

Fiches techniques	1
Histoire du court métrage	2
Une œuvre en soi	
Programmation de courts métrages	3
Lier les films entre eux	
Biographies et genèses	4
Sur les chemins du court	
Récits	6
Corps en transformation	
Mises en scène	10
Sous toutes les coutures	
Séquence	14
Sortir de sa cage	
Genres	16
Corps en tous genres	
Acteurs	17
Un jeu d'enfants	
Son	18
Donner du volume	
Document	20
Choisir son point de départ	

● Rédacteur du dossier

Ancien critique de cinéma pour Critikat.com et *Images documentaires*, Julien Marsa est professeur d'analyse de film au Conservatoire libre du cinéma français, ainsi qu'à l'université de Nanterre. Il exerce également en tant que professionnel de l'éducation à l'image, et anime des formations pour les enseignants et les élèves sur les dispositifs *École, Collège et Lycéens et apprentis au cinéma*, ainsi que des ateliers de réalisation de film.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.



Fiches techniques

● Génériques

SOUS L'ÉCORCE

France | 2019 | 20 mn

Réalisation et scénario

Ève-Chems de Brouwer

Direction de la

photographie

Jean-Louis Vialard

Montage

Julien Leloup,

Noémie Fy

Son

Colin Favre-Bulle,

Victor Loeiller,

Alexi Meynet,

Victor Praud

Musique

Éric Bentz

Interprétation

Garance Eltejaye

Garance

Benjamin Siksou

Benjamin

KACEY MOTTET-KLEIN, NAISSANCE D'UN ACTEUR

France, Suisse | 2015

| 15 mn

Réalisation

Ursula Meier

Direction de la

photographie

Agnès Godard,

Ursula Meier,

Jeanne Rektorik

Montage image et son

Julie Brenta

Son

Ursula Meier,

Dimitri Haulet,

Franco Piscopo

Musique

John Parish,

Catherine Graindorge

Interprétation

Kacey Mottet-Klein

LE SENS DU TOUCHER

France, Suisse | 2014

| 14 mn

Réalisation et scénario

Jean-Charles

Mbotti Malolo

Animation

Guillaume Lorin,

Suzanne Seidel,

Jean-Charles

Mbotti Malolo

Montage

Pauline Coudurier,

Hervé Guichard

Son

Loïc Burkhardt,

Flavien Van

Haezevelde,

Loïc Moniotte

Musique

Camille

ENZO

France | 2017 | 7 mn

Réalisation, image

et montage

Serena Porcher-Carli

Son

Margot Saada, Claire

Berriet

Interprétation

Enzo

PLONGEONS

(HOPPTORNET) Suède

| 2016 | 15 mn

Réalisation, image

et montage

Axel Danielson,

Maximilien Van

Aertryck

Son

Gustaf Berger,

Lars Wignell

● Synopsis

SOUS L'ÉCORCE

C'est l'été, au bord de la Méditerranée. Garance rejoint sa sœur pour garder ses enfants. Mais depuis quelques mois, quelque chose bouleverse son apparence, une pelade, qui lui fait perdre ses cheveux. Elle masque ce bouleversement à l'aide d'une perruque. En accompagnant sa nièce à une leçon de natation, elle retrouve Benjamin, un jeune homme pour lequel elle ressent de l'attirance. D'abord perturbée par la proximité de cet homme, elle va peu à peu accepter de se rapprocher de lui, et finir par lui avouer son secret.

KACEY MOTTET-KLEIN, NAISSANCE D'UN ACTEUR

8 ans. 12 ans. 15 ans. Un corps qui grandit devant la caméra, s'imprègne de sensations, d'émotions, se confronte à ses limites, à ses zones d'ombre. Un corps qui au fil des années s'abandonne au personnage, transformant ce qui pouvait paraître un simple jeu (d'enfant) en un véritable travail de comédien. Le portrait d'un adolescent qui s'est construit avec la caméra, et porte un regard rétrospectif sur son parcours et son rapport au jeu d'acteur.

LE SENS DU TOUCHER

Chloé et Louis sont deux sourds-muets qui s'aiment secrètement mais n'arrivent pas à se l'avouer. Leurs gestes se substituent aux mots. Ils dansent, chaque parole est une chorégraphie. Louis se décide un soir à inviter Chloé à dîner chez lui. Quand elle arrive, il se rend compte qu'elle a recueilli des chatons perdus. Il choisit de cacher son extrême allergie aux chats mais a beaucoup de mal à se détendre. Le dîner va alors révéler ses côtés les plus sombres. Il a horreur de sa propre rigidité et l'insouciance de Chloé le pousse dans ses retranchements, lorsqu'elle s'amuse de ce chat qui monte sur ses genoux. Complètement transformé en un monstre boursoufflé par l'allergie, Louis met Chloé à la porte. Alors qu'il regrette son geste et se lance à sa poursuite, Chloé, déstabilisée par son attitude, a un accident de voiture. Louis finit par la retrouver et l'aider à s'extirper de l'habitable, pour enfin la prendre dans ses bras.

ENZO

Enzo, garçon trans, raconte l'histoire de sa métamorphose. Des photographies dévoilent peu à peu l'intérieur de son petit appartement, nous montrent des détails du quotidien, des objets qui renseignent sur la personnalité et l'univers de ce personnage. Il évoque la souffrance ressentie lors de son adolescence, ainsi que les aléas de sa vie depuis sa transition, témoignant ainsi des difficultés rencontrées pour réussir à vivre pleinement sa nouvelle identité.

PLONGEONS

Un plongeur de dix mètres de hauteur, sur lequel des gens de tous âges montent, seul ou à deux. Vont-ils parvenir à sauter ? Cette situation met en évidence un dilemme : endurer la peur instinctive de se jeter dans le vide ou subir l'humiliation d'avoir à redescendre. À travers une galerie de personnages, *Plongeurs* met en évidence les mécanismes du doute et de l'action, ainsi que la beauté des corps qui se lancent depuis le plongeur.

Histoire du court métrage

Une œuvre en soi

L'appellation «court métrage» ne définit pas un genre — il existe des courts métrages comiques, fantastiques, documentaires et même expérimentaux [Genres] —, mais un format d'œuvres que l'on catégorise par leur durée. Cette catégorisation, liée à des questions administratives et financières, détermine donc que tout film d'une longueur de moins de 60 minutes peut être appelé «court métrage», et toute œuvre qui dépasse cette durée peut être qualifiée de «long métrage». Les origines de ces deux classifications renvoient aux débuts du cinéma, où la durée des films était notamment comptée en mètres de pellicule, d'où l'utilisation du terme «métrage».

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon



● Le premier format du cinéma

Si aujourd'hui la diffusion du court métrage en salle est principalement cantonnée aux festivals, il ne faut pas oublier qu'il fut le format unique des débuts du cinéma. Ainsi, la première projection de l'histoire du cinéma, le 28 décembre 1895, avec *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, ne dura que 45 secondes. En effet, pendant les premières années, l'état d'avancement de certaines technologies (notamment la fabrication du celluloïd) rendait impossible le tournage de plans dépassant la minute. La caméra elle-même imposait une certaine brièveté de la prise de vues, car son magasin (logement où l'on place la pellicule) était de taille réduite. De plus, jusqu'en 1908, la durée des films était déterminée par une diffusion majoritairement itinérante (cirque, music-hall, attractions foraines), avec un public venant découvrir une invention technologique plus qu'un véritable spectacle. Les projections étaient composées d'un assemblage de films à l'intérêt inégal, mais on peut malgré tout dire qu'elles constituèrent une sorte de forme primitive du programme de courts métrages.

● Le court en salles

Grâce au travail de Georges Méliès (1861-1938), dont les films racontant des histoires inspirées par la littérature fantastique vont connaître un succès international, le cinéma commence à gagner un autre statut que celui de simple attraction. Dans le même temps, la crise économique de 1907 va pousser les exploitants à prendre des mesures pour élargir leur public. Des salles en dur, plus confortables, sont ainsi créées dans les centres-villes : c'est l'invention du cinéma comme lieu. La question de la programmation de ces salles se pose alors, et c'est ainsi que l'on voit naître les premiers véritables programmes de courts métrages, avec des films principalement inspirés des grands textes de la littérature. En 1913, une autre forme apparaît avec le serial, qui peut être considéré comme une autre manière de construire un programme. Popularisé par *Fantômas* de Louis Feuillade, le serial est inspiré des feuilletons édités dans la presse, qui ont pour but de fidéliser le public en lui livrant chaque semaine un nouveau récit, épisode d'une histoire à rebondissements. Le cinéma gagne ainsi progressivement en ampleur dramatique.

Le Voyage dans la Lune

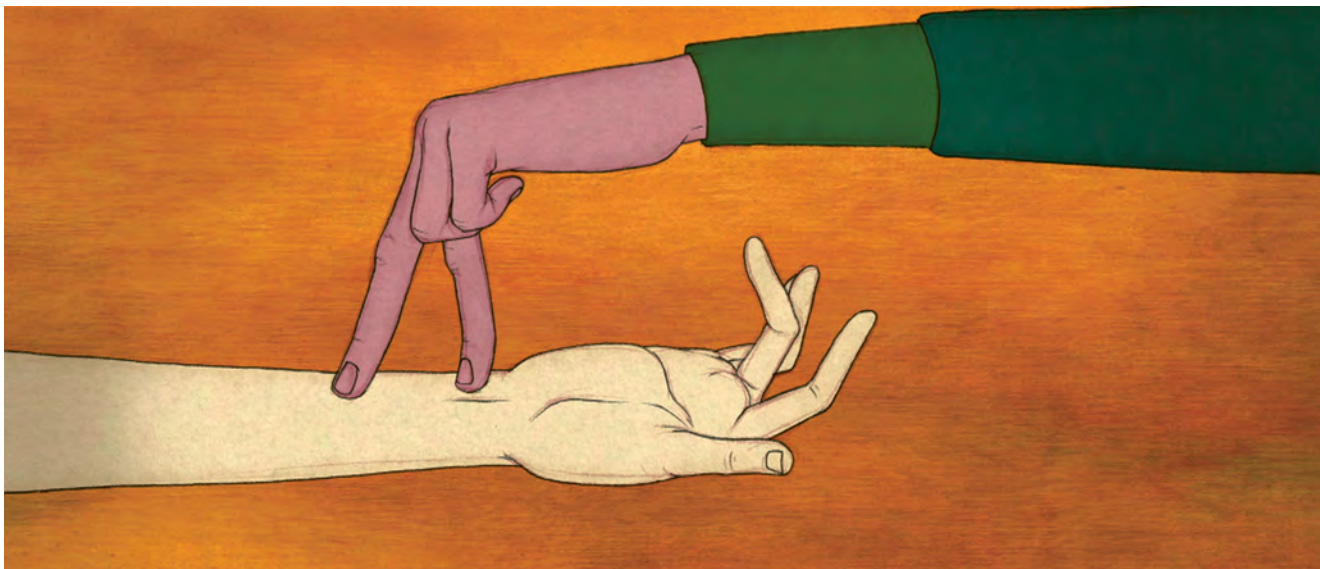


● Une histoire mouvementée

Par la suite, le court métrage va connaître une succession de périodes de creux et de retours en grâce. Dès les années 1920, le format du long métrage s'impose comme une norme dans les salles. Le terme «court métrage» est utilisé à partir de 1924, et les premiers ciné-clubs font leur apparition. Le court est alors diffusé en avant-séance (exploitation rendue obligatoire en 1940) et devient peu à peu une sorte de parent pauvre du long métrage.

Avec l'arrivée de la Nouvelle Vague et les événements de mai 1968, le court métrage en France va connaître un regain d'intérêt, notamment avec la réalisation des films ouvriers des groupes Medvedkine, ainsi que les ciné-tracts. À partir des années 1970, il connaîtra une nouvelle traversée du désert avec la multiplication des postes de télévision dans les foyers, qui va entre autres faire baisser la fréquentation des cinémas. C'est également à cette époque que le court métrage d'avant-séance est définitivement remplacé par des publicités.

Afin de pallier ce manque de visibilité naissent au début des années 1980 des festivals comme celui de Clermont-Ferrand (aujourd'hui deuxième festival le plus fréquenté en France après Cannes), ainsi que l'Agence du court métrage, qui a pour but d'en promouvoir et d'en développer la diffusion en France. La création de festivals et de différentes structures a progressivement permis à ce format de redevenir un espace de création, à la fois pour des cinéastes chevronnés et de jeunes créateurs qui souhaiteraient faire connaître leur travail.



Programmation

Lier les films entre eux

Les courts métrages qui constituent le programme *Corps sensibles* ont été choisis par un groupe de travail piloté par le Centre national de la cinématographie, et également composé de membres de l'Agence du court métrage et de coordinations pour *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il s'agit ici de proposer ce type de programme afin de mieux faire connaître le format court, sa diversité formelle et les enjeux pédagogiques qui peuvent le traverser.

