entourent, et au projet global du film vis à vis de ce qu'il cherche à montrer du sujet à d'autres sujets (les spectateurs)⁵³. »

Il n'y pas de leurre ou un but de tromper le spectateur en lui faisant croire que les images représentent le réel. Ces images représentent le regard que je porte sur les histoires de mes quatre sujets.

L'entière réalité du projet se révèle aux croisements des chemins. Ce n'est que lorsque l'audio authentique rencontre le regard métaphorique et fictionnel que j'ai posé dessus qu'on obtient le message dans sa totalité.

Avec *Nous Deux*, il y a *de facto* un geste documentaire qui est posé malgré sa partie fictionnelle. Une analogie possible existe avec un documentaire, n'importe lequel, optant pour une mise en forme plus familière aux spectateurs. Gardons l'exemple de

⁵³ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Collection Arts & Cinéma, Éditions De Boeck, 2002, p. 116

« *Bowling For Columbine* ⁵⁴ ». La subjectivité du réalisateur, Michael Moore, s'affirme à travers ce documentaire comme condition absolue de l'enquête. Au-delà de sa propre mise en scène physique, sa propre voix fait office de voix-off qui oriente, dirige et narre la majeure partie du récit.

Ma démarche peut apparaître comme opposée à ce principe. Au lieu d'emmener le spectateur dans un environnement réel par l'image tout en affirmant ma subjectivité par le biais du son (d'une voix-off), je crée un environnement réel qui passe par le son et j'affirme ma subjectivité par l'image. À bien des égards, il y a une hiérarchie inconsciente qui s'installe entre son et image et ce qu'on voit dicte ce que le spectateur est censé entendre. Or, les possibilités sont infinies et ce canevas ne fait pas office de vérité immuable. Seul, l'audio fait passer un message. Seule, la vidéo en transmet un autre. Le geste documentaire et la vérité que je souhaite faire passer ne deviennent visibles qu'à l'assemblage.

De cette façon, je considère cette deuxième étape de la construction de notre documentaire comme un élément qui, en plus d'apporter une solution au refus d'être filmé, se met au service du message global du film initié par l'audio. La fiction n'enlève pas à l'objet son statut de documentaire. Pour reprendre les termes de François Niney, « la vérité de cette partie est relative à ce qui l'entoure⁵⁵. »

C'est encore à travers les mots de François Niney que je trouve une porte de sortie à ce point servant à distinguer la partie fictionnelle et la partie documentarisante ainsi que leurs rôles respectifs. Alors qu'il traite du film *Les Idiots (1998)* de Lars Von Trier, Niney affirme de ses mots que :

« Le film ne cherche pas à jouer sur la confusion entre réalité et fiction, à faire bêtement passer celle-ci pour celle-là à la façon « faux-cul » des *reality-shows* [...]. Il s'agit d'atteindre (chez les acteurs comme chez le spectateur) la fusion actuelle du réel dans la fiction, ou l'absorption inverse, par un jeu de rôles effectif à l'intérieur et à travers le fil, film qui se trouve à agir et agit non comme représentation mais comme expérience de société [...] ⁵⁶. »

⁵⁴ *Bowling For Columbine* doit son utilisation en tant qu'exemple car il a été abordé lors du cours de *Documentaire contemporain (cinéma, vidéo, télévision)* - CINE0038-1 dispensé par Monsieur Jeremy Hamers au cours de l'année 2021-2022. D'autres documentaires possèdent des caractéristiques communes et auraient pu donc être mentionnés ici.

⁵⁵ François Niney, *op. cit.*, p.116.

⁵⁶ François Niney, *op. cit.*, p. 307.

Il soulève ici une intention qui justifie et accompagne ma pensée lors de la création de ce documentaire. Il est certes bon d'identifier les différentes frontières et la nature de chaque partie constituant ce documentaire mais, en revenant de nouveau sur la motivation et le message global qui animent ma création, on constate qu'on ne cherche pas à créer une confusion. On ne parle de substitution ou encore de dissimulation. Nous ne cherchons pas à faire porter le masque de la fiction à la réalité et *vice versa*. L'essence du format réside dans la fusion du réel et de la fiction.

3.2. Imaginer l'image : la représentation des sentiments

Je possède en main les enregistrements audio ainsi qu'un ours⁵⁷ servant de base pour identifier les informations que je pense garder ou exclure. Sur cette base, après avoir identifié et défini l'objet visuel, il faut imaginer l'image. Quel niveau de représentation est-ce que je souhaite montrer aux spectateurs ? J'obtiens la réponse en éliminant tout ce que je souhaite éviter lors de l'assemblage final. Si j'opte pour une représentation des actions, le rendu relèvera de la reconstitution. Il ne s'agit pas non plus d'ajouter une seconde couche qui viendrait remplir le même rôle que l'audio et sursignifiant le message une seconde fois.

Ce qui affirme ma subjectivité et qui ne peut que passer par mon propre regard, ce sont les sentiments que j'ai pu percevoir tout au long des différents récits. Prenons l'exemple de Ana. Durant son interview, elle ressasse ses vieux souvenirs de vacances. Je ne peux pas déterminer comment elle se sentait à cet instant précis. Temporellement et géographiquement, rien ne me relie à ce souvenir. Ce que je peux, en revanche ressentir, c'est la chaleur qui se dégage dans la pièce lorsque qu'elle conte son histoire. Le bien-être et la belle nostalgie frénétique qui remplissent peu à peu son corps quand elle s'imagine la plage, la musique et les amis. Ce sont ces sentiments là que je veux tenter de filmer.

J'entame la phase relative au découpage technique. Longue et périlleuse, elle fait le point de jonction entre ma vision des entretiens, le message global que je souhaite transmettre et les histoires qui m'ont été racontées. Je reprends un à un chaque épisode du passé, identifie le sentiment partagé avec le sujet au moment de la transmission pour ensuite le métamorphoser en une série d'actions.

⁵⁷ L'ours, de la jargon cinéma, fait référence à l'étape du pré-montage.

Avec ce découpage, je pense l'action, compose le cadre et envisage différents artifices tels que les lumières, ombres ou encore des figurants pour soutenir mon propos.

Lors de ce découpage, je me laisse une marge de manœuvre relativement large pour pouvoir modifier aisément l'audio et le faire concorder avec les images. Le seule guide consiste en une série d'épisodes concrets qui, selon moi, servent de subdivision au sein du documentaire. Plutôt que de s'orienter vers une minutage précis, chaque plan doit contenir suffisamment de matière pour occuper une durée encore indéterminée de discours.

Le pacte de confiance avec les comédiens doit aussi exister au même titre que la confiance établie avec les sujets. On passe des sujets aux personnages. Chaque journée doit apporter son lot de plans improvisés, de plans inexplicables mais que le cerveau nous invite à prendre.

Le découpage technique éclaircit et quadrille le tournage afin de ne pas laisser les comédiens dans le flou. Il permet de savoir de quoi seront composées nos huit scènes et surtout d'établir un réel planning de tournage avec une vision sur le long terme.

3.3. Casting et lieu de tournage : attribuer un visage et une scène aux idées

Qui dit fiction dit comédiens. S'entame alors la fastidieuse recherche de mes deux personnages. Je suis diverses pistes qui me mènent de rencontres en rencontres. J'estime au nombre de dix par rôle le nombre d'entretiens passés. Je finis par trouver la comédienne qui symbolisera la féminité, les deux mamans et tout ce qu'elles incarnent. Sur cette base, je peux construire un dialogue avec elle pour développer le projet. L'écoute de la première version de l'audio lui permet aussi de se saisir du thème. En plus de mon regard, sa perception entrera aussi en compte. La subjectivité de l'acteur devient un intermédiaire de plus entre l'origine de l'histoire et la réception sur grand écran du spectateur. Plus tard, le comédien se manifeste et vient compléter le duo avec qui peut commencer le tournage.

Une semaine de tournage dont le lieu, de par la dimension académique de mon projet, se révèle presque immédiatement. Le Théâtre Royal de l'Université de Liège accepte, après explication du concept auprès des directeurs, de m'accompagner en me fournissant un plein accès à leur salle mais aussi à leurs lumières.

Plusieurs rencontres s'organisent avec les régisseurs du TURLg. Opter pour un décor nu n'exclut pas de penser le plateau. Le scène se transforme en une boîte noire permettant d'empêcher totalement le spectateur de se lier temporellement ou spatialement à un élément concret. Nous avons là un élément qui m'oriente vers une direction d'acteur bien propre à ce projet. Nous devons préparer en amont un travail des corps, un travail de l'espace et des ombres.

Pour reprendre l'exemple de la scène de souvenir d'Ana (cfr *Imaginer l'image : la représentation des sentiments*), je décide d'interpréter la chaleur et le bien-être du souvenir sous forme d'une scène de danse silencieuse, un des rares plans capturé à la caméra épaupe, avec le visage levé vers la lumière qui l'éclaire et la réchauffe. Cette scène existe sous plusieurs versions et consiste symboliquement à prendre possession de la scène que j'attribue aux comédiens. À l'aide de ses mains, la comédienne explore le vide autour d'elle, les zones sombres qui l'entourent et qui semblent indéfinissables. Cette scène à elle-seule ne peut pas incarner toutes les discussions traversées sur le cas de la gestion de l'espace disponible mais permet d'en saisir partiellement les enjeux.

L'espace mis à ma disposition se compose de plusieurs éléments servant à la pratique de la représentation théâtrale. Pour transposer l'idée qui consiste à ne pas tricher avec le spectateur sur ce qu'il voit, chaque artifice utilisé ou présent doit rester visible. On déshabille totalement le théâtre en assumant la facticité de la réalisation visuelle. Il faut voir les câbles, les lampes, les appareils qui servent à créer l'illusion afin de la déconstruire. La mise à nu du dispositif signifie qu'on conscientise la fiction, on explicite la métaphore théâtrale pour diriger l'attention du spectateur sur des éléments en particulier et le détacher de l'aspect fictionnel du documentaire.

Lors du repérage du plateau, j'imagine des scènes supplémentaires qui vont dans le sens de la mise à nu du dispositif théâtral et fictionnel. Que ce soit les coulisses ou les gradins, chaque endroit du plateau devient exploitable et peut se mettre au service du message.

3.4. Le tournage : les différents niveaux de lecture

Lors du tournage de *Nous Deux*, je pose plusieurs choix lors de la réalisation. Il est intéressant de s'attarder sur ces choix réalisés lors de ce tournage et qui, consciemment ou inconsciemment, vont influencer la vision que le spectateur aura de ce documentaire. Car ce qui, au final, déterminera le nature de mon documentaire ne sera pas le rapport qu'il entretient d'une part avec le réel et d'autre part avec la fiction mais bien le rapport que le spectateur entretiendra avec le documentaire lui-même.

Pour cela, il faut distinguer deux types de lectures possibles mises en avant par Roger Odin, la lecture documentariste⁵⁸ et la lecture fictivisante⁵⁹. L'approche semi-pragmatique de Odin contient plusieurs ingrédients qui poussent vers un type de lecture ou plutôt l'autre selon lui. Parmi ces ingrédients, on distingue toute une série de vecteurs internes.

Un premier vecteur relève de l'image. La « shaky-cam⁶⁰ » constitue une composante qui oriente vers la lecture documentariste. Dans le cadre de *Nous Deux*, la majorité des plans sont pris au trépied et sont fixes car l'environnement me permet de prendre le temps d'installer ce matériel. Je ne dois en rien rester à l'affût d'un événement qui pourrait surgir à tout instant. Lorsqu'il s'agit de mouvements de caméra plus complexes comme un travelling circulaire autour de nos deux personnages assis sur deux chaises dos à dos, j'ai également le temps de trouver une alternative pour monter un dispositif, certes rudimentaire, mais qui permet d'obtenir un plan bien plus fluide et stable qu'une caméra épaulement (cfr annexes).

La volonté d'obtenir une esthétique léchée du film devient atteignable car j'utilise les instruments et une organisation de travail propre à la fiction. Par exemple, je m'autorise plusieurs prises et j'ajuste, teste entre chacune d'entre elle.

Le constat est le même pour la prise du son lors du tournage. Je me trouve en intérieur, muni de plusieurs micros sur pieds aux 4 coins de la salle, j'évite ainsi une prise de son « pris sur le vif » de qualité approximative.

⁵⁸ Roger Odin, *Film documentaire Lecture documentariste*, Roger ODIN & Jean-Charles LYANT (dir.), *Cinéma et Réalités*, Saint-Etienne, CIEREC, 1984, p. 263-277.

⁵⁹ Roger Odin, *Pour une sémi-pragmatique du cinéma*, dans *Iris*, vol.1, n° 1, 1983.

⁶⁰ Caméra épaulement donnant un effet agité à l'image de sorte qu'on constate que la caméra est embarquée dans l'action.

Pour synthétiser ma pensée, partons de l'exemple de *C'est arrivé près de chez vous*⁶¹. Ce film de fiction ressemble à s'y méprendre d'un point de vue stylistique à un documentaire. Avec *Nous Deux*, la volonté tout au long du tournage se situe à l'exact opposé : créer un documentaire qui ressemble d'un point de vue stylistique à une fiction et les choix opérés sur le plateau de tournage confirment cette volonté initiale.

Le travail avec des comédiens retire aussi toute surprise vis à vis de l'équipe de réalisation. Il y a, certes, des séquences improvisées mais toujours relativement encadrées par une canevas pré-défini. Impossible donc de se faire prendre de court avec la caméra. Les déplacements sont prémédités, écrits et répétés.

Dès lors que je porte la double casquette de réalisateur et de chef opérateur, je peux entièrement, à l'aide de mon équipe de tournage, préparer minutieusement chaque plan en me concentrant uniquement sur les deux comédiens.

Les jours s'enchainent et les choix sont maintenus. Chaque soirée me permet de visualiser les rushs de la journée pour pouvoir adapter la suite du planning aisément. Le tournage finira dans les temps et fournit le matériel nécessaire pour s'attaquer au montage.

⁶¹ *C'est arrivé près de chez vous*. Réalisé par Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde, Les Artistes Anonymes, 1992.

4. Le montage

4.1. Introduction

Accompagné du découpage technique et des rapports de continuités⁶² (cfr annexes), j'entame le montage de *Nous Deux*. Cette phase peut se subdiviser en trois temps : le montage unique du visuel, une seconde version de l'audio venant s'adapter d'un point de vue plus pragmatique au minutage du film et, enfin, l'ajout d'idées naissantes lors des deux premiers temps.

