

Cahiers de notes sur **PORTRAITS**

Johan van der Keuken, Angèle Chiodo, Éléonor Gilbert
1965, 2012, 2014
Pays-Bas, France

GENÉRIQUE

Résumé

Beppie

Beppie a une dizaine d'années. Elle habite à Amsterdam, dans le même quartier que Johan van der Keuken. Pleine d'entrain, on l'entend dès le générique frapper à la porte de la maison du réalisateur, sans doute pressée que le tournage commence : « *Bonjour Monsieur Keuk !* » Puis, en une série de plans descriptifs, Johan van der Keuken plante le décor de son film et nous présente ses deux protagonistes : Beppie et Amsterdam.

Alternant les séquences d'entretiens avec de nombreuses scènes à l'école ou dans la rue, le film compose par petites touches un portrait poétique et kaléidoscopique tandis que, voix off ou face caméra, Beppie évoque avec malice des sujets variés : ses sept sœurs, son école, l'argent, la prostitution, les garçons, la télé... Poursuivant une écriture documentaire composée de scènes courtes, Johan van der Keuken ne lâche pas Beppie d'une semelle. Il la filme dans sa vie de tous les jours, dans des actions prosaïques : chez le coiffeur, dans les douches collectives à l'école, auprès de son grand-père, dans la rue avec ses amis, à une parade militaire, à une projection de films... Les scènes se succèdent, scandées par l'imaginaire volubile et joyeux de Beppie qui continue de donner son avis sur différents sujets : Saint-Nicolas, la vieillesse, les dessins animés, la mort, le Paradis... Sans jamais la couper, le cinéaste restitue la pensée de Beppie dans toute sa pureté mais aussi sa confusion enfantine. Quelques courtes séquences consacrées à Henni (une de ses amies), sa sœur aînée, sa mère et son père complètent le film et affinent la dimension sociologique du portrait.

De la même manière que le film avait été introduit par Beppie, le film s'achève par une de ses phrases : « *Je pense qu'il est temps de s'en aller, non ?* » Le cinéaste la prend au mot et la caméra s'éloigne, longeant les immeubles, puis glissant sur les flots du canal, comme un adieu symbolique à Amsterdam et à tous ses autres enfants inconnus qui peuplent la ville...

La Sole entre l'eau et le sable

Dans un appartement transformé en fond marin, une voix off expose un mystère que la théorie de l'évolution peine à expliquer : contrairement à la plupart des espèces vivantes qui sont symétriques, la sole est asymétrique : elle a les deux yeux du même côté. Puis, comme si nous assistions à un étrange documentaire animalier, filmé depuis le point de vue d'un scaphandrier, on découvre de plus en plus précisément le salon où on se trouve, jusqu'à ce qu'apparaisse soudainement, dans l'entrebâillement d'une porte, la silhouette d'une vieille dame...

Mêlant le documentaire scientifique, le film d'animation et le journal intime d'une relation entre une grand-mère et sa petite-fille, le film joue sur les genres pour poursuivre de façon ludique l'exploration de la question de l'évolution de l'espèce. Formant bientôt un duo comique digne d'un numéro burlesque, la grand-mère et la réalisatrice-actrice mènent leur enquête dans une cuisine transformée en laboratoire, puis lors d'une parodie de dissection où le poisson est figuré par un bloc de gélatine. Interprétant tour à tour les rôles du laborantin, du scientifique, de la sole et d'un requin-marteau, les deux actrices illustrent les différentes étapes de ce mystère de l'évolution jusqu'à conclure que « *ce n'est qu'à sa mort que la sole révèle sa vraie apparence* ».

Le film se conclut par une marche funèbre au bout de laquelle la réalisatrice-actrice, déguisée en sole géante, s'écroule par terre, comme morte. La grand-mère dispose des fleurs autour de sa dépouille puis sort du champ. Sur le générique, les deux actrices entreprennent une valse, témoignant une dernière fois que ce film sur l'évolution de l'espèce est surtout un hymne à la vie pour conjurer la vieillesse et la mort.

Espace

Face caméra, une petite fille prénommée Ni accepte le principe d'un tournage à condition de se voir dans le retour caméra. Puis elle sourit et se lance dans une grande explication...

À l'aide d'une feuille blanche et d'un crayon, elle représente sa cour de récréation et commente la répartition des espaces de jeu. Elle soutient que les garçons interdisent aux filles de jouer au foot et explique comment ils s'adjugent le droit d'occuper presque toute la cour, reléguant les filles à la marge du terrain, sur les bords et dans les coins... À mesure qu'elle développe son argumentation, elle enrichit son dessin de nombreux détails et d'une légende. Elle décrit une majorité intolérante et sourde à ses revendications, et cela malgré l'aide de deux garçons : Seifeddine et Yassir. Au bout de plusieurs minutes, à court d'arguments, elle s'interrompt et se couche sur la table en soufflant. C'est alors que la réalisatrice, placée derrière la caméra, se décide à relancer la petite fille pour tenter d'entrevoir avec elle une solution. Mais rien ne semble vraiment envisageable, car ni la maîtresse, ni ses copines, ni même les cours d'éducation civique – durant lesquels ils ont déjà précisément évoqué ce sujet – ne semblent pouvoir avoir une influence sur cette situation.

La grande feuille blanche est maintenant saturée d'informations et de gribouillages. Ni ne sait plus quoi dire. Fatiguée par sa tentative d'explication elle se couche sur la table en regrettant de ne pas pouvoir mieux se faire comprendre.

Générique

Beppie

Un film de Johan van der Keuken, Pays-Bas, 1965.

Réalisation : Johan van der Keuken

Image : Ed van der Elsken et Johan van der Keuken

Son : Gerda van der Elsken et Johan van der Keuken

Montage : Kess Straatsma et Johan van der Keuken

Production : Lucid Eye Film et VPRO (Hilversum) Eye Film Instituut Nederland

Durée : 37 minutes

La Sole entre l'eau et le sable

Un film d'Angèle Chiodo, France, 2012.

Réalisation, image, scénario, montage et animation : Angèle Chiodo

Montage son : Fabrice Gerardi

Musique : Julien Carton, Maurice Ravel

Mixage : Christian Phaure

Production / diffusion : ENSAD (École nationale supérieure des arts décoratifs)

Durée : 15 minutes

Espace

Un film d'Éléonor Gilbert, France, 2014.

Réalisation, image et montage : Éléonor Gilbert

Mixage : Benoît Chabert d'Hières

Production : Les films-cabanes

Durée : 14 minutes

LE POINT DE VUE DE L'AUTEUR

Trois portraits, trois rencontres

Un art du regard

Le portrait, c'est un art du regard et de l'observation. Dans *Beppie*, *Espace* et *La Sole...*, l'ambition des cinéastes consiste moins à définir ou analyser des personnages (comme ça aurait été le cas dans un reportage) qu'à nous offrir du temps avec eux, en les accompagnant du regard et en les écoutant. Aucun de ces films ne prétend à l'exhaustivité. Ce ne sont pas des portraits objectifs. Ce sont des rencontres dans lesquelles s'exercent trois formes de subjectivité. Il n'empêche que ce sont des documentaires car ces regards témoignent d'une réalité. Mais cette réalité est propre à la relation des cinéastes aux gens qu'ils filment. Dans un film, nous voyons l'action d'un regard, enregistré et matérialisé dans des plans. C'est ce lien invisible dans la vie de tous les jours que le cinéma rend palpable, physique. Grâce aux films documentaires, on peut voir dans le regard d'un autre ! Nous sommes si habitués à voir des images que nous oublions le caractère proprement fabuleux de cette invention rendue possible grâce au cinéma. Mais il faut se frotter les yeux et s'en souvenir. Ce partage est unique. Ainsi placés dans le regard de Johan van der Keuken, d'Éléonor Gilbert et d'Angèle Chiodo, nous sommes conviés à regarder ce que d'autres personnes (ces cinéastes) ont regardé, et de façon très concrète nous sommes conviés à rentrer dans leurs yeux. Qu'est-ce que leurs yeux ont vu que les films nous donnent à voir ? Trois personnages : deux fillettes d'une dizaine d'années et une grand-mère de plus de quatre-vingt-dix ans. Comment ces yeux regardent-ils ces trois personnages ? Avec bienveillance, humour, tendresse, et surtout avec cœur. Dans les trois films, il s'agit d'approcher la vérité cachée d'une personne, de chercher à la comprendre sans prétendre la connaître, d'accéder au mystère de l'autre. À l'image de *La Sole entre l'eau et le sable* qui joue sur une référence de documentaire scientifique pour exprimer sa soif d'exploration : « *Partons à la rencontre de la sole...* », ces portraits se présentent comme des découvertes. D'abord physiques. On voit d'ailleurs que Johan van der Keuken et Angèle Chiodo ont un vrai plaisir à détailler les corps de Beppie et de la grand-mère en filmant à plusieurs reprises des mains (paume ouverte et poing fermé), des pieds, des jambes... Mais ces trois films manifestent surtout une véritable passion pour les visages dont ils restituent une multiplicité d'expressions. Visage endormi, visage au réveil, visage masqué, visage maquillé, visage interdit, visage complice... dans *La Sole entre l'eau et le sable*. Visage rieur, visage déterminé, visage convaincu, visage révolté, visage abattu... dans *Espace*. Plus encore, dans *Beppie*, Johan van der Keuken fait du visage de la fillette le cœur du film, privilégiant très souvent les gros plans aux plans d'ensemble – qui apporteraient au spectateur des éléments de contextualisation. Ainsi, dans la salle de classe ou dans la salle des fêtes (où aura lieu la projection des dessins animés), on remarque que Johan van der Keuken maintient hors-champ les adultes et les autres enfants, et focalise toute son attention sur les expressions de Beppie, véritablement scrutées en une série de plans serrés. Beaucoup de cinéastes auraient jugé utile de placer un contrechamp pour montrer la situation, les professeurs, les lieux. Ce n'est pas le cas de Johan van der Keuken, qui par ce biais exprime avec force que son sujet n'est pas la situation ou le contexte, mais exclusivement la personne tout entière de Beppie, ses expressions enflammées, ses réactions. En voyant ça, on ne peut s'empêcher de penser au grand cinéaste danois Carl Theodor Dreyer (1889-1968) qui fit du visage filmé en gros plan l'axe esthétique de son œuvre. Convaincu qu'on pouvait voir l'âme d'une personne se dessiner sur le visage, il réalisa en 1927 *La Passion de Jeanne d'Arc*, film entièrement centré sur la figure de son interprète Renée Falconetti, visage-paysage creusé par l'amour de Dieu. Plus tard, Dreyer dira : « *Quiconque a vu mes films saura quelle importance j'attache au visage de l'homme. C'est une terre que l'on n'est jamais las d'explorer. Il n'y a pas de plus noble expérience, dans un studio, que d'enregistrer l'expression*

d'un visage sensible à la mystérieuse force de l'inspiration ; de le voir animé de l'intérieur, en se changeant en poésie. » Cette profession de foi faite au cinéma de fiction pourrait tout autant valoir pour le documentaire. Car c'est bien cette puissance poétique que recherche Johan van der Keuken quand il filme le visage de Beppie exaltée par un dessin animé ou sous une douche, toute au plaisir jaillissant d'un jet d'eau.

Du film à la vie et de la vie au film : personne et personnage

Comme nous l'avons déjà dit, ces trois films expriment un lien qui court du cinéaste à la personne et de la personne au cinéaste. Contrairement à la fiction qui déplace une équipe de tournage, des acteurs et une régie dans un décor ou dans un studio et qui va chercher à recréer artificiellement la vie (c'est là toute la beauté de la fiction), en documentaire, la vie est là, première, toute crue et entière. Il n'y a pas de rôle. Il n'y a pas de texte à réciter. Il y a des personnes. Bien sûr, ces personnes deviennent des personnages une fois filmées car le cinéaste, en choisissant ce qu'il montre, sculpte la réalité comme une matière vivante et offre sa vision du réel. Les personnes dans la vie deviennent des personnages dans le film. Ce rapport entre personne et personnage constitue une tension d'un grand intérêt pour comprendre ces films. En effet, on perçoit que le film et la vie (hors du film) forment un ensemble qui contribue à nourrir ce lien entre les cinéastes et leurs personnages. D'abord, car ils partagent tous un espace commun : dans *Beppie*, Johan van der Keuken et sa jeune protagoniste sont voisins : « *elle était le rayon de soleil du canal où j'habitais* » ; dans *La Sole...*, la réalisatrice et sa grand-mère habitent ensemble ; dans *Espace*, la réalisatrice est la mère de la petite fille et le projet du film est né lors d'une conversion impromptue, une heure auparavant, à la table de la cuisine ! L'espace du film prend donc ses marques dans les lieux mêmes où se sont cousus les liens intimes ou familiaux. Dans *La Sole...* ce glissement entre le film et la vie est particulièrement prégnant : la fantaisie de la réalisatrice se heurte au prosaïsme de la grand-mère, ce qui crée une dimension burlesque dont le film s'amuse. La grand-mère intervient sans cesse pour exprimer son incompréhension, donner son avis ou rappeler certaines règles élémentaires que la cinéaste, obsédée par son film, semble avoir oubliées : « *Oh, je te vois grimper sur les fauteuils... Qu'est-ce que tu vas encore abîmer ?* » ou « *On ne va pas dîner aujourd'hui ? (...) J'aime vivre avec des horaires corrects.* » Ces remarques appartiennent à la vie et pourraient sembler extérieures au film. Angèle Chiodo aurait pu juger qu'elles perturbaient l'histoire et décider de les enlever en les supprimant au montage. Or c'est tout l'inverse qui s'est produit : elle les a intégrées car elle a voulu faire de ce décalage entre une grand-mère et sa petite-fille le cœur même de son film. On comprend ainsi que le portrait de cette grand-mère est aussi le portrait d'un lien intime entre deux générations, d'un lien profond d'une grande tendresse, mais aussi marqué par une certaine forme d'incompréhension. Ces va-et-vient assumés entre le film et la vie renforcent les trois portraits car ils témoignent d'un lien entre les cinéastes et les personnages qui ne se limite pas au tournage. Dans *Beppie*, la vie se présente aussi à la porte du film en la personne d'Els, une amie de Beppie, qu'on a aperçue préalablement, assise sur un lit en hauteur lors des scènes d'entretien. D'un air timide, un peu triste, elle vient demander au réalisateur s'il est vrai qu'elle ne figurera pas dans le film comme Beppie lui a dit pour l'embêter. Sans se soucier de ces querelles enfantines qui ne le concernent pas, Johan van der Keuken, sans doute ému par l'inquiétude d'Els, lui apporte la plus belle des réponses en l'écoutant et en la filmant. Face caméra, souriante et heureuse, elle accueille le regard du cinéaste comme un acte de reconnaissance. Elle qui craignait de ne pas figurer dans le film devient un personnage à part entière. Durant cette courte parenthèse où le portrait de Beppie se double du portrait d'Els, le film s'enrichit d'une réalité dont on pouvait avoir conscience mais qu'on n'avait pas encore vue : Beppie la malicieuse, l'espiègle, est sans doute aussi une petite fille mordante, parfois un peu méchante... Comme Angèle Chiodo qui insérait les remarques inopinées de sa grand-mère, Johan van der Keuken intègre cette scène inattendue. Dans le cinéma documentaire, la vie se présente naturellement au film. Et le film fait entrer la réalité

dans toute sa surprise, sa spontanéité. Dans ces trois films le rapport entre le documentariste et la personne est un lien vivant, un échange qui déborde du cadre du film.