● La fabrique du programme

Ce programme a été constitué sans idées préconçues, car le groupe de travail qui en est à l'origine s'est réuni sans avoir défini de thème en amont. C'est la découverte d'un film lors de la première journée de réflexion, et l'unanimité qu'il a suscitée chez tous les participants qui a progressivement amené le groupe à s'orienter vers le motif du corps, comme l'évoque ce texte rédigé par un membre du comité :

« En étant proches de leurs personnages, et donc de leurs comédiens, les cinéastes nous racontent quelque chose de l'intime, voire du sensible. Le grain de la peau devient celui de l'image, et les mouvements des corps entraînent ceux de la mise en scène (mouvements de caméra, montage...). Ce programme de courts métrages ambitionne de montrer que le corps au cinéma peut être un personnage à part entière [Récits]. Plus qu'un outil, le corps au cinéma peut être un moteur, en même temps qu'il permet aussi de se projeter sur les interrogations sociales et politiques d'une époque. Au cinéma comme dans la vie, le corps est tour à tour : objet de désirs (*Sous l'écorce*, *Le Sens du toucher*), objet politique (*Enzo*), objet de performance (*Kacey Mottet-Klein*, *Plongeurs*¹), objet anatomique (*Plongeurs*), objet de fantasmes et d'expériences (*Le Sens du toucher*, *Kacey Mottet-Klein*), objet mal aimé (*Sous l'écorce*, *Enzo*, *Le Sens du toucher*)... »

Chemin faisant, une autre envie a également émergé, celle de permettre via ce programme d'aborder le court métrage sous plusieurs formes [Genres].

● Les avantages pédagogiques du court métrage

On comprend donc bien la logique qui a présidé à ce choix de programmation : lier des films de formes variées autour du corps et de sa représentation à l'écran. Ces œuvres courtes présentent ainsi de multiples avantages lorsqu'on les aborde en classe, car elles offrent notamment

de nombreuses possibilités comparatives. La pluralité des formes au sein de *Corps sensibles* devient alors un véritable atout pédagogique, puisqu'elle permet de s'interroger sur les différentes propositions narratives et esthétiques qui s'arriment à un même thème. En s'appuyant sur les films, on pourra de manière concrète pointer les similarités et les différences, s'arrêter sur les choix opérés et identifier les dispositifs de mise en scène, afin de mettre en lumière l'idée qu'un film est toujours une proposition porteuse d'un regard singulier [Mises en scène]. Par ailleurs, le choix du format court impose parfois au réalisateur d'employer des partis pris forts ou de s'appuyer sur un dispositif qui s'étend tout le long du film. Ces choix de mise en scène structurants sont donc facilement identifiables. Enfin, le fait que les courts métrages soient souvent peu diffusés auprès du grand public ou réalisés par des cinéastes peu connus présente l'avantage d'un rapport direct entre le spectateur et l'œuvre. Il n'y a alors pas de prérequis historique ou théorique, ce qui ouvre à une grande liberté d'interprétation et d'analyse, et permet de créer un véritable espace de dialogue autour duquel cohabitent les différents regards.

● L'atelier de programmation

Travailler sur *Corps sensibles* peut offrir l'occasion d'organiser en classe un visionnage de plusieurs courts métrages sur un même thème, et d'organiser avec les élèves une discussion autour de la sélection des films. Quels films choisir ? Dans quel ordre les diffuser ? Quelle est l'histoire que l'on se raconte à travers cette programmation ?

Tout en respectant chaque œuvre individuellement, construire un programme de courts métrages s'approche du montage cinématographique. En montrant des films ensemble, il y a des possibilités de tendre des passerelles entre eux, de provoquer des ruptures, des ricochets, des résonances, des rencontres.

Cet atelier peut également présenter l'opportunité de rédiger avec les élèves un texte de présentation de la programmation et d'organiser une projection de ces films avec une autre classe. Ceci permettra d'observer leurs réactions et suscitera peut-être un débat d'après-séance.

1 Ce film est également connu sous son titre original *Hopptornet*.

Biographies et genèses

Sur les chemins du court

● Ève-Chems de Brouwer

Ève-Chems de Brouwer est une actrice, réalisatrice et metteuse en scène née en 1980. Après des études au lycée Fénélon à Paris et une classe préparatoire en sciences politiques afin de devenir journaliste, elle s'oriente finalement vers le spectacle vivant, en intégrant l'école du théâtre national de Strasbourg (promotion 2007). Elle tourne entre autres pour les séries *Reporters* (Canal+, 2007-2009) et *Les Invincibles* (Arte, 2010).

En 2010, elle donne un atelier de théâtre au centre Rézodanse d'Alexandrie en Égypte, puis elle écrit et met en scène sa première pièce, *Le Gène de l'Amour fou*, sur la transmission héréditaire du comportement amoureux, au Théâtre 71. En 2011, elle participe aux Rencontres internationales des jeunes créateurs de la scène dans le cadre du Festival TransAmériques à Montréal, ville où elle vit jusqu'en 2015. Elle se lie d'amitié avec plusieurs personnes travaillant dans le cinéma, qui l'incitent à passer à la réalisation. C'est ainsi qu'elle écrit et réalise un premier court métrage de fiction intitulé *Montréal*, qui traite déjà d'une thématique liée au corps. Le film suit un personnage appelé Marie qui va accoucher d'un jour à l'autre, pendant que de l'autre côté de l'Atlantique, à Paris, sa mère vit ses dernières heures.

Ève-Chems de Brouwer rentre ensuite vivre en France, et en montre un premier montage à une société de production, Piano Sano Films, qui en financera la postproduction. *Montréal* est sélectionné aux Rencontres européennes de Lille de 2018 et concourt en compétition nationale du Festival européen du film court de Brest en automne 2019. Piano Sano Films l'accompagne ensuite sur l'écriture d'un second court, qui deviendra *Sous l'écorce*. Un projet d'inspiration autobiographique, qui fait référence à un épisode de sa vie où la comédienne a perdu ses cheveux en l'espace de quelques semaines, alors qu'elle passait des auditions. Ce désir d'en faire un film de fiction s'est nourri de nombreuses réflexions : « Je trouvais qu'il y avait quelque chose de très visuel dans le fait de perdre ses cheveux. Ce n'est pas anodin de porter un secret sur sa tête, la perruque étant imperceptible. Et puis cela posait des questions sur le regard des autres, le rapport au corps et sa fragilité. Tout le monde peut, à un moment de sa vie, connaître une transformation de son apparence. »¹ *Sous l'écorce* est sélectionné dans de nombreux festivals, et remporte le prix du meilleur court métrage au Festival du film de Cabourg. Ève-Chems de Brouwer travaille actuellement sur la postproduction d'un troisième court métrage avec la société Films Grand Huit, ainsi qu'à l'écriture d'un long métrage de fiction.

● Ursula Meier

Ursula Meier est une réalisatrice franco-suisse née à Besançon en 1971. De 1990 à 1994, elle suit des études de cinéma en section réalisation à l'Institut des arts de diffusion (IAD) en Belgique. Elle y réalise un court métrage de fin d'études, *Le Songe d'Isaac* (1994), puis, quatre ans plus tard, *Des heures sans sommeil* (prix spécial du jury au Festival de Clermont-Ferrand et grand prix international au Festival de Toronto). Ces deux films très remarqués traitent du thème du souvenir, et leur succès lui permet de se consacrer à l'écriture d'autres projets. En parallèle, elle travaille comme seconde assistante sur deux films du cinéaste suisse Alain Tanner, *Fourbi* (1996) et *Jonas et Lila, à demain* (1999).

Sa carrière de réalisatrice va ensuite se poursuivre avec un nouveau court métrage de fiction (*Tous à table*, 2001), mais également deux documentaires, *Autour de Pinget* (2000) et *Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs* (2002). Le premier est une enquête consacrée à l'œuvre de l'écrivain Robert Pinget, et le second suit la trajectoire étonnante d'Alain Devegney, un sous-brigadier de la gendarmerie genevoise et ancien militant d'extrême droite qui, à la suite d'une agression subie dans un pays africain, prend conscience de la nécessité du dialogue et de l'échange interculturels. En 2002, Ursula Meier est choisie pour participer à la collection de téléfilms Arte « Masculin/Féminin ». Elle réalise *Des épaules solides*, qui raconte l'histoire de Sabine, une adolescente obsédée par l'idée de devenir une athlète de haut niveau. Ce portrait mêle fiction et plongée documentaire dans le monde de l'athlétisme.

Suivront ensuite ses deux premiers longs métrages de cinéma, *Home* (2008), sélectionné à la Semaine de la critique à Cannes, et *L'Enfant d'en haut* (2012), qui se retrouve en compétition au Festival de Berlin. Ces deux films marquent le début de sa collaboration avec Kacey Mottet-Klein, qu'elle rencontre lors du casting de *Home*, et pour qui, de son propre aveu, elle écrira *L'Enfant d'en haut*. À l'époque, Kacey Mottet-Klein n'a que huit ans et aucune expérience de la comédie [Acteurs]. Elle lui apprend le travail d'acteur devant la caméra, et ce sont les images de ces séances que l'on retrouve dans *Kacey Mottet-Klein, naissance d'un acteur* (2015). Ce court métrage est une commande de l'association La Lanterne Magique, qui constitue une collection intitulée « Les petites leçons de cinéma » à destination du jeune public. Ce film, que la réalisatrice considère comme une œuvre écrite à deux, opère la synthèse entre ses travaux fictionnels et documentaires. Ursula Meier est actuellement en tournage d'un nouveau long métrage intitulé *La Ligne*, avec Stéphanie Blanchoud et Valeria Bruni-Tedeschi.

● Jean-Charles Mbotti Malolo

Danseur, animateur et réalisateur de films d'animation, Jean-Charles Mbotti Malolo est diplômé en 2007 de l'école Émile Cohl à Lyon. Il a notamment travaillé sur les décors de plusieurs longs métrages d'animation dont *Kéridy, la maison des contes* de Dominique Monféry (2009) et *Tante Hilda !* de Jacques-Rémy Gierd et Benoît Chieux (2014). Son film de fin d'études, intitulé *Le cœur est un métronome* (2007), a reçu le prix du meilleur premier film au Festival d'Hiroshima en 2008. À travers l'histoire de la relation tumultueuse entre un fils et son père qui vont se réconcilier par le biais de la danse, Jean-Charles Mbotti Malolo réalise un court métrage sans dialogues et où l'aspect chorégraphique revêt déjà une grande importance dans la communication entre les personnages. Bien que le dessin soit sa première passion, la danse a toujours fait partie de son mode d'expression. Il fait notamment partie de la compagnie Stylistik depuis 2008, et élabore en 2017 la chorégraphie d'un solo pour deux interprètes intitulé *Les Mots*. Ce spectacle s'inscrit également dans la continuité de son travail autour de la communication non verbale.

L'idée du film *Le Sens du toucher* est née en 2009, suite à une déception amoureuse : « L'histoire que raconte le film réunit tous les éléments de la vie de couple en une unité de temps, depuis la rencontre des deux êtres, en passant par la séduction, puis l'incompréhension. Vient ensuite la dispute, suivie de la réconciliation. »² Au contact d'une petite fille malentendante et de son entourage proche, Jean-Charles Mbotti Malolo décide de placer la surdité au centre du film, qui sera le point commun fort des deux personnages. Sous le regard amical d'Emmanuelle Laborit, il se forme à la langue des signes, qui servira de base pour l'élaboration de la chorégraphie.

Il poursuit en même temps son travail autour de la danse et réfléchit ainsi à une chorégraphie en sélectionnant des mouvements par rapport à leur sens, et la fait interpréter par des danseurs qu'il filme dans le cadre d'une résidence au Pôle Pik de Bron. Ensemble, ils essaient de trouver les mouvements qui traduiront au mieux les émotions. Le cinéaste réalise ensuite des dessins à partir des images des danseurs filmés, mais sans utiliser la technique de la rotoscopie³. Nourrie d'une base réaliste, l'animation propose ainsi une représentation sensible des corps. La bande sonore est constituée de multiples éléments : voix, bruitsages et sons d'ambiances, tous enregistrés en studio. Jean-Charles Mbotti Malolo confie la partition musicale, vocale et rythmique à la chanteuse Camille, qui l'avait inspiré pendant son travail d'écriture du film. La voix du personnage de Chloé est interprétée par une actrice sourde, Mathilde Combes. Il faudra en tout quatre années

1 Propos recueillis par l'auteur.

2 Dossier de presse du film.

pour que ce projet aboutisse, car le travail en animation traditionnelle est plus long que la réalisation d'un film en prises de vues réelles, et donc plus coûteux.

Son dernier film, *Make It Soul* (2018), a pour ambition de rendre hommage à la musique noire américaine, en redonnant vie à Solomon Burke et James Brown. Il obtient une nomination pour le César du meilleur court métrage d'animation.

● Serena Porcher-Carli

Serena Porcher-Carli est une photographe et réalisatrice née en 1989. Diplômée de l'ENS Louis-Lumière, elle a également suivi un cursus universitaire en géographie et anthropologie visuelle. Ses voyages et sa formation l'ont poussée à s'intéresser au documentaire, qu'elle pratique sous une forme hybride (photographie, prise de vues réelles, animation).