4.2. L'image seule

Lors de la première phase du montage, je raccorde les plans dans le vide sonore le plus total. Moins courant, même les sons-in⁶³, devront attendre avant de se laisser découvrir. Le *modus operandi* que je m'impose me force à vouloir créer une fiction silencieuse qui pourrait exister sans lui adjoindre des éléments externes. Elle ne délivrerait bien entendu pas le même message que lors de son rattachement à l'audio. Je ne veux cependant pas, au nom de l'expérimentation, tomber dans un exercice de style illisible. J'imagine donc cette trame muette qui, un temps, se suffit à elle-même.

4.3. Conjonction de l'audio et de la vidéo

Je finalise la première version de ce montage complet en joignant l'audio et la vidéo. Des ajustements d'ordre purement logique ont lieu ne serait-ce que pour faire concorder certaines scènes. Nous entrons dans la question du rythme. Trop rapide ? Où se situe la montée, le climax, le dénouement ? L'entièreté du travail demeure ajustable. Le rythme devient alors la plus grosse difficulté qu'il reste à surmonter avant de laisser l'œuvre rencontrer le public.

⁶² Les rapports de continuités dans le cadre de ce tournage me permettent d'assurer que les plans s'imbriqueront correctement ensembles, ont tous été tournés et me permettent aussi, à l'aide de commentaires et de classifications des clips, de retrouver aisément les prises adéquates ainsi que les commentaires que j'avais formulés à leur sujet.

⁶³ Sons directement captés sur le plateau tels qu'un cri, un bruit de chaise, une respiration.

Face à cette première version, je constate que le projet peut prendre une dimension personnelle bien plus importante qu'un simple attrait pour le sujet. J'interroge alors la possibilité d'apporter des éléments extérieurs pour enrichir le film.

4.4. *Basculer dans le documentaire performatif*

La V1⁶⁴ n'emprunte pas encore entièrement le route que je souhaite. Je décide alors de revenir à l'introduction de ce projet. La motivation première et le lien qui m'unit au thème choisi de la famille monoparentale.

Les considérations sur la subjectivité évoquées en amont de la création de *Nous Deux* me font comprendre que, au sens où Bill Nichols le définit, je bascule, malgré ma fiction, dans le documentaire performatif⁶⁵. Je parviens désormais à théoriser le fait que l'observation du réel n'est de fait que le regard que je pose sur ce réel.

Bien que je n'apparaisse pas à l'image, ma subjectivité représente une condition *sine qua non* à la réalisation de ce documentaire. Elle est placée au centre du film de par la position que j'adopte aux côtés de ces mères et de leurs fils.

J'ai également provoqué plusieurs situations sans lesquelles mon documentaire n'existerait tout simplement pas. La démarche académique tout d'abord et ensuite, la rédaction et la correction de lettres consistant à aborder des points bien précis sous une forme demandée. Je prends la position d'un auteur provocateur. Est-ce que sans mon intervention, ces personnes seraient revenues sur certains passages de leurs vies tout en les délivrant avec un certain phrasé, le tout, face à un micro ?

Derrière le recensement de caractéristiques que comporte un documentaire performatif, il reste un point inexploré dans le cadre de mon documentaire et qui devrait m'apporter les clés pour enrichir mon fil narratif. Ne pas apparaître à l'image signifiait pour moi de ne pas jouer dans ce film, mais il reste envisageable de me construire mon propre personnage : celui de cet étudiant qui n'a jamais connu son père biologique et qui, via le documentaire, cherche une série de réponses. Me muter en personnage à part entière de ce film constitue un pas vers le spectateur afin qu'il comprenne ma démarche ainsi que mon passé.

⁶⁴ Le terme « V1 » désigne la première version de mon montage.

⁶⁵ Bill Nichols, *op. cit.*

La création du troisième personnage, le mien, passera par deux mises en scène afin d'interagir sur les deux paramètres de mon documentaire. Tout d'abord, l'audio. Je n'interfère pas avec la structure de base en m'y immisçant mais plutôt que d'opter pour un préambule écrit, je décide d'ouvrir moi-même le film sur fond noir avec une phrase simple qui dit au spectateur : « Je n'ai jamais connu mon père. »

Cette action ouvre une boucle. J'agis sur le film en l'ouvrant de manière audio. À moi désormais de le clôturer mais en vidéo. Cette tâche est plus complexe. Toujours dans l'optique d'authenticité et de transparence vis à vis du spectateur, j'opte pour des images d'archives sous forme de vieux films de famille.

La chasse à la cassette et au vieux caméscope est ouverte. Il faut passer par plusieurs procédés d'exportation et de conversion pour récupérer ces enregistrements et les rendre utilisables. Nous sommes à la fin de l'an 2000. J'ai reçu une caméra factice que je suis incapable de tenir dans le bon sens. J'appelle celui que je nomme mon père, celui qui m'a éduqué, et qui m'a pris en charge depuis mon plus jeune âge sans pourtant n'avoir aucun lien de sang avec moi. Ma famille au complet est réunie. Cet extrait conviendra pour fermer cette boucle avec une deuxième intervention de mon personnage, avec un souvenir du passé de mon propre personnage.

L'amateurisme de la vidéo se fait sentir. Le chaos attendu lorsqu'on diffuse un film de famille est au rendez-vous. À titre de comparaison, l'usage que je fais des films de famille peut être comparé à l'usage que Casey Affleck et Joaquin Phoenix font des films de famille dans leur faux-documentaire *I'm Still Here*⁶⁶. Ils ouvrent et clôturent ce film par des films de famille pour, en quelque sorte, authentifier leurs images auprès du spectateur et, de la sorte, donner de la crédibilité au faux-documentaire. En ouvrant avec ma voix et en clôturant avec le spectre de mon enfance en image, je pense avoir voulu expliciter la dimension autobiographique qui se cache derrière ces histoires et se dessine au contact de ces deux familles.

S'il fallait de manière synthétique, distinguer les rôles du film de famille de ce documentaire, nous pourrions identifier une double emploi. Tout d'abord, comme cité dans le cas de « *I'm Still Here* », une valeur d'authentification. Lorsque Roger Odin décrit l'utilisation du film de famille dans la fiction, il dit :

⁶⁶ *I'm Still Here*. Réalisé par Casey Affleck, They Are Going to Kill Us Productions, 2010.

« Dans un certain nombre de fictions, le film de famille apporte donc essentiellement le poids de la preuve, une véracité qu'on ne peut mettre en doute. Cette image ne peut mentir, à la fois parce qu'elle a la force de la reproduction mécanique et parce que son origine privée est gage de son innocence⁶⁷. »

Dans le cadre de mon documentaire, le film de famille viendra servir de point d'ancrage à la véracité des images en venant s'introduire parmi les images fictionnelles. Cet élément assure définitivement la place de *Nous Deux* comme un objet qui sera lu par le spectateur comme un documentaire.

Le deuxième emploi que je fais du film de famille et que Odin souligne dans ses recherches est relatif à la notion de mémoire et de souvenir.

« La relation forte qu'il entretient avec la notion de mémoire, de souvenir, fait du film de famille un parfait véhicule pour l'analyse qu'il crédibilise grâce à deux atouts paradoxalement opposés et complémentaires. Il atteste le vrai [...], mais en même temps possède une structure narrative qui le fait s'apparenter au rêve bien d'avantage qu'au récit de fiction et donc lui confère une ressemblance avec les images mentales⁶⁸. »

Dans une scène coupée de la première version du documentaire, il n'est pas anodin que le film de famille en plein écran soit d'abord placé instinctivement après qu'Ana ne lance : « Je suis devenue la seule gardienne de nos souvenirs » tandis que l'actrice principale ferme ses yeux. Ce film de famille représente chez moi une image mentale qui s'associe presque à une représentation onirique. Cette caractéristique lui est proférée, comme le note justement Roger Odin, par son aspect « incomplet, fragmentaire, sans début ni fin et par sa structure disruptive peu intelligible⁶⁹. »

Le film de famille n'a donc pas uniquement pour but de me mettre en scène aux yeux du spectateur. Il a valeur à inscrire le souvenir et l'authentification au cœur de ma démarche tout à liant définitivement mon histoire à celles racontées dans le documentaire.

⁶⁷ Roger Odin, *Le film de famille : usage privé, usage public*, Collection Cinéma, Meridiens-Klincksieck, 1995, p. 152

⁶⁸ Roger Odin, *op.cit.*

⁶⁹ Roger Odin, *op. cit.*

Après une multitude de correction et d'ajustements, une première projection test est envisageable. Le 8 juillet, entouré d'amis et d'une partie de ma famille, je comprends à l'aide des premières réceptions la portée finale de mon documentaire et ce qu'il représente réellement pour moi.

Conclusion

1. L'après « NOUS DEUX »

La réalisation de ce documentaire m'a permis de comprendre la puissance de ce médium. Cette expérience lance des pistes auxquelles je ne pense pas avoir trouvé de réponses. Lors d'une conversation avec l'un de mes professeurs de pratique journalistique, Patrick Séverin, lui-même auteur de plusieurs documentaires, nous avons soulevé les conséquences que pouvait avoir la réalisation d'un documentaire pour les sujets. Mon idée initiale était d'aider les personnes impliquées dans ce film. Mais l'auteur ou le journaliste n'est pas un thérapeute. Quelles conséquences entraînent une incursion aussi rapide dans la vie de personnes, dans mon cas, inconnues ?

Nous entrons dans la vie des gens, mettons sur la table l'entièreté des sujets qui nous intéressent, grattons en profondeur les zones les plus sensibles pour au final partir et laisser la personne face à ce chantier. Peut-être que si des personnes enfuient le passé en eux, c'est qu'il y a une raison ? Qui suis-je pour venir le déterrer ?

Dans le cadre de ce mémoire de création, j'ai eu l'occasion de continuer à échanger avec Catherine et Tugdual. Selon eux, cette expérience a fait évoluer leur relation d'une manière positive. Ce projet fait office de déclencheur et leur permet d'entamer un nouveau chapitre de leur relation. Mais chaque être réagit différemment et il est intéressant de noter que, malgré une méthode similaire, je n'entretiens pas les mêmes contacts avec Ana et Milan.

Ma famille a également été confrontée à des images de notre passé, à des scènes qui éveillent en eux des expériences personnelles. Toute cette démarche me fait réfléchir sur les sentiments que j'ai pu éveiller chez les personnes concernées par le documentaire et les différentes épreuves qui leur ont été imposées.

Personnellement, je sors grandi de cette expérience car tous les questionnements qui ont fait évoluer ce projet ont également réussi à me faire évoluer moi-même. Tout en gardant cette exigence éthique et une réflexion constante sur mon œuvre et mes propres choix, j'aspire à garder une part de naïveté car sans cette envie d'écouter et de partager, je ne pense pas que j'aurais pu mettre le cœur et l'investissement nécessaires au bon déroulement de ce projet.

2. Retour réflexif sur mon projet

Avec *Nous Deux*, je pense avoir réussi le pari de proposer un documentaire à la forme originale tout en parvenant à faire passer le message voulu. Les premiers retours lors de la projection test m'ont permis d'identifier que le message transmis pouvait être reçu et interprété de différentes manières, ce qui était aussi l'un de mes objectifs. Je suis donc globalement satisfait du projet créé.

Comme tout projet, mon documentaire est imparfait. Tout d'abord d'un point de vue technique, la version⁷⁰ de mon documentaire proposée pour le dépôt de ce mémoire nécessite encore des modifications, principalement au niveau de la colorimétrie et du mixage audio, qui sont des disciplines pointues et qui nécessitent des délais supplémentaires et des compétences que je dois encore développer.

Malgré l'aide de nombreuses personnes, j'ai dû endosser plusieurs casquettes durant la période de tournage du documentaire. J'ai par conséquent été mon propre chef opérateur, ce qui entraîne forcément des erreurs lors de certaines prises de vue. Il me faut aussi souligner le facteur temps. J'ai parfois fait des sacrifices d'ordre techniques afin de rentrer dans les délais.

Ces considérations ne sont en rien des regrets. Chaque film comporte son lot d'erreurs et d'imprévus. Il est évident qu'il existe une différence conséquente entre le résultat final et ce que je m'imaginai au départ. Est-ce réellement quelque chose de négatif ? Je ne pense pas. Réaliser, c'est aussi savoir lâcher prise et accepter le film dans toute son imperfection. Je vois les défauts et les accepte mais ils n'entachent en rien la fierté que j'ai d'être arrivé au bout de ce projet. J'ai profité de la liberté qu'on m'a accordée pour expérimenter et voir quelles frontières il m'était possible d'explorer que ce soit dans le journalisme ou la réalisation.

À la dimension expérimentale de ce projet peut se heurter l'incompréhension ou le rejet de la forme, mais tout a été mis en œuvre pour que l'idée, la vision derrière *Nous Deux*, puisse être comprise. Le projet a progressivement adopté une multitude de formes pour devenir ce qu'il est. Plus que l'objet créé lui-même, c'est désormais son parcours qui suscite de l'intérêt chez moi.

⁷⁰ La version de mon documentaire *Nous Deux* proposée pour le dépôt de ce mémoire et la version de la projection test du 8 juillet 2022. Lors de la projection publique du 7 septembre 2022, une autre version sera proposée avec les modifications mentionnées dans le corps du texte.

3. Une démarche d'auteur dans le journalisme moderne

Durant ce projet, je me suis longtemps accroché à la figure du journaliste pour me convaincre que je cochais les cases justifiant ma place dans ce master. Cette envie de prouver mon appartenance au journalisme s'est immiscée jusque dans la première version du générique de *Nous Deux* où on pouvait lire : « d'après une enquête de Thomas Parent ». Je refuse d'évacuer cet élément de peur d'être hors-propos, comme si je pouvais perdre cette étiquette de journaliste synonyme de rigueur, de recoupage des sources, de neutralité. C'est au détour d'une conversation avec Frédéric Moray, professeur de pratique de reportage radiophonique, que j'ai pu trouver les mots pour justifier mon geste.

À l'ère du journalisme moderne, où chaque rédaction s'évertue à tendre vers le tout numérique, vers l'information 360°, pourquoi ne pas réfléchir autrement. Aujourd'hui, une information est prise et déclinée en plusieurs formats (écrit, radio, télé). Or, le journalisme consiste entre autre à faire passer un message, une information, dénoncer une situation. Je pense qu'à l'avenir, plutôt que de décliner mon information de manière automatique, je choisirai d'identifier le message que je souhaite faire passer et opérerai ensuite pour la forme, le médium le plus adéquat dans le but que l'objet atteigne sa forme optimale.

Dès lors, suivant cette réflexion, l'art peut revendiquer des vertus journalistiques. Je pense donc que ma démarche d'auteur a sa place dans le journalisme moderne et que, contrairement à ce que je pensais au départ de ce projet, les deux ne sont pas contradictoires. Bien que la démarche d'auteur-réalisateur et le journalisme soient deux approches différentes, pourquoi devrait-il y avoir un rejet ou une contradiction naissant de leur jonction ?