De la collaboration à la coréalisation ?

Il serait sans doute presque impossible de réaliser le portrait de quelqu'un qui refuserait qu'on le filme. Ou alors il faudrait faire de ce refus un argument, comme l'ont fait dernièrement deux cinéastes contemporains. Dans *Z32* (2008), le cinéaste israélien Avi Mograbi dresse le portrait d'un jeune militaire de Tsahal qui a commis des exactions dont il veut témoigner sans être reconnu par ses proches. Pour ce faire, le cinéaste recrée le visage du militaire avec des masques numériques. Dans *El Sicario, chambre 164* (2010), Gianfranco Rosi filme un tueur à gages, recherché et en fuite, qui nous raconte sous une cagoule, à l'aide d'un cahier et d'un stylo, les meurtres et les tortures qu'il a commis. En documentaire, la collaboration entre le cinéaste et la personne filmée est un principe fondamental. Contrairement au reportage qui ne craint pas de voler des images (en caméra cachée par exemple), le documentaire est un art partagé. Rien n'est possible sans un désir commun, de sorte que la collaboration devient parfois quasiment de la coréalisation. Dans *Espace*, le film est tout de suite placé sous ces auspices. La petite fille donne son accord à condition de se voir dans le retour-caméra : « *J'aurais envie si on fait ça... Si je me vois, je veux bien.* » Plus tard, on apprend dans une interview (1) que Ni a refusé pendant longtemps que le film soit montré à Grenoble, où elle habite, car elle avait peur que le film soit vu dans son entourage. Preuve que c'est une collaboration, la réalisatrice a attendu d'avoir l'accord de sa fille pour diffuser le film. Dans *La Sole...* la collaboration est construite sur un frein qui, au lieu d'empêcher le film, contribue à faire grandir son pouvoir comique. Tandis que la réalisatrice s'explique sur ses intentions : « *ça, c'est des vagues...* », la grand-mère conclut : « *alors tu divagues !* » Souvent, la grand-mère ne semble pas comprendre ce que sa petite-fille est en train de faire, et intervient en donnant des indications qui jouent sur la mise en scène au point qu'elle prend en charge le film et devient brièvement son auteur. De la même façon (comme on l'a déjà vu), Beppie accapare le film de Johan van der Keuken en décidant que sa copine Els n'y figurera pas... Si le cinéaste ne l'écoute pas cette fois-ci, il n'en fait pas moins son alter ego pour le reste du film. D'ailleurs, comme si elle le précédait, c'est elle qui est invitée symboliquement à ouvrir le film, dès le générique, en allant chercher Johan van der Keuken chez lui. De la même façon, c'est elle qui indique au réalisateur, voix off, qu'il serait peut-être temps de conclure le film : « *Je pense qu'il est temps de s'en aller, non ?* » Plus généralement, ce qui frappe dans ces trois films c'est la grande connivence entre les réalisateurs et leurs personnages. Dans *Beppie*, la petite fille embarque le réalisateur dans ses pitreries et ses bêtises, comme dans la superbe séquence des sonnettes où l'excitation des enfants est stimulée par les regards caméra adressés au cinéaste complice. Le regard caméra est d'ailleurs un motif récurrent des trois films. Contrairement à la fiction ou à certains documentaires, dans lesquels les réalisateurs cherchent à annuler la présence de la caméra pour plonger le spectateur dans l'histoire, ici, la caméra est en permanence interpellée et devient quasiment un personnage autour duquel on gravite et avec lequel on s'amuse. Dans ce jeu à trois (caméra, personnage, cinéaste) quelles histoires nous racontent ces portraits ?

Trois prises de parole : que nous racontent ces films ?

Quelle prise de parole, quel témoignage ?

Dans ces trois portraits, le lien qui rattache les cinéastes aux personnages est profondément alimenté par ce qui est dit. Car ces films développent tous un rapport singulier à la parole. Contrairement au reportage qui développe des techniques normatives, propres à la

communication, en cherchant à faire passer un message compact et synthétique, le documentaire déploie un rapport à la parole qui ne correspond à aucun modèle car il dépend de la personne qui s'exprime. Si on voulait grossièrement résumer, on pourrait dire que dans le reportage on parle d'un sujet, alors que dans le documentaire on parle du sujet. Il est essentiel de prendre conscience de cette différence. Dans le reportage, la parole (souvent off) est presque toujours extérieure au film, et l'image illustre un propos en le surplombant. Dans le documentaire, ce n'est pas quelqu'un d'extérieur au film qui parle en calquant ses connaissances (comme s'en amuse Angèle Chiodo en proposant une parodie de reportage animalier et scientifique dans *La Sole...*), au contraire c'est une parole qui émerge de l'intérieur du film. Elle peut être in ou off mais elle est toujours en lien avec les images, propice à créer du sens grâce au montage. Surtout, cette parole n'est pas réductible au langage : ça passe aussi par des silences, des non-dits, des gestes... En regardant ces trois portraits, on se rend compte que chaque film propose une façon singulière de créer les conditions de la parole, de faire s'exprimer les personnages. Dans *Espace* et certaines séquences de *Beppie*, les cinéastes prennent le parti d'une parole frontale : l'interview. Mais le rapport à l'interview est original, les cinéastes laissent Beppie et Ni s'exprimer entièrement. Ils les écoutent sans les couper, car ils sont intéressés par le cheminement de leurs pensées autant que par le résultat. Il y a quelque chose de profondément émouvant à écouter ces petites filles penser, hésiter, se perdre, se relancer... La parole s'échafaude devant nous. Nous sommes spectateurs de l'expression d'une intelligence. Or, il n'y a pas d'intelligence qui ne cherche pas, qui ne trébuché pas. C'est là encore une différence qu'on pourrait relever avec le reportage. Souvent, le reportage est intelligent, mais ce n'est pas une intelligence en mouvement, c'est une pensée établie énoncée par des experts dans une langue concise et claire qui nous apprend des choses que nous ignorions. Ce n'est pas cette flamme naissante, incertaine et parfois confuse que filment Johan van der Keuken et Éléonor Gilbert. Dans *La Sole...* Angèle Chiodo élabore un dispositif plus sophistiqué : c'est l'enquête ludique qu'elle mènera avec sa grand-mère qui servira à faire émerger la parole de cette dernière. Comme elle l'a révélé en interview, Angèle Chiodo se passionnait véritablement pour ces questions scientifiques liées à l'évolution, mais son projet initial, son désir premier, était de faire un film sur sa grand-mère et son appartement. Si on ne peut pas véritablement dire que le film scientifique est un prétexte, on peut au moins dire que c'est un procédé ingénieux et pudique pour faire émerger sa parole. D'ailleurs, comme dans les deux autres films, chaque prise de parole de la grand-mère contribue à préciser le dessin de son portrait : c'est ainsi qu'elle nous apparaît tour à tour malicieuse, drôle, coquette, gourmande...

Films politiques, films féministes ?

Ces prises de parole prennent corps dans trois registres cinématographiques différents – *Beppie* est un portrait doté d'une dimension sociologique ; *Espace* un film argumentatif ; *La Sole entre l'eau et le sable* un documentaire scientifique qui dissimule un journal intime – et partagent une forme de dimension politique qui leur donne une valeur de témoignage. En effet, ces trois films déploient un art de la métonymie : ils prennent appui sur des individus pour raconter quelque chose de plus grand que ce qu'ils montrent, quelque chose qui excède le portrait... *Espace* est une revendication politique sur les discriminations dont souffrent les filles et les injustices liées à la question du genre. *La Sole entre l'eau et le sable* est une méditation sur la vieillesse, les générations et l'évolution de l'espèce. Quant à *Beppie*, tout en étant un film profondément lumineux, il doit aussi être vu comme une description ethnologique d'une famille pauvre d'Amsterdam dans les années 1960. À ce titre, la dernière séquence est parlante : comme si Beppie et sa famille étaient une famille amstellodamoise parmi tant d'autres, Johan van der Keuken clôt le film avec un long travelling en contre-plongée sur les façades sombres et uniformes de la ville. Plus qu'un adieu à Amsterdam, on devine que derrière ces immeubles vivent d'autres familles, comme celles de Beppie. La bande-son dans laquelle se déploient de poignants chœurs lyriques renforce le sentiment de quitter un monde imparfait, où la joie insouciante de certains enfants n'est pas forcément partagée par tous : comment ne pas penser au

témoignage vibrant de la mère de Beppie ? Mais la dimension politique des trois films est surtout inséparable d'une pensée féministe. D'abord, car les figures féminines prédominent : une grand-mère, deux petites filles, mais aussi les sœurs de Beppie, ses copines, sa tante, sa mère. Que reste-t-il des hommes ? Un père imbu de sa personne, la voix d'un instituteur hors-champ, un grand-père et des garçonnetts dans *Beppie*. Quelques brèves évocations masculines dans *Espace*. Rien dans *La Sole...* Des trois films, *La Sole...* est le moins engagé sur le terrain féministe privilégiant à la réflexion politique le témoignage d'une relation affective entre deux femmes. Au contraire, *Espace* et *Beppie* s'y engagent pleinement, mais en employant des méthodes différentes. Le premier repose sur un dispositif frontal qui renforce sa dimension radicale. Face à la caméra, avec pour seules armes ses mots, une feuille et un stylo, la petite fille s'engage dans un plaidoyer pour défendre le droit des filles à disposer d'autant de place que les garçons dans la cour de récréation. En voyant son dessin prendre forme, on perçoit les lois tacites qui régissent le lieu, le compartiment, et participent à reléguer les filles sur les bords, dans les coins. Le sentiment d'injustice de la petite fille est d'autant plus fort qu'elle ne parvient pas à se faire entendre des autres : principalement des garçons, mais aussi de ses copines et de son institutrice. Derrière cette problématique de l'occupation d'un espace se forme bientôt dans notre imaginaire tout un arrière-plan géopolitique. Car la représentation mentale de cette inégalité nous évoque une guerre de territoire. Le dépit de la petite fille s'exacerbe sur sa feuille bientôt saturée d'informations, comme si le désir initial de proposer un dessin clair, agrémenté d'une légende pour être enfin comprise, avait été abandonné en cours d'argumentation. La feuille n'est bientôt plus qu'un brouillon illisible, gribouillé. La page devient l'expression d'une colère silencieuse. Et à son image, le sentiment de fatalité semble avoir pris le pas sur le désir d'être entendue, comme semblent nous l'indiquer les derniers mots de Ni : « *Mais je ne sais pas comment t'expliquer, en fait.* » Dans *Beppie*, Johan van der Keuken exprime aussi une certaine forme de fatalité lorsqu'il traite du rapport entre les hommes et les femmes. Car le portrait insouciant de Beppie laisse progressivement place à une description des autres membres de sa famille et notamment de deux femmes soucieuses – sa sœur aînée Lenie et sa mère – dont l'existence est entièrement dévouée aux tâches ménagères, au travail, aux contraintes. Mais ces deux voix de femmes prennent toute leur dimension politique grâce au montage parallèle élaboré par le cinéaste. Car leurs deux portraits sont enchâssés avec un troisième, celui du père, pour qui la vie n'est qu'une source de loisirs et de plaisir. En décidant de monter côte à côte ces trois voix, Johan van der Keuken donne à entendre la sienne. L'inconséquence de cet homme, vantard et hâbleur, ne résiste pas à l'empathie que l'on ressent pour cette mère courage et cette jeune femme qui semble prendre conscience de la vie de travail qui l'attend... La portée féministe du film se fait entendre dans cette rencontre produite (grâce au montage) entre les différents personnages et trouve un écho musical dans la bande-son : le père est associé à une musique jazz, alerte et sautillante, tandis que Lenie et la mère de Beppie sont accompagnées par des chœurs liturgiques. Cette note amère n'assombrit pas le film car Johan van der Keuken a la grâce de parler avec légèreté des choses graves. Mais elle participe à bâtir le propos du film : en faisant le portrait de cette petite fille, le cinéaste dresse le portrait lucide d'une société. Et pose une question centrale de son cinéma : comment vivre ensemble ?

Le portrait comme puissance de vie contre l'oubli et la mort

Mais le propos politique de ces portraits est d'autant plus fort qu'aucun de ces films ne se lamente. Les personnages sont tous animés par une très grande puissance de vie. Même Ni, qui est très affectée par la situation qu'elle décrit et qu'elle juge sans issue, trouve plusieurs fois la ressource pour sourire à sa mère. Fondamentalement, on peut dire que ces films dressent le portrait de trois personnages vivants, énergiques, combatifs, et qui partagent tous une forme de joie. Cette puissance vitale est incarnée par deux petites filles qui symbolisent l'avenir dans toutes ses potentialités et une très vieille dame qui a encore l'énergie de s'amuser comme un enfant. On pourrait dire que ces trois portraits sont des films sur l'enfance. Mais une enfance qui n'a pas