Son premier film, *Enzo*, réalisé en 2018, a été sélectionné dans une soixantaine de festivals en France et à l'international (Festival Côté court à Pantin, États généraux du film documentaire de Lussas, Festival d'Oberhausen...). L'origine de ce film est liée à l'histoire personnelle de la réalisatrice : « J'ai rencontré Enzo en master de cinéma documentaire, où nous étions étudiants. Il m'a appris sa transidentité au bout d'un an, lorsque notre camaraderie s'est peu à peu transformée en histoire amoureuse. À l'époque je ne connaissais rien aux problématiques trans bien que je m'intéressais aux questions de genre depuis plusieurs années. »⁴

L'envie de faire un film sur Enzo a ainsi émergé progressivement. D'abord réticent, Enzo a fini par accepter de raconter son histoire devant l'objectif de la réalisatrice, comme une démarche personnelle pour tenter de vivre sa transidentité plus ouvertement. Avec, comme point de départ, sa propre parole : « Le son a été la base de mon travail car je voulais vraiment qu'on se concentre sur ce qu'Enzo avait à dire avant qu'on le voie. Je refuse la figure du trans dont le physique suffirait à définir la personne. Enzo n'est pas un trans à dévisager, il est une personne qui a des choses à dire ». La matière première du film est donc sonore, ce qui impliquait une réflexion particulière sur la question de la représentation du personnage à l'écran : « Faire de l'image fixe, c'était une manière d'affirmer, d'assumer. Ça rendait plus fort ce que j'étais en train de prendre en image, afin de mettre en avant des objets comme des déterminants de la personnalité d'Enzo, et pouvoir s'y attacher. Le diaporama nous amène progressivement dans un récit de la vie d'Enzo. »

Après *Enzo*, Serena Porcher-Carli réalise un deuxième travail sur la transidentité, intitulé *Mathéo*, et développe deux projets traitant du viol et de l'endométriose. En 2020, elle obtient la bourse Brouillon d'un rêve de la Scam, pour sa série documentaire d'animation *Hors cadre*, qui traite des différents types de discrimination au travail.

● Axel Danielson et Maximilien Van Aertryck

Axel Danielson et Maximilien Van Aertryck sont deux réalisateurs et producteurs suédois. Ils font partie de la société Plattform Produktion basée à Göteborg, qui est notamment connue pour avoir produit *The Square* (Palme d'or au Festival de Cannes 2017) de Ruben Östlund. Ensemble, ils ont réalisé quatre films d'inspiration documentaire et expérimentale.

Leur premier film est un long métrage documentaire intitulé *Twin Brothers - 53 Scenes in Chronological Order* (2011), qui suit le parcours de deux frères jumeaux, dont l'un est atteint d'une forme particulière de nanisme. Le film couvre dix ans de leur vie (de 9 et 19 ans) et dévoile leur quête singulière pour se construire une identité. En 2015 et 2016, Axel Danielson et Maximilien Van Aertryck réalisent deux films documentaires, *Second Deputy Speaker* et *Extra Material*. Le premier est un court métrage qui suit l'accession de l'extrême droite au Riksdag (parlement suédois). Le second est un long métrage filmant les coulisses de production d'un film sur la mafia.

Délaissant progressivement les formes narratives, les deux cinéastes ont pour projet de filmer quelque chose de plus abstrait, qui serait comme une sorte d'expérience psychologique. C'est alors qu'émerge l'idée de filmer le doute, en demandant à diverses personnes de monter sur un plongeur de dix mètres : « En postant une annonce en ligne, nous avons trouvé 67 personnes qui n'étaient jamais montées sur un plongeur aussi haut. Nous avons sélectionné des personnes d'âges et d'origines très variés, car nous voulions montrer que cette peur primitive dépasse tous les cadres sociaux. »⁵ Le dispositif de tournage qui en découle est alors très minimaliste : « Le tournage n'a duré que trois jours. Nous avons filmé avec six caméras en simultané, et quelques micros. Il était important pour nous de ne pas cacher le fait que cette situation était provoquée, c'est pourquoi nous avons choisi de faire apparaître les micros à l'écran. » Et le résultat est effectivement très éloigné des canons narratifs habituels : « Dans nos films, que nous qualifions plutôt d'"études" [Genres], nous voulons faire le portrait des comportements humains. Nous avons tous vu des acteurs jouer le doute au cinéma. Notre but était de capter ce sentiment, non pas à travers la fiction, mais au sein du réel. »

- 3 La rotoscopie consiste à tourner avec de vrais acteurs, puis à dessiner les contours des figures, image par image, sur l'image réelle. Cette technique permet un réalisme poussé en ce qui concerne les mouvements des personnages et les traits du visage.
- 4 Citations extraites du dossier de presse du film.
- 5 Citations extraites du dossier de presse du film.



© DR



© Claude Dussex



© DR



© DR



© Heinrich Völkel



Récits Corps en transformation

Chacun des cinq courts métrages du programme propose, à sa manière, un fil narratif qui met en scène la transformation du corps. Cette thématique, centrée sur des enjeux de récit et de représentation [Mises en scène], constitue un axe très riche d'exploration du programme, qui permettra de tisser aisément des liens entre les films. Car avant même de scruter les corps, chaque projet de film met en avant dans sa préparation [Biographies et genèses] la volonté de les raconter (ce qui leur arrive, la façon dont ils évoluent) comme des personnages à part entière.

« Nous avons tous vu des acteurs jouer le doute, mais nous avons finalement peu d'exemples de ce sentiment dans le cinéma documentaire »

Axel Danielson et Maximilien Van Aertryck

● Vouloir ou subir ?

Chacun des corps se distingue notamment par la variété des causes qui président à leur transformation. Ces causes peuvent prendre la forme d'une volonté affirmée par le personnage (le changement de genre d'Enzo), d'un processus subi (la pelade de Garance, l'allergie aux poils de chat dans *Le Sens du toucher*) ou qui relève simplement de la nature des choses (Kacey Mottet-Klein qui grandit avec le temps qui passe). Mais les frontières entre ces différentes typologies des causes ne sont pas toujours aussi claires, et parfois même s'opposent, offrant ainsi une complexité certaine aux récits de ces cinq films.

L'exemple le plus probant (et peut-être le plus retors) se trouve dans *Plongeurs*. Les personnages¹ répondent en toute connaissance de cause au projet des réalisateurs, celui de les filmer en train de sauter depuis un plongoir de dix mètres [Biographies et genèses]. Au sein de ce processus filmique, ils vont malgré tout devoir opérer un choix : ils peuvent décider de sauter ou non. Le cœur même du récit de *Plongeurs* se trouve ici, dans la contradiction éprouvée à

l'intérieur des corps des personnages, qui souhaitent sauter mais en même temps craignent de le faire. Ils offrent ainsi la possibilité aux deux réalisateurs de filmer cette transformation, ce passage d'un état à un autre, entre le corps qui hésite et celui qui se jette à l'eau, entre l'incapacité à agir et le moment du passage à l'action.

De façon similaire, tous les protagonistes du programme sont confrontés à des vents contraires, qui s'organisent autour des tensions entre causes de la transformation, volontés des personnages et contextes des récits. Tout ceci s'articule par exemple avec la question du désir amoureux dans *Sous l'écorce* et *Le Sens du toucher*, où les protagonistes sont mus par l'envie d'aller vers l'autre et d'entamer une relation de couple. Mais chacun est freiné dans cette entreprise par la cause de sa transformation (pelade, allergie), qui représente un complexe qu'il leur faudra pourtant bien surmonter afin de parvenir à leurs fins.

Kacey Mottet-Klein ne semble pas se battre contre le passage du temps, mais il note pourtant bien que son

Plongeurs



Sous l'écorce



1 Dans la mesure où un documentaire est un réagencement du réel, il tisse sa propre narration, qui s'établit de manière indépendante par rapport au réel filmé. L'œuvre constituée fabrique ainsi bien des « personnages », dont les caractéristiques sont notamment établies par des choix de montage.

désir s'est transformé. En grandissant, et avec l'expérience, il a perdu cette part d'innocence qui le faisait spontanément entrer dans le jeu d'acteur et la peau du personnage. En tentant de mettre des mots sur ses sensations de jeu, il cherche peut-être à retrouver ce plaisir inné qui était le sien à l'époque. Enzo offre un exemple similaire, où la transformation opère une sorte de basculement irréversible. Et bien qu'il ne regrette ni son choix ni la période «d'avant», il constate lui aussi les désagréments liés à sa transformation, dans le contexte d'une société qui ne semble pas prête à l'accueillir (par exemple, lorsqu'Enzo évoque l'épisode de la salle d'attente).

« Le regard des autres occupe une place très importante dans l'acceptation et la dédramatisation des changements du corps »

Ève-Chems de Brouwer (*Sous l'écorce*)

● Des corps qui changent

C'est ainsi que chaque film offre au regard du spectateur des corps très variés et singuliers, à des stades différents de leur maturité. Les réalisateurs se mettent en position d'observateurs de ce qui fait la chair des personnages [Mises en scène], et le programme propose comme une sorte de catalogue des corps : de l'enfance et l'adolescence (*Kacey Mottet-Klein*, *Sous l'écorce*) jusqu'à l'âge adulte (*Enzo*, *Le Sens du toucher*), *Plongeurs* couvrant l'ensemble de cette palette tout en y ajoutant le troisième âge. L'observation des corps ne se fait d'ailleurs pas exclusivement sous l'angle générationnel, puisque l'on a également affaire à des morphologies très diverses : du corps sec de Kacey Mottet-Klein aux courbes adolescentes de Garance, de la chair

virevoltante dans *Le Sens du toucher* à la révélation de la douce masculinité d'Enzo, jusqu'aux morphologies tour à tour musclées, enrobées ou vieillissantes de *Plongeurs*. Ce sont autant de perches tendues au spectateur qui souhaiterait se lancer dans une description approfondie des typologies de corps à l'œuvre dans le programme.

À travers le récit et l'observation que chaque film développe, mais également grâce à la succession des corps que propose l'ensemble, *Corps sensibles* permet de rendre perceptible ce qui est parfois invisible, à savoir que notre morphologie change en permanence. Cette révélation peut par exemple prendre la forme d'un «vieillissement accéléré» par le montage dans *Kacey Mottet-Klein*, ou d'une transformation monstrueuse, à la lisière du cinéma fantastique [Encadré : «Métamorphoses du corps au cinéma»], dans *Le Sens du toucher*.

● Mise à nu

Tous ces changements d'état du corps sont souvent vécus comme une violence car ils doivent, d'une manière ou d'une autre, finir par être exposés au regard de l'autre. S'ils peuvent dans un premier temps être dissimulés (*Sous l'écorce*, *Le Sens du toucher*), les personnages n'ont malgré tout pas d'autre choix que de les assumer. Ils doivent accepter de sortir d'un environnement familial et protégé (la maison de la sœur de Garance, l'appartement de l'homme allergique) pour continuer à vivre en société et s'ouvrir au monde qui les entoure.

Lorsque ces transformations sont assumées et vécues en pleine lumière (*Kacey Mottet-Klein*, *Plongeurs*), elles gardent malgré tout leur part de violence. Il s'agit notamment pour le jeune acteur suisse de s'exposer au regard de la réalisatrice Ursula Meier. Il choisit de s'offrir à elle en tant que pâte à modeler encore vierge, de se laisser emmener vers des émotions troubles, et d'accepter que la cinéaste puisse être intransigente avec lui. En somme, il consent à ce que la réalisatrice fasse de lui «autre chose» que ce qu'il est, avec ce que cela comporte comme risques, surtout à une période de la vie où le corps change à toute vitesse. Et le fait que le jeune homme soit volontaire pour participer à cette expérience, tout comme le sont les nageurs dans *Plongeurs*, n'en fait pas moins un acte courageux de mise

Kacey Mottet-Klein, naissance d'un acteur



10:11:03:15: LR:000048 EM.10:7078 8474+12
A16:33:21:02 CR:59 2007-08-08



à nu, qui expose sans fard aux yeux des autres les forces et faiblesses de chacun. Dans *Plongeurs*, le regard externe est d'ailleurs double : il est à la fois celui des cinéastes et des quelques personnes présentes autour du nageur, que ce soit sur le plongeur ou, hors-champ, au bord du bassin. Ce double regard exerce également une forme de pression psychologique sur le personnage observé qui, se sachant sous le feu de l'attention des autres, ne peut s'empêcher d'anticiper ce que l'on pensera de lui s'il ne saute pas — et d'une certaine manière « se force » à envisager de sauter même lorsque la peur se fait trop forte.

Enfin, même lorsque la transformation reste invisible aux yeux des autres, comme dans *Enzo*, la violence ressurgit dans l'impossibilité de concilier l'identité d'avant avec celle d'après. Le personnage l'expose en ces termes : « C'était tellement douloureux que je ne supporte pas de m'en souvenir [...] J'étais un truc, un machin. » Toute la souffrance face à cette difficulté à se définir revient en surface lorsque la société, que ce soit à travers la figure d'un conseiller Pôle emploi ou d'un pharmacien, se trouve également dans l'incapacité de faire le lien entre la carte d'identité et l'apparence du personnage.