Le spectre de la discipline journalistique ne cesse de s'élargir. De nouvelles disciplines et de nouvelles idées ne demandent qu'à germer. Il suffit de pousser les curseurs pour explorer de nouvelles frontières. J'abandonne donc l'étiquette journalistique qui me collait à la peau pour accepter entièrement d'avoir entrepris une démarche d'auteur assumant sa propre subjectivité et sa propre implication personnelle au sein d'un film.

Bibliographie

Ouvrages

Roland Barthes, *Œuvres complètes, Tome I, 1942-1961*, Seuil, Paris, 1993.

Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre, Tome I*, L'arche, 1964.

Bruno Cabanes, *Valse avec Bachir, ou le spectacle du trauma*, *Esprit*, vol. /, no. 8-9, 2008.

Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2001.

François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Collection Arts & Cinéma, Éditions De Boeck, 2002.

Roger Odin, *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*, dans *Iris*, vol.1, n° 1, 1983.

Roger Odin, *Film documentaire, lecture documentarisante*, in *Cinémas et réalités* (collectif sous la direction de Roger Odin), Saint-Etienne, CIEREC, 1984

Roger Odin, *Le film de famille : usage privé, usage public*, Collection Cinéma, Meridiens-Klincksieck, 1995.

Roger Odin, *De la fiction*, Collection Arts & Cinéma, De Boeck Supérieur, 2000.

Jack Stevenson, *Lars Von Trier*, BFI Publishing, 2002.

Joram Ten Brink & Oppenheimer, Joshua Oppenheimer « *Killer Images. Documentary film, Memory and the Performance of Violence* », Wallflower press, London & New York, 2013.

Ressources en ligne

Emmanuelle André, *Images défuntés* (Z32, Avi Mograbi, 2008), *Images Re-vues* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 20 avril 2011. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/486> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.486>.

Steven Ascher, *Whose Film Is It, Anyway? The Trusted Exchange between Filmmaker and Subject*, 2016. URL : <https://www.documentary.org/column/whose-film-it-anyway-trusted-exchange-between-filmmaker-and-subject>

Catherine Balle, « *«Adolescentes» : une plongée de cinq ans dans le quotidien d'Anaïs et Emma* », dans *Le Parisien*, 9 septembre 2020. URL : <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/adolescentes-une-plongee-de-cinq-ans-dans-le-quotidien-d-anais-et-emma-09-09-2020-8381100.php>.

Wanda Bershen, *A Question of Ethics: The Relationship between Filmmaker and Subject*, 2010. URL : <https://www.documentary.org/feature/question-ethics-relationship-between-filmmaker-and-subject>

Tom Isler, *Whose Story Is It, Anyway? Obtaining a Subject's Life-Story Rights*, 2008. URL : <https://www.documentary.org/feature/whose-story-it-anyway-obtaining-subjects-life-story-rights>

Fanny Lautissier, *Valse avec Bachir, récit d'une mémoire effacée*, *Conserveries mémorielles* [En ligne], #6 | 2009, mis en ligne le 26 décembre 2009, consulté le 20 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cm/370>

Lisa Leeman, *How Close Is Too Close? A Consideration of the Filmmaker-Subject Relationship*, 2003. URL : <https://www.documentary.org/feature/how-close-too-close-consideration-filmmaker-subject-relationship>

Calvin Priluck, *Whose Life Is It Anyway? Ethical Responsibility in Documentary Filmmaking*, 1996. URL : <https://www.documentary.org/feature/whose-life-it-anyway-ethical-responsibility-documentary-filmmaking>

Agnes Varnum, Aufderheide, Patricia, *Promoting the Understanding of Documentary as a Shared Experience*, 2007. URL : <https://www.documentary.org/feature/patricia-aufderheide-promoting-understanding-documentary-shared-experience>

Filmographie

I'm Still Here. Réalisé par Casey Affleck, They Are Going to Kill Us Productions, 2010.

C'est arrivé près de chez vous. Réalisé par Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde, Les Artistes Anonymes, 1992.

Valse avec Bachir. Réalisé par Ari Folman, Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film Produktion GmbH, Arte, 2008.

Z32. Réalisé par Avi Mograbi, Les Fils d'ici, Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, 2008.

Bowling for Columbine. Réalisé par Michael Moore, Dog Eat Films, Salter Street Films, VIF 2, 2002.

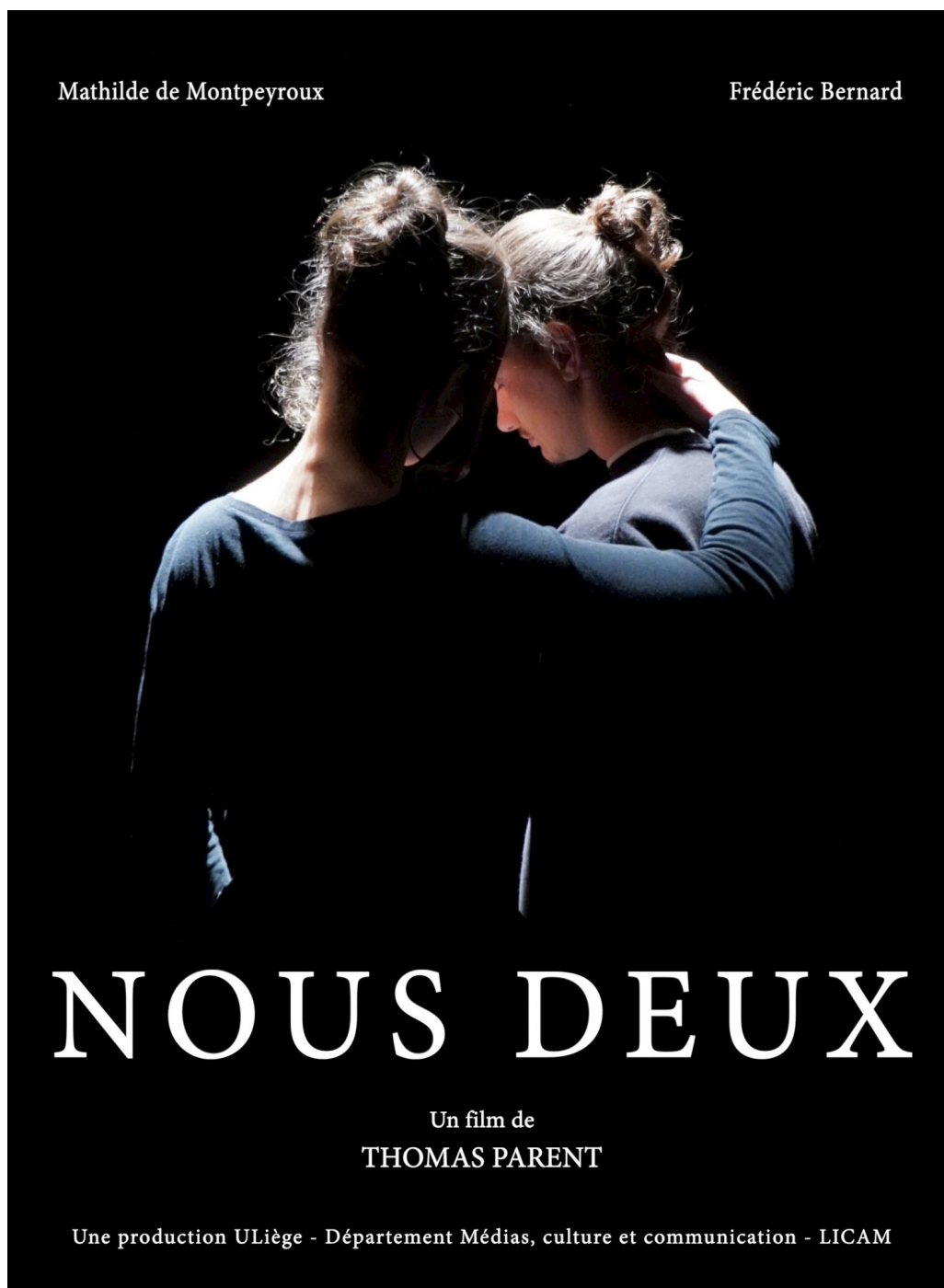
Adolescentes. Réalisé par Sébastien Lifschitz, Agat Films & Cie, en coproduction avec Arte France Cinéma et Chaocorp, 2019.

Dogville. Réalisé par Lars Von Trier, Zentropa, 2003.

Les Idiots. Réalisé par Lars Von Trier, Zentropa, 1998.

Annexes

Affiche provisoire - Nous Deux



Textes préparés par Ana, Catherine & Tugdual pour les entretiens⁷¹

Ana

Intro

Mon fils est comme la plupart des jeunes de son âge, il est ultra connecté tout en étant déconnecté. Il est aussi très tendre et tactile. C'est encore un enfant. Il a besoin de beaucoup de contact, d'attention, de tendresse. Je ne maîtrise pas la plupart de ses centres d'intérêt. Parfois, j'ai cette sensation qu'il perd son temps...

Est-ce qu'il a des amis? On peut dire qu'il a sa petite bande de copains mais il ne va pas facilement vers les autres. Il fait fort attention à ses fréquentations.

Ce que je n'aime pas chez lui, c'est qu'il se positionne très vite en victime. Il n'assume pas ses comportements et ses paroles. Il est encore jeune mais il ne sait pas prendre ses responsabilités. J'ai beau l'avertir, il n'en fait qu'à sa tête et puis blâme les autres du résultat.

Mon fils est aussi très intelligent. Il a toujours eu facile à l'école. Et pourtant, je lui trouve ce côté étrange... comme s'il ne savait pas réagir de manière adaptée face à des situations pourtant très simples.

Mon fils possède sa propre réalité.

Le père, le début de l'histoire.

Quand je rencontre ton père, c'est l'été. Nous sommes en Croatie. Je suis jeune et je profite sur la plage avec mes amis. Il repère mon tempérament bien trempé. Pendant 3 longues années, nous échangeons par sms.

Lorsque je retourne en Croatie, on se voit. Nous passons des moments ensemble. Il est devenu un homme. Ce n'était plus le petit gringalet d'autrefois. Notre relation ne s'arrête pas à mon retour en Belgique. Je fais des aller-retour jusqu'à nos fiançailles. Je m'en rappelle... c'est le jour de mon anniversaire... bonne technique pour foutre en l'air tous les anniversaires à venir.

On est en décembre 2007. Il vient me chercher pour habiter dans son pays natal avec lui. Une fois sur place, je n'y arrive pas. Je ne me sens pas à l'aise, pas chez moi. Je n'ai que la nature et les animaux comme réconfort. C'est mon échappatoire.

Lorsque je tombe enceinte, terminé le prince charmant. Je ne deviens qu'une chose acquise. Je veux rentrer en Belgique. Il faut que je parte. Si je pars, il me quitte... mais je

⁷¹ Ces textes ont été directement rédigés par les membres participants à ce projet. Dès lors, ils ont été laissés en l'état.

n'ai pas le choix. La rupture fait mal. Mais je sais que pour toi et moi, c'est la meilleure chose à faire.

Mon univers s'effondre. J'ai l'impression de reproduire la même chose que mes parents. Comme moi, tu vas grandir sans ton géniteur. Pourquoi l'histoire se répète sans cesse ? J'essaye de faire mieux pourtant... j'essaye de faire les choses différemment. Est-ce que cette souffrance n'est qu'une espèce de déterminisme familial transmis de mère en fille ?

Je n'ai plus d'adresse en Belgique, plus aucun droit... je dois tout recommencer depuis le début et toi, tu es là, mon fils, dans le même bateau que moi. Que c'est fatiguant. Le jour, je travaille, je suis des cours, je cherche un logement... et la nuit je pleure.

Je pleure... encore et toi tu restes là, calme, discret. Tu bouges à peine et mon ventre est si petit. Je pense qu'avec ma douleur, je ne t'ai laissé que très peu de place.

Pathétique et minable que je suis... je fais tout pour recoller les morceaux avec ton père. Impossible. Il dit que j'ai pris la fuite avec toi. Ça me révolte, je dois déjà me battre contre cette douleur et en plus, gérer ses mensonges.

C'est peut-être pour ça que je ne supporte plus la lâcheté et la faiblesse des hommes. Je ne veux plus qu'on me mente comme mon père, comme ton père. Ce trait de caractère me rend folle chez toi. Ça déclenche une réaction de folie en moi.

Mais tu es là désormais. Nous sommes nous deux. Rien que nous deux.

Les évènements

L'accouchement

Lorsque j'accouche, pas de présence de mon ex-fiancé... pas même un message. Ma mère me passe son téléphone pour que j'essaye d'appeler. Il doute que tu sois son fils... voilà ce qu'il me dit. Tout ça parce que tu arrives 16 jours plus tôt que prévu. J'avais besoin de soutien et je n'ai rien eu.

Tu sais ce qui m'a fait mal ? C'est que, des fois, tu as juste envie de voir l'évolution de ton enfant avec ton partenaire à tes côtés. Tu as envie de partager ces moments inoubliables. Comme ça si un jour l'un des deux oublie tout... il y aura toujours quelqu'un pour garder ses souvenirs, les protéger. Alors, je suis devenue la seule gardienne de nos souvenirs. J'ai appris à faire seule... à tel point qu'aujourd'hui, je préfère rester dans la solitude.

Les disputes

6 années de vie toi et moi. Tu es mon compagnon de route, mon ombre, mon confident. Nos voyages me rappellent tellement de bons souvenirs. Tu te rappelles de Londres ? D'Halloween ? De nos voyages en Croatie ?

Tu grandis. J'aime encore essayer de nous réserver des instants rien que pour nous... mais avec l'âge ça devient de moins en moins agréable. Ça me manque énormément. La douceur s'efface un peu et laisse place aux disputes.

Les disputes... c'est souvent la même chose tu sais bien. J'ai conscience que je n'ai pas beaucoup de patience. Je répète les choses, encore, encore, puis j'explose. Je me rends compte que ça va parfois un peu loin, que je suis dure et que mes paroles peuvent être blessantes.

Il faut que tu saches que je m'en veux toujours la seconde d'après... quand c'est déjà trop tard.

Je veux toujours tout contrôler, que tout aille vite et bien. Quand j'éclate ton téléphone ou une pomme contre le mur, c'est souvent pour des bêtises ou tout simplement les conséquences de mes décisions radicales.

J'espère que tu me comprends...

La lettre

Quand tu apprends à écrire vers l'âge de 6 ans, tu rédiges cette lettre pour ton papa. Je traduis tout puis on remet tout sur le papier ensemble. Je me rappelle à quel point tu as hâte de recevoir une réponse de sa part. Tu me demandes constamment si il y a du courrier pour toi. Je suis désolée. Il n'y a rien. La boîte aux lettres reste vide.