d'âge, qui peut être partagée par tous, qui est une puissance de vie. Depuis sa naissance, l'art du portrait n'a jamais cessé de braver la mort. Car il fixe dans le temps une image qui survit à la disparition des êtres. Le rapport au temps et à la mort est d'ailleurs une caractéristique de ces films. D'abord, et tout simplement, car en enregistrant la vie le documentaire produit une archive de la personne. Ainsi, dans ces films, Beppie et Ni auront toujours dix ans. De même, dans quelques années, quand la vieille dame de *La Sole entre l'eau et le sable* sera morte, le film conservera précieusement le souvenir immortel de son visage, de ses sourires et de ses gestes. Le documentaire, comme la photographie, préserve la mémoire des êtres. Mais surtout, ces films abordent directement dans leurs thématiques la question de notre finitude. Assise à côté de son grand-père, Beppie, voix off, parle de ses vieilles mains recroquevillées à cause de l'arthrose. En plusieurs gros plans, Johan van der Keuken les filme avec une grande délicatesse. Dans les yeux du cinéaste, la vieillesse n'est pas triste, elle est belle. Et le vieil homme lève son verre devant la caméra comme pour trinquer joyeusement. Plus tard, Beppie confie qu'elle ne veut pas mourir, bien qu'elle ait conscience que c'est inéluctable : « *Je n'ai pas envie de mourir, mais ça doit bien arriver, non ?* » Puis le film, avec un certain humour, s'amuse à mettre en relation les propos un peu vains d'un catéchiste situé hors-champ tandis que Beppie, filmée en gros plans, donne son interprétation burlesque de l'âme et du Ciel, qu'elle perçoit comme une réalité nettement moins amusante que la vie terrestre : « *Tout ce que tu vois ce sont des nuages...* » Dans *La Sole entre l'eau et le sable*, la question de la mort est aussi abordée avec humour. En s'appuyant sur la forme du journal intime qui se déroule sur quatre saisons de l'hiver 2010 à l'hiver 2011, le film veut explorer la question du temps en mettant en rapport la sole, dont l'histoire évolutive remonte à plusieurs millions d'années, et la grand-mère de la réalisatrice âgée de plus de quatre-vingt-dix ans : « *Pour retrouver le cheminement évolutif de la sole, il faut s'enfoncer dans les couches de sédiments...* » De façon ludique, ce poisson ancien et cette vieille dame sont reliés par une multitude d'analogies. L'appartement est transformé en fond marin comme s'ils cohabitaient dans le même espace. Un collier de la grand-mère ou sa simple pantoufle symbolisent la forme ovale du poisson. Les tapis de son appartement ou les draps de son lit s'animent aux passages furtifs de la sole. La peau ridée et tachetée de la vieille dame semble avoir quelques liens avec les tissus chromatophores du poisson et, lors d'une dissection, on retrouve avec surprise des bagues dans ses entrailles, etc. Ces très nombreux liens participent à créer l'atmosphère profondément poétique du film et indiquent par quels chemins tortueux il faut passer pour toucher au mystère du vivant. Et puisque la science ne peut pas résoudre entièrement ce mystère, il reste aux hommes la possibilité d'en produire des représentations artistiques. Face à l'énigme scientifique que pose Angèle Chiodo, le film est un hymne à la vie. C'est ainsi qu'il faut revoir la dernière séquence et ce beau cortège funèbre où, face à la caméra, la grand-mère conduit la réalisatrice-actrice déguisée en sole géante jusqu'à sa tombe : « *Un pas, deux pas, trois pas...* » La sole s'effondre par terre. La grand-mère commente : « *ça y est, elle est crevée...* », sans que l'on sache vraiment si ce dernier mot adressé à la caméra – « *crevée* » –, doit vouloir dire « fatiguée » (dû au colossal costume en tissu que porte l'actrice) ou tout simplement « morte »... Puis elle dispose des fleurs autour de la dépouille et on entend en off ce commentaire faisant référence à la laideur de la mort : « *Parfois l'évolution c'est moche, c'est ainsi que progressera l'espèce.* » Mais encore une fois, le tragique est vaincu par un jeu de mots que la grand-mère adresse à la caméra : « *Alors je peux passer, avant de trépasser...* » La grand-mère sort du champ et sort du film. La vie est plus forte et culmine une dernière fois dans la séquence du générique où la grand-mère apprend à sa petite-fille à danser la valse. Un pas, deux pas, trois pas... Les trois pas qui conduisaient le cortège funèbre sont repris et détournés... Car cette fois-ci, ils sont mis au service d'une danse ! La tristesse et la mort n'auront pas raison du film. La vie continue, insaisissable, fixée à jamais dans ces portraits.

Trois expressions de l'imaginaire : de quel rapport au réel témoignent-ils ?

Espace ludique et pouvoir du jeu

Le fait que *La Sole...* s'achève par une danse est très représentatif de la mentalité de ces films qui sont tous placés sous le signe du jeu. Parfois le jeu est un plaisir, parfois le jeu est sérieux. Mais dans tous les cas, le jeu est fixé par un cadre et des règles qui mettent à distance la réalité. C'est cet écart avec la réalité que ces trois portraits filment admirablement. On pourrait dire que chacun de ces films pose ses règles et regarde comment les personnages évoluent dans ce cadre ludique. Dans *La Sole...*, nous sommes conviés à un jeu de recherche sur un plateau unique (un appartement) dans lequel il y a des énigmes à percer, des indices à rassembler, des rôles à interpréter... Dans *Espace*, nous assistons à un jeu de dessin très sérieux, dans un dispositif radical : un plan fixe, une feuille blanche, un stylo... Dans *Beppie*, le terrain de jeu c'est la ville, et les enfants ses interprètes. Dans tous les cas, les cinéastes semblent les maîtres du jeu. Ce sont eux qui posent les règles, mènent les jeux en stimulant les enfants (par exemple la séquence des sonnettes dans *Beppie*) ou animent l'espace (le recours à l'animation dans *La Sole...*). Mais souvent les réalisateurs participent aussi, devenant à leur tour de véritables acteurs du jeu. Dans *La Sole...* Angèle Chiodo embrasse tous les rôles : elle est à la fois documentariste, cadreuse, chef-décoratrice, animatrice, mais aussi actrice : interprétant parfois son propre rôle (celui d'une petite-fille aux côtés de sa grand-mère comme lors de la séquence de la valse) ou celui d'un des nombreux personnages inventés : scaphandrier, scientifique, laborantin... Sans aller à se mettre en scène, on perçoit qu'il y a aussi chez Johan van der Keuken un plaisir palpable à suivre le jeu des enfants. En écoutant les musiques pleines d'allégresses qui accompagnent les déambulations de Beppie et sa bande, on devine aisément que les grimaces adressées à la caméra ont fait la joie de Johan van der Keuken. Tout ce petit monde est complice. Dans la séquence des sonnettes, Johan van der Keuken rajoute à la postproduction (c'est-à-dire lors du montage son) d'autres bruits de sonneries afin de donner une connotation cartoonesque à la scène. En distillant ces petites notes stridentes et comiques, on perçoit qu'il va dans le sens du jeu des enfants. Il ne s'amuse pas d'eux, il s'amuse avec eux. Mais pour les trois cinéastes, le jeu c'est aussi celui du film ou comment jouer avec les règles du cinéma, ses principes, ses normes. *Beppie* joue avec le montage en découpant la réalité en mille petits morceaux, qui apparaissent comme les fragments d'un puzzle fou, recomposé sous nos yeux. *Espace* simplifie le cinéma pour n'en garder que l'essentiel : une caméra et un personnage. Tandis qu'à l'inverse, *La Sole...* exploite de façon vertigineuse ses potentialités en jonglant avec tous ses registres : fiction, documentaire, animation. Mais quelle que soit la méthode empruntée, dans les trois cas ces cinéastes jouent pour contourner le quotidien du monde, ses conventions, et aborder la réalité avec un regard neuf.

Imaginaire des personnages et imaginaire du film

Qu'est-ce qui compose la réalité ? À la fois du réel et de l'imaginaire. À la fois du visible et de l'invisible. Car la réalité d'un homme, c'est autant son corps, ses gestes, son activité, son inscription physique dans le monde, que ses pensées, son inconscient, ses rêves. C'est sa part visible : sa peau, ses yeux, ses mains... et aussi sa part cachée : son cerveau, son cœur, ses pulsions... Les trois portraits que nous étudions ont en commun de chercher à rendre visible cette part cachée des personnages qu'ils filment en proposant une représentation de l'imaginaire des protagonistes. Dans *Espace*, le dispositif créé par la réalisatrice offre l'occasion à Ni de dessiner sa cour de récréation. Mais pourtant est-ce que c'est vraiment la cour de récréation de Ni que nous voyons prendre forme sur la feuille blanche ? Non. Il s'agit plutôt d'une représentation de son espace mental. D'ailleurs, comme Ni le concède elle-même les proportions ne sont pas justes. La représentation est inexacte, ce n'est pas l'exactitude scientifique qui est recherchée. Nous ne

sommes pas sur le terrain de l'objectivité, mais sur celui de la subjectivité et du ressenti individuel. Dans *Beppie et Espace*, la parole est délibérément laissée aux filles qui s'expriment totalement et parfois confusément sans que ça pose de difficulté. Là encore, pour les deux cinéastes, l'expression de l'imaginaire de Beppie et de Ni a plus de sens qu'un récit objectif. On pourrait même dire que cette confusion – qui est parfois liée à la profusion de leur imaginaire – a sans doute un plus grand pouvoir d'évocation car elle nous renseigne davantage sur ce qu'elles sont que des histoires parfaitement claires. Ainsi, il arrive plusieurs fois que nous ne comprenions pas exactement ce qu'elles disent. Beppie évoque une bêtise qu'elle a faite avec une amie puis demande au cinéaste si elles ont été prises en photo à ce moment-là : bref, s'il reste une trace qui risquerait de les compromettre... En tant que spectateur, nous ne savons pas exactement de quoi parle Beppie et nous avons du mal à comprendre l'enjeu de cette scène. Le cinéaste aurait pu la couper au montage, mais il la conserve. Pourquoi ? Car ce n'est pas l'histoire en tant que telle qui l'intéresse, mais l'expression de Beppie : sa façon espiègle et effrontée de parler d'elle-même et de ses bêtises. L'expression de la personne est plus importante que l'histoire. Cet imaginaire des personnages trouve un relais très significatif dans l'imaginaire déployé par les cinéastes pour en faire le portrait. Pour rendre visible la part invisible de l'imaginaire, le cinéaste doit percer le rideau des apparences. C'est pourquoi Angèle Chiodo et Johan van der Keuken créent des petites unités narratives fictionnelles pour raconter de l'intérieur leurs personnages. Dans *La Sole...* la réalisatrice transforme l'appartement de sa grand-mère en une petite bulle fictionnelle. Mais la fiction a surtout pour but d'approcher la réalité de sa grand-mère par des moyens détournés. Et on comprend vite que métaphoriquement, l'océan c'est sa grand-mère. Ici, sonder les abîmes sous-marins et clairs-obscur, c'est aussi plonger dans les profondeurs invisibles de sa grand-mère, explorer sa part dissimulée, mystérieusement retenue au fond d'elle-même. Lorsque le documentaire scientifique nous invite à plonger dans les couches de sédiments, c'est une façon de nous proposer de rentrer dans le monde de la grand-mère. De la même façon, Johan van der Keuken nous convie à voir au-delà des apparences en réinterprétant très librement l'imaginaire de Beppie. Dans la séquence où Beppie, accompagnée d'autres enfants, regarde passer une parade militaire, le cinéaste rajoute aux images du défilé une série d'images extérieures qui frappent par leur hétérogénéité : des vagues qui jaillissent d'une douve, un saut en parachute, un avion qui fait un tour sur lui-même, une voiture en équilibre sur deux roues, des gens qui font du patin à glace et qui chutent... Ainsi associées aux plans documentaires du défilé, ces images se présentent comme une transcription fictive de l'imagination de Beppie. À la vue de ce cortège, Johan van der Keuken se plaît à imaginer ses représentations mentales en créant des rapprochements ludiques et burlesques qui s'amuse aussi à délégitimer le sérieux et la pompe militaire. Le lien est très clairement inscrit dans l'usage qu'il fait du champ-contrechamp : lorsque Beppie lève les yeux vers le ciel, un parachutiste saute d'un avion. Ce lien entre son regard et le saut est purement inventé par le cinéaste. Il n'a rien de réel. On comprend que Johan van der Keuken s'amuse à se projeter dans l'esprit malicieux de Beppie et qu'il lui prête une interprétation drôle et quasiment clownesque de l'apparat militaire. En ayant ainsi recours à différentes formes de fictions, la réalité documentaire des protagonistes s'enrichit d'une représentation imaginaire profondément vivante.

Le documentaire comme art de l'incertitude

En voyant ces films, on comprend que la réalité d'un personnage est fuyante, instable, qu'elle déborde toujours de son cadre. Représenter quelqu'un, ce n'est pas en donner une image définitive, fixe et objective. C'est toujours en donner une image incomplète, représentative d'une rencontre et d'une relation entre deux personnes, deux subjectivités : un cinéaste et un personnage. C'est d'ailleurs encore une différence qu'on pourrait établir avec le reportage. Tandis que le reportage a pour ambition d'apporter des conclusions sur un sujet, de donner une information compacte et définitive, le documentaire, au contraire, est un art de l'irrésolution, de l'incertitude, du tâtonnement, de la recherche. Car ce qui préside au documentaire, c'est la conscience que la réalité est mystérieuse, profondément irrationnelle. Tout l'enjeu consiste à

exprimer la réalité. Et non à la résoudre comme on pourrait le faire d'une équation. D'ailleurs les trois films se finissent par des points de suspension. Dans *La Sole...*, un carton dit avec humour que malgré des avancées significatives, le mystère reste entier : « *L'expédition a permis de mettre de l'ordre dans le chaos des profondeurs... Mais nous n'avons aujourd'hui qu'une seule certitude : il nous reste encore des milliers de Soles inconnues à découvrir.* » Dans *Espace*, la petite fille concède qu'elle ne sait pas comment mieux expliquer : « *Mais je ne sais pas comment t'expliquer, en fait.* » Tandis que dans *Beppie*, la caméra sort de la ville par les canaux, comme si elle poursuivait sa route, à l'aventure dans le grand monde, vers d'autres histoires, d'autres récits, d'autres personnes... Ces fins ouvertes résonnent alors à la fois comme des adieux et comme un encouragement à se tourner vers le monde, aussi vaste et beau qu'indéchiffrable. Reste ces trois portraits qui gardent le souvenir de ces deux petites filles et de cette grand-mère, comme des empreintes moulées dans le corps du réel et soustraites à la fuite du temps.

1. <http://pro.bpi.fr/cinema-documentaire/ou-en-etes-vous-eleanor-gilbert>

DEROULANT

Séquence 1 | Beppie : L'exposition

[00.00 – 00.45]

Le générique est entrecoupé d'un dialogue en off entre le réalisateur Johan van der Keuken et Beppie :

- *Bonjour Beppie, entre.*

- *Bonjour Monsieur van Keuk, bonjour Madame Keuken.*

Cette invitation du réalisateur est tout de suite marquée par une certaine forme de gaieté soulignée par le choix d'une musique jazz euphorisante : des cuivres et une grosse caisse qui sonnent comme un effet d'annonce. Puis silence et fondu au noir...

[00.46 – 02.06]

Par petites touches, grâce au montage parallèle, le réalisateur va décrire progressivement ses deux protagonistes : Amsterdam et Beppie.

On voit d'abord quatre plans de la ville déserte : une rue avec son alignement d'arbres, un bras de canal gelé dans lequel se sont formés des morceaux de glace, des toits d'immeubles à angles droits, une rue vide avec des sacs. Puis on découvre Beppie pour la première fois grâce à un plan panoramique horizontal qui glisse sur le trottoir jusqu'à son poing fermé filmé en gros plan : elle porte une bague à l'annulaire. De nouveau un plan de la ville : encore la rue vide avec des sacs. Puis un plan panoramique (vertical cette fois-ci) qui nous montre les jambes de Beppie en gros plan : elle porte de gros collants en laine et des petites chaussures. Le montage parallèle se poursuit. Au plan fixe du canal, dans lequel mouillent des péniches, succède un plan fixe sur les jambes de Beppie, qui se tient debout sur un perron. Puis nous voyons alternativement des façades d'Amsterdam et Beppie, qui court vers la caméra et dont nous découvrons pour la première fois le visage. Enfin, la rue vide, une porte, et Beppie cadrée au niveau de la poitrine qui sort de l'intérieur d'un immeuble au ralenti, en avançant vers nous... Fin de l'exposition. Fondu au noir.