● Regards exposés

Tous les films s'articulent ainsi autour de la façon dont les personnages sont mis en représentation, et de ce qu'ils exposent d'eux-mêmes. Sous le soleil estival, la sensualité du corps de Garance est mise en lumière par le regard de Benjamin, au même titre que cette étrange coupe de cheveux qu'il remarque dès sa première apparition dans le film. Bien exposée, cette perruque n'est pour autant pas perçue comme telle, et parvient à garder secret ce qu'elle cache. Le personnage de Louis dans *Le Sens du toucher* procède d'une manière similaire : bien décidé à masquer son allergie et son côté maniaque, il ne peut malgré tout s'empêcher de les mettre régulièrement sur le devant de la scène. Il en va ainsi de l'épisode de l'aspirateur de table, qui relèverait presque du réflexe inconscient, ou de sa sévérité envers les chats. Mais au même titre que Garance ne voit pas, dans un premier temps, le regard compatissant qui pourrait être posé sur son sort par Benjamin ou son amie Emma, l'homme ne perçoit pas que ses désagréments personnels pourraient susciter de l'empathie chez son invitée, qui s'amuse de le voir promptement aspirer les gâteaux apéritifs. Dans *Plongeurs*, la propension de certains protagonistes à vouloir refouler leur peur de sauter provoque le même résultat : elle ne fait que rendre plus visibles les signes de leur crainte, en une myriade de gestes inconscients de nervosité. Le point d'orgue de cette démarche contrariée se cristallise dans ces

sauts avortés, refus d'obstacle après qu'ils se sont élancés pour plonger, lorsque le corps vient réaffirmer ce que l'esprit voulait à tout prix enfouir.

Dans *Kacey Mottet-Klein* et *Enzo*, la particularité réside dans le fait que le regard des réalisatrices se fait tout aussi présent que celui des personnages, comme une sorte de partage du récit. Kacey Mottet-Klein réagit aux images proposées par la réalisatrice et, à travers ces regards croisés, c'est aussi leur histoire de travail et d'amitié qui est racontée. *Enzo* se nourrit d'un échange similaire : en ouvrant les portes de son appartement à Serena Porcher-Carli, le protagoniste lui donne explicitement accès à un espace protégé, reflet de son intimité à travers tous les objets photographiés

Kacey Mottet-Klein



Le Sens du toucher



Sous l'écorce





par la réalisatrice. Le film est ainsi le récit du parcours personnel et heurté d'Enzo, en même temps qu'il documente, entre les lignes, la relation de confiance qui s'est nouée entre la cinéaste et son personnage.

● Sous la peau

Tous les récits mènent ainsi le spectateur à découvrir, au-delà de l'enveloppe plastique que constitue le corps, ce qui se cache à l'intérieur des personnages. En ce sens, il s'agit pour chacun des protagonistes de porter un regard sur lui-même, afin de faire à nouveau coïncider la perception de son corps avec l'idée qu'il se fait de sa propre identité. La démarche personnelle d'Enzo constitue un condensé exemplaire de cette trajectoire, et tout ce que Serena Porcher-Carli photographie dans son appartement nous offre un aperçu de l'intériorité du personnage, qui dépasse largement la question du genre. À l'opposé de la cassure avec le « moi d'avant » provoquée par la transformation d'Enzo, Kacey Mottet-Klein nous livre ses réflexions sur ce corps devenu outil de jeu, qui assure la continuité entre son image passée d'enfant et celle, actuelle, de jeune homme.

L'acceptation de la transformation comme état « permanent » du corps permet ainsi à chacun d'avancer, comme le fait Louis à la fin du *Sens du toucher*. Alors qu'il court à la recherche de son invitée, le corps-monstre qu'il s'était fait de lui-même, qu'il imaginait comme insoutenable au regard des autres, reprend des proportions normales. En décentrant son attention sur l'objet de son amour, il fait à nouveau

coïncider, sans même s'en rendre compte, perception du corps et de l'identité. Il redevient un homme bienveillant et attentionné, là où il se voyait monstre d'allergie et de timidité, ainsi que maniaque de la propreté. Dans *Sous l'écorce*, Garance va au-devant de sa transformation en se rasant la tête, et accepte de faire confiance à Benjamin en lui confiant son secret. Ceci l'amène d'ailleurs, littéralement, à se jeter à l'eau avec lui, signe qu'un pas important a été franchi. Elle finit donc par faire corps avec cette peur de l'aveu, tout comme les nageurs de *Plongeurs* qui réussissent à sauter acceptent que la peur fasse partie intégrante du jeu, plutôt que de vouloir la refouler.

● Métamorphoses du corps au cinéma

Depuis les débuts du cinéma (notamment avec les films de Georges Méliès), le thème de la métamorphose a souvent fait les beaux jours du genre fantastique. Que l'on pense à *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau (1946) ou à *La Mouche* de David Cronenberg (1986), de nombreux films fantastiques ont ainsi permis d'interroger le rapport au corps, au vieillissement et à la bestialité chez les humains. Il ne faut pas non plus oublier que nombre de blockbusters (pour la plupart des films de super-héros) mettent en scène la métamorphose comme un moyen d'acquérir de nouveaux pouvoirs, que ce soit dans la série des *Spider-Man*, des *X-Men* ou encore *Hulk*. Les changements du corps y sont aussi sujets à questionnements sur ce qui fonde notre humanité, ou peuvent éventuellement servir de matière à une parabole sur le racisme. La transformation constitue également un bon ressort comique, que des films comme *Zelig* de Woody Allen (1983) ou *Vincent n'a pas d'écailles* de Thomas Salvador (2014) exploitent avec brio. Enfin, on peut également penser au cinéma d'animation, où les personnages qui changent d'apparence sont monnaie courante, comme dans *Le Voyage de Chihiro* d'Hayao Miyazaki (2001) ou *Vice-versa* des studios Pixar (2015).





Mises en scène Sous toutes les coutures

À travers une observation patiente des personnages, les cinéastes du programme mettent en scène la façon dont les corps réagissent à la transformation [Récits] et au contact de ce qui les entoure. Même si les approches cinématographiques sont variées (fiction, documentaire, expérimental) [Genres], les différentes logiques de mise en scène en lien avec l'exposition des corps peuvent faire l'objet de recoupements.

● Le jeu des apparences

Le point de départ de chacun des films se trouve être sensiblement le même, car le spectateur est amené à s'interroger, grâce à certains indices de mise en scène, sur ce qui se cache peut-être derrière les apparences. La plupart des protagonistes sont pourtant présentés dans le cadre de situations tout à fait banales. Garance attend à un arrêt de bus que sa sœur vienne la récupérer, Kacey tourne en rond dans ce qui pourrait être une vidéo amatrice comme on en voit des milliers sur les réseaux sociaux, les personnages du *Sens du toucher* se trouvent au théâtre, Enzo roule une cigarette sur son lit, et deux nageuses montent sur un plongeur.

Mais très vite, quelque chose surgit, qui sème le doute quant à la banalité de la situation. Dans *Sous l'écorce*, cela prend la forme d'un dialogue dans la voiture entre Garance et sa sœur, qui va malgré tout tenir secret l'objet de la transformation (on peut d'ailleurs remarquer que nul effet de mise en scène ne vient nous mettre sur la piste). Dans *Kacey Mottet-Klein*, l'insistance du gros plan sur le visage de cet enfant répétant « Putain » et l'irruption de la voix de la cinéaste en off nous indiquent que la situation est plus insolite qu'il n'y paraît [Séquence]. *Le Sens du toucher*, bien qu'il présente une situation de rencontre à laquelle chaque spectateur peut s'identifier, met tout de même rapidement l'accent, le temps d'un champ-contrechamp, sur la façon dont les corps des deux personnages sont transmetteurs de langage et d'émotions. Le premier plan d'*Enzo*, qui inclut tout le corps du protagoniste à l'exception de son visage, pose également question. Enfin, l'avancée hésitante des deux

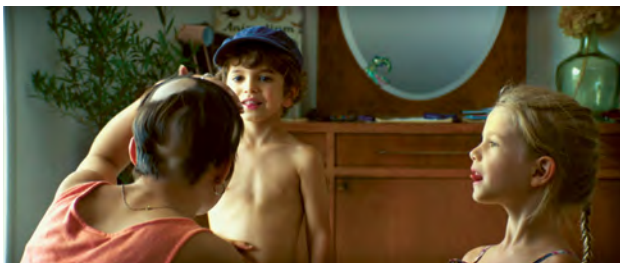
premières nageuses jusqu'au bout du plongeur, à travers l'utilisation du *split screen*, interroge quant à la nature du projet qui se joue sous nos yeux.

● Dévoilement des corps

Après avoir instillé le doute chez le spectateur, chaque film va ensuite se diriger vers un dévoilement des corps, afin de mettre en lumière ce qui fait leur particularité [Récits]. Deux courts métrages du programme révèlent cette particularité assez tôt et s'en servent pour affirmer la tonalité de la mise en scène. La découverte de la pelade de Garance se fait ainsi dans une séquence d'une remarquable douceur, que la mise en scène de *Sous l'écorce* tiendra jusqu'au bout. Ce dévoilement transite par le regard des deux neveux [Acteurs], qui réclament avec une touchante discrétion (le dialogue est chuchoté) de voir le crâne de Garance. La présence de ces deux personnages à l'écran est loin d'être anodine : leur réaction amusée sert de trait d'union avec le spectateur et participe au processus d'acceptation de cette apparence singulière. Une fois la surprise passée, les enfants feront de cette particularité une occasion de jeu avec la perruque, face à un miroir : première confrontation avec son apparence physique pour Garance, qui voit à travers ce double l'image qu'elle va devoir finir par accepter (idée proche de la scène de la salle de bain dans *Le Sens du toucher*). Le dévoilement de la transformation physique de Kacey Mottet-Klein se joue, quant à lui, par des ellipses bien plus abruptes dans le montage, à travers des raccords *cut* qui passent de son visage d'enfant à celui d'adolescent, puis de jeune homme. L'acteur raconte également la métamorphose qui s'opère dans son rapport à la caméra, d'abord perçue comme « impressionnante », et qu'il réussit maintenant à oublier. En l'espace de quelques plans, le montage donne à sentir toute l'âpreté de ce travail de mise à nu et de confrontation avec l'objectif [Séquence].

Le Sens du toucher et *Plongeurs* amènent de manière plus progressive cette question du dévoilement. C'est d'abord par la mise en scène du langage corporel, puis de la danse, que Jean-Charles Mbotti Malolo met en avant la singularité des personnages. Des gros plans sur les mains et les pieds donnent à chaque fois le top départ de la danse, soulignant l'importance du toucher dans les échanges entre les

Sous l'écorce



Le Sens du toucher



Enzo



deux personnages. La chorégraphie qui se joue ensuite, la plupart du temps en plans larges, sur un fond uni avec peu d'éléments de décor, peut laisser au spectateur la possibilité d'imaginer que l'on se trouve sur une scène de théâtre. La chorégraphie donne à voir la façon dont les deux protagonistes s'accordent, tels des instruments de musique, jusqu'à ce que la présence des chats ne vienne tout faire sonner faux [Son]. La danse a notamment pour fonction de dévoiler l'agilité et la grâce de ces corps, avant qu'ils ne se trouvent empesés par la transformation allergique, mise en scène avec ces mêmes plans larges, mais soulignant cette fois-ci la différence de morphologie entre les deux personnages.

Dans *Plongeurs*, il faut attendre six minutes de film avant de voir le saut d'un personnage, et par la même occasion le premier plan large sur le bassin. Le plan qui suit, au ralenti, dévoile l'entreprise cachée du film : saisir l'éphémère — et rare, car peu d'entre eux sautent, finalement — beauté picturale d'un corps jeté dans le vide, sublimé par la légèreté que le saut semble lui donner. De ce point de vue, le moment du saut se rapproche de la fonction de la danse dans *Le Sens du toucher*.

Dans le film de Serena Porcher-Carli, la révélation du visage d'Enzo constitue quant à elle la note finale donnée par le montage. Pour autant, le corps est là aussi dévoilé progressivement, par petites touches, à travers des gros plans ou photographies volontairement décadrés. Le fait de retarder cette révélation a pour effet d'inviter le spectateur à imaginer Enzo à travers ce qu'il raconte de lui, et non pas de l'appréhender d'abord par son apparence physique, ce qui ne ferait que reconduire les difficultés qu'il vit au quotidien. C'est pour cette raison que tout le montage, organisant un défilement d'images prises dans son appartement, s'attarde sur des affiches, autocollants, places de concert, figurines, livres, etc. Tous ces objets constituent la véritable carte d'identité d'Enzo, à l'opposé de celle qui se trouve dans son portefeuille, et semblent plus évocateurs de ce qu'il est. Ainsi, lorsque son visage apparaît au dernier

plan du film, il ne vient pas définir qui est Enzo, mais constitue un élément supplémentaire de ce portrait, chargé de la complexité et de toutes les nuances de sa personne.