Et depuis c'est compliqué de parler de ton père. Derrière ton je m'en foutiste, je sais que tu es quelqu'un de sensible. Mais tu ne laisses transparaître aucun malêtre. Quand j'ai voulu parler de lui avec toi, tu m'as dis... : « je ne l'aime pas et il ne m'aime pas ».

Point...

Message à mon fils

Mon fils, tu as fait de moi une mère. Ce fut un changement brutal car avant toi j'étais une femme libre sans attache. Je rêvais de carrière et d'indépendance, de voyages et de mode. Tu as été la première racine pour me calmer un peu et me ramener à terre.

Je te transmets ce que l'on m'a transmis. Si des fois tu me trouves dure, c'est parce que je n'ai connu que cela. Si des fois, tu me trouves exigeante, c'est parce que moi-même je devais répondre aux exigences étant jeune. On m'a donné un petit bagage avec des outils et à mon tour j'ai dû faire avec ce qu'il se trouvait dedans.

Je souhaite de tout cœur qu'un jour on retrouvera notre relation à deux moins conflictuelle que maintenant. Il y a tant de choses que j'ai encore envie de faire avec toi. J'espère également qu'un jour tu me pardonneras mes défauts et mes erreurs d'éducation. Au moins tu sais maintenant que 1, il ne faut pas dire des gros mots, 2, il ne faut pas crier car cela ne sert à rien. Je pense que je peux être un magnifique contre-exemple et que tu pourras te servir de mes choix pour écrire la liste de « Tout ce qu'il ne faut pas faire dans la vie ».

Sache que je te vois évoluer tous les jours ; du petit bonhomme craquant tu es devenu un beau petit adolescent et je suis tellement fière de toi, même si je ne le dis jamais. Sache que je t'aime mais que je préfère crever plutôt que de descendre mes exigences envers toi. C'est parce que je sais que tu es capable de tellement plus Sors du confort. Ne t'arrête pas à si peu et ne reste pas sur tes acquis...nOn évolue et on apprend tous les jours. Ça ne s'arrête jamais.

Je t'aime.

Maman.

Catherine

Présentation de Tugdual.

Tugdual est mon quatrième enfant. Il est entré dans notre vie sans qu'on ne s'y attende. J'entends par là que c'était une grossesse surprise, seulement 3 mois après mon troisième accouchement. Une super grossesse, un bel accouchement, un bébé assez exigeant. Un gros bébé bien dodu qui avait un sacré appétit, au sens propre comme au sens figuré mais comme notre vie était bien remplie avec un déménagement/emménagement provisoire/ une maison en construction et trois grands frères cela me semblait logique.

À 5 mois, les puéricultrices de la crèche m'alertent sur les pleurs fréquents de Tugdual. Sur leurs conseils, je consulte une kinésiologue qui pointe très rapidement son caractère et cerne ses pleurs. Bébé angoissé, bébé éponge qui absorbe les angoisses, le stress de ses parents mais surtout de son papa qui commence à ressentir les premiers signes de la maladie (sans encore pouvoir mettre de nom dessus). La kinésiologue le détend et règle son souci de pleurs. Tugdual est, dès lors, un bébé beaucoup plus détendu et nettement moins exigeant.

Il grandit et devient un petit garçon très chouette, très éveillé, très curieux mais avec un caractère toujours assez trempé. Il est souvent bougon lorsqu'on le sort de ses habitudes mais la famille et les amis proches le connaissent comme ça et ne s'en offusquent plus, d'autant qu'après plusieurs minutes il est tout à fait à l'aise et agit comme si de rien n'était.

À la maison, c'est un petit garçon volontaire et soucieux de toujours faire bien mais entraîné par tes frères et sœur tu n'étais pas à l'abri des petites bêtises qui nous font tellement rire à présent. Mais il présente de temps en temps des accès de colères que je ne pouvais expliquer : une espèce d'agressivité non-contrôlée qui lui venait lors d'un petit accrochage avec son frère : un peu comme s'il voulait rendre justice par lui-même. En parallèle à l'école, on m'interpelle également sur ses petites colères. On arrive à en discuter et je comprends que celles-ci surviennent lorsqu'il se sent incompris et que l'institutrice où les enfants ne cherchent pas à comprendre pourquoi il est dans cet état et donc il se trouve dans un état d'injustice qu'il ne peut accepter.

A l'adolescence, Tugdual nous montre toute l'étendue de ses capacités : un jeune intelligent, perfectionniste, qui manque parfois de confiance en lui, qui n'aime pas les injustices et qui aime à défendre les autres. Il devient délégué de classe, aide toujours les jeunes qui en ont besoin dans les cours où lui se sent à l'aise, soutient ses camarades face aux moqueries de certains autres, ... Il trouve sa place dans sa nouvelle école. Il est passionné par beaucoup de choses.

Tugdual, la maladie de son papa, son décès et moi.

Tugdual n'était encore qu'un bébé lorsqu'on a mis un nom sur la maladie de son papa. Affligés par cette annonce, il a bien fallu réagir rapidement : 4 enfants avaient besoin de nous, de moi. J'étais tiraillée dans plusieurs rôles que j'avais endossés bien malgré moi : et le rôle qui devait être le plus beau de ma vie (celui de maman) a été bien malmené par celui d'infirmière, d'assistante sociale, ... que je m'efforçais de remplir au mieux.

J'ai l'impression de ne pas l'avoir vu grandir, qu'il a grandi un peu seul en suivant le mouvement de ses frères. C'est vrai que c'était le petit dernier et il a vite gagné en autonomie en suivant les autres et aussi bien malgré lui... de par la situation. Des souvenirs de son papa « valide », il n'en a que par les photos et les souvenirs que nous évoquons encore ensemble.

La vie n'était pas facile pour un petit gars comme ça, vouloir faire plaisir à son papa mais ne pas toujours entendre les mots qu'il avait envie d'entendre parce que son papa était en colère contre la Vie... Faire comprendre à son enfant que son papa l'aime très fort mais que c'est difficile pour lui de le dire parce que la Vie ne lui fait pas de cadeau. Lui dire avec d'autres mots plus positifs, plus rassurants que toute cette colère, cette haine n'est pas dirigée contre lui. Lui traduire les paroles de son papa... Et voir comment, ce petit gars comprenait tout ce que je lui disais : il prenait soin de son papa, veillait à ce qu'il ait toujours ce qu'il fallait, qu'il était confortablement installé, ...

Je ne lui ai jamais caché la vérité parce que on m'avait dit que si un enfant posait une question assez existentielle c'est qu'il était prêt à entendre la réponse aussi difficile à dire et à entendre soit-elle.

Quand Olivier est décédé, même si c'était émotionnellement très dur à vivre et à encaisser, nous avons été soulagé : soulagé parce que les soins prenaient du temps, de l'énergie et que ce temps et cette énergie je pouvais à nouveau la consacrer à Tugdual et à ses frères et sœur.

Moments pivots relatés

1. Retour vers une relation beaucoup plus détendue.

Après le décès de leur papa, je n'avais qu'une hâte c'était pouvoir passer des moments avec chacun de mes enfants séparément afin de pouvoir leur accorder du temps et de l'attention.

Avec Tugdual, on a cherché un petit moment avant de trouver un sport dans lequel il s'épanouissait. Il a fait du football, du multisport, du volley pour enfin arriver au basket et se trouver vraiment bien dans le sport et dans le groupe.

Nos petits moments c'était les matchs : on y allait le plus souvent à nous deux comme ça on pouvait passer du temps à papoter dans la voiture avant le match et à le débriefier sur le retour. Nos petites escapades restos pour reprendre des forces avant de rentrer à la maison retrouver les autres. Ces moments étaient vraiment importants pour moi parce que je pouvais lui consacrer du temps sans être interrompue par autre chose. Du temps de route pour l'écouter me raconter tout ce qui lui passait par la tête : ses états d'âmes, ses doutes, ses joies, ses efforts, ses copains, ...

2. On évoquait plus les bons moments avec son papa que les mauvais

Je ne voulais pas qu'il ait une mauvaise image de lui, de la personne malade qu'il était. J'ai toujours pu parler aisément du décès de son papa mais un jour je me suis rendue compte que la mort était difficile à évoquer pour lui. Lors d'un repas entre amis, on parlait d'une jeune fille décédée d'un accident de cheval et là, Tugdual est parti se réfugier dans sa chambre. Ne comprenant pas tout de suite sa « fuite », j'ai laissé passer plusieurs minutes avant de m'en rendre compte. Je suis allée le voir dans sa chambre et j'ai vu qu'il pleurait. J'ai pris du temps pour lui, je l'ai laissé vider son sac et j'ai discuter avec lui pour connaître son état d'esprit, comprendre ce qui le mettait dans un état pareil... et j'ai compris qu'il était doté d'une sensibilité extrême. La mort de cette jeune fille le renvoyait directement vers la mort de son papa.

J'ai beaucoup réfléchi quant à savoir si le fait de ne pas avoir souvent parlé du décès en lui-même, des moments difficiles que j'avais vécus les quelques mois précédents le décès en espérant les protéger « des choses de grands », que justement ces silences n'étaient au final pas un service que je leur avais rendu...

Je leur ai toutefois toujours dit qu'ils pouvaient me parler de tout, que j'étais là pour eux, les aiguiller, les aider, les conseiller, les consoler.

Je sais aussi qu'il y avait une sorte de pudeur entre eux et moi, et que de leur côté eux aussi voulait me protéger... Il y avait des silences qui s'étaient installés afin qu'on se protège les uns les autres.

3. Dernièrement, il y a eu LE moment clash/pivot...

C'était pendant le premier confinement, période très difficile pour Tugdual. Les règles sanitaires ne permettaient toujours pas de voir du monde, or il en avait envie et besoin. J'avais autorisé sa sœur à voir un copain qui venait de Namur : ils allaient se promener dans les bois au grand air. Mais je lui avais refusé la visite de son copain à la maison.

Donc Tugdual, un peu rebelle, est parti de la maison en vélo sans m'en avertir. Lorsque je m'en suis rendue compte, je l'ai appelé et lui ai ordonné de rentrer immédiatement à la maison. Il est rentré, et moi dans une colère folle, j'ai foncé droit sur lui pour lui dire ma façon de penser mais il est allé s'enfermer directement dans sa chambre. Je l'ai suivi et ai exigé qu'il m'ouvre ! Vraiment furieuse, je lui ai dit ce que je pensais de ce genre de comportement, que moi, on ne me désobéissait pas de la sorte, ... Pour finir c'est mon fils aîné qui m'a dit d'arrêter que ça ne servait à rien. Et il avait évidemment raison !

Tugdual est resté trois jours dans sa chambre, il n'en sortait que tard le soir lorsque je dormais. J'avais laissé chaque jour une assiette au frais pour qu'il puisse se nourrir. Je n'essayais même plus de rentrer en contact avec lui, en me disant que quand il aurait fini sa petite crise il sortirait. Pour finir, c'est son frère qui est entré en contact avec lui en premier et lui a dit de sortir.

Nous avons peu discuté à ce moment-là. Ce n'est que quelques jours plus tard, lorsqu'une nouvelle fois il a été « en crise » que j'ai vraiment pris le temps de l'écouter dans son mal-être. Nous avons pu échanger de manière constructive sur ce qui n'allait pas. J'ai également pu lui dire que pour moi aussi c'était difficile. Je pense que pour la première fois, j'ai exprimé le fait que je n'étais pas toujours aussi forte que ce qu'il pensait mais que je m'interdisais de le montrer.

Nous avons pu ensemble mettre des mots sur son ressenti et avons cherché ensemble des solutions.

J'ai compris à quel point il avait besoin de se sentir utile et qu'il n'existait qu'en pouvant aider les autres... et donc que cette période de solitude forcée ne faisait que renforcer son manque de confiance en lui, et sur le fait que sans les autres il n'était rien.

Ces jours difficiles ont vraiment marqué un tournant dans notre relation : une porte s'est ouverte, un autre dialogue plus intuitif, plus aisé s'est mis en place assez simplement. Depuis notre relation s'est apaisée.

Lettre à toi mon fils

Je voulais que tu saches, par ce travail que nous avons fait ensemble mais séparément combien j'ai appris sur moi.

En me remettant en question au travers de cet écrit, tu m'as permis de comprendre un peu mieux notre relation.

Merci de m'avoir accordé ta confiance et de m'avoir entraîné dans cette fabuleuse aventure avec toi.

C'est donc l'heure de conclure.

Malgré tous les moments où j'ai cru avoir été assez présente pour toi, j'ai compris que je ne l'étais pas encore suffisamment.

Donc à toi mon petit dernier, mon tout petit qui a grandi tellement vite : je voudrais te dire toute la fierté qui m'anime quand je te vois, quand je t'entends ; tout l'amour qui m'emplit le cœur quand on se fait un câlin ; toute la gratitude que j'éprouve envers toi au vu de la patience dont tu fais preuve.

Je t'aime d'un amour incommensurable.

À mes yeux tu resteras mon tout petit mais tellement grand.

Tugdual

Ma maman est forte. C'est le premier mot qui me vient à l'esprit quand je pense à elle. C'est au fil du temps que j'ai compris tout ce qu'elle avait fait pour nous, que je me suis rendu compte du courage qu'elle a eu, des sacrifices qu'elle a fait et de cette force qu'elle a eu pour élever seule ses 4 enfants.

Ma Maman, c'est ma fierté, mon exemple pour me battre dans la vie.

Elle a réussi à nous transmettre ses valeurs, à nous éduquer d'une manière parfois ferme

mais pour que le résultat soit là : grâce à elle j'ai appris les bases importantes pour vivre avec les autres.

J'ai appris à manger équilibré et à manger de tout, mais j'ai aussi appris le respect, des autres et de moi-même, la tolérance, l'importance de la famille, l'importance de l'argent également (savoir aimer ce qu'on a et ne pas en vouloir toujours plus), donner plus d'importance aux autres, aux relations, aux moments de plaisir plutôt qu'au matériel.

Je ne saurais pas tout citer mais en bref, elle a rempli son rôle de mère et m'a appris à vivre. De l'extérieur on pourrait croire qu'elle a été un peu dure, parfois stricte mais c'était chaque fois pour une bonne raison. Ça ne m'a pas traumatisé et je ne voudrais pas avoir reçu une autre éducation.

La relation

Notre situation Mère-Fils a été pour le mieux en apparence, mais elle cachait quelque chose de plus profond. J'étais très jeune lorsque mon Papa est décédé et depuis ce jour-là, il y a un tabou, une pudeur qui s'est installée.