Séquence 2 | Aller-retour de la maison à l'école !

La méthode de montage parallèle employée par Johan van der Keuken dès l'exposition se précise dans cette nouvelle partie avec une virtuosité si prodigieuse qu'il est assez difficile de proposer un découpage classique séquence par séquence. Une séquence est une unité de temps, de lieu et

d'action qui produit un sens linéaire : avec un début, un milieu et une fin. Dans ce film, Johan van der Keuken mélange toutes les séquences par petits fragments et crée une véritable composition musicale extrêmement ingénieuse faite d'entrecroisements, de contrepoints, de reprises et d'échos...

[02.07 – 02.52]

Beppie marche dans la rue pour aller à l'école. Elle est filmée en plongée depuis un appartement. Elle commence à nous raconter son quotidien en voix off. Elle passe devant chez sa tante qu'elle appelle depuis la rue. Séries de gros plans sur Beppie, qui l'appelle en riant. Elle siffle, ce qui lance dans la bande son une musique jazz alerte. Contrechamp sur la tante (plan serré) qui fait un signe de la main. Beppie court. Johann van der Keuken la suit avec des panoramiques et un travelling. Elle est légère et enjouée, accompagnée par la musique. Elle entre dans l'école. Fondu au noir.

[02.53 - 04.19]

Assise sur une chaise face à la caméra, comme dans un dispositif d'interview, elle se présente à nous. Zoom avant vers elle : « *Bon. Je m'appelle Beppie et mon nom de famille est Klaassen. J'ai huit sœurs...* » Une série de plans vient illustrer le propos : on a le portrait des sept sœurs les unes après les autres. D'abord la plus petite, Brigitte, dans les jambes de Beppie, sur le seuil de la porte. Ensuite les cinq du milieu (Sylvia, Bernadette, Yvonne, Jopie, Josta), toutes filmées dans le même cadre, de sorte qu'on remarque de façon ludique leurs différentes tailles. Puis enfin la plus grande, Lenie, filmée devant la porte de la maison, à côté de Beppie, renforçant encore ce jeu sur les échelles, les tailles. Retour au dispositif d'entretien : en très gros plan, elle parle de l'appartement de sa famille constitué de six pièces. Elle dit qu'elle partage sa chambre avec Josta. Et raconte que sa petite sœur Brigitte vient s'endormir dans son lit la nuit pour ne pas avoir peur. Tandis qu'elle parle, des chœurs d'église résonnent dans la bande son.

[04.20 – 04.36]

Plan cadrage épaule : on retrouve Beppie dans l'école où elle était entrée en début de séquence. Elle est face à nous, assise à son bureau. Zoom arrière, on la découvre dans son quotidien d'élève, récitant à tue-tête la table de trois.

[04.37 – 06.58]

On revient au dispositif précédent : l'entretien chez elle. Elle est filmée face caméra en très gros plan. Elle poursuit sa présentation et révèle sans complexe qu'elle n'est pas une très bonne élève et qu'elle est bavarde. Puis elle fait le compte de l'argent qu'on lui donne si elle a des bonnes notes. Brève illustration de son propos avec un plan serré (insert) sur la main de Beppie avec quelques pièces dans sa paume. Retour à l'entretien : zoom arrière suivi d'un décadage sur les enfants assis à côté d'elle, qui l'écoutent parler d'une boîte dans laquelle son père met ses économies : « *Mon père a une petite boîte de trésors, une petite boîte verte...* » Nouvel insert sur la paume de Beppie avec des pièces. En voix off, elle continue de raconter ce qu'on peut faire avec l'argent : aller à la piscine, en colonie... Puis elle révèle que ses parents n'ont pas les moyens de payer des vacances à toute leur famille. À l'image, on la voit dans la rue, avec des

amis, devant un guichet s'achetant un ticket pour la piscine puis commandant un cornet de frites. Elle se promène dans les rues bondées accompagnée d'amis en mangeant des frites. Ces scènes de rues sont accompagnées de musique soul.

[06.59 – 07.17]

Retour en classe. Toujours face à nous, elle récite la table de cinq.

[07.18 – 07.50]

On revient à l'entretien, toujours avec le même cadrage, face à nous. Elle parle sans complexe d'une bêtise qu'elle a faite avec des amies et demande au réalisateur si elles ont été prises en photo : « *Sa sœur dit qu'on a été prise en photo, c'est vrai ?* » Le réalisateur ne répond rien et insère une photo de Beppie (correspondant vraisemblablement à un autre moment), visage espiègle dans les rues d'Amsterdam. Beppie conclut : « *Tu ne vois rien.* »

[07.51 – 08.19]

Séries de plans serrés et de plans moyens où Beppie, d'abord seule, puis accompagnée par toute une bande d'enfants, s'amuse à appuyer sur les sonnettes de la rue. Pour chacune des sonneries, la bande-son emprunte au bruitage comique du cartoon. La scène s'achève par un plan où les enfants lèvent les bras au ciel pour célébrer joyeusement leur bêtise face à la caméra, tandis que simultanément, la bande-son souligne leur allégresse avec une ponctuation jazz (cuivres).

[08.20 – 08.35]

Retour dans la classe, toujours face à la caméra. La récitation des tables de multiplication se poursuit... Elle se trompe, elle est reprise par son maître, elle sourit et reprend.

[08.36 – 10.42]

Retour au dispositif de l'entretien chez elle. Plan serré sur Beppie, puis zoom arrière. Elle raconte des histoires de jeu de cow-boys avec ses amis, puis une anecdote concernant un homme dénommé « *Johnny le fou* » qui se serait échappé de l'asile... Elle continue en parlant d'une histoire qui lui est arrivée la nuit : sa sœur Lenie redoutait de traverser la rue où habite leur tante car elle avait peur qu'un homme se cache nu derrière un buisson. La caméra décadre et filme deux amis de Beppie qui sourient en l'écoutant raconter l'histoire. Beppie révèle que Lenie a déjà été embêté par des hommes, notamment par un exhibitionniste. Puis, sans transition, on voit Beppie marcher dans la rue de cette tante. Elle est accompagnée par deux copains et regarde les vitrines des magasins. Les chœurs d'église déjà entendus précédemment dans le film résonnent de nouveau. On comprend que c'est une rue où travaillent des prostituées. Insert sur les vitrines : des photos de femmes dans des attitudes lascives, robe relevée, certaines les jambes nues, les cheveux détachés... « *On voit toutes ces femmes assises devant la fenêtre. Je les appelle les travailleuses...* » Retour au dispositif de l'entretien, toujours face caméra, elle dit : « *Plus de garçons pour moi.* »

[10.43 – 10.51]

Retour dans la classe : toujours face à nous, elle poursuit sa récitation de la table de trois.

[10.52 – 11.12]

Retour au dispositif de l'entretien chez elle, toujours face à la caméra. Elle parle des garçons qui sont méchants. « *Les garçons sont méchants, dès qu'ils voient une autre fille, ils vous quittent.* » Mimiques de Beppie, pétillante de malice.

[11.13 – 11.35]

En classe, toujours face caméra, toujours les tables de multiplication. Elle cale de nouveau, compte dans sa tête et se reprend.

[11.36 – 14.02]

Retour à l'entretien, toujours face caméra. « *Je ne sais pas si ma mère me permettra de me marier.* » Beppie appuie son argumentation en parlant d'une certaine Caterina Valente (chanteuse populaire des années 1950-60, célèbre en Allemagne) qu'elle a vue à la télé et dont la mère lui aurait interdit de se marier. Puis elle parle de la télé qu'elle regarde tous les jours et évoque ce qu'elle a vu récemment. Les histoires nous sont racontées sans qu'on en saisisse tous les enjeux mais le réalisateur ne l'interrompt pas comme si l'expression volubile de l'imaginaire était plus importante que le sens véritable du propos.

[14.03 – 15.01]

Retour dans la classe : zoom avant sur Beppie qui lève la main pour répondre à des questions du professeur sur l'architecture d'un château fort. Le professeur est toujours hors-champ. La caméra est fixée sur les réactions de Beppie. Dans la bande son, les chœurs religieux reprennent et s'amplifient. Très gros plan sur elle. Beppie énumère les principaux canaux d'Amsterdam.

[15.02 – 15.50]

Les chœurs religieux se poursuivent tout au long de la scène. On la voit jouer avec des amis dans la rue, sur la route, entre des voitures, puis dans un terrain vague où ils renversent une carrosserie abandonnée. Ils s'enfuient en courant sous l'œil attentif de la caméra qui les filme à l'épaule.

Séquence 3 | Scènes réelles et saynètes imaginaires

[15.51 – 16.34]

On retrouve Beppie chez le coiffeur, assise face à la glace. La musique des chœurs religieux s'estompe en début de scène. Le coiffeur lui coupe la frange. Séries de gros plans assez courts du visage de Beppie pendant que le coiffeur poursuit sa coupe. Elle a la moitié du visage dans la lumière. En voix off, elle parle de ses parents et de son père qui est garçon de café. « *C'est toujours un garçon.* » Ellipse. Elle pose devant le salon de coiffure, avec sa nouvelle coupe.

[16.35 – 17.19]

On retrouve Beppie dans les douches collectives. Un plan panoramique décrit l'espace où se lavent les enfants et finit sa course sur Beppie. Une musique jazz entraînante accompagne toute la scène. Série de plans serrés cadrés au niveau de la poitrine sur Beppie qui se lave les cheveux puis le ventre avec un gant de toilette en faisant la folle. Nombreuses grimaces et facéties devant la caméra. La scène s'achève avec deux gros plans d'elle, les yeux fermés, sous le jet d'eau.

[17.20 – 18.14]

Nouvelle musique de jazz tout aussi entraînante. On retrouve Beppie sur les marches d'un perron. Elle s'amuse à enjamber des murets et des barrières le plus vite possible. En voix off, elle parle de ses jeux : cache-cache, chat perché ou des jeux de mots inventés. L'un, par exemple, où il faut donner des marques de cigarettes...

[18.15 – 20.00]

Beppie se tient face caméra avec un chapeau en carton sur la tête, entourée par des amis et une dame. Voix off : elle se moque avec humour et impertinence des faux Saint-Nicolas qu'elle voit dans la rue : « *L'autre jour nous avons vu Saint-Nicolas. Il avait de la crème comme moustache et barbe. J'ai dit : tu sais ce que tu es ? Un chou à la crème. Il a dit : pas de cadeau pour toi...* »

Sous les regards de Beppie et d'autres enfants : on voit passer un défilé mené tambour battant dans la ville... Série de plans sur les enfants et la parade. Et soudain, trois plans de vagues. Puis de nouveau un plan moyen sur les enfants qui regardent le défilé : parmi eux, il y a Beppie et une de ses petites sœurs qui regardent vers le ciel. Un parachutiste plonge dans les airs. Son parachute s'ouvre. Un avion se retourne sur lui-même. Retour sur Beppie en plan serré qui continue à regarder la parade. Le montage parallèle entre Beppie et ses images mentales se poursuit et s'écarte du sujet militaire de façon de plus en plus burlesque : on voit une voiture rouler en équilibre sur deux roues, puis des sauts de patin à glace débouchant sur des chutes, et enfin une performance cinématique avec un avion en paillettes lumineuses. Retour sur Beppie et sa petite sœur qui continuent à regarder le défilé.

[20.01 – 21.14]

On retrouve Beppie assise à une table au côté de son grand-père, chez sa tante Miep. Au fond de la pièce, sa tante est assise dans un fauteuil à côté d'oiseaux qu'on entend gazouiller dans leur cage. En voix off, Beppie raconte que son grand-père l'a consolée un jour en lui offrant des bonbons. On entend une musique chantée tout au long de la scène. On voit une photo de Beppie dans le salon, posée sur un buffet. Plan rapproché sur Beppie et son grand-père assis à table : elle est concentrée sur ses devoirs pendant que son grand-père s'allume un cigare. Très gros plan sur le grand-père qui savoure son cigare. Voix off : Beppie parle de la vieillesse et des mains de son grand-père qui rétrécissent. Série de gros plans sur la main du grand-père qui tient son cigare, les doigts recourbés. Gros plan sur le grand-père qui déguste un petit digestif. Puis plan moyen : Beppie dessine, le grand-père sourit et lève son verre devant la caméra comme pour trinquer. Fondu au noir.

[21.16 – 21.49]

Nouvelle musique de cuivres avec des accents cartoonésques... On retrouve Beppie dans la rue avec d'autres enfants dont certaines de ses sœurs. Série de plans sur la petite bande : ils font les fous et jouent devant la caméra.

[21.50 – 30.46]

On la retrouve face caméra, dans une salle, assise au milieu d'autres enfants... Hors-champ, une voix d'homme évoque à l'aide d'un mégaphone l'histoire de la naissance de Jésus puis lance un chant de Noël. Beppie reprend toutes les paroles en les ânonnant. Elle rit avec ses voisins et chante avec vigueur. Inserts de cartons avec les paroles de la chanson. Beppie n'est pas très attentive. Hors-champ, une dame convie les enfants à la prière : « *Fermons les yeux et joignons les mains...* ». Grimaces de Beppie suivies de plusieurs plans serrés liés les uns aux autres par des fondus enchaînés. Puis la dame annonce qu'ils vont regarder un film. Plan serré sur Beppie, légèrement de profil qui se réjouit en criant et en levant les bras. Montage parallèle entre le visage de Beppie et l'écran (des dessins animés rocambolésques). Elle commente tout ce qu'elle voit. Puis très long gros plan sur le visage de Beppie captivée par ce qu'elle regarde... Tout au long de ce plan, elle énumère voix off les films qu'elle aime : *Donald Duck, Popeye, Mr Magoo, Bonanza, Beverly Hillbillies, Rintintin*, etc. Puis elle parle de *L'Homme invisible*. Deux nouveaux plans serrés sur Beppie, l'un derrière elle, l'autre face à elle légèrement de profil. En voix off son imagination se développe : elle parle de la mort puis de l'âme : « *Je n'ai pas envie de mourir, mais ça doit bien arriver, non ?* » Elle semble répéter ce qu'on lui a dit à ce sujet. Puis elle explique sans beaucoup de conviction que certaines âmes montent au Ciel et que les autres vont en Enfer (qu'elle s'amuse à comparer à la station d'essence Shell)... Gros plan frontal sur Beppie qui mâche un chewing-gum. Toujours en off, elle dit ne pas vouloir aller au Ciel : « *Tout ce que tu vois ce sont des nuages...* » Hors-champ, la dame se remet à parler aux enfants : « *Pourquoi sommes-nous si heureux ?* » Puis elle leur rappelle ce qu'est Noël et les convie à la prière : « *Seigneur Jésus, merci de nous avoir rassemblés ici aujourd'hui...* » Série de plans serrés sur Beppie : nombreuses mimiques et grimaces de Beppie qui n'écoute plus la dame...