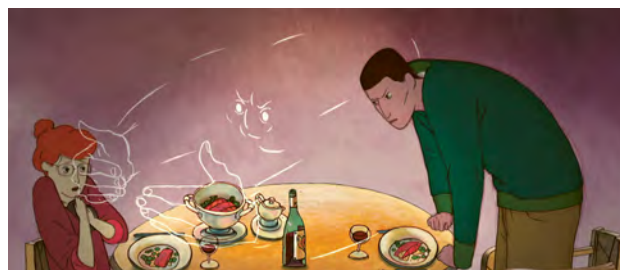
● À bonne distance

On voit bien ici, sur des questions aussi intimes, à quel point la question de la distance entre les cinéastes et ceux qu'ils filment est primordiale. Sur ce sujet, les réponses apportées par les films sont différentes, même si l'on peut distinguer deux grandes tendances : un cinéma qui se rapproche du corps (*Sous l'écorce*, Kacey Mottet-Klein, *Le Sens du toucher*) et un autre qui se tient plus à distance (*Enzo*, *Plongeurs*).

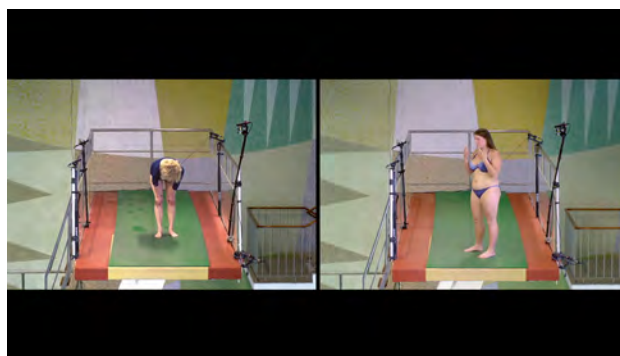
Lorsqu'elle le filme en répétitions, la caméra d'Ursula Meier semble toujours très proche de Kacey Mottet-Klein [Séquence]. On peut imaginer que la réalisatrice, qui forme ce garçon au jeu d'acteur et le voit mûrir, tente de faire corps avec lui, comme une manière de le soutenir dans cette phase difficile de recherche. La proximité de la caméra peut également être considérée comme une traduction de leur intimité dans le travail ainsi que de leur confiance mutuelle. Pourtant, le format 4/3 donne le sentiment que le jeune homme est comme prisonnier de l'image. Cette proximité peut donc aussi être perçue comme une façon dévorante de ne rien laisser échapper à la caméra, en scrutant les moindres expressions du visage du garçon. Cette approche rappelle précisément ce que le jeune homme évoque à propos de son rapport à la caméra : « Je la trouvais grande, bizarre, cette espèce de grande araignée, avec ses grandes pattes. » À ce moment du film, on peut d'ailleurs se demander s'il parle bien de la caméra ou de la réalisatrice. Ce sont deux corps qui, même s'ils restent hors-champ, font malgré tout bien sentir leur présence.

Dans *Sous l'écorce* et *Le Sens du toucher*, la volonté de filmer au plus proche des personnages tient plus d'un désir de capter les sensations corporelles. Plusieurs séquences mettent notamment en scène, en gros plans, les réactions de Garance au contact de l'eau, du soleil, de ses cheveux qui tombent ou de sa perruque. Une façon pour la réalisatrice Ève-Chems de Brouwer de construire une proximité avec son personnage, et le rapport empathique qui se noue dans sa mise en scène [Biographies et genèses]. Cela constitue également un moyen de montrer comment Garance va pouvoir se réappropriier ce corps devenu soudainement étranger. Grâce à ces sensations familières, Garance

Le Sens du toucher



Plongeurs



va progressivement renouer un lien de proximité avec son corps, qui l'aidera à se rapprocher de Benjamin.

Dans *Le Sens du toucher*, les sensations sont aussi langage et émotions. Jean-Charles Mbotti Malolo matérialise ceci dans sa mise en scène par des ondes représentant les vibrations du son, comme un message qui serait envoyé à l'autre. Parfois, ces ondes prolongent des gestes imaginaires mais sentis par l'autre, notamment lors de la colère de l'homme face à cette invitée qui s'obstine à porter le chat sur ses genoux. Ces traits de dessin permettent ainsi de se rapprocher encore un peu plus du point de vue des protagonistes, et de trouver la juste manière de retranscrire la perception du sourd-muet [Son].

La mise à distance du corps, quant à elle, ne traduit pas pour autant un rapport moins empathique au personnage. Les récits racontés par Enzo peuvent tout à fait susciter la compassion du spectateur, tout autant que la peur des plongeurs peut lui être transmise. Par ailleurs, en entrant dans l'intimité d'Enzo, Serena Porcher-Carli semble avoir entretenu un rapport très complice avec son personnage. Ce n'est d'ailleurs pas tant la mise à distance du corps qui se joue ici (ce serait plutôt la non-révélation du visage), que celle de l'apparence et des diktats qui y sont associés. L'identification d'un visage rattaché à un corps amène d'emblée à une perception sommaire de la personne, là où la réalisatrice cherche la nuance, les détails, la complexité du vécu de son personnage.

Plongeurs oscille entre l'identification du spectateur aux craintes des nageurs (donc à proximité des corps) et une distance induite par la reproduction de la même échelle de plan sur le plongeur, qui donnerait presque l'impression que les personnages sont « interchangeables » au sein du montage. Cette reproduction, avec le choix d'un angle de prise de vues assez commun (face au plongeur), peut donner le sentiment d'une volonté de neutralité de la part des cinéastes, sans rapport empathique, car tous les personnages semblent traités de la même manière. Cette mise à distance tient au projet des deux cinéastes, qui scrutent patiemment, avec des plans de durée assez longue, la mise

en action ou non des corps dans l'espace de la piscine. Sur ce point, il y a ici quelque chose qui se rapproche du travail de recherche scientifique, dans le champ de l'éthologie par exemple, qui consiste en l'étude des comportements des espèces animales, incluant l'humain, dans leur milieu naturel ou dans un environnement expérimental [Biographies et genèses].

« L'intention première est de sortir des codes habituels du dessin animé et de retrouver, dans le mouvement, l'idée de "feeling" propre à l'improvisation en danse »

Jean-Charles Mbotti Malolo (*Le Sens du toucher*)

● Libération des corps

Procédant d'une logique de dévoilement, chaque film tisse ensuite la même trajectoire : celle de corps pris au piège qui vont trouver la clé de leur libération.

Pour aborder cette question, *Enzo* et *Sous l'écorce* adoptent une approche similaire. Dans la progression de son montage de photographies, Serena Porcher-Carli amène graduellement des échelles de plans plus larges sur son personnage et son environnement de vie, à mesure qu'Enzo évoque ce qui s'est amélioré dans son quotidien. Il n'est par exemple pas anodin de constater qu'au moment où il parle de sa mastectomie comme d'une libération, un plan d'ensemble de sa chambre, qui apporte une véritable respiration, apparaît à l'écran. Tout ce parcours jusqu'à la libération est signifié par le mouvement du montage, qui reproduit celui d'un long travelling horizontal, en une évocation du passage du temps. Et le dernier plan, qui offre un contrepoint aux images fixes du film, permet de mettre en avant la volonté du personnage de se mettre en mouvement, et d'aller de l'avant maintenant qu'il ne se sent plus prisonnier de son corps.

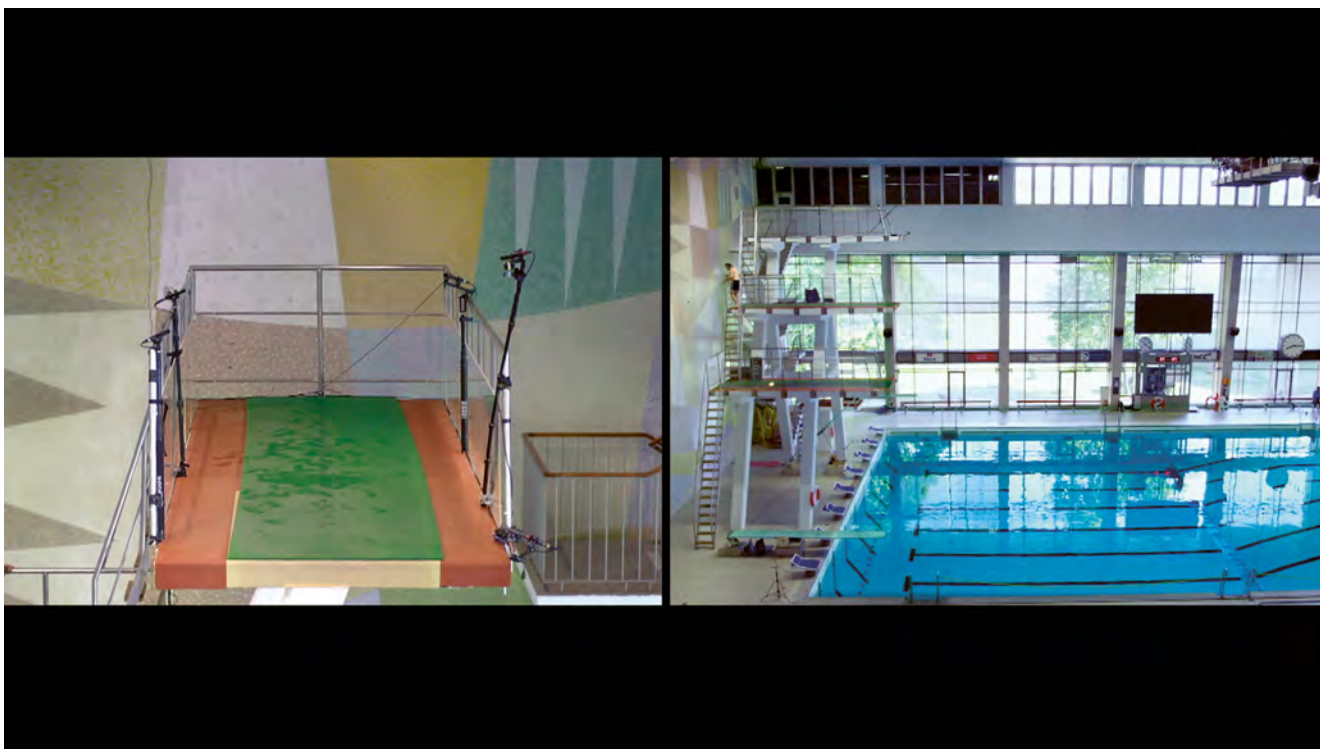
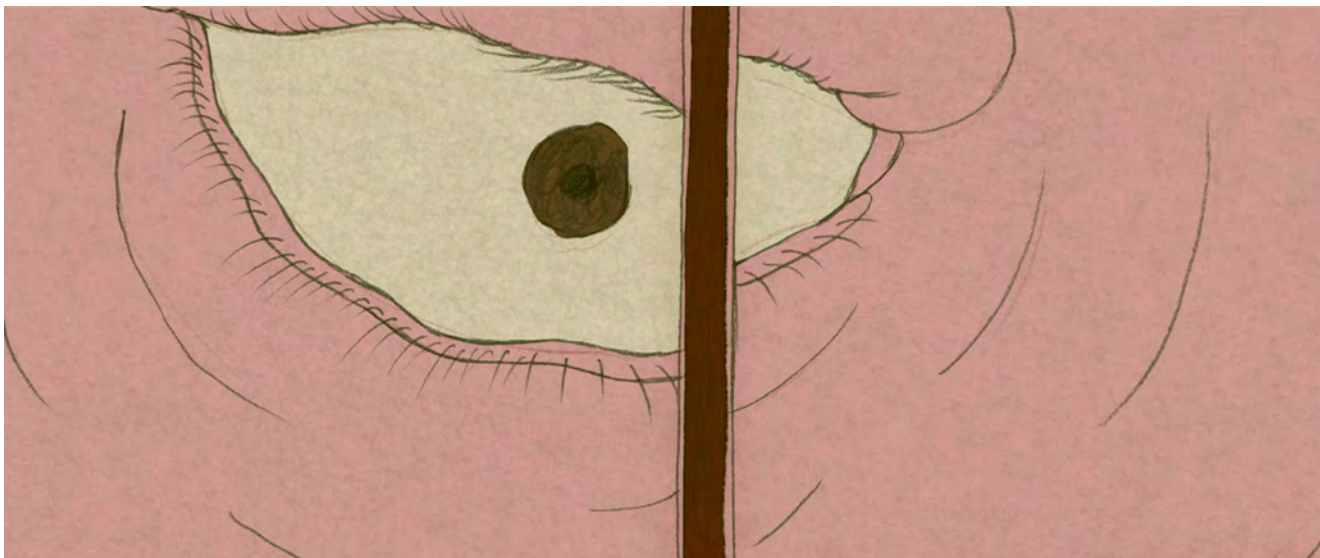
La libération de Garance passe également par un élargissement progressif des échelles de plan, afin de mettre en scène son rapport plus ouvert à l'environnement qui l'entoure. C'est notamment le cas dans les deux séquences de plage. La première s'ouvre sur une série de gros plans filmant le corps de Garance, afin de mettre en exergue la façon dont elle se focalise sur son corps, comme repliée sur elle-même [Récits]. Le court échange avec Benjamin, où l'embarras de Garance se fait sentir, est également filmé en plan rapproché, avant que la scène ne se termine par un nouveau gros plan sur le visage de la jeune femme. De manière significative, la séquence de plage suivante débute par deux plans d'ensemble, et Garance est ensuite cadrée en plan moyen. L'échange avec Benjamin se fait moins distant et entame un premier rapprochement entre les deux personnages. Toujours dans une logique de libération, *Sous l'écorce* orchestre également une progression entre des scènes en intérieur, très présentes au début du film, et des séquences en extérieur qui se font plus nombreuses à mesure que le récit avance.