Quand ça n'allait pas, je n'en parlais pas car je n'osais pas. J'avais peur de déranger et de ramener cette peine à la surface, alors je la noyais. Ce comportement s'est généralisé à tous mes petits soucis. J'ai appris à devenir autonome, à me gérer tout seul, alors pour mes problèmes ça devait être la même chose, j'allais apprendre à les gérer par moi-même.

Sans m'en rendre compte, j'encaissais énormément, je prenais sur moi et je me formais une carapace à ce sujet-là. En apparence tout allait bien mais à l'intérieur de moi c'était très compliqué. Il y avait un sentiment de solitude en moi, j'avais besoin de soutien, de voir que je n'étais pas seul mais mon masque d'enfant joyeux fonctionnait si bien que même ma Maman ne le remarquait pas.

Quand je pense à mes matchs de basket les week-end, je me dis qu'on avait nos moments à 2, mais ça restait une belle façade, ça ne nous permettait pas de parler de ce mal-être ou d'autre chose.

Il y a eu le confinement qui a été une période très difficile mentalement pour moi. J'étais seul dans ma chambre, quand il n'y avait pas de cours en ligne à suivre je réfléchissais seul, assis sur mon lit, sur ma vie, et là les idées noires prenaient souvent le dessus, mais je gérais comme d'habitude.

Je n'avais toujours personne pour parler de mes problèmes, mais je ne pouvais plus non plus voir mes amis pour me changer les idées. Alors quand les règles sanitaires se sont assouplies, j'ai vu une lueur d'espoir, une occasion de respirer en allant voir un ami. Tu as refusé. J'ai dit que j'irais quand même. Le lendemain matin, j'ai pris mon vélo et j'ai fait les 15 kilomètres de trajet pour rejoindre mon ami. Les retrouvailles ont été assez courtes, tu m'envoyais déjà des messages pour savoir où j'étais. Je ne t'avais pas écoutée mais là j'en avais vraiment besoin. Quand je suis rentré, j'ai couru dans ma chambre et je me suis enfermé, j'avais peur de ta réaction, de ce que tu allais me dire mais je n'étais moi-même

pas au clair avec mon état, je n'acceptais pas d'être aussi mal alors je ne pouvais pas t'en parler, encore moins que d'habitude. C'est à ce moment-là qu'une longue semaine a commencé. Je ne sortais de ma chambre que la nuit, quand je savais que tout le monde dormait. Je mangeais un petit peu, j'allais aux toilettes et je remplissais une gourde puis je retournais dans ma chambre. En tout, ça a duré 5 jours durant lesquels j'ai perdu au moins 3 kilos.

Arthur, mon grand frère, était le seul avec qui j'avais des contacts et a qui j'ouvrais la porte. Il était le seul à s'être déjà fortement pris la tête avec toi alors je me suis dit qu'il saurait m'aider. Au final, je t'ai écrit pour t'expliquer. Te faire face et tout expliquer à voix haute, je n'en avais pas le courage. Je n'ai jamais eu de réponse, j'ai vraiment pris ça comme une trahison mais je suis quand même sorti, sans rien dire.

Dans les jours qui ont suivis, tu m'as pris à part dans ma chambre pour qu'on s'explique. J'étais assis à mon bureau et toi debout devant la porte. Tu me barrais la route donc je n'avais pas d'autre solution que de t'expliquer. À coup de beaucoup de reformulation de tes questions, de silence avant mes réponses, de pleurs, on a réussi à s'expliquer au minimum, pour avoir une vision plus globale de la situation. La solution a été d'aller voir une psy. Ça a fonctionné, j'ai pris conscience de certaines choses et j'ai commencé un travail sur moi pour m'accepter dans un premier temps, pour m'ouvrir et oser en parler dans un second temps.

Mais je me suis rendu compte que ce n'était pas la solution à tout. On avait fait un petit pas dans notre relation pour la remettre en pause ensuite.

Depuis ce moment, je sens que ça avance légèrement, petit à petit, mais cette expérience pourrait servir de tremplin pour qu'on avance vraiment.

Lettre à ma mère

Tout d'abord Maman, je voulais te remercier, te remercier pour tout : tout ce que tu m'as donné, tout ce que tu m'as apporté, tout ce que tu m'as appris et tout ce qui va encore arriver dans le futur. Merci aussi d'avoir accepté de participer à cette expérience qui nous a permis et qui nous permettra d'avancer dans notre relation. J'ai envie qu'on puisse s'ouvrir l'un à l'autre plus facilement, de faire disparaître ce qui m'a empêché pendant tout ce temps de te parler.

Je voulais aussi te dire que tu es mon seul repère parental alors... je sais que je ne donne pas souvent de nouvelles, mais j'ai besoin... j'ai envie de parler avec toi. Je grandis, je découvre de nouvelles choses, j'ai des interrogations, des idées sur le monde et d'autres choses que j'aimerais plus souvent partager avec toi. Je me dis que c'est l'occasion. Ici, on a mis toutes les cartes sur la table. On a dit ce qu'on avait sur le cœur, ce qu'on n'avait jamais su vraiment s'expliquer. Alors maintenant, on peut prendre un nouveau départ.

Du fond du cœur, je t'aime Maman.

Découpage technique

Découpage technique: mémoire Thomas Parent

Scène 1 : l'introduction

Effet : intérieur ; jour (plateau sombre ; -> lumière)

Intro audio : +- 45 sec

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues, sons et repères audio
Plan n°1/1	Noir... On entend les bruits du public qui s'installe.	Son seul.
Plan n°1/2	Gros plan sur la plan de travail en backstage, de quoi attacher ses cheveux ou maquillage sur le plan de travail en backstage. L'actrice en prend un en main.	Prise son direct.
Plan n°1/3	Très gros plan, l'actrice achève sa préparation (lèvre, joue, oeil, en fonction de ce qu'elle amène -> rouge à lèvres, mascara etc...)	
Plan n°1/4	Plan moyen actrice face au miroir dans les backstage. Lumières éteintes, éclairée par les lampes du miroir. Elle termine de se préparer et se regarder face au miroir. Tension d'avant présentation. Souffle, se lève et s'en va.	

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues, sons et repères audio
Plan n°1/5	On la récupère de dos en plan rapproché taille caméra épauée. On suit notre actrice qui se rend sur scène. Marche doucement, elle prend le temps de regarder ce qu'il y a autour d'elle. Elle passe en dessous de la lumière bleue dans les backstage, elle est face/proche du rideau, hésitations avant de l'écartier pour monter sur scène (Cut au noir brusque quand elle l'ouvre).	Prise son direct.

Scène 2 : Ana raconte Milan et rencontre le père. (3min30)

Raconte Milan, 20 sec

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
Plan n°2/1	Du noir -> Plan du sol plongée sur le halo de lumière qui s'allume.	Audio Ana démarre : analyse de son fils, elle pose un regard sur lui, ce qu'il est. « Mon fils est déconnecté, tendre, tactile,.. »
Plan n°2/2	Spot 1 s'allume	Son in
Plan n°2/3	Plan fresnel 2	
Plan n°2/4	La caméra est posée au sol, actrice assise seule au premier rang des gradins, il fait sombre, elle regarde quelque chose. Plan assez large. Elle est floue. Focus sur les câbles apparent au sol.	

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
Plan n°2/5	Plan par dessus l'épaule gauche de l'actrice. On voit sur la scène le jeu de lumière en arrière plan avec le comédien au centre. Eventuellement assis, recroquevillé dans un premier temps (essayer d'autres positions ?)	
Plan n°2/6	Contre plongée du visage du comédien avec backlight -> visage. Se lève et quitte le cadre.	
Plan n°2/7	Plan large (2ème rang des gradins) -> fils debout. Les trois lumières sur pied sont disposées face à lui, une plein face les deux autres très très légèrement 3/4. Il marche entre ces trois lumières, se déplace, il est déconnecté, joue avec les lumières, les ombres.. « il perd un peu son temps » et on nous offre un premier éclairage sur lui. On le regarde avec une certaine distance.	
Plan n°2/8	De nouveau contre champ, gros plan sur le visage de la mère, on voit le fils mais à travers ses yeux.	
Plan n°2/9	Plan serré sur light sur pied, le fils peut continuer, passer même devant l'objectif. La mère dans l'axe en arrière plan se dirige vers le spot. Elle l'éteint et nous plonge dans le noir.	Fin de l'intro audio qu'Ana fait de Milan.

Raconte la rencontre du père, 2min20

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
Plan n°2/10	On joue sur des moments du passé qui sont du bonheur, du plaisir. Mère, fredonne, danse, se déplace... Plan large	« Quand je rencontre son père, c'est l'été... » Commence à 1:12
P2/11	Gros plan épaulement de son visage lorsqu'elle danse, on la laisse sortir du cadre... revenir	
Plan n°2/12	Plan fixe plongée sur le sol. On filme son ombre, qui s'arrête de danser. Et puis sort du cadre. « Une fois sur place, je n'y arrive pas... il faut que je parte. » L'ombre du garçon vient remplacer celle de la mère.	1:54
Plan n°2/13	Gros plan visage contre plongée regard vers le sol vers cette ombre. « Je n'ai jamais imaginé une vie où il serait là ».	

Retour en Belgique et mensonges

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
Plan n°2/14	La mère debout, fixe large, plein pied regard droit éclairé en bleu... (note au montage léger zoom-in?)	2:31
Plan n°2/15	Gros plan moitié du visage à gauche éclairé en bleu... (essayer effet stroboscope en vrai et sans) 2 versions	
Plan n°2/16	Plan équivalent inversé éclairé en rouge pour le fils... [Effet : on alterne 2/3 fois les plans 2/16 et 17. Accélération. Jusqu'à ce que le fils s'agite face à la caméra, peut crier s'énerver.]	

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
Plan n°2/17	Cadre identique à 2/14 mais cette fois-ci c'est le fils. Version stroboscope et version sans.	3:34

Scène 3 : Catherine et Tugdual, la maladie (2min45)

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
P3/1	Lumière en douche s'allume. Très gros plan des deux yeux de la mère regard caméra. Travelling arrière, on découvre le fils à sa gauche sous son bras. Le spot devient bleu. Couleur que m'évoque la protection. -> caser un large establishing aussi par sécurité. On essayera les deux.	4:13
P3/2	Contre plongée mère qui le regarde tendrement.	
P3/3	Gros plan visage du fils, face fixe. Ombre dessinée par sa capuche. -> trouver une action pour préserver le fils	
P3/4	Plan taille de dos des deux toujours dans la même position.	
P3/5	Plan d'insert out of focus du spot qui les éclaire. Il devient rouge.	4:50 « Sans encore pouvoir mettre de nom dessus »
P3/6	Gros plan subjectif main -> joue et cache la lumière.	Tugdual : « ça a commencé par la main »
P3/7	Contre champ : Top shot visage du fils allongé éclairé en rouge. Je l'imagine au sol.	

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
P3/8	Gros plan visage caméra posée verticalement à côté de sa tête. Il respire plus vite, ferme les yeux.	
P3/9	Plan d'ensemble. Il continue la même action...travelling arrière, caméra assez basse. (Hauteur de mes genoux) Cut au noir.	5:13 ...à survivre.
P3/10	Plan insert backstage -> le lieu.	
P3/11	Rappel de la scène une. La mère est de nouveau en backstage, même plan de face -> t'es un plus loin dans ta représentation.	
P3/12	Top shot, derrière la mère, elle penche sa tête en arrière pour se retrouver face à la caméra. Grand souffle, soulagement tristesse >< pression et soulagement entre les scènes. On maintient l'analogie avec la théâtre.	« Et le rôle qui devait être le plus beau de ma vie... »
P3/13	Plan large 3/4 dos dans les backstage, elle redresse sa tête. Se lève brusquement et renverse sa chaise. En backstage, la mère peut craquer. Personne ne la voit. La mère reprend la chaise et la remet calmement à sa place. Elle retourne dans son rôle de personnage puissant et protecteur	
P3/14	Gros plan fixe fils observe derrière le rideau. Il n'est pas le seul à souffrir.	

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
P3/15	Plan moyen du fils qui rentre par la droite du cadre on ne voit que ses pieds et ses genoux. Il s'assied contre le mur du fond les genoux entre les bras. À l'extrême gauche du cadre. La mère le rejoint à s'assied à côté de lui après une dizaine de seconde. S'assied complètement à droite du cadre. Une distance entre eux deux. On veut recommencer à se retrouver petit à petit après cette épreuve.	6:22 - 6:54

Scène 4 : L'accouchement de Ana, la solitude (1min30)

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
P4/1	Gros plan, travelling latéral de la main, la main sur le rideau noir du début, éclairé. Arrêt. La main qui sert le rideau l'empoigne.	6:55
P4/2	Plan serré, face mère, main en arrière contre ce rideau. Elle s'arrête. Regard vide.	
P4/3	Insérer film d'enfance.	
P4/4	Fixe plan américain, légère contre plongée de face mère. Elle remarque soudainement que la situation est inversée.	Je suis devenue la seule gardienne de nos souvenirs.
P4/5	Plan d'ensemble pris des gradins, le plus haut possible pour avoir une forte inclinaison. On voit qu'elle est éclairée pas les trois mêmes lampes que son fils au début.	

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
P4/6	Fixe, le fils assis dans les gradins au même endroit que la mère légèrement 3/4 face.	
P4/7	Gros plans 3/4 face arrière. Elle comprend qu'on pose un regard sur elle comme elle en a posé un sur son fils au début.	

Scène 5 : Catherine retrouve le rôle de mère et l'évocation de la mort (3min)

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
P5/1	Plan moyen fixe centre de la scène, ils font un pas l'un vers l'autre et se prennent dans les bras.	8min22
P5/2	Plan par dessus l'épaule du fils, gros plan du visage de la mère. Au bout de quelques secondes, elle sourit.	
P5/3	Gros plan du visage du fils par dessus l'épaule de la mère...	
P5/4	Gros plan de la main de la mère qui passe dans les cheveux du fils.	
P5/5	Insert d'un bic sur la table.	9:54 - j'étais sur terre ...
P5/6	Insert gribouillage	
P5/7	Plan moyen de face, fils assis à une table il écrit gribouille, jette les feuilles par terre recommence. (Note montage : on laisse tourner longtemps pour pouvoir faire une superposition de son corps qui s'agite...tout s'arrête soudainement. Lumière très blanche en douche vient l'éclairer...il regarde vers cette lumière.	10:25
P5/8	Insert d'un papier au sol en boule. La main de la mère la ramasse.	
P5/9	Contre plongée, gros plan de la mère qui déplie cette feuille. Elle constate la tourmente du fils. Mais le sujet reste tabou donc au lieu d'agir, on rechiffonne ce bout de papier qui abrite les tourmentes.	« Ce n'était au final pas un service que je leur avais rendu ... » cfr la protection.