[30.47 – 31.07]

Les chœurs religieux déjà entendus plus tôt dans le film résonnent à nouveau dans la bande son. Série de plans centrés sur Beppie : c'est la nuit, elle est avec ses copains dans la rue et s'amuse avec des feux de Bengale. Fondu au noir.

Séquence 4 | Henni, Els, Lenie, son père, sa mère et Amsterdam

[31.08 – 32.28]

Alternance de très gros plans et de plans moyens la montrant avec un ami sur la berge, le long d'un canal. La scène est entrecoupée (quasiment rythmée) de fondus au noir. En off, elle raconte qu'elle a embrassé un garçon qui s'appelle Henni puis elle confie qu'elle ne pense pas qu'elle restera toujours avec lui. La caméra circule dans une rue d'Amsterdam : on voit des vélos appuyés contre des murs en brique, des portes... Les chœurs reprennent. Toujours en off, elle parle aussi des autres garçons qui sont tous amoureux de son amie Marja qui « *se donne des airs.* »

[32.29 – 33.12]

Une petite fille apparaît sur le seuil d'une porte : on reconnaît Els, une amie de Beppie qui était présente lors des séquences d'entretien du début du film. Elle vient voir le réalisateur et d'un air timide lui demande si c'est vrai qu'elle a été coupée du film comme le lui a dit Beppie pour l'embêter. « *Elle ne voulait pas que je sois dans le film.* » Pour toute réponse, le réalisateur l'intègre dans le film en en faisant le portrait : zoom avant puis plan serré cadré à la poitrine. « *Quand je lui ai donné du yaourt, elle a dit : pas de microbes pour moi.* » Gros plan d'Els, face caméra, elle sourit, tandis que la musique des chœurs se poursuit en s'amplifiant dans la bande son. Els continue son explication en off : « *Ils disent tous que j'ai des puces. Ma sœur dit que je devrais dire : je les ai eues de toi. Mais j'oublie toujours de le dire.* »

[33.13 – 33.33]

La caméra circule de nouveau dans la rue, toujours avec la même musique. Voix off de Beppie : « *Mon père ne voulait pas de caméra à la maison. Ma mère pensait que c'était trop stressant...* »

Gros plan sur la mère qui explique que c'est parce qu'ils sont trop encombrés dans la maison car ils sont déjà dix.

[33.34 – 33.45]

Plan rapproché puis zoom avant sur Lenie, la sœur aînée de Beppie. Musique jazz alerte, presque sautillante. Lenie travaille dans une charcuterie. Elle porte une blouse blanche et parle de sa petite sœur : « *Beppie aime l'argent. Si elle peut vendre quelque chose, elle le fait. Une fois elle a reçu*

une bague et puis elle l'a vendue. » Rappel d'un plan vu au début du film : on voit la main de Beppie qui porte une bague.

[33.46 – 34.19]

Retour sur la mère qui porte son enfant dans les bras : gros plan. La musique des chœurs reprend. La mère raconte où ils ont vécu toutes ces dernières années. Notamment dans une péniche mais surtout chez sa belle-mère au troisième étage d'un immeuble et révèle que « *c'était horrible avec tous ces enfants, les étages... elles étaient encore jeunes et nous n'avions pas de toilettes.* »

[34.20 – 34.50]

Puis c'est au tour du père d'être cadré, face caméra... La musique jazz légère et sautillante entendue précédemment remplace les chœurs. Il parle de sa passion pour les motos et se vante d'être connu de tous les policiers d'Amsterdam pour ses excès de vitesse.

[34.51 – 34.55]

Retour à Lenie en gros plan qui parle de son métier de caissière fastidieux. La musique jazz se poursuit.

[34.56 – 35.01]

Le père à nouveau en gros plan : « *Je voyais un beau virage, je le prenais à 80 – 90 à l'heure.* » Toujours la même musique jazz.

[35.02 – 35.21]

De nouveau la mère en gros plan. Et retour des chœurs lyriques dans la bande son. Elle parle de son enfance : « *Mon père est mort à l'hôpital quand j'avais 11 ans.* » Puis elle évoque sa vie à l'orphelinat et son métier de femme de ménage à l'âge de 17 ans.

[35.22 – 36.16]

Le père à nouveau en gros plan. Retour de la musique jazz. « *Je trouve que la vie est fantastique.* » Il se vante d'être chouchouté par ses filles. Par deux fois des plans serrés sur ses mains, sans musique, coupent son propos.

[36.17 – 36.40]

La mère à nouveau en gros plan : « *Les gens avec de l'argent nous méprisent... Ils pensent que nous sommes de la racaille. Je ne suis pas d'accord.* » Les chœurs lyriques s'amplifient et couvrent sa voix.

[36.41 – 36.46]

Gros plan sur le père. Retour de la musique jazz. « *Je suis tout à fait satisfait. Je trouve la vie excitante.* »

[36.47 – 37.10]

Long travelling en contre-plongée sur des façades d'immeubles d'Amsterdam... La musique jazz se poursuit puis s'éteint dans le silence, puis les chœurs lyriques reprennent. Panoramique vertical sur les chaussures et les jambes de Beppie, comme au début du film. En off, on l'entend dire : « *Je pense qu'il est temps de s'en aller, non ?* » Le film s'achève avec deux travellings filmés depuis un bateau qui glisse sur les eaux du canal clôturant une séquence faisant office de départ et d'adieu. Fondu au noir et fin de la musique. Fin du film.

Séquence 5 | Espace : Mise en place

[00.00 – 00.32]

Générique blanc sur fond noir. Puis plan serré sur la petite fille, face à la caméra comme pour une interview. L'enfant (qui s'appelle Ni comme on le découvrira dans le générique de fin) accepte le principe d'un tournage à condition qu'elle se voie dans le retour-caméra (situé hors-champ) : « *J'aurais envie si on fait ça... Si je me vois, je veux bien.* » Succède un second plan furtif car il est monté en jump-cut. La petite fille présente un sourire forcé, la bouche ouverte, les dents apparentes. La lumière change brièvement : une lampe est allumée hors-champ.

Séquence 6 | L'argumentation

[00.33 – 07.35]

L'argumentation de Ni se déploie durant un long plan de plus de 7 minutes. La réalisatrice écoute attentivement, sans jamais l'interrompre. Ni expose sa thèse : « *Ça m'énerve parce que les garçons à l'école, ils nous interdisent de jouer au foot et de jouer avec des ballons...* »

[01.10] Puis elle rentre dans le vif du sujet : l'occupation de l'espace : « *Le problème, c'est qu'ils ont beaucoup de terrain dans la cour, parce que leur terrain occupe presque toute la cour.* » Les mots viennent difficilement. Du coup, pour préciser sa pensée elle a recours au dessin. Elle dessine l'école, le gymnase, la cantine, les toilettes, le préau...

[02.23] Puis elle établit une légende en hachurant les parties où elle ne peut pas jouer.

[03.10] Elle continue sa description et précise sa légende : « *Je vais faire des traits comme ça pour là où on peut...* » Elle dessine un couloir qui longe le terrain de foot : « *Donc là, on peut mais encore... souvent ils dépassent.* » Et poursuit sa description : « *là, y a le terrain de ballon prisonnier (...) le problème, c'est que souvent ils dépassent, donc ici on ne peut pas jouer...* »

[04.01] Elle hachure une bande qui semble démesurément petite par rapport au reste de la cour : « *Donc on peut jouer ici (...) Et quelques fois, ce qui est bien, c'est qu'on a le droit de jouer ici parce que les grands ils ne nous embêtent pas, ils ne nous disent pas qu'on n'a pas le droit...* »

[04.41] Elle retourne sa page et parle du comportement des filles : « *Y a des animateurs qui nous donnent un grand sac, dedans ils mettent des cordes à sauter... plein de choses, des ballons, des raquettes, et puis parfois y a des filles qui se mettent devant (...) et elles veulent bien qu'elles prennent ça (les ballons, les raquettes) mais pas les cordes à sauter car elles disent que c'est que pour les filles, les cordes à sauter (...) je leur ai déjà dit mais elles ont fait comme les garçons et elles ne m'ont pas écouté.* »

[05.45] Puis elle parle de ses alliés Seifeddine et Yassir : « *J'ai dit à Seifeddine que j'en avais marre qu'ils dépassent parce que je n'avais pas assez de place. Il a dit qu'il comprenait mais les autres ne l'ont pas écouté... Les autres ils disent qu'ils s'en fichent, que c'est notre problème... Oui mais notre problème, c'est à cause d'eux !* »

[06.40] Elle expose son idée de faire passer un message écrit sur un papier à Yassir pour qu'elle puisse s'exprimer sans être coupée : « *Je lui donnerai le papier, comme ça il me coupera pas la parole... et après je vais revenir après qu'il ait lu et je vais lui demander ce qu'il en pense, pour savoir... Parce que moi ça m'embête vraiment, parce que la cour elle est à tout le monde après tout...* »

[07.09] Elle tente de résumer son argumentation : « *Là bien sûr, y a plein de petits endroits où on peut jouer et si on les rassemble tous ça fait un gros endroit on peut dire, mais ils sont pas à côté ! (...) C'est pas parce qu'on est des filles qu'on n'a pas le droit.* »

[07.27] Elle souffle, visiblement épuisée par sa tentative d'explication. Silence. Elle se couche sur la table. Coupe au noir, fin de la séquence.

Séquence 7 | Quelle solution ?

[07.36 – 14.52)

Insert en plongée sur la feuille de Ni qui dessine. S'ensuit un deuxième plan face caméra : Ni a les coudes posés sur la table, la réalisatrice relance la conversation : « *Est-ce que toi t'as vraiment envie de jouer au foot ?* » Elle répond que oui, par contre ses copines pas vraiment. Puis elle revient à son argument principal : « *Surtout ce qui me dérange, c'est qu'on a l'impression qu'ils n'ont pas assez de terrain pour eux.* » Et cela malgré l'existence d'un tableau censé déterminer qui doit jouer où et quand... Ni retourne sa feuille pour expliquer plus précisément...

[08.50] La caméra resserre sur la feuille, toujours en légère plongée tandis que Ni rentre dans le vif de son argumentation en expliquant le fonctionnement du « *tableau à double entrée.* »

[09.05] Plan un peu plus large : Ni explique que ce panneau fixe les activités de jeu par classe et par jour de la semaine.

[09.27] Deuxième relance de la réalisatrice toujours hors-champ : « *Et pourquoi vous, vous jouez pas en dehors du terrain ? C'est ça que je comprends pas...* » Ni explique qu'elle veut respecter les règles.

[10.20] Par lassitude, elle gribouille sa feuille... tout en reprenant son explication sur les jeux et notamment le fait que les filles ne veulent pas jouer au foot.

[10.32] Troisième relance de la réalisatrice : « *Mais au fait, pourquoi toi tu ne joues pas avec les garçons ?* » Réponse de Ni : « *Parce qu'en fait, y en a plein qui me l'interdisent... ils veulent pas que je joue parce que je suis une fille...* » Elle gribouille son croquis. « *Mais surtout, le pire, c'est qu'on en a déjà parlé en éducation civique des trucs comme ça, ils disent désolé, je recommencerai plus et ben c'est pas vrai, à chaque fois... du coup, ça m'embête un peu car on ne peut pas trop avoir de solution on dirait. Je suis déjà allée le dire à la maîtresse, mais elle s'en fiche un peu... enfin elle pense que c'est pas très grave parce qu'elle me croit pas trop on dirait !* »

[11.51] Cadre resserré : « *Je ne sais plus vraiment comment faire...* »

[12.09] Quatrième relance de la réalisatrice toujours sous forme de suggestion : « *Pourquoi tout simplement vous n'allez pas occuper le terrain quand c'est votre tour ?* » Insert sur la feuille puis rapprochement dans l'axe de la feuille : Ni explique que les garçons « *colonisent le terrain.* » Et que les filles n'ont pas le droit de faire du foot.

[13.09] Nouvelle suggestion de la réalisatrice : « *Mais t'as essayé ?* »

[13.17] Tout en dessinant sur sa feuille, Ni compare sa situation à celles d'autres filles que ses copines refusent d'accepter dans leurs propres jeux. Le plan devient un peu plus large, toujours en légère plongée : « *Comme la plupart disent non, elle ne peut pas jouer. Et pour le foot, c'est pareil, c'est la majorité qui gagne.* »

[13.42] Plan un peu plus large : Ni couchée sur la table avoue : « *Mais je ne sais pas comment t'expliquer en fait.* » Coupe au noir. Générique. Fin du film.

Séquence 8 | La Sole :

Introduction

[00.00 – 01.16]

Pré-générique. Concert en sol de Maurice Ravel. Image noire puis des ondulations qui font penser à des courants marins ou à des vagues... Voix off : « *Au plus profond de l'océan se cachent des mystères que la théorie de l'évolution peine à expliquer...* » Bruitage de l'eau, des bulles... « *Animal merveilleux s'il en est, la sole est une énigme de la nature qui fait rêver l'homme depuis la nuit des temps.* » Plan serré : on voit deux archétypes, un esturgeon et une sole, posés sur une table. Exposition du problème à résoudre : « *La plupart des espèces vivantes sur*

*terre sont symétriques. Les esturgeons, comme nous, les êtres humains. La sole, elle, est asymétrique, elle nage de côté, et elle a les deux yeux à droite de son corps... » Animation de l'œil de la sole qui se retourne sur lui-même dans un bloc de gélatine. Fondu au noir. Le titre s'affiche en blanc sur fond noir : *La sole entre l'eau et le sable.**

Séquence 9 | Le départ de l'exploration

[01.17 – 03.11]

Le off se poursuit : « *Partons à la rencontre de la sole...* » Fonds marins artificiels : au passage, on nous fait voir le côté volontairement bricolé du film avec son décor, ses lumières, etc. « *Elle vit dans la zone crépusculaire, la couche de l'océan où le soleil parvient difficilement. Elle fait partie de la faune aquatique qui mesure plus de 1 mm et se déplace dans la vase...* » Progressivement, on découvre où on se trouve : il s'agit d'un salon. On discerne des pieds de table, des tapis, des napperons en dentelle qui ont été déposés sur le sol et qui s'animent en rampant... « *Il existe de par le monde des milliers d'espèces de soles différentes.* »

Un plan en très forte contre-plongée, volontairement désaxée, avec une fausse sole contre le mur. « *Il y a plus de 45 millions d'années, les muscles de la sole ont été totalement atrophiés et aujourd'hui, c'est par ses nageoires qu'elle se déplace par des jolies ondulations horizontales...* » Pour illustrer le propos : animation avec un bloc de gélatine. « *On voit ici son côté droit... Face à une telle étrangeté, Darwin s'interrogea. Pourquoi la sole s'est-elle mise de côté au lieu de s'écraser à plat ventre comme le fit la raie ? Comment son œil s'est-il déplacé d'une face à l'autre ? »*

Zoom avant sur un faux échantillon de modèle d'histoire naturelle (étiquette faussement ancienne, écriture à l'encre...). Puis travelling avant sur un bureau avec des photos d'époque en noir et blanc : au milieu d'elle, on voit une sole en gélatine. Le film semble mêler de plus en plus le documentaire scientifique avec l'histoire intime... La caméra abandonne la sole et remonte sur des photos qui semblent retracer une vie. Il y a des fleurs. Ambiance clair-obscur. « *Pour retrouver le cheminement évolutif de la sole, il faut s'enfoncer dans les couches de sédiment...* » Fondu au noir.