● Le corps, c'est du cinéma !

Dans sa note d'intention à propos de *Kacey Mottet-Klein*, voici ce qu'Ursula Meier déclare :

« Lorsque l'on me demande ce qu'est pour moi le cinéma ou plutôt où se situe mon désir de cinéma, je réponds sans hésiter : filmer des corps. Peut-être que ce n'est que ça le cinéma : des corps en mouvement [...]. J'ai commencé à filmer Kacey Mottet-Klein lors de la préparation de mon premier film de cinéma *Home*. Il n'avait pas encore huit ans et c'était sa première expérience avec la caméra [...]. Il n'avait aucune base sur laquelle je pouvais m'appuyer, aucun acquis, aucun apprentissage quelconque du jeu. Je suis donc partie de zéro : un regard caméra sans aucune expression, juste une présence neutre comme une page blanche sur laquelle on va ajouter des couleurs, des traits, des formes, des mouvements, des sons, des mots [...]. Et, peu à peu, on finit par filmer au-delà du corps : ce qui se cache sous la peau, les zones d'ombre et de lumière, en espérant atteindre in fine sur le tournage, une lueur, un moment de grâce. »

En visionnant le film, on pourra tenter de déceler les indices de cet apprentissage du jeu d'acteur. En quoi ce corps bouge-t-il différemment entre les scènes de répétition et celles de tournage des films ? Qu'est-ce qui change dans la façon de placer sa voix ou de prononcer les dialogues ? Comment son rapport à la caméra et au jeu d'acteur évolue-t-il ?



● Intérieur/extérieur

L'articulation entre intérieur et extérieur est également importante dans *Le Sens du toucher*, où l'appartement du personnage représente comme une cage dorée qu'il a construite autour de lui. Il peut y instaurer ses propres règles et se sentir protégé, mais cet équilibre s'avère fragile à partir du moment où la jeune femme y est invitée. La séquence où il se réfugie dans la salle de bain permet de mettre au jour la logique d'enfermement dans laquelle il est pris. Le gros plan de son visage dans le miroir, suivi d'un zoom avant sur son œil, montre bien à quel point le personnage est prisonnier du regard qu'il porte sur lui-même, comme si son allergie était une maladie invincible et par conséquent le transformait en monstre. Cette perception de lui-même le coupe du monde, ce que traduit le montage en séparant les deux personnages, ou le choix d'une échelle de plan laissant le visage de l'homme hors-champ. Il lui faudra donc aller au-delà de cette perception de lui-même, et se lancer à l'extérieur de son appartement afin de sauver sa bien-aimée.

Dans *Kacey Mottet-Klein* et *Plongeurs*, la libération des corps passe avant tout par l'organisation du montage.

Ainsi, c'est par l'alternance de scènes de répétitions, filmées le plus souvent en gros plan et au format 4/3, avec des séquences de films au format plus large, que *Kacey Mottet-Klein* figure des allers-retours entre enfermement et libération. La « recherche » du personnage constituerait ainsi une phase où la tension règne à l'intérieur du corps, et le moment du tournage serait celui où toute cette énergie peut enfin être libérée. Cette hypothèse se vérifie notamment dans des séquences tirées des longs métrages *Home* et *L'Enfant d'en haut*, où l'on voit le jeune acteur tambouriner sur une porte [Séquence] ou faire des galipettes dans la neige. Tension et libération pourraient également être les mots d'ordre du montage de *Plongeurs*. À de longs plans fixes focalisés sur le plongeur et l'angoisse des nageurs succèdent plans larges ou ralentis, qui figurent les instants où le corps se libère de la peur et réussit enfin à se mettre en action. À ce titre, le passage au plan d'ensemble constitue également un moment de respiration pour le spectateur, qui peut lui aussi se débarrasser de la tension accumulée lors de ces longs plans fixes sur le plongeur.

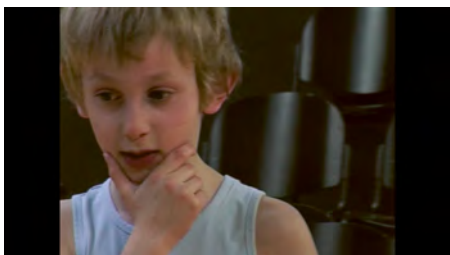
1



2



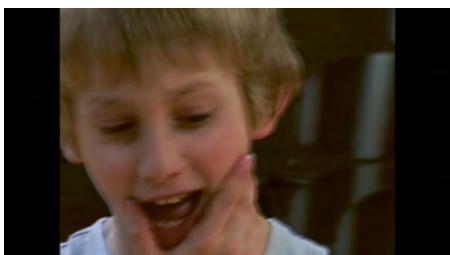
3



4



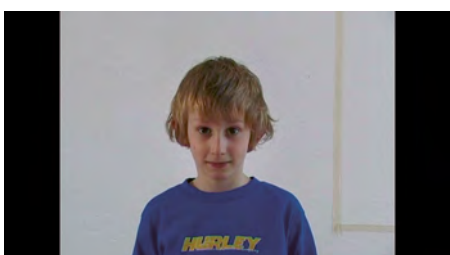
5



6



7



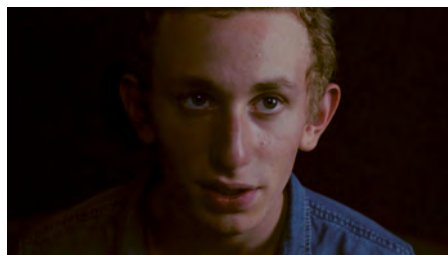
8



9



10



11



12



13



14



Séquence

Sortir de sa cage

En tant que spectateur, on aurait plutôt naturellement tendance à penser que l'analyse cinématographique est réservée aux œuvres de fiction. Nous allons pourtant constater, à travers les premières minutes de *Kacey Mottet-Klein, naissance d'un acteur*, qu'un film relevant du champ documentaire est constitué de véritables parti pris de mise en scène.

● Faire naître la curiosité

L'entame du court métrage d'Ursula Meier joue avec le mystère. Apparaissent d'abord, sur un écran noir assez court, les premières notes d'un morceau de Catherine Graindorge, intitulé «Animal». Le rythme du morceau, ainsi que sa facture assez minimaliste, piquent la curiosité du spectateur [Son]. Il n'est pas anodin de constater que le premier plan du film met en scène le visage d'un enfant dont on ignore encore tout, qui tourne en rond, l'air pensif [1]. À l'évocation du titre de la musique de Catherine Graindorge, cet enfant donne effectivement l'impression d'un animal en cage, qui semble devoir prendre son mal en patience. L'idée même de cage est signifiée par le format 4/3 de l'image [Mises en scène] et l'utilisation du gros plan, qui provoquent un sentiment d'enfermement. Sur le même principe, la profondeur de champ est restreinte [2], et c'est à peine si l'on arrive à distinguer quelques dossiers de sièges, qui ne nous donnent pas beaucoup plus d'informations sur ce qui est en train de se dérouler ici.

Après un premier élément de générique, le mystère semble encore s'épaissir, même s'il est agrémenté d'une légère touche comique. En effet, le même plan réapparaît, l'enfant tourne toujours en rond, à ceci près que cette fois-ci il prononce de manière répétée les mots «Putain» et «Merde» [3]. Alors qu'il s'éloigne dans la profondeur de champ, laissant un temps penser qu'il va s'échapper de cet étrange manège, une voix féminine se manifeste en dehors du cadre et le ramène à ce qu'il est en train de faire [4]. Elle lui explique comment prononcer ces mots, et sa présence physique, tout comme celle de la caméra, se font sentir par le biais de légers tremblements de l'image. Alors que cette femme répète ces mêmes termes grossiers, une nouvelle pointe d'humour surgit, avec l'apparition d'un élément de générique annonçant «une petite leçon de cinéma d'Ursula Meier».

● La direction d'acteur

On comprend alors mieux de quel type de situation il s'agit, ce qui est confirmé au plan suivant, où la voix de la cinéaste souffle une nouvelle réplique («Qu'est-ce que j'ai foutu?») à son jeune acteur. Celui-ci s'en empare et, après un nouveau tour, crie un «Merde!» d'une tout autre intensité que les premiers [5]. En quelques secondes, Ursula Meier donne l'une des clés de la direction d'acteur: proposer des mots et des intentions de jeu, comme les indices d'une enquête sur lesquels le comédien va pouvoir rebondir. C'est aussi, littéralement, lui donner une direction afin qu'il arrête de tourner en rond et de ressasser les mêmes mots.

Les plans qui suivent sont consacrés au rapport de Kacey Mottet-Klein à la caméra, et par extension à la cinéaste avec qui il travaille. Leurs présences se font encore fortement sentir, notamment lorsqu'Ursula Meier pointe son doigt devant l'objectif. Elle utilise également le zoom de la caméra pour se rapprocher [6] et s'éloigner [7] du visage de l'enfant, comme si elle cherchait encore la bonne distance pour le filmer. Rien d'étonnant à ce que l'acteur, à travers une voix *off* où l'on perçoit qu'il est depuis devenu un jeune homme,

évoque ce que cet appareil pouvait avoir d'impressionnant pour lui, et comment il n'arrivait pas à le quitter des yeux. Il semble donc que l'apprentissage du travail avec la caméra passe par un apprivoisement mutuel: trouver la bonne distance pour filmer, et faire confiance à la personne qui se trouve derrière l'objectif.

● Prendre du recul

Un regard caméra [8] fait ensuite lien, dans le montage du film, avec une autre période où, toujours en regard caméra [9], apparaît le visage un peu plus âgé de Kacey Mottet-Klein. Cette rupture temporelle un peu sèche provoque un nouveau mouvement de distanciation (après celui de l'apparition de la cinéaste et de la voix *off*), qui amène à mieux comprendre le projet du film: proposer une prise de recul par rapport au travail de l'acteur. Même si son visage est toujours filmé en gros plan, le format de l'image est plus large, comme si la caméra se faisait un peu moins restrictive. Ceci donne le sentiment que Kacey Mottet-Klein, avec le recul de ses quelques années d'expérience en tant qu'acteur, arrive à mieux apprivoiser l'appareil et en a moins «peur». Il semble alors plus en confiance, mieux en capacité, littéralement, de rendre son regard à la caméra [Récits].

La musique disparaît ensuite, comme pour signifier la fin du temps de l'apprentissage. Le montage propose alors une nouvelle strate, avec l'apparition du présent du film, d'où émane la voix *off* du comédien. Toujours cadré en gros plan, mais cette fois-ci sur un fond noir qui évoque le studio de cinéma [10], Kacey Mottet-Klein regarde autour de l'objectif et évoque le fait que la caméra lui est maintenant devenue invisible. Une façon pour lui d'affirmer son statut d'acteur à part entière et de clore ce premier chapitre, qui balaie en quelques plans tout le spectre temporel couvert par le film.

● Bête de scène

Après l'apparition du titre du court métrage, la musique reprend, sur une tonalité plus énergique et agressive. Kacey Mottet-Klein est à nouveau enfant, et au cours d'une répétition, la cinéaste lui propose une situation de jeu [11]. Le plan suivant donne à voir une élaboration rapide de la façon dont il pourrait jouer cette scène [12], avant de passer directement à son exécution sur le tournage de *Home*. Un nouveau régime d'images fait alors son apparition, avec ces rushes du long métrage d'Ursula Meier, notamment signifiés par ces chiffres qui figurent en bas de l'écran [13]. La musique va crescendo, pendant que l'enfant frappe sur une porte, jouant son rôle avec une intensité stupéfiante, voire presque effrayante [14]. En l'espace de trois minutes de film, nous assistons à une véritable métamorphose: l'enfant chétif et timide qui craignait la caméra est sorti de sa cage pour devenir une impressionnante bête de scène.

Genres

Corps en tous genres

Un même thème et ses ramifications [Programmation] permettent de lier les courts métrages du programme *Corps sensibles*, et pourtant chacun opère dans un genre particulier. Fictions en prise de vues réelles ou en animation, documentaires incorporant des photographies ou des extraits de longs métrages, film expérimental qui constitue pourtant bien une captation du réel : autant de formes qui parfois s'entrecroisent et se mélangent.

● Une histoire de classification

Les genres cinématographiques permettent de classer les films en fonction de leurs caractéristiques. On en retrouve des équivalents au sein d'autres disciplines artistiques. Ainsi, en littérature, on tend de nos jours à distinguer fiction (roman) et non-fiction (biographie, témoignage). De la même manière, en peinture, le portrait est un genre qui diffère du paysage. Ces classifications très générales peuvent sembler imprécises et sont la plupart du temps clarifiées par des sous-catégories. Par exemple dans le domaine cinématographique, lorsque l'on parle de «cinéma de genre», on n'invoque pas simplement le caractère fictionnel de l'œuvre, mais des champs plus restreints qui possèdent leurs propres attributs : la comédie, le film policier, d'horreur ou d'action, etc. Pourtant, là aussi les frontières ne sont pas toujours très claires, puisqu'il existe des genres comme celui de la comédie dramatique ou du docu-fiction, qui semblent associer des registres a priori opposés.