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
P5/10	Top shot, le fils écroulé sur la table. La lumière en douche lumineuse s'éteint pour nous plonger en fondu dans le noir.	11:20

Prendre un plan moyen 3/4 fixe d'eux deux. Le fils allongé à côté de la mère. La mère le surplombe une jambe tendue l'autre replié, bras sur le genou. Ils discutent gaiement.

Scène 6 : Ana regrette les vieux souvenirs...la relation conflictuelle avec son fils, le mea culpa. (2min10)

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
P6/1	Assis dos l'un à l'autre...la caméra tourne autour d'eux. Lumière bleue qui donne sur la mère, rouge sur le fils. Je tourne autour d'eux au rythme des paroles. Jusqu'à ce qu'on s'arrête de profil. Fils quitte le cadre. Sa lumière s'éteint.	11:20
P6/2	Gros plan fixe face des deux mains qui se tiennent. La main du fils s'en va, s'échappe, glisse de celle de la mère. Le fils est parti.	
P6/3	Gros plan du visage de la mère de face, regard caméra...la lumière bleue s'éteint graduellement. On allume la rouge à l'opposé graduellement. La peur du départ la sort de ce rôle protecteur et fort.	

Scène 7 : la lettre de Milan (1min20)

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
P7/1	Insert projo	13:30
P7/2	Plan pied du comédien assis contre le mur, les bras sur les genoux. Il redresse légèrement la tête.	13:55
P7/3	Gros plan de profil du visage du fils avec le film projeté sur lui.	
P7/4	Plan large fixe, le fils est contre le mur du fond dans le bas à droite. Assis. On projette sur lui...le petit filme des moments en famille que j'ai préparé. On laisse tourner le film.	14:03 - (50 sec de film)
P7/5	Gros plan de face du projo.	

Scène 8 : Mon fils... (2min20)

- figurants + fumée au sol.

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
P8/1	<p>Caméra côté gauche scène, plan fixe plein pied. « Couloir » de lumière venant de la régie. Ce chemin vers le pardon, vers l'amour, absolu quoi qu'il arrive. La mère rentre du fond de la scène et avance très lentement vers le centre du cadre, en plein milieu de ce couloir.</p> <p>Seule, elle s'arrête une fois arrivé vers le centre du cadre. Elle reste debout relativement longtemps. Elle attend, cherche, regarde autour d'elle. Se relâche et se recroqueville sur elle même, au sol, comme le fils dans le plan 2/5 (pas dramatique, elle ne s'effondre pas, plus de l'épuisement mental après avoir parcouru ce chemin)</p>	14:52
P8/2	Plan de dos de la mère qui avance encore, légère contre plongée visant le spot. Son ombre.	
P8/3	Gros plan visage lorsque qu'elle avance travelling arrière très lent, elle regarde cette lumière	
P8/4	Plan au sol, on voit les pieds du fils qui rentre en passant à droite de la caméra et se rend près de la mère.	
P8/5	Contre plongée sous le menton à gauche de la mère qui regarde le sol, on voit son épaule. La main du fils vient se poser sur cette épaule. La mère regarde et se relève. On inverse les rôles de la scène 3.	

Numéro de plan	Données techniques	Dialogues et sons
P8/6	<p>Plan fixe de dos, plein pied, la mère se relève, il se prennent la main. Les gradins sont vides. Le spot s'éteint. Même cadre, on allume toutes les lumières sur la scène de quoi voir que les gradins sont remplis.</p>	

Plannings de tournage

Pau Thomas

NOUS DEUX

FEUILLE DE SERVICE du mardi 15/03/22

ÉQUIPE DU JOUR

Mathilde de Montpeyroux - Frédéric Bernard Thomas P. - Thomas Vielvoye - Ophélie Delsaute

Lieu de rendez-vous

TURLg

Contacts en cas d'urgence

Thomas Parent : 0474/67.46.65

HORAIRE

POUR L'ÉQUIPE TECHNIQUE (Thomas & Thomas)

9h - 15h

COMÉDIENS

10h - 15h

NOTE À L'ÉQUIPE

Merci à tous d'avoir bien voulu prendre part à ce projet. Laissons-nous porter par notre énergie positive et notre envie afin de créer un film dont nous serons fiers.

Prenez du plaisir, amusez-vous, lâchez-vous.

Cette première journée fera office de « répétition ». Nous pourrions instaurer notre ambiance, notre rythme, tous nous rencontrer dans le contexte du tournage et accorder nos violons sur nos objectifs. À mardi !

COSTUME ET MATÉRIEL

Thomas	- Checker liste perso carnet
Mathilde	- 3 alternatives de costume comme discuté lors de la réunion - De quoi se maquiller, coiffer, afin de remplir notre scène de backstage.
Frédéric	- 3 alternatives de costume comme discuté lors de la réunion.
Ophélie	- Disque dur - Continuité x20

PLANNING DÉTAILLÉ DE LA JOURNÉE		
HEURES	ACTIONS	EFFECTIF
9h	Rendez-vous pour l'équipe technique au TURlg. Installation du matériel, tests, lumières, sons, etc... Test plans d'inserts : - P2/1 - P2/2 - P2/3	Thomas, Thomas, Ophélie
10h	Arrivée sur le plateau des deux comédiens, accueil, préparation de chacun. Écoute de l'audio tous ensemble.	Mathilde et Frédéric
10h30 - 12h30	Début du tournage (Scène 2) - P2/4 (Math) ✓ - P2/8 (Math) ✓ - P2/5 (Math et Frédéric) ✓ - P2/7 ✓ - P2/6 → en e' annulé - P2/9 ✓ Plan de la scène 4 nécessitant l'exacte même installation - P4/4 ✓ - P4/5 ✓ - P4/6 ✓ - P4/7 ✓	Tout le monde
12h30-13h15	Temps de midi	/
13h30 - 15h	Suite scène 2 - P2/14 ✓ - P2/15 ✓ - P2/16 ✓ - P2/17 ✓ Si possible - P2/10 ✓ - P2/11 → ? en doit la filmer tout - P2/12 ✓ - P2/13 ✓	
15h - 15h20	Ranger la matériel. Fin de journée.	Thom

Débrief :

- il manque les inserts → p2/1, 2/2, 2/3
- il manque le plan épaule à mathilde danse → p2/11
- on a supprimé le p2/6.

Thomas -

NOUS DEUX

FEUILLE DE SERVICE du mercredi 16/03/22

ÉQUIPE DU JOUR

Mathilde de Montpeyroux - Frédéric Bernard Thomas P. - Thomas Vielvoye - Ophélie Delsaute

Lieu de rendez-vous

TURLg

Contacts en cas d'urgence

Thomas Parent : 0474/67.46.65

HORAIRE

POUR L'ÉQUIPE TECHNIQUE (Thomas & Thomas)

8h30 - 17h30

COMÉDIENS

9h30 - 17h

NOTE À L'ÉQUIPE

Merci à tous d'avoir bien voulu prendre part à ce projet. Laissons-nous porter par notre énergie positive et notre envie afin de créer un film dont nous serons fiers.

Prenez du plaisir, amusez-vous, lâchez-vous.

Cette première journée fera office de « répétition ». Nous pourrons instaurer notre ambiance, notre rythme, tous nous rencontrer dans le contexte du tournage et accorder nos violons sur nos objectifs. À mardi !

COSTUME ET MATÉRIEL

Thomas	- Idem que mardi + fruits et chaise roulante (Grand Poste classe?)
Mathilde	
Frédéric	
Ophélie	

PLANNING DÉTAILLÉ DE LA JOURNÉE		
HEURES	ACTIONS	EFFECTIF
8H30	Rendez-vous pour l'équipe technique au TURig. Installation du matériel, tests, lumières, sons, etc... Test plans d'inserts : - P2/1 - P2/2 - P2/3 ??	Thomas, Thomas, Ophélie
9h30	Arrivée sur le plateau des deux comédiens, accueil.	Mathilde et Frédéric
10h - 12h15	Début du tournage (Scène 3) - P3/1 ✓ - P3/2 } ✓ - P3/3 } - P3/4 ✓ - P3/5 ✓ - P3/6 ✓ - P3/7 ✓ - P3/8 ✓ - P3/9 ✓	Tout le monde
12h15-13h15	Temps de midi (Préparer les backstage)	/
13h30 - 17h	- P3/15 ✓ Si backstage prêt alors - P3/10 ✓ - P3/11 ✓ - P3/12 ✓ → - P3/13 ✓ - P3/14 ✓ SINON - P6/1 ✓ - P6/2 ✓ - P6/3 + 3bis ✓ (Pour ces trois plans là, il me faudra une chaise roulante...grand poste?)	<p>P5/1 ✓ P5/5 ✓ P5/3 ✓ P5/2 ✓ P5/6 ✓ P5/10 ✓ P5/3 ✓ P5/7 ✓ P5/4 ✓ P5/8 ✓</p> <p>→ on se fait pas</p>
17h - 17h30	Ranger la matériel. Fin de journée.	Thom

Débrief
 → toujours pas les p2/1, 2/2, 2/3 (inserts)
 → on remplace la scène 3 par la scène 5
 → on supprime la p5/4 car pas de raccord.
 → on ajoute une p6/3 bis.

NOUS DEUX

FEUILLE DE SERVICE du vendredi 18/03/22

ÉQUIPE DU JOUR

Mathilde de Montpeyroux - Snook - Ophélie Delsaute - Thomas Vielvoye

Lieu de rendez-vous

TURLg

Contacts en cas d'urgence

Thomas Parent : 0474/67.46.65

HORAIRE

POUR L'ÉQUIPE TECHNIQUE (Thomas P)

8h - 17h20

COMÉDIENS

9h15 - 17h

COSTUME ET MATÉRIEL

Thomas	- /
Mathilde	
Ophélie	

PLANNING DÉTAILLÉ DE LA JOURNÉE

HEURES	ACTIONS	EFFECTIF
8h - 9h15	Installation et organisation	Thomas P

PLANNING DÉTAILLÉ DE LA JOURNÉE		
HEURES	ACTIONS	EFFECTIF
9h30	Commencement du tournage (fumée ou pas tant pis) - P8/1 - P8/3 - P8/2 - P8/6 (sans la partie figurant, on s'arrête à lumière qui s'éteint)	Math, Ophélie, Snook et Thomas
	En gros, réaliser une fois l'action de dos et de côté. Ensuite on enchaîne gros plan debout puis.... - P8/4 - P8/5	
	Retourner - P3/1 et le diviser en deux plans qu'on va appeler P3/1 bis et P3/1 bis 2	
	Snook part donc à faire avant 11h.	
	Break pour les comédiens pendant ce temps - P2/1 - P2/2 - P2/3	
17h - 17h30	Avec Mathilde - P2/10 à l'épaule - tourner P2/11 - P4/1 - P4/2	
	Seul je peux tourner - P7/1 - P7/5	
	Ranger la matériel. Fin de journée.	Thom

Il restera normalement avec Snook

- P7/2
- P7/3
- P7/4
- P3/14

Et enfin P8/6 partie 2 avec des figurants et les deux comédiens.

NOUS DEUX

FEUILLE DE SERVICE du mercredi 23 mars 2022

ÉQUIPE DU JOUR

Mathilde de Montpeyroux - Snook - Ophélie Delsaute - Julien Haid & Mélanie Dury

Lieu de rendez-vous

TURLg

Contacts en cas d'urgence

Thomas Parent : 0474/67.46.65

HORAIRE

POUR L'ÉQUIPE TECHNIQUE (Thomas P)

8h - 13h30

COMÉDIENS

9h30 - 13h

COSTUME ET MATÉRIEL

Thomas	- /
Mathilde	
Ophélie	

PLANNING DÉTAILLÉ DE LA JOURNÉE

HEURES	ACTIONS	EFFECTIF
8h - 9h15	Installation et tests matériels	Thomas P
9h30	Arrivée de Snook et Math : briefing. Pdt ce temps là, Ju et Méla vont coller les affiches pour guider les figurants.	Math, Snook et Thomas

PLANNING DÉTAILLÉ DE LA JOURNÉE		
HEURES	ACTIONS	EFFECTIF
10h30 - 10h40	Arrivée des figurants. Accueil par Méla, Julien et éventuellement Ophélie. On prend un son-in pendant 2min où ils parlent. Mot micro Thomas -> silence.	Ju, Mcla, Ophélie
10h45 - 11h15	Plan 8/6 avec les figurants. Version sans balise bleue et si possible version avec balises.	Figurants, Math, Snook, Thom, Ophélie.
11h20	On libère les figurants. Break et fin de tournage pour Mathilde.	/
11h30 - 12h45	Plan 7/2 7/3 7/4 3/14	Snook - Ophélie et Thomas
13h	Fin de tournage.	

Rapports de continuité

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 10

Date : <u>18/03/2022</u> Jour : <u>vendredi</u>	SCÈNE : <u>I</u>
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : <u>11h55</u> <u>Jour</u> - Nuit	PLAN(S) : <u>1</u>

DESCRIPTION ACTION :

Mot hi lade regarde la scène et appelle "allo" plusieurs fois. La caméra passe de dos à elle puis se retrouve face à elle.

CAMERA :

Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large
 Fixe - Pano - Travelling
 Focale : Carte :

NOTES :

ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS <u>25 → misc</u>
<u>1</u>	<u>0144</u>		<i>dit allo tout haut</i>	<u>0234/0220</u>
<u>2</u>	<u>0145</u>		<i>bouge juste les lèvres pour "allo" sans son</i>	<u>0232/0221</u>
<u>3</u>	<u>0146</u>		<i>ne bouge pas les lèvres et ici la cam. repasse derrière.</i>	<u>0233/0222</u>

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 4

Date : 17/03/2022	Jour : jeudi	SCÈNE : 1
Lieu/Décors : INT - EXT	Heure : 15h 25	
Jour - Nuit		

DESCRIPTION ACTION : gros plan sur le plan de travail avec des affaires de Mathilde pour se préparer.	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C109		X	0207.
2	C110			0208.
3	C111		plus près ✓.	0209.

