

**Le Caméraman (B. Keaton, 1928)
&
Persépolis (M. Satrapi et V. Paronnaud, 2007)**

**Le travail de l'espace
Ou comment faire surgir l'émotion**

*Parcours proposé par Carole Wrona
dans le cadre de la formation « Collège au cinéma » du 15 octobre 2009,
au cinéma Le Domino et au collège de Thelle de Méru.*

« Ce qui est grand, ce n'est pas l'image, mais l'émotion qu'elle provoque. » Jean-Luc Godard

« Toute œuvre d'art est l'enfant de son temps, et bien souvent la mère de nos sentiments. » Kandinski

« Emouvoir non pas avec des images émouvantes mais avec des rapports d'images qui les rendent vivantes et émouvantes. »

Robert Bresson

A travers le parcours de ces deux films, *Le caméraman* et *Persépolis*, l'intervention s'est penchée sur les enjeux émotionnels et la mise en scène qui résulte de partis pris fondamentaux. Du muet au cinéma d'animation, il y a bien le désir de faire surgir : le jaillissement étant lié au rire, à l'éclat de rire provoqué par le travail pointu du cadrage, du montage, de la mise en situation. Dans les deux cas, et suivant leur singularité, ces films proposent une vraie réflexion sur le comique et la comédie. Enfin l'usage du gag comme élément émotionnel fort peut apporter une richesse supplémentaire concernant un point de vue, un contexte historique, social, familial.

L'espace alors (cadrages, profondeur de champ, décors, angles de prise de vue) peut donc être abordé suivant le travail des lignes (horizontales, verticales) et-ou leur déformation visuelle, leur « dérive ».

C'est tout d'abord en redéfinissant l'émotion au cinéma que mise en scène, dramaturgie seront visitées.

Les émotions

La quête de l'émotion au cinéma est peut-être plus virulente que dans les autres formes d'art et si différente de la recherche d'émotions en musique par exemple. Le théoricien du cinéma, Raymond Bellour, fait remarquer que l'émotion a à voir avec le temps, un écoulement du temps, la durée cinématographique, qu'une émotion est toujours remplacée par une autre, et qu'il peut y avoir une contagion des émotions. Pour Alfred Hitchcock, le spectateur veut trois choses au cinéma : rire, avoir peur, pleurer. La première séance cinématographique, celle des frères Lumière, a effectivement mis en avant deux de ces émotions ; le rire et la peur – suite à un jaillissement dans l'image : le train qui fonce vers les spectateurs, l'eau qui jaillit du tuyau d'arrosage. Les larmes ne peuvent exister dans ce premier temps du cinéma, il leur faut le montage (expressif, narratif, une succession de plans qui n'est plus simplement une suite de plans-tableaux mais qui acquiert une signification, un sens et qui fait monter la dramaturgie). « Le gros plan, c'est la tragédie, le plan d'ensemble, c'est la comédie » dira Charles Chaplin et de fait, les cinéastes comiques usent de longs plans d'ensemble pour faire venir et jaillir le gag, tandis que les cinéastes mélodramatiques vont effleurer le visage pour faire surgir la larme.

Extraits montrés : *Max fait du théâtre* de Max Linder (années 1910), utilisation de plans fixes, de demi ensemble, le comique est provoqué par le surgissement dans le cadre d'éléments insolites. *Vivre sa vie* de JL Godard (1962) pour la contagion de l'émotion, Anna Karina, dans une salle de cinéma, regarde, bouleversée, le visage bouleversé de Falconetti dans le film de Dreyer (*Jeanne d'Arc*, 1928).

La scène des escaliers

Une scène et un lieu peuvent donner une idée du travail qu'effectuent les cinéastes pour faire surgir l'émotion – voire aussi la poésie. L'escalier comme motif révélateur d'un état d'esprit est dans les deux films utilisés pour, entre suspense, tragédie et drôlerie, provoquer une émotion forte.

La caméra qui suit le mouvement descendant puis ascendant de Buster Keaton – entre précipitation et rêverie du personnage – joue réellement du suspense et de la poésie pour rendre cette scène d'escalier unique (le décor, si géométrique, implacable, met en valeur les pensées du personnage). Idem avec le travail de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud – les décors sont révélateurs de l'euphorie d'une part (lignes sinueuses, escalier qui n'en finit pas) et de la déception d'autre part (l'escalier reprend une forme banale et n'accapare plus l'espace de Marjane toute à la trahison vécue – ici le décor est le reflet de l'intérieur d'un personnage !).

Extraits montrés : des scènes d'escalier – qui sont meurtrières, *L'énigme du Chicago express* de R. Fleischer (1952), qui sont état d'âme (*Madame de...* de M. Ophüls (1953) – Extraits de la scène de l'escalier dans *Le caméraman* et *Persépolis*. – *Le cabinet du docteur Caligari* de R. Wiene (1919)

Suite à ce motif, l'intervention se tourne vers le travail de réalisme qui, paradoxalement, reste important dans *Le caméraman*, alors qu'il s'agit d'un film burlesque où le corps est élastique et les situations abracadabrantes, et dans *Persépolis*, alors qu'il s'agit d'un film d'animation qui re-présente le monde. Dans les deux cas, en redimensionnant le monde, Keaton et Satrapi usent de mouvements d'appareils pour faire surgir les personnages.

Le réalisme

Ainsi, après avoir repris brièvement les notes du dossier pédagogique, le réalisme des situations chez Buster Keaton sera traité : actualité, absence de trucages, décors naturels.

Et Marjane n'a pas oublié sa leçon d'histoire du cinéma : entre la mise en scène empruntée au cinéma muet et le travail du gag, elle joue des références au néo-réalisme italien. Les décors (aussi étranges graphiquement mais véridiques) sont alors l'élément témoignage qui assure une forme de réalisme dans le cadre.

Enfin qui raconte et à qui ? qui regarde et comment ? Dans ces deux films, le voir, être vu, se combinent différemment et permettent la mise en valeur de la référence tierce (un spectateur dans l'image chez Keaton, la grand-mère chez Marjane et les confidences de la voix off).

Extraits montrés : *Le caméraman* - La mise en scène avec mouvement de caméra qui dévoile toujours une tierce personne (3 extraits). *Persépolis* : le début pour le passage de la couleur au noir et blanc et les effets sur le décor, le jeu de l'iris, les décors en drôle de perspectives, les ombres. Ces extraits ont été complétés par la vision de films comme *Nosferatu* de Murnau (1921) et *La nuit du chasseur* de Ch. Laughton (1955).