● La porosité des genres

On peut alors remarquer que les définitions associées aux genres du programme *Corps sensibles* sont souvent insatisfaisantes. Le dictionnaire *Le Robert* qualifie par exemple le genre documentaire de «film didactique, présentant des faits authentiques non élaborés pour l'occasion», et le *Larousse du cinéma* dit à propos du cinéma expérimental qu'il «est une pratique artistique relevant à la fois des arts plastiques et du cinéma traditionnel». Dans le premier cas, la définition paraît trop rigide face aux subjectivités d'expériences d'Enzo et Kacey Mottet-Klein, et trop restrictive pour rendre compte du regard que les réalisatrices portent sur eux. Dans le second cas, la définition évoque la croisée de deux pratiques artistiques, qu'il faudrait ensuite également déterminer.

La question du genre n'a donc ici pas beaucoup d'intérêt si on l'envisage sous un angle exclusivement catégoriel, qui notamment séparerait «films du réel» et fictions. En effet, on peut par exemple remarquer que l'apport documentaire se fait sentir dans *Sous l'écorce* et *Le Sens du toucher*, à travers l'épisode de la pelade vécu par la réalisatrice et le travail de préparation chorégraphique autour de la langue des signes [Biographies et genèses]. À l'inverse, la fiction est bien présente dans *Kacey Mottet-Klein*, puisqu'il s'agit d'évoquer la fabrication du jeu d'acteur au cinéma, ou dans *Enzo*, dont le parti pris photographique implique d'imaginer le personnage avant de le voir apparaître à l'écran.

Enzo



Plongeurs



Plongeurs interroge également cette distinction entre réel et fiction, et ce dans sa forme même. Débutant comme une forme documentaire qui ferait de l'observation du doute son principal objet, il surprend ensuite par l'utilisation de ralenti, qui permet par exemple d'injecter une puissance dramatique supplémentaire (sacralisation d'un geste ou d'un moment) dans le montage.

● Déformer le regard

Le programme *Corps sensibles* propose effectivement des films hybrides, dont les formes métissées questionnent l'appartenance à un genre. Ainsi, *Enzo* et son diaporama de photographies amènent le spectateur à s'interroger sur la nature de ce qu'il regarde, rejoignant ainsi le thème de l'identité traité dans le film. Le mélange des genres est donc parfois synonyme de variété des registres d'images, comme le souligne *Kacey Mottet-Klein*, film composé de vidéos de répétition, de rushes de tournage et d'une confession face caméra du jeune comédien. À ceci vient s'ajouter le croisement de deux points de vue, qui mêle regards et voix de la cinéaste et de son acteur [Son]. L'hybridation se fait encore plus sentir dans *Plongeurs*, qui procède d'abord d'un dispositif de captation et d'observation avant d'organiser la matière au montage, en utilisant notamment ralenti et *split screen*. Pas étonnant alors que les deux cinéastes suédois utilisent le terme d'«étude» pour qualifier leur film, qui relève à la fois du documentaire, de l'essai et du film expérimental, et pourrait tout aussi bien être diffusé au cinéma que dans un musée.



Acteurs Un jeu d'enfants

Sous l'écorce et Kacey Mottet-Klein, naissance d'un acteur présentent la particularité de mettre en scène des enfants. Les deux films empruntent pourtant des chemins assez éloignés : dans le premier, les neveux de Garance sont clairement des personnages de fiction, alors que le second est un documentaire qui met en scène un enfant et son évolution en tant que jeune acteur.

● La recherche des enfants

Le processus de recherche de ces jeunes acteurs permet déjà, dans un premier temps, de constater que les intentions des deux cinéastes sont différentes. En effet, Ursula Meier est passée par le circuit classique du casting, quand Ève-Chems de Brouwer a choisi de travailler avec ses propres enfants. La cinéaste suisse était à la recherche d'un enfant singulier : « J'ai dû voir littéralement tous les enfants de Suisse romande pour *Home*. Quand j'ai vu arriver Kacey pour la première fois, il voulait être seul avec moi, c'était comme une déclaration d'indépendance ! Il avait cette grâce très rare : on pose sa caméra sur lui et quelque chose se passe. »¹ Pour Ève-Chems de Brouwer, le choix de tourner avec ses propres enfants avait un rapport avec le caractère autobiographique de son film [*Biographies et genèses*] : « Nous tournions dans la maison de vacances de notre famille, donc ils étaient chez eux. Nous avons essayé de créer un contexte de tournage qui ressemble à leur vie. C'étaient les vacances d'été et Garance, une bonne copine de maman. »

● Un travail d'adaptation

La façon d'aborder le jeu d'acteur avec des enfants offre ainsi l'occasion de saisir deux regards forts sur le sujet. Pour Ève-Chems de Brouwer, il s'agissait avant tout d'effacer les conditions de tournage aux yeux des enfants : « Ma fille était très consciente de ce que nous étions en train de créer, que c'était mon histoire, mais pas mon fils de 4 ans. J'avais demandé à Garance et Benjamin de se rendre disponibles avant le tournage pour créer un vrai lien. Quand les enfants retrouvent Garance au début du film, c'est un vrai cri de joie. » Il a donc fallu s'adapter au mieux au rythme des enfants, afin de pouvoir conserver cette spontanéité :

« Même si ma fille savait qu'il y aurait une scène où l'on rase la tête de Garance, nous n'avons pas répété avant le tournage. Nous avons fait de longs plans-séquences, où tout était à la fois improvisé et guidé. Garance savait qu'il y avait comme des points de passage dans les scènes, et elle les y amenait naturellement, en jouant avec eux. »

● Une véritable formation

Pour Ursula Meier, le processus était presque inverse, car il ne s'agissait pas de repartir du vécu de Kacey Mottet-Klein : « J'ai souvent l'impression que lorsqu'un réalisateur tourne avec un enfant, il se contente de lui "voler" quelque chose qui correspond au personnage du film. Avec Kacey, je suis partie de zéro : un regard caméra sans aucune expression, juste une présence neutre comme une page blanche sur laquelle on va ajouter des couleurs, des traits, des formes, des mouvements, des sons, des mots. » Une méthode qui impliquait donc une grande responsabilité de la cinéaste envers son comédien : « On a évoqué Truffaut-Léaud pour ma relation avec lui [Encadré : « Grandir devant l'écran »], même si moi je n'y ai pas pensé spontanément : c'est un fils adoptif, ou un petit frère. C'est une responsabilité, aussi : Kacey a arrêté ses études pour être comédien. Avant qu'il ait un agent, je lisais les scénarios qu'on lui envoyait. »

● Grandir à l'écran

Tout comme Ursula Meier avec Kacey Mottet-Klein, qui a joué dans quatre de ses films (*Home*, *L'Enfant d'en haut*, *Journal de ma tête* et *Kacey Mottet-Klein, naissance d'un acteur*), d'autres cinéastes se sont aventurés à filmer de jeunes comédiens grandir à l'écran. Par exemple, la collaboration entre François Truffaut et Jean-Pierre Léaud couvre 20 ans de la vie du personnage d'Antoine Doinel en cinq films, des *Quatre Cents Coups* (1959) à *L'Amour en fuite* (1979). D'autres cinéastes ont également travaillé sur le passage du temps, en regroupant différents âges en un seul film. Dans le domaine de la fiction, *Boyhood* de Richard Linklater (2014) relate l'enfance et l'adolescence de Mason (Ellar Coltrane), fils de parents divorcés, avec la particularité d'avoir été filmé par intermittence sur une période de 12 ans. Côté documentaire, on peut également citer *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette, autoportrait du cinéaste qui a commencé à se filmer à l'âge de 11 ans.

¹ Les citations d'Ursula Meier sont extraites de l'article d'Aurélien Ferenczi, « Regardez un portrait de Kacey Mottet-Klein par la cinéaste qui l'a révélé, Ursula Meier », *telerama.fr*, 1er avril 2016.

Son

Donner du volume

La dimension sonore des films est bien souvent mal appréciée. Les courts métrages du programme *Corps sensibles* nous invitent à tendre l'oreille, car la bande sonore délivre de précieuses informations pour mieux comprendre les personnages. Elle permet notamment de les accompagner dans leur parcours, en posant régulièrement des jalons, qui peuvent servir de points de repère dans les univers variés explorés par les films.

● Incarnation par le son

Le son au cinéma possède notamment une véritable capacité d'incarnation, et participe grandement au processus de caractérisation des personnages. Par exemple, c'est littéralement la voix qui précède le corps dans l'incarnation d'Enzo à l'écran. Les intonations de sa voix traduisent parfois de l'exaspération, de la colère ou de l'amusement face aux aléas de sa vie, et viennent nous renseigner sur sa façon de voir les choses. Sa parole est d'autant plus importante que le personnage témoigne de difficultés à parler lors de son adolescence, et que sa capacité à s'exprimer relève d'une véritable libération. Ceci est d'ailleurs accompagné par la bande sonore : lorsque Enzo évoque sa mastectomie, vécue comme une délivrance, on entend une fenêtre qui s'ouvre sur l'extérieur, offrant ici un moment de respiration.

Ces bruitages participent également à donner chair au personnage, grâce au son des cigarettes qu'il roule, ainsi qu'à le traduire en gestes, par exemple avec la vaisselle qu'il range. Les images sont fixes mais le son vient attester que le personnage est bel et bien en mouvement, dans cette vie qui correspond mieux à la façon dont il se perçoit. La bande-son constitue alors, à juste titre, une autre facette de cette nouvelle carte d'identité que le film se propose d'établir [Mises en scène].

● Dans la peau des personnages

La dimension sonore permet également d'accéder à l'intériorité des personnages, en participant à la fabrication du point de vue des protagonistes. Dans *Sous l'écorce*, le son de la mer et des vagues qui échouent sur le rivage revient à de nombreuses reprises. Pour la première scène de plage, il traduit d'abord une proximité recherchée avec son corps, au contact de l'eau. Par la suite, ce son accompagne Garance dans le processus de rapprochement des corps, que ce soit dans la séquence de l'étreinte avec Benjamin, ou lors de la

révélation du secret de Garance à la fin du film. Il traduit auprès du spectateur la façon dont elle se laisse peu à peu aller à écouter ce corps désirant, comme des vagues qui la submergent.

Dans *Le Sens du toucher*, le point de vue sonore alterne entre la perception d'un « entendant » et celle d'un « malentendant ». On peut remarquer que le travail sur des sons « étouffés » correspond souvent dans le film à des moments où les deux personnages se referment sur eux-mêmes ou ne se comprennent pas, ou bien lorsqu'ils communiquent en langage des signes. Le son vient ainsi pointer l'ambivalence de Louis, qui oscille entre volonté d'ouverture à l'autre et repli sur soi. Comme dans *Enzo*, la dimension sonore sert parfois également à matérialiser ce qui ne se voit pas, comme ces ondes qui accompagnent certains gestes des personnages [Mises en scène].

● Une question de distance

Il ne faut pas oublier que le son au cinéma revêt également une importance capitale lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'espace dans lequel on filme. C'est par exemple le cas dans *Plongeurs*, où l'on peut percevoir plusieurs « niveaux » sonores. Il y a d'abord les bruits de la piscine, que ce soit celui de l'écoulement de l'eau, des cris de réaction lorsque quelqu'un saute, ou du plongeur lui-même. L'écho produit par ces sons permet d'imaginer, alors que le début du film ne montre que le plongeur, que cet espace est immense. Il y a également les paroles prononcées par les nageurs qui, malgré la distance à laquelle se trouve la caméra, sont identifiées comme une source sonore très proche. La proximité sonore des dialogues joue ainsi le rôle de relais de la peur, et l'écho des autres sons traduit la pression que le lieu exerce sur les personnages. Toute cette tension accumulée est expulsée à la fin du film, avec l'apparition retentissante du dernier mouvement de la 9^e *Symphonie* de Beethoven, l'*Hymne à la joie*.

Dans *Kacey Mottet-Klein*, le son permet également de créer de l'espace et du contrepoint, à travers les différents regards des personnages. Il y a dans un premier temps deux voix qui cohabitent, celles du jeune Kacey Mottet-Klein et de la réalisatrice Ursula Meier. La cinéaste n'apparaissant jamais à l'écran, le son de sa voix permet donc précisément de l'incarner. Elle offre également un regard extérieur sur ce que le jeune acteur fait, comme un retour sur son travail. Cette prise de recul est ensuite redoublée par la voix off de Kacey Mottet-Klein qui, des années plus tard, porte lui aussi un regard distancié sur son évolution en tant qu'acteur, ainsi que sur son rapport à la caméra [Mises en scène]. Ces voix délimitent ainsi plusieurs espaces temporels, qui permettent



Le Sens du toucher



de différencier le moment du jeu et de la recherche de celui du regard rétrospectif sur le travail accompli. Kacey Mottet-Klein devient alors une figure multiple, à l'image de ces différents personnages incarnés pour Ursula Meier, puisque cohabitent au sein du même film celui qu'il était lors des répétitions, pendant le tournage des scènes, mais aussi celui qu'il est devenu depuis.