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 2

Date : 17/03/2022	Jour : jeudi	SCÈNE : 1 PLAN(S) : 3
Lieu/Décors : INT - EXT Jour - Nuit	Heure : 14h40	

DESCRIPTION ACTION : pas filmé car elle se prépare de différents endroits.	CAMERA : Insert - Gr ^o s Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C101		Gr ^o s plan <u>oreille</u> X	0199
2	C102		oreille sous un autre angle. ✓ (boucles) ✓	0200
3	C103		pas filmé <u>yeux</u> (cheveux) ✓	0201
4	C104		de dos (cheveux + boucles -> 1/1/4) ✓	0202

RAPPORT DE CONTINUITÉ

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 1

Date : <u>17 / 03 / 2022</u> Jour : <u>jeudi</u>	SCÈNE : <u>1</u> PLAN(S) : <u>4</u>
Lieu/Décor : <u>(INT)</u> - EXT Heure : <u>14h25</u> <u>(Jour)</u> - Nuit	
DESCRIPTION ACTION : <u>Makhlouf se prépare face au miroir puis se lave et part</u>	CAMERA : <u>moyen</u> Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large <u>(Fixe)</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION : <u>caméra face au miroir</u>

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS <u>0196 + musique</u>
1	C099			<u>0196.7</u>
2	C100		<u>✓ en fin plus rien. ✓</u>	<u>0198</u>

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 3

Date : 17 / 03 / 2022		Jour jeudi		SCÈNE : 1
Lieu/Décors : INT - EXT		Heure : 15h10.		PLAN(S) : 5 + 5bis
Jour - Nuit				
DESCRIPTION ACTION :			CAMERA :	
Sortie de Mathilde vers la scène .			Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large	
5bis gros plan juste avant qu'elle aille vers la scène .			Fixe - Pano - Travelling	
NOTES :			Focale : Carte :	
			ANGULATION :	

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C105	X	focus au premier plan	0203
2	C106	X	focus près du visage (on voit bande de ceinture)	0204
3	C107	X	L011	0205
<hr/>				
1	C108	~	3/4 arrière .	0206
2	C112 C112	X	⚠ plan à l'épaule où on voit Mathilde	0210
3	C113	-	L011	0211
4	C114	-	L011 ✓	0212
			[108], 112 ou [113]	
			AUCUNE	à garder??

RAPPORT DE CONTINUITÉ

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 12

Date : 18/03/2022 Jour : vendredi	SCÈNE : 2
Lieu/Décors : INT - EXT Heure : Jour - Nuit	PLAN(S) : 1, 2, 3
DESCRIPTION ACTION : plans de spots inserts .	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
	0149		spots normaux allumés + éteints.	PAS de SON
	0150		Spots rouges.	PAS DE SON
	0151		Spot bleu.	PAS DE SON
	0152		Spots bleu + rouge.	PAS DE SON.
	0153		doche éteinte puis allumée	PAS DE SON
	0154		spots couleur froide, travelling	PAS DE SON

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 2

Date : 15 / 03 / 2022 Jour : mardi		SCÈNE : 2		
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 11h		PLAN(S) : 4/8		
Lieu/Décors : <u>Jour</u> - Nuit				
DESCRIPTION ACTION : Mathilde est assise dans les escaliers, elle observe son fils qui ène autour de light. Contemplative.		CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - <u>Large</u> <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :		
NOTES :		ANGULATION : prise de profil. à partir de prise 4 : contre plongée, au sol.		
PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C004		presque pas lumière	0141 / 0119
2	C005		lumière douce (très bien)	0142 / 0120
3	C006		lumière + forte (super)	0143 / 0121
4	C007		↳ M éclairage / angle ≠ → au sol	0144 / 0122
5	C008		↳ // , ok.	0145 / 0123

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 3

Date : 15 / 03 / 2022 Jour : mardi .	SCÈNE : 2
Lieu/Décors : <u>INT</u> – EXT Heure : 11h 15 . <u>Jour</u> – Nuit	PLAN(S) : 5

DESCRIPTION ACTION : Scène jeux de lumières avec Smash en arrière plan On voit l'épaule de Mathilde en premier plan	CAMERA : Insert – Gros Plan – Taille – Pied – <u>Large</u> <u>Fixe</u> – Pano – Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	009		ok super .	0146 / 0124

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 1

Date : <u>15/03/2022</u> Jour : <u>mardi</u>			SCÈNE : <u>2</u>	
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : <u>10h30</u> . <u>Jour</u> - Nuit			PLAN(S) : <u>7</u>	
DESCRIPTION ACTION : <u>Snooker ère sur la scène autour des lights.</u> <u>Première fois que la lumière est sur lui</u>			CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - <u>Large</u> <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :	
NOTES : <u>A partir de la prise 4, scènes taillées après les 3 premières.</u>			ANGULATION : <u>De face, mini plongée</u>	
PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
<u>1</u>	<u>C001</u>			<u>0138 / 0116</u>
<u>2</u>	<u>C002</u>			<u>0139 / 0117</u>
<u>3</u>	<u>C003</u>		<u>plus serré</u>	<u>0140 / 0118</u>
<u>4</u>	<u>C010</u>		<u>reprise avec gestes + simples.</u>	<u>0147 / 0125.</u>

RAPPORT DE CONTINUITÉ

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 4

Date : 15 / 03 / 2022	Jour : mardi	SCÈNE : 2
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT	Heure : 11h 25	
<u>Jour</u> - Nuit		

<p>DESCRIPTION ACTION :</p> <p>Mathilde quitte les gradins pour rejoindre la scène bon fil. Elle coupe les lumières.</p>	<p>CAMERA :</p> <p>Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large</p> <p><u>Fixe</u> - Pano - Travelling</p> <p>Focale : Carte :</p>
<p>NOTES :</p>	<p>ANGULATION :</p>

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C011		Lumières tam éteintes après mathilde	0148 / 0126
2	C013		Lumières tam éteintes en même tps que mathilde	0149 / 0127
3	C014		↳ // OK	0150 / 0128

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 7

Date : 13/03/2022 Jour : vendredi	SCÈNE : 2
Lieu/Décor : INT - EXT Heure : 11h15 Jour - Nuit	PLAN(S) : 10 bis + 11

DESCRIPTION ACTION : 10 bis Mathilde danse sur la scène La 11 = pris plan sur visage.	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES : RESTHOOT en plan épaule 2/10.	ANGULATION : plan épaule

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
	Cp135		↳ midi (photo)	
1	Cp136	✓		0222
2	Cp137	✓		0223
A				
1	Cp138	✓		0224

RAPPORT DE CONTINUITÉ

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 10

Date : 15 / 03 / 2022 Jour : mardi		SCÈNE : 2
Lieu/Décor : INT - EXT Heure : 13 h 50 Jour - Nuit		PLAN(S) : 12
DESCRIPTION ACTION : plan des ombres sur le sol méthode part et Smoch centre .		CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :		ANGULATION : Contre plongée .

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C028			0163 / 0141
2	C029		Pb de son X	0164 / 0142
3	C030		méthode tourne la tête .	0165 / 0143
4	C031		plus lent <u>OK</u> .	0166 / 0144
5	C032			0167 / 0145
6	C033		autre angle	0168 / 0146

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 11

Date : 15 / 03 / 2022 Jour : mardi			SCÈNE : 2 PLAN(S) : 13	
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 14h10 <u>Jour</u> - Nuit				
DESCRIPTION ACTION : <i>plan sur maco qui va avec le 2/12 . il regarde son ombre sur le sol .</i>			CAMERA : <i>+ lon moyen</i> Insert – Gros Plan – Taille – Pied – Large <u>Fixe</u> – Pano – Travelling Focale : Carte :	
NOTES :			ANGULATION : <i>contre plongée</i>	

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C034			0169 / 0147
2	C035		<i>↳ // en plus serré .</i>	0170 / 0148 .
3	C036		<i>ok .</i>	0171 / 0149

RAPPORT DE CONTINUITÉ

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 12.

Date : 15 / 03 / 2022	Jour : mardi	SCÈNE : 2
Lieu/Décors : (INT) - EXT	Heure : 14h25.	PLAN(S) : 14
Jour - Nuit		

DESCRIPTION ACTION :

plan mathilde fleur pied, elle ne bouge pas est est illuminée en BLEU.

CAMERA :

Insert - Gros Plan - Taille - ~~(Pied)~~ - Large

~~(Fixe)~~ - Pano - Travelling

Focale : Carte :

ANGULATION :

NOTES :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C037		une seule lumière bleue d'un côté	0172 / 015
2	C038		toute illuminée de bleu.	0173 / 015

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 14

Date : 15 / 03 / 2022 Jour : mardi			SCÈNE : 2	
Lieu/Décors : INT - EXT Heure : 14h45 . Jour - Nuit			PLAN(S) : 15	
DESCRIPTION ACTION : même plan que 2 / 14 mais en gros plan mathilde visage bleu			CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling focale : Carte :	
NOTES : utilisation des formes et pélatines bleues (?)			ANGULATION :	
PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C041		Fixe OK .	017 6 / 0154

RAPPORT DE CONTINUITÉ

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 15

Date : 15 / 03 / 2022 Jour : mardi .			SCÈNE : 2 PLAN(S) : 16	
Lieu/Décors : INT - EXT Heure :				
Jour - Nuit				
DESCRIPTION ACTION :			CAMERA :	
même plan que 2/16 mais en plus plan			Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large	
Smack visage rouge .			Fixe - Pano - Travelling	
			Focale : Carte :	
NOTES :			ANGULATION :	
utilisé des freins et pédales rouges (2)				
PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C042			0177 / 0155 .
2	C043		ok (avis)	0177 / 0155
↳	pas de clap			↳ m mise de son.

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 13

Date : 15 / 03 / 2022 Jour : mardi		SCÈNE : 2
Lieu/Décors : INT - EXT Heure : 14h35 Jour - Nuit		PLAN(S) : 17
DESCRIPTION ACTION : // 2114 plan Smash plein pied, il ne bouge pas et est illuminé de rouge.		CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :		ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C039		tout illuminé de rouge + lumière back	0174 / 0152
2	C040		6 sons lumière back.	0175 / 0153

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 1

Date : 18/03/2022 Jour : vendredi	SCÈNE : 3
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 9h30. <u>Jour</u> - Nuit	PLAN(S) : 1 bis + bis 2

DESCRIPTION ACTION :

1 bis : gros plan sur Mathilde

1 bis 2 : on voit que Smack est à côté de Mathilde.

CAMERA :

Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large

Fixe - Pano - Travelling

Focale : Carte :

ANGULATION :

NOTES :

RESHOOT!
du 3/1

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
15 1	C124		✓	02/6/0220 SANS SON
15 1	C125		✓	SANS SON

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 1

Date : 16/03/2022 Jour : mercredi		SCÈNE : 3
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 10h20 <u>Jour</u> - Nuit		PLAN(S) : 1
DESCRIPTION ACTION : les deux au même. D'abord que le visage de Mathilde puis on recule et découvre Smoak à ses côtés. Elle le protège.		CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - <u>Travelling</u> Focale : Carte :
NOTES :		ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
	C044		mis click.	/
1	C045		mouvement très saccadé	0178 / 0156
2	C046		utilisat° de la corde	0179 / 0157
3	C047		"presque"	0180 / 0158
4	C048		trop saccadé.	0181 / 0159
5	C049			0182 / 0160
6	C050			0183 / 0161
7	C051		pas mal	0184 / 0162
8	C052		essai avec bit grande	0185 / 0163
9	C053			0186 / 0164
10	C054		✓	0187 / 0165
11	C055		✓ → très bonne	0188 / 0166
12	C056		Validé ✓ ✓ ✓ ✓	0189 / 0167

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 2

Date : 16/03/2022 Jour : mercredi	SCÈNE : 3
Lieu/Décors : INT - EXT Heure : 11h15 Jour - Nuit	PLAN(S) : 2, 3 2, 3
DESCRIPTION ACTION : <i>gros plan de visage fixe</i> <i>gros plan mains de 3/1</i>	CAMERA : Insert - Gros Plan - Tête - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES : on remplace 3/2 et 3/3 par gros plan mains	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C057		fixe d'abord puis travelling autour de la tête de j'accuse	0189 / 0168
<i>12</i>	<i>12558</i>			<i>[Signature]</i>

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 3

Date : 16/03/2022 Jour : mercredi	SCÈNE : 3
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 11h20 <u>Jour</u> - Nuit	PLAN(S) : 4
DESCRIPTION ACTION : 3/1 de dos Mathilde et Smeel sort à côté, Mathilde le touche.	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C058		OK ✓ (plus beau plan depuis début ♥)	, 0130 / 0169
/	C059		→ 3/5 → insert spot rouge OK	/

RAPPORT DE CONTINUITÉ

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 5

Date : 16 / 03 / 2022		Jour : mercredi		SCÈNE : 3	
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT		Heure : 11h40		PLAN(S) : 6	
		<u>Jour</u> - Nuit			
DESCRIPTION ACTION :			CAMERA :		
plan subjectif, gros plan main			Insert - <u>Gros Plan</u> - Taille - Pied - Large		
			<u>Fixe</u> - Pano - Travelling		
			Focale : Carte :		
NOTES :			ANGULATION :		
PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS	
4	C062		✓	0193 / 0172	

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 4

Date : 16 / 03 / 2022 Jour : mercredi			SCÈNE : 3	
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 11h30 <u>Jour</u> - Nuit			PLAN(S) : 7	
DESCRIPTION ACTION : <i>Topshot de Smash où il se cache de la lumière rouge.</i>			CAMERA : Insert - <u>Gros Plan</u> - Taille - Pied - Large <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :	
NOTES :			ANGULATION : <i>Top shot xlongée</i>	
PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C060			0191 / 0170
2	C061		<i>plan plus serré → TGP. ✓</i>	0192 / 0171

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 6

Date : 16 / 03 / 2022 Jour : mercredi		SCÈNE : 3
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 11h45 <u>Jour</u> - Nuit		PLAN(S) : J
DESCRIPTION ACTION : gros plan visage de Smoak de côté il est dans le rouge et se cache de la lumière .		CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :		ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	0063		✓	0194 / 0173

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 7

Date : 16/03/2022	Jour : mercredi	SCÈNE : 3
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT	Heure : 11h50	PLAN(S) : 9
	<u>Jour</u> - Nuit	
DESCRIPTION ACTION : Sneh continue l'action avec sa main qui se cache de la lumière rouge.	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - <u>Large</u> Fixe - Pano - <u>Travelling</u> Focale : Carte :	
NOTES :	ANGULATION :	

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C064			0195 / 0174
2	C065		✓	0196 / 0175
3	C066		✓	0197 / 0176

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 5

Date : 17/03/2022	Jour : Jeudi	SCÈNE : 3
Lieu/Décors : INT - EXT	Heure : 16h25	PLAN(S) : 11
Jour - Nuit		

DESCRIPTION ACTION :
Methilde revient dans les backstage pour relancer la prison. Elle balance sa tête d'envers. Se lève, jette la chose, la remane et part.