Séquence 10 | Recherches dans le passé

[03.12 – 04.44]

Sous-titre : « *Hiver 2010 : recherches dans le passé.* » On entend dans la bande son la respiration régulière d'un plongeur tandis que le faisceau lumineux d'une lampe frontale semble ouvrir la voie dans l'obscurité de la mer... La caméra glisse sur des objets du salon qui ont une analogie avec l'eau ou la mer : des verres transparents et des plantes qui font penser à de la végétation océanique... Animation d'une épingle qui se promène dans une plante, comme si c'était un

animal. Soudain, on voit passer dans ce monde sous-marin la silhouette de la grand-mère qui s'arrête et regarde... Puis, nouveau recours à l'animation : on voit un napperon en dentelle qui ondule sur le mur comme si c'était une sole. En off : « *Après huit semaines d'exploration, on découvre une grotte et, au fond de cette grotte, une calotte glaciaire qui nous révélera peut-être la vérité sur la sole...* » La caméra s'enfonce dans le noir. La musique s'amplifie progressivement, créant un certain lyrisme. Mouvement vertical de la caméra en forte contre-plongée vers une fenêtre d'où émane une lumière bleue. Sans interrompre son mouvement, la caméra passe par la fenêtre et bascule en plongée : on voit un crucifix et dessous une vieille dame couchée dans un lit, les yeux clos. Est-ce qu'elle est morte ?

Séquence 11 | Résumé de l'histoire

[04.45 – 07.44]

Sous-titre : « *Printemps : résumé de l'histoire* ». Séries de plans animés sur l'arbre généalogique de la sole, ses œufs, les premiers temps de sa vie. En off : « *La vie d'une seule sole peut résumer tout son arbre généalogique. Au début, il y avait des millions d'œufs. Le bébé sole vivait d'abord dans les eaux claires mais la métamorphose a commencé et la sole s'est enfoncée dans les eaux plus profondes, elle passe ensuite tout le reste de sa vie dans les sables fins, dont elle ne sort que pour manger, se reproduire et être mangée à son tour...* » Nouvelle utilisation du cinéma d'animation : séries de plans où une sole artificielle se promène sous les tapis puis dans le lit de la grand-mère, créant de jolies ondulations sous la couette. Ellipse et gros plan sur la grand-mère. La musique s'interrompt. Question de la réalisatrice : « *Comment tu cuisines la sole ?* » Elle répond les yeux dans le vague puis jette un petit regard malicieux à la caméra. Coupe. Plan du couloir : un plongeur s'avance vers nous, en combinaison, muni de son scaphandrier. Plans dans le salon : « *Un nouveau jour va éclairer le poisson de Darwin, nous remontons à la surface, les fossiles vont être congelés.* » Le commentaire en off de la voix scientifique est interrompu par la grand-mère :

« *Oh, je te vois grimper sur les fauteuils, qu'est-ce que tu vas encore abîmer ?* » Puis on voit passer la grand-mère derrière la porte. Voix off : « *Passons au laboratoire pour mieux définir la sole.* »

Le laboratoire est figuré par une lumière bleue et une table en formica. La voix nous donne l'étymologie du mot sole. La musique de piano de Ravel reprend. La grand-mère pose sur la table une sandale (filmée en plongée) dont la forme presque ovale suggère la sole. Puis la sole est figurée par un autre objet : un plat à gratin rond assorti d'un petit miroir dans lequel on voit passer l'image de la grand-mère. Au même moment on entend en off : « *La face intérieure appelée la face aveugle ne comporte plus d'œil ni de dents...* » Toujours en reflet, dans un verre déformant brièvement animé, on voit l'image de la grand-mère qui ouvre sa fenêtre. Petit dialogue complice entre la grand-mère et sa petite-fille réalisatrice : « *Tu me vois là ? Non même pas !* » Puis de nouveau sur la table en formica, un collier de perles disposé de sorte à imiter la forme de la sole. En off : « *La sole est un miracle de la nature.* » La main de la grand-mère rentre dans le plan et retire doucement le collier de la table, comme si la sole s'évadait en glissant... La musique s'interrompt.

Séquence 12 | L'étude du vivant

[07.45 – 11.10]

Un sous-titre apparaît sur la table en formica : « *Été : l'étude du vivant.* » Puis plan moyen, frontal, qui se présente à nous comme un split-screen (le cadre est comme coupé en deux) : la grand-mère d'un côté, le frigo de l'autre. Elle dit qu'elle « *ne comprend rien* » à ce que fait sa petite-fille. Toute la suite de la scène va se construire sur ce décalage comique entre d'un côté les commentaires scientifiques énoncés dans la voix off et de l'autre les appréciations souvent prosaïques de la grand-mère. Plan en plongée : installée à la table, vêtue d'une blouse blanche, la grand-mère joue le rôle d'un professeur qui lit un texte sur la morphologie de la sole. Puis de profil, munie de lunettes et d'un stylo, elle prend un air sérieux : « *L'enregistrement fossile est trop imprécis.* » Du coup la voix off en déduit que : « *c'est dans la peau de la sole vivante que se cache son vrai secret...* ». Le film utilise de nouveau l'animation pour mettre en mouvement des objets. Des bocaux et des échantillons glissent hors de la table en formica, pour laisser place à une sole en gélatine autour de laquelle différents objets improbables glissent : des couronnes de la galette des rois, un crucifix, une fleur, du lichen, des branches... La voix off évoque « *un système de camouflage qui surpasse celui de l'armée de terre et même celui du calamar.* » Un faux calamar (figuré par une cravache) passe sur la table tandis que la sole formée en gélatine fond progressivement. L'image devient diurne avec des reflets bleus. Voix off : « *La sole imite toujours son milieu, même la nuit, car elle ne dort jamais (...)* Nous allons voir maintenant comment fonctionne exactement le camouflage. » Toujours grâce à l'animation, des bobines de couture et des électrocardiogrammes passent sur la table... Puis plan fixe sur la grand-mère qui reprend son rôle de professeur : « *c'est par la dissection que l'on peut comprendre le vivant* », suivi d'un jump-cut « *ça me dit rien ça...* » Séries de plans en plongée : la grand-mère commence à disséquer la fausse sole avec des ciseaux : « *berk* ». Puis la voix off nous présente une cellule de la sole « *grossie au microscope* » : comme depuis le début cette fausse cellule est figurée par un saladier dans lequel des objets sont animés : des médicaments, des petites poupées en morceau, des billes, des jeux, etc. Gros plan sur la main de la grand-mère tenant une petite figurine : « *En vue de coupe, quand la couleur du sol change, le chromatophore expulse les pigments et les rend visibles à la surface de la peau...* » Puis, gros plan sur un bloc de gélatine. Face à nous, la grand-mère habillée d'une jolie robe à fleurs extrait de cette matière gélatineuse des petits objets qu'elle découvre avec surprise : « *Ah y a des bagues, des trésors !* » Succède une série de plans sur sa main : tenant une fleur, la main pliée, la main ouverte avec une montre dans la paume... tandis qu'elle se plaint auprès de la réalisatrice : « *On ne va pas dîner aujourd'hui ? (...)* J'aime vivre avec des horaires corrects. »

Séquence 13 | La lutte pour la survie

[11.11 – 12.29]

Le sous-titre apparaît sur la table en surimpression, à côté d'une montre : « *Automne : la lutte pour la survie.* » Dans la bande son, on entend le tic-tac d'une horloge. Plan large du salon : la grand-mère est assise sur un canapé et porte un masque chromatophore qui se fond avec la tapisserie... Gros plan sur la grand-mère portant le masque avec différents axes de caméra : à l'endroit puis à l'envers. Le dialogue de sourd entre la grand-mère et la réalisatrice (la plupart du

temps marqué par un commentaire scientifique en off) se poursuit. La musique de Ravel reprend. Plan serré sur une figuration de sole bricolée avec du tissu, du plastique, des perles... En off, la réalisatrice explique ce qu'elle a voulu faire : « *Ça, c'est les vagues...* » Réponse en off de la grand-mère : « *Alors tu divagues...* » Animation de la sole qui glisse sur la nappe et sort du cadre par la gauche. Série de plans serrés où la sole est animée (plus ou moins lentement) par la réalisatrice comme une marionnette. Puis la marionnette apparaît sur un fond rouge correspondant à des rideaux de fenêtres tirés. La grand-mère apparaît bord cadre (gauche) munie d'un marteau. En off, la réalisatrice lui demande de parodier une scène de chasse, comme si elle était un requin-marteau qui attaquait la sole. Elles rient et s'amuse. La grand-mère tape avec son marteau, puis sort des rideaux et attrape la sole : « *Faut que je la mange ?* » Elle prend un air dégoûté et la laisse tomber par terre. Enfin, comme si nous venions d'assister à un pastiche théâtral, elle disparaît derrière le rideau en souriant... Fin de la musique. Coupe au noir.

Séquence 14 | La face aveugle de l'évolution

[12.30 – 15.12]

Dans le noir, on discerne une jambe couchée par terre qui dépasse d'un déguisement. Le sous-titre : « *Hiver : la face aveugle de l'évolution* » apparaît en blanc. Les rôles semblent s'être échangés : on entend pour la première fois la grand-mère exprimer un commentaire scientifique voix off : « *Ce n'est qu'à sa mort que la sole révèle sa véritable apparence, à mesure que ses chromatophores se relâchent, sa coloration énigmatique s'éteint peu à peu...* » Plan large : l'actrice-réalisatrice est couchée sur le sol, recouverte d'une bâche... La grand-mère se baisse vers elle pour l'observer de près. Puis, elles posent toutes les deux côte à côte face à la caméra : l'actrice est vêtue de couches de tissus qui forment une sole gigantesque, en position debout : une espèce de monstre marin. La musique reprend. La grand-mère la tient par une bride et la conduit à travers l'appartement en l'aidant à passer à travers les différentes portes : « *Un pas, deux pas, trois pas, quatre pas, cinq pas, six pas...* » Elles sont suivies dans l'appartement caméra à l'épaule jusqu'à un petit salon où l'actrice déguisée en sole s'écroule par terre (comme morte) sur un tapis, en soupirant. La grand-mère s'adresse à la caméra : « *Ça y est, elle est crevée...* » Puis plan fixe, large : la grand-mère, vêtue d'une chemise de nuit, dispose des pots de fleurs autour de la dépouille de la sole. Voix off de la grand-mère : « *Parfois, l'évolution c'est moche, c'est ainsi que progressera l'espèce.* » Puis elle sort du cadre en s'adressant à la caméra : « *Alors je peux passer, avant de trépasser.* » Fondu au noir. La musique se poursuit. Un carton de fin apparaît avec écrit : « *L'expédition a permis de mettre de l'ordre dans le chaos des profondeurs... Mais nous n'avons aujourd'hui qu'une seule certitude : il nous reste encore des milliers de Soles inconnues à découvrir.* »

La musique s'interrompt. Tandis que le générique de fin se déroule sur une valse entreprise par la grand-mère et sa petite-fille, toujours habillée en sole géante : « *1, 2, 3... 1, 2, 3...* » Puis la grand-mère demande si c'est fini. Sa petite-fille lui dit que oui. Elles sortent du cadre. Fin du film.

ANALYSE DE SEQUENCE

Beppie, séquence 1 / 18,14 – 20'04

Commentaire

En tant que portraits, ces trois films partagent l'ambition de représenter le monde de la personne qu'ils filment. Mais qu'est-ce qui constitue le monde d'un personnage ? Dans *Beppie*, ce monde se partage en trois : c'est d'abord une présence physique, un corps de petite fille, que Johan van der Keuken filme de bas en haut avec pudeur et sensibilité – pieds, jambes, mains, torse sous la douche, cheveux chez le coiffeur, visage éclairé par mille expressions ; c'est aussi un environnement social, une réalité quotidienne – sa famille, son école, ses jeux, ses copains... et c'est enfin un monde invisible, une réalité intérieure, cachée, constitué de pensées, d'imaginations et de rêves. Comme on le perçoit très fortement dans cette petite séquence de moins de deux minutes (et de 29 plans), c'est ce monde intérieur de Beppie que le cinéaste cherche à représenter. Voyons comment, sans jamais rompre le lien documentaire avec la réalité qu'il filme, Johan van der Keuken va avoir recours à la fiction comme un jeu pour chercher à retranscrire cinématographiquement l'imaginaire pétillant et malicieux de sa petite protagoniste.

Sur un mode assez proche de ce que l'on a déjà vu précédemment, la séquence débute par une série de plans serrés sur Beppie : elle se tient face caméra avec un chapeau pointu en carton sur la tête. Comme dans le reste du film, le cinéaste ne cherche pas à expliquer précisément où Beppie se trouve ni ce qu'elle fait. Il situe son personnage dans un cadre festif sans apporter d'éléments de contextualisation. Comme dans d'autres séquences – celles à l'école ou celle de la projection des dessins animés – il se focalise principalement sur son personnage, et plus encore sur l'expression de son visage, laissant hors-champ tout le reste. Pour renforcer cette impression d'intimité avec Beppie, il privilégie d'ailleurs dès le premier plan de la filmer à la longue focale, de sorte que le point est net sur elle et flou derrière elle. Ainsi filmée, Beppie est détachée du groupe, ce qui renforce la proximité du spectateur avec elle. Néanmoins, Johan van der Keuken va très rapidement installer Beppie à l'intérieur du groupe. Il ne cherche pas à l'isoler. Au contraire, il la met en relation avec les autres. Ainsi, dès le second plan, on discerne mieux la petite fille placée derrière Beppie car elles sont toutes deux filmées avec une courte focale, ce qui fait qu'elles sont nettes. Puis dans la continuité ([plan 4](#)) nous découvrons une dame en très gros plan, sans doute une accompagnatrice. Mais là encore, cette dame est située par rapport à Beppie, car on s'aperçoit (à la faveur d'un mouvement panoramique) que cette femme est aussi observée avec beaucoup de curiosité et d'intérêt par Beppie. On comprend que même lorsque Johan van der Keuken filme les autres, c'est en les plaçant par rapport à Beppie. Car c'est elle qui est au centre de la situation. C'est elle le cœur de la scène.