● Narration musicale

Trois films du programme font appel à des compositions musicales, dont le rôle va au-delà du simple accompagnement dramatique des situations. Dans *Sous l'écorce*, la musique composée par Éric Bentz apparaît ponctuellement et se révèle donc d'autant plus signifiante. Lors de deux séquences (Garance nageant la nuit et, à la fin du film, sur le bateau de Benjamin), une composition que l'on pourrait qualifier de «sereine» se fait entendre. Elle vient traduire l'état émotionnel que traverse Garance qui, seule au milieu de la mer ou accompagnée de l'homme qui l'accepte telle qu'elle est, réussit à nouveau à faire corps avec elle-même, sans porter sa perruque. La musique, qui occupe progressivement tout l'espace sonore, permet de se détacher de l'environnement qui entoure Garance, créant comme une bulle autour d'elle. C'est ainsi que cette composition résonne de manière différente dans ces deux séquences. Dans la première, elle met en avant la solitude du personnage, qui cache sa pelade au regard du monde, alors que dans la seconde, elle traduit le bien-être qui lui est procuré par la confiance accordée à Benjamin.

Dans *Kacey Mottet-Klein*, la musique de John Parish et Catherine Graindorge permet également de traduire les différents états émotionnels qui traversent le personnage. Minimaliste lorsque l'enfant découvre la caméra, plus agressive dans les séquences dramatiques, aux tonalités jazzy lorsque la comédie devient un jeu, mélancolique dans les moments de solitude, tendre pendant les répétitions avec Léa Seydoux : la musique retranscrit ainsi une partie de la palette du jeu d'acteur [Séquence].

Dans *Le Sens du toucher*, la bande originale composée par Camille est en grande partie constituée de voix. Elles sont utilisées comme des percussions et viennent traduire la dynamique — on pourrait aller jusqu'à dire la «rythmique» — du couple. La musique apparaît d'ailleurs toujours dans les scènes chorégraphiées, comme un prolongement de

cette expression artistique des deux personnages, qui figure une autre façon de «se parler». Ainsi, les personnages s'accordent (au sens musical du terme) au contact de la musique. Mais cet équilibre sonore est fragile, notamment à cause de l'allergie de Louis. En effet, la bande originale est également composée de miaulements, qui créent des dissonances au sein de la musique et donc, par extension, entre les deux personnages.

«Je voulais que la bande originale soit composée par Camille, dont la musique m'a inspiré tout au long de l'écriture du film»

Jean-Charles Mbotti Malolo (*Le Sens du toucher*)

● À propos d'Enzo

Le court métrage *Enzo*, où la voix off du personnage principal constitue l'élément central du film [Biographies et genèses], offre une bonne occasion d'effectuer en classe un exercice en repartant de ses mots. On peut ainsi imaginer mettre temporairement de côté les images du film et organiser une écoute simple de ce que raconte le personnage, ainsi que des bruits qui proviennent de son appartement. Grâce à cette attention portée exclusivement sur la bande sonore du film, on pourra ensuite interroger les élèves sur les images ou les idées de séquences qui leur viennent en tête. Cet exercice permettra notamment de comparer ce que les élèves imaginent à un moment précis de l'écoute avec ce qui apparaît à cet instant à l'écran, et ainsi de réfléchir aux choix de la réalisatrice. Pourquoi telle photographie se retrouve-t-elle liée à tel son, tel récit ? Rien n'empêche non plus, à partir de ce travail d'imagination, de réfléchir à un nouveau montage photographique du film ou même, en repartant des situations évoquées par Enzo, d'écrire et mettre en scène les séquences qui correspondraient à ces épisodes de la vie du personnage.



Document

Choisir son point de départ

Dans des versions antérieures du scénario du *Sens du toucher*, Jean-Charles Mbotti Malolo avait imaginé d'autres possibilités de scènes pour débiter son film. En voici un exemple, qui montre bien dans quelle mesure le point de départ d'un film peut en modifier les perspectives, en offrant au spectateur un autre regard sur les personnages, leur cadre de vie ou l'univers fictionnel.

PROLOGUE. 1

Ruelle extérieur nuit.

Chloé, 26 ans, sourde-muette, dit au revoir à une amie en sortant du collège où elle enseigne.

— «À bientôt»... en langage des signes.

Son amie lui répond et sort du champ de la caméra. Chloé s'approche d'une vieille voiture mal entretenue et encombrée d'objets divers. Elle sort des clefs de son sac, ouvre la portière et s'installe au volant. Un bout de papier coincé sous l'essuie-glace est tourmenté par le vent. Chloé n'entend pas le craquement de la feuille. Elle ne la remarque qu'après avoir démarré. Sur le pare-brise, une grosse flèche dessinée dans la saleté, à l'endroit où les essuie-glaces ne passent pas, pointe en direction de la feuille. Elle fronce les sourcils en l'examinant à travers la vitre, puis se décide à sortir. On entend le grondement d'un train qui file dans la nuit. Son visage s'éclaire en lisant le message :

*«Je serais enchanté de te recevoir à dîner demain...
Ton dévoué, Louis».*

Au verso de la feuille est dessiné un plan. Chloé cherche quelqu'un du regard, un large sourire aux lèvres. Louis, caché derrière un mur, sourit avec malice. Il est sourd-muet lui aussi, aucun son ne saurait le perturber. Il s'essuie les doigts à l'aide d'un mouchoir pour enlever la saleté du pare-brise. Sur un des murs de la ville on peut lire le «*Le Sens du toucher*».

Dans cette hypothétique première séquence, on peut remarquer que le réalisateur avait envisagé de présenter d'abord le personnage de Chloé, ce qui interroge quant à la question du point de vue. Dans la version finale du film, les deux personnages apparaissent en même temps à l'écran, laissant entrevoir la possibilité d'une alternance entre les points de vue de Chloé et de Louis. Ici, cette version de scénario érigeait-elle Chloé en personnage principal du film ?

De plus, nous obtenons des informations sur son cadre de vie qui sont absentes du montage final. Elle enseigne dans un collège et fait signe à une amie, ce qui offre une approche différente du personnage, en nous dévoilant des éléments de sa vie sociale et de son travail. On peut d'ailleurs se demander comment ces informations auraient été transcrites sur le plan visuel, puisque le recours aux dialogues, dans leur forme habituelle, est exclu. Un indice nous est donné par l'apparition de données écrites, comme ce «*À bientôt*»... en langage des signes, qui laisse peut-être entendre que certains signes auraient pu être sous-titrés. On retrouve cette utilisation de l'écrit, elle aussi largement absente du montage final (seule l'apparition du titre du film est réutilisée), avec le mot laissé sur le pare-brise.

La caractéristique sourde-muette des personnages est également abordée différemment. Dans la version finale, elle est introduite dans le contexte d'une assistance de sourds-muets au théâtre, comme un petit monde en soi, là où le début du scénario semble un peu plus ouvert sur l'extérieur. Cependant, le contexte de la représentation théâtrale met en avant un aspect communicationnel entre comédiens et spectateurs, alors que le claquement du papier sur le pare-brise, que Chloé n'entend pas, introduit plutôt la caractéristique sourde-muette sous l'angle du handicap.

Enfin, la relation entre les deux personnages ne se présente pas du tout sous les mêmes auspices. Le mot laissé sur le pare-brise par Louis, présenté comme une plaisanterie, laisse entrevoir un vrai rapport complice déjà établi par les personnages. Dans la version filmique, nous ne sommes même pas certains que Chloé et Louis aient déjà véritablement échangé ensemble avant de se retrouver sur le parking. On ressent donc ici l'attirance entre les deux personnages mais aussi une certaine timidité, que le mot sur le pare-brise du scénario rend moins évidente. Ce mot, dont on comprend bien ce qu'il apporte sur le plan de la représentation des petits aléas de la vie d'un sourd-muet, était peut-être effectivement une «fausse bonne idée» sur le plan dramaturgique. Le risque étant, en instaurant d'emblée une trop grande proximité entre les personnages, de décrédibiliser la gêne qui s'installe ensuite entre eux par rapport à l'allergie de Louis.

FILMOGRAPHIE

Édition des films

Le Sens du toucher
Disponible sur le DVD
« Folimage tout court »,
Folimage.

Plongeurs,
Disponible sur le DVD
« Plongeurs ! », L'Agence
du court métrage.

Longs métrages d'Ursula Meier

Home (2008), DVD, Blaq Out.

L'Enfant d'en haut (2012),
DVD, Diaphana et TF1 Vidéo.

BIBLIOGRAPHIE

- Gilles Berger, *Le Court-métrage : du 28 décembre 1895 à aujourd'hui*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2020.
- Dominique Bluher et Philippe Pilard (dir.), *Le Court métrage documentaire français de 1945 à 1968 – Créations et créateurs*, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- Jacky Evrard et Jacques Kermabon (dir.), *Une encyclopédie du court métrage français*, Yellow Now, 2004.
- Jacky Evrard et Claire Vassé (dir.), *Cent pour cent court : cent films pour cent ans de cinéma français*, Côté court, 1995.

SITES INTERNET

Sur le court métrage et son histoire

L'histoire du court métrage
français sous forme de frise
chronologique interactive :
↳ [upopi.ciclic.fr/apprendre/l-
histoire-des-images/histoire-
du-court-metrage-francais](http://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-court-metrage-francais)

Guide du court métrage :
↳ [agencecm.com/pages/index.
php/education_cinema/du-
cinema-tout-court](http://agencecm.com/pages/index.php/education_cinema/du-cinema-tout-court)

Plateforme de visionnage
de courts métrages (sur
abonnement) :
↳ lekinetoscope.fr

Sur les films du programme

Dossiers pédagogiques et
articles sur *Kacey Mottet-
Klein, naissance d'un acteur* :
↳ [ciclic.fr/ressources/kacey-
mottet-klein-naissance-d-un-
acteur](http://ciclic.fr/ressources/kacey-mottet-klein-naissance-d-un-acteur)

Rencontre avec Ursula Meier
par Aurélien Ferenczi pour
son blog sur telerama.fr
↳ [telerama.fr/cinema/
regardez-home-un-portrait-
de-kacey-mottet-klein-
quand-on-a-17-ans-par-la-
cineaste-qui-l-a-revele-
ursula-meier,140476.php](http://telerama.fr/cinema/regardez-home-un-portrait-de-kacey-mottet-klein-quand-on-a-17-ans-par-la-cineaste-qui-l-a-revele-ursula-meier,140476.php)

Making-of et documents
de travail sur *Le Sens du
toucher* :
↳ [lesensdoutoucher.occitanie-
films.fr](http://lesensdoutoucher.occitanie-films.fr)

Dossier de presse d'Enzo :
↳ serena-porcher-carli.fr/enzo

Rencontre avec les
réalisateurs de *Plongeurs*
dans l'émission *Court-circuit*
d'Arte :

↳ [arte.tv/fr/videos/099835-
000-A/rencontre-avec-axel-
danielson-et-maximilien-van-
aertryck](http://arte.tv/fr/videos/099835-000-A/rencontre-avec-axel-danielson-et-maximilien-van-aertryck)

Rencontre avec la réalisatrice
de *Sous l'écorce*
↳ [arte.tv/fr/videos/096969-
000-A/rencontre-avec-eve-
chems-de-brouwer](http://arte.tv/fr/videos/096969-000-A/rencontre-avec-eve-chems-de-brouwer)

Transmettre le cinéma

Des extraits de films,
des vidéos pédagogiques,
des entretiens avec
des réalisateurs et des
professionnels du cinéma.

↳ [transmettrelecinema.com/
film/corps-sensibles](http://transmettrelecinema.com/film/corps-sensibles)



- Rencontre avec
Serena Porcher-Carli,
réalisatrice d'*Enzo*
- *Plongeurs* : théâtre
à réactions

CNC

Tous les dossiers du
programme *Lycéens et
apprentis au cinéma* sur le
site du Centre national du
cinéma et de l'image animée.

↳ [cnc.fr/cinema/education-
a-l-image/lyceens-et-
apprentis-au-cinema/
dossiers-pedagogiques/
dossiers-maitre](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre)

Une jeune femme qui perd secrètement ses cheveux, un enfant apprenant à devenir acteur devant la caméra, un couple de sourds-muets qui se découvrent grâce à la danse, un garçon trans, des nageurs qui hésitent à sauter d'un plongeoir de dix mètres... Autant de corps que ce programme de courts métrages propose d'examiner de plus près. Qu'il soit immobile, hésitant, désirant ou en mouvement, *Corps sensibles* permet de mettre en évidence la façon dont notre corps, théâtre de transformations diverses, est en constante évolution. Les cinq courts métrages qui composent le programme apportent également un éclairage sur le rapport des personnages à leur propre anatomie, comment ils se perçoivent et décident de s'exposer à l'autre (ou non). Un même thème qui offre, à travers l'exploration de ce programme, la possibilité de lier entre elles des formes cinématographiques variées, comme la fiction, le documentaire ou l'expérimental, et de voir ce qu'elles peuvent proposer comme approches des corps.