CAMERA :
Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large
Fixe - Pano - Travelling
Focale : Carte :

NOTES :

ANGULATION :
3/4 de face

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C115		toute l'action	0213
2	C116		jusqu'à quand elle balance sa tête.	0214

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 6

Date : 17/03/2022 Jour : jeudi	SCÈNE : 3
Lieu/Décors : INT - EXT Heure : 16h30. <u>INT</u> - EXT Jour - Nuit	PLAN(S) : 12 + 12 bis.
DESCRIPTION ACTION : 11 3/11 top shot de pond elle balance sa tête à l'envers. 12 bis : après qu'elle se soit levée de la chaise, respiration + balance chaise.	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION : top shot.

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C117			0215
2	C118		yeux fermés tout le long.	pas de son.
3	C119		coll ok.	0217
1	C120			0218
2	C121		autre angle de plus de cam.	0219

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 7

Date : 17/03/2022 Jour : jeudi			SCÈNE : 3	
Lieu/Décors : INT - EXT Heure : 16h45 Jour - Nuit			PLAN(S) : 13 + 10	
DESCRIPTION ACTION : ¹³ Nécessaire à elle revient dans les backstage en entier. → // 3/11. ¹⁰ ↳ insert backstage → les lieux			CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :	
NOTES :			ANGULATION : 3/4 face.	
PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
13 1	C121		✓	0219
10 1	C122		→ plan	SANS SON.
1	C123		✓	SANS SON

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 14

Date : 16/03/2022		Jour : mercredi		SCÈNE : 3
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT		Heure : 14h40		
		<u>Jour</u> - Nuit		

DESCRIPTION ACTION :
 Smoke sat ds couloirs, centre sur scène et s'omied. Mathilde se rejoint et se pose l'avis de lui.

CAMERA :
 Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large
~~Fixe~~ - Pano - Travelling
 Focale : Carte :

NOTES :

ANGULATION :
 de face

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C083			0212 / 0192
2	C084		✓	0213 / 0193
3	C085		le regard de Math va plus bas.	0214 / 0194

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 8

Date : 18/03/2022 Jour : vendredi			SCÈNE : 4	
Lieu/Décors : INT - EXT Heure : 1h25 Jour - Nuit			PLAN(S) : 1	
DESCRIPTION ACTION : la main de Markieles et balais sur le niveau Plan main			CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :	
NOTES :			ANGULATION : camera regard	
PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	Co138			0225
2	Co140			0226
3	Co141		angle un peu plus derrière	0227
4	Co142			0228

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 3

Date : 18 / 03 / 2022 Jour : vendredi		SCÈNE : 4
Lieu/Décors : INT - EXT Heure : 11h40 Jour - Nuit		PLAN(S) : 2
DESCRIPTION ACTION : //4/1. Moth pose sa main sur le rideau puis s'en va		CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :		ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	Cd43		✓	0229 0230

RAPPORT DE CONTINUITÉ

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 5

Date : 15 / 03 / 2022 Jour : mardi			SCÈNE : 4	
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 11h 40			PLAN(S) : 4	
<u>Jour</u> - Nuit				
DESCRIPTION ACTION : la situation est inversée MATHIELE sur scène (et son fils dans les gradins)			CAMERA : <u>américain</u> Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :	
NOTES :			ANGULATION : Contre plongée "pas plan" sur MATHIELE	
PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	Col5			0151 / 0129
2	Col6		un peu plus serré, OK	0152 / 0130

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 6

Date : 15 / 03 / 2022 Jour : mardi			SCÈNE : 4	
Lieu/Décors : INT - EXT Heure : 11h 45.			PLAN(S) : 5	
Jour - Nuit				
DESCRIPTION ACTION : m action que 4/4 mais plus des gradins. Éclairée par les 3 m lampes que son fils au début			CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :	
NOTES :			ANGULATION : plongée plus des gradins, plan d'ensemble	
PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	017			0153 / 0131
2	018	OK		0154 / 0132

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 7

Date : 15 / 03 / 2022 Jour : mardi		SCÈNE : 4
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 11h55.		PLAN(S) : 6
<u>Jour</u> - Nuit		
DESCRIPTION ACTION : filles arrivent dans les gradins à l'ancienne plan. Mathilde debout de dos sur la scène. Néanmoins qu'ils se regardent dans les yeux.		CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - <u>Large</u> <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :		ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C020		OK v	0155 / 0133
2	C021		autre angle OK v	0156 / 0134

RAPPORT DE CONTINUITÉ

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 8

Date : 15 / 03 / 2022 Jour : mardi		SCÈNE : 4 PLAN(S) : 7
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT <u>Jour</u> - Nuit	Heure : 12h00.	
DESCRIPTION ACTION : <i>même scène que 4/6 mais gros plan sur gros</i>		CAMERA : Insert - <u>Gros Plan</u> - Taille - Pied - Large <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :		ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C022			0157 / 0135
2	C023		plus serré + et plus de lumière	0158 / 0136
3	C024		Le même cadre mais lumière de prise 2	0159 / 0137

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 8

Date : 16 / 03 / 2022 Jour : mercredi		SCÈNE : 5
Lieu/Décors : <u>(INT)</u> - EXT Heure : 13h30		PLAN(S) : 1
<u>(Jour)</u> - Nuit		

DESCRIPTION ACTION : Math et Smeele se rejoignent au milieu de la scène et Mathilde embrasse son fils.	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - <u>Large</u> <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION : <u>De face</u>

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C067			0198 / 0177
2	C068		→ misclick	0199 / 0178
2	C069			0199 / 0179
3	C070		✓	0200 / 0180

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 9

Date : 16/03/2022 Jour : mercredi	SCÈNE : 5
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 13h45 <u>Jour</u> - Nuit	PLAN(S) : 2 + 3
DESCRIPTION ACTION : 1/5/1 → gros plan sur la tête de Mathieo 3 → gros plan sur la tête de Smash	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	co71		Math sur ligne de gauche	0201/0181
2	co72		Math sur ligne de droite	0202/0182
				0203/0183
1	co73		Smash	0203/0183
2	co74		sur l'autre axe	0204/0184

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 10

Date : 16 / 03 / 2022 Jour : mercredi	SCÈNE : 5 ₃ PLAN(S) : 5(+6)
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 13h55 <u>Jour</u> - Nuit	
DESCRIPTION ACTION : inserts bic + pribois élages	CAMERA : Insert - <u>Gros Plan</u> - Taille - Pied - Large <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION : inserts

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C075		fixe sur bic puis on suit scènes qui font.	C075 P075 ↳ sons non

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : ^^

Date : 16 / 03 / 2022 Jour : mercredi		SCÈNE : 5 PLAN(S) : 7
Lieu/Décors : INT - EXT Heure : 14h jour - Nuit		
DESCRIPTION ACTION : Smash surit sa une table, il écrit et s'énervé		CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :		ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C076		✓	0205 / 0185.

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 12

Date : 16/03/2022 Jour : mercredi	SCÈNE : 5
Lieu/Décors : INT - EXT Heure : 14h10 Jour - Nuit	PLAN(S) : 8 + 9
DESCRIPTION ACTION : insert d'une boule de papier ou sel. Mathilde la ramasse, la pète et part	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES : la caméra suit Mathilde.	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	co77		on voit fin Math à la fin du plan	0206 / 0186
2	co78		Math sort du plan à la fin elle fait toute l'action	0207 / 0187
3	co79		elle ramasse juste la boulette ✓	0208 / 0188
1	co80		Contre plongée, Math ouvre la boulette et part. ✓	0209 / 0189

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 13

Date : 16 / 03 / 2022	Jour : mercredi	SCÈNE : 5
Lieu/Décors : INT - EXT Jour - Nuit	Heure : 14h 20	PLAN(S) : 10
DESCRIPTION ACTION : Smock remis, écaulé sur la table	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :	
NOTES :	ANGULATION : top shot 45 angles	

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	CO81		il fait l'action 2 fois ✓	0210 / 0150
2	CO82		✓	0211 / 0151

RAPPORT DE CONTINUITÉ

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 17

Date : 16 / 03 / 2022 Jour : mercredi	SCÈNE : 6
Lieu/Décors : INT - EXT Heure : 16h30 Jour - Nuit	PLAN(S) : 1
DESCRIPTION ACTION : amis de dos 360° retournent la main. la caméra tourne autour d'eux dernière bleue sur la mère et rouge sur le fils. Le fils se lève et part.	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	CO92		un tour.	SANS SON
2	CO93		deux tours, un peu shaky.	SANS SON
3	CO94		un peu d'accroche mais scène complète.	SANS SON
4	CO95		✓	SANS SON
5	CO96		trop de changements de vitesses	SANS SON
6	CO97		✓	SANS SON

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 16

Date : 16 / 03 / 2022 Jour : mercredi	SCÈNE : 6
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 16h 20 20 Jour - Nuit	PLAN(S) : 2
DESCRIPTION ACTION : sans de des les deux mains se tiennent. La main du fils s'en va, flâne de celle de la mère.	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
4	COG1			SANS SON
1	COG0			SANS SON
2	COG1		la lumière rouge s'éteint à la fin ✓	SANS SON

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 15

Date : 16 / 03 / 2022 Jour : mercredi	SCÈNE : 6
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 16h <u>Jour</u> - Nuit	PLAN(S) : 3 + 3 bis
DESCRIPTION ACTION : gros plan sur mathilde. Les lumières switchent du bleu au rouge. 3bis : plan ds deux ans avec les deux lumières	CAMERA : Insert - <u>Gros Plan</u> - Taille - Pied - Large <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	CO86			0215 / 0195
2	CO87		switch entre couleurs rapide ✓	SANS SON
P3bis :				
1	CO88			SANS SON
2	CO89		on coupe les lumières de la salle et + de rouge.	SANS SON.

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 11

Date : 18 / 03 / 2022	Jour : vendredi	SCÈNE : 7
Lieu/Décors : <input checked="" type="radio"/> INT - EXT	Heure :	PLAN(S) : 1 (+5?)
<input checked="" type="radio"/> Jour - Nuit		
DESCRIPTION ACTION : <i>plan rejo.</i>	CAMERA : <input checked="" type="radio"/> Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large <input checked="" type="radio"/> Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :	
NOTES :	ANGULATION :	

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
0148				PAS DE SON
0147				PAS DE SON

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 3

Date : 23/03/2022 Jour : mercredi		SCÈNE : 7		
Lieu/Décors : INT - EXT Jour - Nuit		PLAN(S) : 3		
DESCRIPTION ACTION : pos plan 3/4 face du visage de Smoke avec de film projeté sur lui .		CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :		
NOTES : pos plan de profil devient 3/4 face , + on supprime le p 7/2 .		ANGULATION :		
PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	COO7		entance 2	SANS SON .
2	COO8		on change de film (entance 1) Smoke est centré sur l'énigme ✓	SANS SON

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 2

Date : 23 / 03 / 2022 Jour : mercredi	SCÈNE : 7
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : 12h <u>Jour</u> - Nuit	PLAN(S) : 4
DESCRIPTION ACTION : <i>Smack contre le mur au bout de la scène : films d'enfance projetés sur lui .</i>	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - <u>Large</u> <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C004		enfance 2	SANS SON
2	C005			SANS SON
3	C006		on change de film (enfance 1)	SANS SON .

RAPPORT DE CONTINUITÉ

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 2

Date : 18 / 03 / 2022 Jour : vendredi	SCÈNE : 8 PLAN(S) : 1
Lieu/Décor : <u>INT</u> - EXT Heure : 9h45. Jour - Nuit	
DESCRIPTION ACTION : Scène de fumée, Mathilde avance nu de devant de la scène, s'écrase, Smash la rejoint et elle se relève.	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES : Ophélie a été au fumée.	ANGULATION : caméra côté gauche scène

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C126		✓	0216

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 3

Date : 18 / 03 / 2022 Jour : vendredi	SCÈNE : 8 PLAN(S) : 2 (1/6)
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : / Jour - Nuit	
DESCRIPTION ACTION : // 8/11 de ds + inserts	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES : Ophélie à côté car fumée	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C127			JANSSON
2	C128			JANSSON
(3)	C129		— insert	JANSSON
			il y a aussi le début de 8/6 où les lumières s'éteignent.	

RAPPORT DE CONTINUITÉ

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 4

Date : <u>18/03/2022</u> Jour : <u>vendredi</u>	SCÈNE : <u>8</u>
Lieu/Décors : INT – EXT Heure : <u>10h25</u> Jour – Nuit	PLAN(S) : <u>3</u>
DESCRIPTION ACTION : <u>//8/n</u> <i>gros plan Mathilde aronie jusqu'au devant de la sœur et regarde la lumière</i>	CAMERA : Insert – Gros Plan – Taille – Pied – Large <u>Fixe</u> – Pano – Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
<u>1</u>	<u>C130</u>			<u>0217</u>
<u>2</u>	<u>C131</u>		<i>en redonne au peu ✓</i>	<u>0218</u>

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 5

Date : 18/03/2022	Jour : vendredi	SCÈNE : 8 PLAN(S) : 4
Lieu/Décors : INT - EXT Jour - Nuit	Heure : 10h35	

DESCRIPTION ACTION : 118/17
on voit les pieds de Smoek qui rentre
ou saie par elle près de Mathilde.

CAMERA :
Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large
Fixe - Pano - Travelling
Focale : Carte :

NOTES :
△ j'ai inversé les plans 8/4 et
8/5 du découpage.

ANGULATION :
~~Pano~~
De face.

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C132			0219

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 6

Date : 18 / 03 / 2022 Jour : vendredi			SCÈNE : 8 PLAN(S) : 5	
Lieu/Décors : INT - EXT Heure : 10h40 Jour - Nuit				
DESCRIPTION ACTION : // 8/1 de des Smash rejoint Mathilde sur scène			CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - Large Fixe - Pano - Travelling Focale : Carte :	
NOTES : △ j'ai inversé les plans 8/4 et 8/5 du découpage .			ANGULATION : plan au sol .	
PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C133			0220
2	C134		focus au premier plan ✓	0221

RAPPORT DE CONTINUITE

TITRE : NOUS DEUX

N° De Rapport : 1

Date : <u>23 / 03 / 2022</u> Jour : <u>mercredi</u>	SCÈNE : <u>8</u> PLAN(S) : <u>6</u>
Lieu/Décors : <u>INT</u> - EXT Heure : <u>10h50</u> <u>Jour</u> - Nuit	
DESCRIPTION ACTION : <u>Plan des gradins</u> <u>les lumières sont éteintes et puis on allume,</u> <u>Smooth et mathématique de ds et le public dans</u> <u>le fond.</u>	CAMERA : Insert - Gros Plan - Taille - Pied - <u>Large</u> <u>Fixe</u> - Pano - Travelling Focale : Carte :
NOTES :	ANGULATION :

PRISE	CLIP	DUREE	OBSERVATIONS	SONS
1	C001			0224 / 0235
2	C002		SANS BALISE	↳ m son
3	C003		OK !	↳ m son
				↳ 0223 / 0234
				son d'ambiance