Comme dans de nombreuses scènes précédentes, Johan van der Keuken utilise ces plans pour superposer une voix off de Beppie où elle se moque avec humour et impertinence des faux Saint-Nicolas : « *L'autre jour nous avons vu Saint-Nicolas. Il avait de la crème comme moustache et barbe. J'ai dit : est-ce que tu sais ce que tu es ? Un chou à la crème. Il a dit : pas de cadeau pour toi...* » Dans ce film, Johan van der Keuken utilise la voix off comme un accès privilégié à Beppie. C'est une voix qui nous parvient comme une confidence, une adresse, parfois un secret... ou ici sous forme d'histoire drôle, ce qui renforce un sentiment de complicité et nous donne l'impression que nous sommes son ami. Tout en se focalisant sur Beppie, le film montre que c'est une petite fille sociable. Elle n'est jamais seule. Elle aime partager ses histoires, s'amuser, rire avec les autres. Et le cinéaste semble chercher à retranscrire sa nature joviale et malicieuse.

D'ailleurs, la petite fille et la dame sont hilares, comme si la gaieté produite par son histoire de « Saint-Nicolas débusqué » se propageait autour d'elle. Cette bonne humeur solaire éclaire les sourires des gens qui l'entourent, à commencer par le cinéaste lui-même qui disait en l'évoquant : « *Elle était le rayon de soleil du canal où j'habitais.* » D'ailleurs, en voyant les nombreux regards complices adressés à la caméra, on devine que c'est certainement aussi la présence de Johan van der Keuken qui suscite cette joie.

Comme on le voit, Beppie est le centre du film. Mais c'est un centre ouvert, en relation avec le monde. Voilà pourquoi Johan van der Keuken ouvre progressivement le champ du film avec un beau plan panoramique ([plan 5](#)) dans lequel on voit d'abord la petite sœur de Beppie, la joue collée contre une vitre, et puis la rue où une foule s'est rassemblée pour voir passer un cortège... Mais là encore, ce n'est pas la parade en tant que telle qui intéresse le cinéaste mais Beppie et le public. Du défilé, on ne percevra quasiment rien à part un roulement de tambour et quelques rangées d'hommes flous (au second plan) filmés en amorce derrière le public. Encore une fois, on voit que ce n'est pas le contexte qui intéresse Johan van der Keuken, mais Beppie au milieu du public. Beaucoup de cinéastes auraient cru nécessaire de documenter cet événement en le filmant abondamment. Ce n'est pas le cas de Johan van der Keuken qui se concentre uniquement sur cette petite fille, et plus précisément sur ce qu'elle ressent et perçoit.

Puisque ce n'est pas l'événement militaire qui intéresse Johan van der Keuken, il va profiter de cette situation pour tenter de représenter l'espace mental de Beppie par des moyens fictionnels, purement inventés. Pour ce faire, il va s'amuser à créer un espace cinématographique complètement imaginaire en s'appuyant sur la figure du champ-contrechamp. Normalement, un champ-contrechamp permet de raccorder un tête-à-tête. Par exemple, deux personnes à une table : on filmera alternativement l'un puis l'autre afin de recréer une unité spatiale et temporelle. Très souvent utilisé pour les conversations, le champ-contrechamp peut aussi être utilisé dans toutes les situations où il y a un face-à-face. Dans le cas de notre séquence, Johan van der Keuken aurait pu filmer Beppie puis le défilé et cela successivement autant de fois que ça lui aurait semblé nécessaire. Au lieu de ça, Johan van der Keuken recrée un champ-contrechamp totalement imaginaire car il raccorde des plans qui n'ont aucun rapport spatial.

Décrivons cet ensemble très découpé.

[Plan 8](#) : plan d'ensemble avec les enfants en amorce au premier plan et le cortège militaire flou au second plan.

[Plan 9](#) : plan de face frontal avec cinq enfants dans la largeur dont Beppie.

[Plan 10](#) : idem plan 8.

[Plan 11](#) : idem plan 9.

[Plan 12](#) : plan serré sur Beppie.

[Plans 13, 14, 15](#) : contrechamp du plan précédent. Série de vagues qui jaillissent.

[Plan 16](#) : Beppie et sa petite sœur regardent le ciel.

[Plans 17, 18, 19](#) : deux plans sur un homme qui saute en parachute, puis un plan sur un avion qui fait un demi-tonneau.

[Plan 20](#) : plan serré sur Beppie qui regarde devant elle.

[Plans 21, 22](#) : une voiture roule sur deux roues.

[Plans 23, 24, 25](#) : sauts et chutes de patineurs sur la glace.

[Plan 26](#) : idem plans 12 et 20.

[Plans 27, 28](#) : plans d'un avion qui scintille.

[Plan 29](#) : idem plans 12, 20 et 26.

Nous voyons que jusqu'au [plan 12](#), le cinéaste monte des plans qui appartiennent au même moment et qui correspondent à ce cortège vu par les enfants. Mais à partir des plans [13, 14 et 15](#), il monte brusquement un autre registre de plans : trois vagues qui éclatent. Puis il poursuit cette étrange divagation en faisant alterner des plans sur Beppie et sur d'autres spectacles qui sont plus ou moins étrangers à cette parade : un saut en parachute, un avion qui fait un tour sur lui-même, des patineurs qui tombent sur les fesses, un avion illuminé par des paillettes...

Pourquoi Johan van der Keuken raccorde-t-il ces plans qui n'ont rien à voir ? Que veut-il produire ? Quel est le sens de ces associations ? Il faut tout d'abord remarquer que ces plans, en plus d'être montés les uns avec les autres en champ-contrechamp, sont aussi reliés. Ils sont reliés à la fois par la bande son puisqu'on entend tout au long de la séquence les mêmes roulements de tambour, comme si tout avait lieu dans le même espace. Mais ils sont aussi reliés par les regards de Beppie. [Plan 16](#), Beppie regarde le ciel. Et c'est ce regard tourné vers le ciel qui donne l'idée à Johan van der Keuken d'insérer les [plans 17, 18 et 19](#) correspondant au saut en parachute d'un homme. De même, les [plans 21 et 22](#) sont raccordés dans l'axe du regard de Beppie ([plan 20](#)) comme si elle voyait devant elle cette voiture rouler sur deux roues. On comprend que ces associations étranges sont entièrement l'œuvre de Johan van der Keuken qui s'amuse à recréer l'espace mental de Beppie en raccordant des plans qui n'ont rien à voir les uns avec les autres. Il cherche à raconter de l'intérieur ce qu'imagine Beppie. Il invente ce à quoi elle pourrait penser... Ces plans extérieurs au cortège sont comme des projections fictives du cinéaste dans l'imaginaire de Beppie. Placée face au cortège, à côté de sa sœur et de ses amis, on discerne que Beppie rêve un peu. C'est ce temps de la rêverie et de l'ennui, typique de l'enfance, dont se saisit admirablement le cinéaste. Le son de la parade se poursuit, mais l'imaginaire de Beppie galope au-delà... Johan van der Keuken imagine de quoi elle pourrait rêver et se plaît progressivement à dénaturer le défilé militaire en en proposant un détournement comique qui joue sur des associations burlesques. [Plans 13, 14, 15](#) : face aux troupes en ordre de marche, on associe des vagues insoumises, rebelles, qui viennent figurer la puissance débordante de l'imagination de Beppie. [Plans 17, 18, 19](#) : de l'avion de guerre, on ne garde que l'idée du saut en parachute et du tonneau comme une fête défiant la pesanteur. [Plans 27, 28](#) : des armes qui tuent, on ne perçoit qu'une représentation d'un feu joyeux – feu d'artifice, spectacle pyrotechnique... Johan van der Keuken poursuit en quelque sorte ce que Beppie avait amorcé en racontant l'histoire des faux Saint-Nicolas qu'elle se vantait d'avoir démasqués. Lui aussi s'amuse à déshabiller le corps de l'armée en prêtant à Beppie une interprétation clownesque du fait militaire. Progressivement, il imagine que la rêverie de Beppie dérive. Le défilé solennel ouvre la porte à une vaste parodie visuelle constituée de chutes, de gags, de détournements...

En imaginant ce que Beppie imagine, Johan van der Keuken comble la part invisible de la personne. Il propose une représentation de ce que l'on ne peut pas voir. Mais comme on le comprend, cette représentation est aussi une interprétation purement fictive. Car personne d'autre

que Beppie ne peut savoir à quoi elle pensait au moment où le cinéaste l'a filmée les yeux dans le vague. À cet instant, le portrait de Beppie prend alors une dimension imaginaire qui permet à Johan van der Keuken d'exprimer une pensée personnelle qui est à la fois une ode à l'enfance, au pouvoir de l'imagination, et un hymne antimilitariste teinté d'un humour enfantin. Johan van der Keuken aimait beaucoup le jazz. On pourrait s'amuser à comparer ces images intercalées comme les notes d'un saxophoniste qui ferait une improvisation à partir d'un motif ou d'un thème principal. Dans le cas de Johan van der Keuken, le motif principal c'est Beppie. Et à partir de ce thème, le cinéaste se permet d'improviser en élaborant des variations personnelles. Avec cette séquence, il se permet de représenter la petite fille mais aussi de s'en écarter en proposant sa vision de la réalité. On pourrait dire que, comme un musicien, il joue avec la figure de Beppie. Il joue avec son enfance, sa malice. Il joue avec son effronterie, son culot. Il joue avec son espièglerie, son insolence. Et fait entendre une mélodie personnelle, constituée à la fois d'images fictionnelles et d'images documentaires. Mais alors comment démêler le vrai du faux, la fiction de la réalité ? Peut-on encore dire que ce film est un documentaire ? Comme nous l'avons déjà dit, nous ne voyons pas un portrait objectif. Et comme le montre cette séquence, nous assistons avant tout à la rencontre entre un filmeur et un filmé. Dès lors, ce qui compte c'est de prendre la mesure que ces intrusions de Johan van der Keuken, bien qu'elles soient fictionnelles, n'en demeurent pas moins fidèles à l'esprit de Beppie. Ces images ne sont évidemment pas celles de Beppie. Mais elles apportent un témoignage de sa personnalité malicieuse. Encore une fois, l'important n'est pas tant la réalité de la personne que sa représentation. Comme Johan van der Keuken le disait à son fils en parlant de son cinéma, quelques semaines avant sa mort : « *Peu importe la tricherie. On joue toutes sortes de tours. Mais le fond doit être sain. La manipulation ne doit pas être absente – elle est toujours présente. Mais on doit la sentir.* »

IMAGE RICOCHET



Pour l'image ricochet j'ai choisi une image floutée, typique du reportage télé. Il y a aujourd'hui une juridiction stricte qui empêche les auteurs de disposer librement de l'image des gens. Du coup ils doivent faire signer un papier à la personne pour avoir le droit de la filmer. Les gens qui refusent sont floutés et parfois même leurs voix déformées. Cette pratique est surtout révélatrice d'un défiance et d'un manque de confiance entre le filmeur et le filmé, car il est rarissime en documentaire qu'une personne refuse de donner son visage, et si ça arrive (comme on l'a vu précédemment avec le cas de cinéastes comme Avi Mograbi et Gianfranco Rosi) ils essaient d'inventer quelque chose d'autre, qui produise du sens et qui ne soit pas seulement un effacement de la personne. C'est encore la preuve que les pratiques du reportage et du documentaire sont opposées. Car si le documentariste parvient à montrer le visage des gens qu'il filme c'est tout simplement car il prend véritablement le temps de la rencontre et qu'il crée avec la personne une intimité, une complicité et une confiance qui excèdent très souvent le film. Au contraire l'image floutée c'est la preuve visible que le reportage rate le défi de la représentation d'une personne au profit d'une exploitation utilitariste d'un sujet. Ainsi floutée la personne est établie en tant que sujet thématique et devient un type. Une catégorie. Par exemple le délinquant, la prostituée, l'employé etc. Là où le documentaire et a fortiori le portrait cherche à singulariser en filmant chaque personne pour elle-même, comme un être unique et irremplaçable, le reportage au

contraire construit des lignes uniformes, met des gens dans des cases, classe, trie, catégorise. Si le portrait est si souvent associé au visage c'est qu'il cherche à montrer l'avènement d'une personne, sa beauté, son unicité. À mes yeux, flouter le visage peut être perçu comme une triste défaite de la représentation et une réduction inquiétante de l'humain en archétype.

Promenade 1 | Le documentaire comme outil historique pour comprendre l'évolution du temps

J'ai souvent remarqué que les enfants, et même parfois les adultes, avaient du mal à se figurer l'âge des films. Or, il me semble particulièrement intéressant de prendre conscience de leur dimension historique – *a fortiori* pour le cinéma documentaire qui est un art particulièrement ancré dans son époque. Pour cet exercice, il est conseillé de créer en classe (au tableau ou sur un cahier) une frise chronologique qui permettra de prendre conscience de l'époque des films et d'évaluer leur distance ou leur proximité avec notre temps.

Prenons l'exemple de *Beppie*. Le film est en noir et blanc. Il semble vieux. Beppie a dix ans lorsqu'il est tourné. Beaucoup d'enfants auront sans doute la certitude que c'est un film très ancien...

Pour les faire réfléchir à la question du temps, il pourrait être intéressant de commencer à leur poser certaines questions :

- Pensez-vous que Beppie soit morte ou encore vivante ?
- Quel âge pensez-vous qu'elle aurait aujourd'hui ?
- À votre avis serait-elle plus vieille ou moins vieille que la grand-mère filmée dans *La Sole...* ?

Etc.

Beppie est tourné en 1966. Elle est donc née en 1956, et elle aura 62 ans en 2018. On comprend alors que Beppie est beaucoup plus jeune que la grand-mère filmée dans *La Sole, entre l'eau et le sable* qui avait plus de 90 ans en 2014 lorsqu'Angèle Chiodo l'a filmée. Cette très vieille dame aurait même eu l'âge d'être la mère de Beppie. En 2018, Beppie travaille sans doute encore. Et elle a peut-être des petits-enfants qui ont à peine 10 ans : l'âge de la petite fille dans *Espace*. À l'issue de ce premier temps de réflexion, les élèves découvriront sans doute avec étonnement que Beppie est encore une femme jeune, peut-être plus jeune que certains de leurs grands-parents. Il n'y a donc pas si longtemps, le cinéma en noir et blanc était encore la norme...

À partir de ce premier constat, demandez aux élèves de faire un travail de documentation sur cette époque. Ils prendront conscience de façon concrète de ce qui a changé en soixante ans...

- Demandez-leur de mener une enquête documentaire autour d'eux : quel âge ont leurs parents et leurs grands-parents ? Où vivaient-ils ? Et quelles étaient les professions des parents de leurs grands-parents ? Le père de Beppie est serveur. Sa famille vit à Amsterdam. Ils sont huit enfants.

- Demandez-leur de poser des questions très concrètes à leurs grands-parents sur leur vie de tous les jours, leur quotidien... Avaient-ils le téléphone, la télé ? Partaient-ils en vacances ? Combien de frères et sœurs avaient-ils ? Etc.

Une des forces du documentaire, c'est que ce sont des films qui ont la capacité de nous parler d'autres époques et de nous faire voyager dans le temps. Et d'avoir grâce à ce voyage une vision plus précise de l'histoire et de la réalité de ces autres époques. Comme les élèves le découvriront, cette petite fille n'est séparée d'eux (qui sont en primaire) que par une cinquantaine d'années... L'objectif de cet exercice est de leur permettre de voir que le monde change très vite !

À partir de ce constat, amusez-vous à vous demander ce qui a changé dans la vie quotidienne et la société en cinquante ans.

- Réfléchissez ensemble en les aidant à comparer leur quotidien avec celui de Beppie. Est-ce que le statut de l'enfant a changé ?

- Amusez-vous aussi à vous demander ce qui n'a pas changé : quels points communs pourriez-vous faire entre la vie d'aujourd'hui et celle de Beppie il y a cinquante ans ?

Par exemple : est-ce que les enfants d'aujourd'hui peuvent jouer dans la rue ou dans un terrain vague, comme cette petite fille avec ses amis, sans la surveillance de leurs parents ? Demandez-leur pourquoi ? Est-ce une question de sécurité ou de peur de la société ? Ce sont de vastes questions, auxquelles il est difficile de répondre. Mais il est important de se rendre compte que les réalités changent, qu'elles ne sont pas figées, que ce qui est vrai à une époque n'est plus aussi vrai à une autre époque...

En prenant conscience de ça, les enfants découvriront que la réalité se modifie selon les époques. Le monde change, les années passent. Le documentaire est un art précieux parce qu'en racontant nos vies, il produit une archive de l'époque qui, avec le temps, témoigne des modifications de la réalité. Sans le cinéma (comme outil pour mieux comprendre l'histoire), ces multiples petits changements demeureraient imperceptibles à l'œil nu.

Promenade 2 | Le portrait de soi à notre époque : de l'autoportrait au selfie ?

Comme on l'a vu, l'autoportrait tient une place considérable dans l'histoire du portrait. Peintres et photographes en ont fait un sujet d'étude approfondi qui leur permettait à la fois de se représenter mais aussi d'expérimenter de nouvelles techniques dans le secret de leur atelier. On doit ainsi à un peintre comme Rembrandt plus de cent œuvres qui témoignent sur près de quarante ans des évolutions de sa vie. Depuis sa mort en 1669 (il y a 350 ans), l'autoportrait a beaucoup évolué. Depuis quelques années, une forme nouvelle d'autoportrait a fait irruption. (Il pourrait être intéressant de demander aux enfants de deviner quelle est cette nouvelle forme d'autoportrait...)

Aujourd'hui, l'autoportrait est très répandu depuis l'apparition du « selfie », véritable phénomène mondial. Partout dans le monde, les gens se prennent en photo pour raconter où ils sont et montrer ce qu'ils font. Cette mise en scène de soi trouve son aboutissement sur les réseaux sociaux sur des plateformes comme Facebook, Instagram, etc.

Réfléchissons à ce phénomène en se référant au mythe de Narcisse, dont l'histoire la plus détaillée nous est racontée par Ovide, le grand poète latin (43 av. J.-C. – 18 ap. J.-C.) : Narcisse était un jeune homme très beau mais qui ne le savait pas car il vivait à une époque où les miroirs n'existaient pas et il ne s'était jamais vu. Un jour, la nymphe Echo – une des nombreuses prétendantes que Narcisse avait éconduites – décida de se venger de son mépris en se plaignant de lui à la déesse Rhamnusia. Cette dernière jeta aussitôt un sort à Narcisse : le lendemain, après une dure journée de chasse, le jeune homme, voulant se désaltérer dans un cours d'eau, vit sa propre image dans la rivière et en tomba amoureux. Incapable de partir, il resta des jours entiers devant son reflet à se contempler et finit par mourir de ne pas pouvoir saisir son image. On doit au Caravage une représentation de *Narcisse* (1595-1600). Cette histoire est passée dans la langue courante avec le mot « narcissisme », qui veut dire « quelqu'un qui s'aime à outrance », « qui se contemple lui-même ». En réalité, le mythe nous fait comprendre que Narcisse meurt de solitude. Incapable d'aimer les autres, Narcisse dépérit car il s'aime tellement qu'il ne voit pas au-delà de lui-même. C'est cette notion qu'il faudrait essayer d'interroger en classe à travers une discussion puis des exercices : le selfie est-il une reproduction narcissique de soi ou une représentation de notre personne sous forme d'autoportrait ? Comment distinguer les deux ? Cette question semble devoir se poser car si on se fie au mythe de Narcisse, on voit que la contemplation de soi coupe l'individu du monde et conduit à la souffrance et même à la mort.

D'où vient le mot selfie ? En anglais « self » est un pronom qui veut dire « soi » et qui donne des mots comme « selfish » (égoïste), « self-contained » (autonome), « self-service » (libre-service)... Comme dans l'autoportrait, dans le selfie tout part de « soi ». Du coup, il faut tenter de définir ce qui réside dans ce « soi » du selfie : est-ce de l'ego (de l'amour de soi) ou du regard (un regard sur soi) ? Cette différence est fondamentale car, comme on l'a vu, la question centrale du portrait c'est celle du point de vue. Comment je me regarde ? Qu'est-ce que je montre et pourquoi ? La question n'est pas de se demander si le selfie est ou n'est pas une forme moderne de l'autoportrait, car fondamentalement c'en est une, mais d'essayer de mettre en pratique le selfie de façon ludique pour chercher à le rendre intelligent. Car très souvent, le selfie est une mise en scène de soi narcissique qui consiste seulement en une démonstration de son ego. Du coup, l'exercice sera double. Ça sera à la fois un exercice du point de vue et du regard : comment je me regarde ? Mais aussi un exercice fondé sur du contenu : qu'est-ce que cette forme d'expression visuelle va me permettre de raconter de particulier sur moi ?

À partir de cette mise au clair, plusieurs exercices peuvent avoir lieu en classe autour de la notion du portrait ou de l'autoportrait.

1) si l'emploi du téléphone portable ou de la tablette est possible (en classe ou à la maison), il pourrait être intéressant de travailler la notion du selfie avec différentes consignes :

- Le selfie comique

Pour reprendre l'exemple de Rembrandt qui aimait se représenter en portant des chapeaux ou en se travestissant (en soldat, en sage, en deuil, etc.), on peut proposer aux enfants d'adopter un regard moins conventionnel sur eux en leur suggérant de se représenter en se déguisant, ou en apportant des éléments extérieurs qui créeraient des touches de dérision et d'humour : un nez rouge, une perruque, un nœud papillon, du maquillage, une peau de banane...

- Le selfie intime

Puis, on pourrait axer le travail sur une dimension plus sérieuse et demander aux enfants de se représenter avec des attributs de la vie qui comptent pour eux. Rembrandt, par exemple, utilise l'autoportrait pour réfléchir sur sa pratique de peintre et il se représente souvent les pinceaux à la main. De la même façon, avec quoi les enfants pourraient-ils avoir envie de se représenter ? Qu'est-ce qui les entoure, qui est fondamental pour eux et qui pourrait enrichir la représentation d'eux-mêmes d'une intention plus intime, plus personnelle ? Un jeu ? Un paysage ? Un animal domestique ? Pour encourager les enfants à se montrer sous un jour plus personnel, et pour éviter d'avoir une majorité de ballons de foot ou de chevaux, on pourrait les encourager à proposer trois selfies de ce genre.

- Le selfie artistique

Contrairement aux autoportraits de Rembrandt, les selfies ne sont pas souvent très beaux car ils déforment les perceptions. On pourrait d'ailleurs commencer par s'amuser en classe à tenir une liste de tous les défauts du selfie : les bras qui tiennent l'appareil sont anamorphosés et semblent difformes (pour être sûr que les enfants comprennent l'aspect déformant de l'anamorphose, il est important de leur faire voir précisément un exemple) ; derrière les individus, les paysages sont souvent bombés ; parfois on voit des reflets inopportuns de l'appareil dans les lunettes de soleil, etc. La liste pourrait être longue. Mais la raison principale de cette laideur est toujours la même : elle réside dans l'absence de regard, dans l'absence de point de vue. Du coup, le troisième objectif de cette mise en pratique consistera à tenter de faire le plus beau selfie possible en contournant les défaillances techniques de l'appareil et en cherchant à mettre du contenu dans l'image afin qu'elle ne soit pas seulement une captation narcissique de la personne. Pour cela, il faudra choisir le cadre et se rappeler que plus le paysage est ouvert, plus le rendu sera déformé et bombé. Il faudra essayer de limiter l'anamorphose en essayant de ne pas photographier les bras qui tiennent l'objectif. Il faudra choisir une belle lumière et réfléchir à sa signification : lumière du jour, clair-obscur, lumière crépusculaire, lumière nocturne, choisir un intérieur ou un extérieur ? Il faudra réfléchir à la mise en scène de la photo : comment veut-on apparaître, à quel moment, dans quelle circonstance, dans quelle attitude ? Il faudra aussi choisir ce que l'on décide de montrer de soi : ça peut être le visage, mais pas forcément... On peut aussi choisir de montrer une partie de notre corps qui nous révèle de façon plus intime : repensons à Johan van der Keuken qui filme les mains, les cheveux ou les jambes de Bepie...

- Le portrait

Avec les mêmes consignes que pour les selfies, on pourra parachever l'exercice en demandant aux enfants de dresser le portrait photographique de quelqu'un de leur choix, dans la classe ou chez eux, dans leur famille : un grand-parent, un frère, une sœur, une amie...

À l'issue de cet exercice, on pourrait imaginer un vote pour désigner les trois meilleurs selfies et le meilleur portrait qui seraient alors affichés en classe pendant quelques semaines.

2) si l'emploi de la tablette est impossible, le même exercice est tout à fait envisageable avec d'autres outils : crayons, peinture, objets hétéroclites : par exemple fleurs et feuilles comme dans les portraits peints par Giuseppe Arcimboldo (cf. « Autour des films »). Ces outils permettront une représentation moins réaliste de soi, et peuvent donc donner libre cours à des inventions plus originales. Pour pousser l'exercice, on peut imaginer de demander à chaque enfant de faire un

autoportrait de lui-même puis un portrait de son voisin de classe. Là encore, le visage n'est pas forcément la seule source d'inspiration : on peut tout à fait imaginer des portraits plus abstraits à la façon d'un Picasso... Encore une fois, ce qui compte c'est de saisir l'image de la personne. Mais cette image ne réside pas forcément dans l'exactitude de ses traits, elle peut prendre corps dans une attitude, une émotion, une impression. Reprenons au portrait de Balzac sculpté par Rodin (aussi dans la partie « Autour des films »)...

Promenade 3 | L'espace mental

En s'inspirant d'*Espace*, d'Éléonor Gilbert, demander aux enfants de dessiner un espace qui leur est familier mais qui est inconnu des autres enfants afin de leur apprendre à retranscrire visuellement leur perception d'un lieu. Pour les orienter, on peut aussi leur demander de choisir un lieu qui leur est cher ou un lieu qui leur pose problème.

Un travail sur la cour de récréation peut aussi être très intéressant. Peut-être s'apercevra-t-on alors que les problématiques mises à jour par la petite protagoniste du film sont aussi présentes dans la cour de votre école ?

Pour envisager les problématiques soulevées par Ni sous un autre angle, on peut aussi leur proposer de représenter leur cour de récréation idéale : comment serait-elle constituée ? Qu'y aurait-il ? Avec ce petit jeu mental, les enfants sont amenés à créer une utopie. Leur cour de récréation pourrait être dans une forêt, sur une île, dans un parc d'attractions... Il pourrait y avoir un terrain de foot, un stand de glaces gratuit, une piscine... Bref, tout est possible. Les seules contraintes consistent à délimiter cet espace. Cet exercice tire un trait d'union entre deux films du programme : *Espace* et *La Sole*. Car comme l'appartement dans *La Sole*, leur cour de récréation va devenir une représentation de leur monde, un révélateur de leur personnalité. La cour devient alors une façon détournée de se raconter et de proposer aux autres un portrait intime de ses goûts et de ses rêves.

PETITE BIBLIOGRAPHIE

Sur le portrait

Norbert Schneider, *L'Art du portrait : les plus grandes œuvres européennes 1420 – 1670*.
Elisabetta Gigante, *L'Art du portrait, Histoire, évolution et technique*.

Sur Johan van der Keuken :

Johan van der Keuken, *L'Œil lucide (L'œuvre photographique 1953 – 2000)*.

Sitographie

Sur Johan van der Keuken

[Entretien](#) avec Johan van der Keuken, par Serge Daney et Jean-Paul Fargier, *Les Cahiers du Cinéma* n°289, 1978.

Sur *La Sole entre l'eau et le sable*

<https://www.youtube.com/watch?v=Bik7O7fWYQE>

<https://www.youtube.com/watch?v=-B5gHfzlyrk>

<https://www.youtube.com/watch?v=v0pM38jmUCQ>

Trois entretiens avec Angèle Chiodo sur youtube

Sur *Espace*

- [Le mémoire de Laura Poupinel sur « La mixité dans les cours de récréation »](#)

- [L'article d'Edith Maruéjols « Comprendre les inégalités dans la cour d'école »](#)

- [Une vidéo sur la répartition de l'espace de la cour vue par les élèves d'un collège, sur la plateforme Matilda](#)

- [La thèse d'Edith Maruéjols « Mixité, égalité et genre dans les espaces du loisir des jeunes : pertinence d'un paradigme féministe »](#)

- [Critique du film issue de Bref](#), site spécialisé dans la promotion et la critique de courts métrages

- Outils d'approche du film issus du portail pédagogique de l'Agence du court métrage, [Le Kinetoscope](#)

NOTES SUR L'AUTEUR

Biographie

Nicolas Giuliani a étudié le cinéma à l'université Paris 7 et à Lussas dans le master professionnel de cinéma documentaire. Il est responsable des éditions DVD de Potemkine Films où il a créé en 2013 « la collection documentaire » qui a contribué à faire paraître en France des films inédits de Jonas Mekas, Naomi Kawase, Arnaud des Pallières, Werner Herzog, Pierre Perrault, Jafar Panahi, Eric Pauwels, etc. Pour les éditions Potemkine, il a réalisé près d'une cinquantaine d'entretiens sur l'histoire du cinéma.

Il est aussi scénariste et réalisateur de deux courts métrages de fiction (*Les Louves*, 2013, et *Elio*, 2015) et d'un documentaire (*Châteaux*, 2018), sélectionnés dans plusieurs festivals.