

**DOMINIQUE ABEL - FIONA GORDON
BRUNO ROMY**

Rumba



L'AVANT FILM

L'affiche	1
Élan des corps	
Réalisateurs & Genèse	2
Abel, Gordon et Romy, trio burlesque	

LE FILM

Analyse du scénario	5
Le bonheur, envers et contre tout	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
Des silhouettes au-delà des apparences	
Mise en scène & Signification	10
Danse avec le temps	
Analyse d'une séquence	14
Pédagogie du bonheur	
Bande-son	16
De l'utilisation des bruits	

AUTOUR DU FILM

L'imitation du cinéma : un nouveau cinéma wallon ?	17
Le bonheur : concept et réalités	18
Bibliographie & Petites infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.lux-valence.com/image
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

Remerciements : Centre Culturel Les Grignoux, Liège, Belgique.

Photos de Rumba : Courage mon amour, MK2 Productions.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : décembre 2010.

SYNOPSIS

Fiona et Dominique sont enseignants dans une école de campagne. Elle enseigne l'anglais, lui est professeur d'éducation physique. Ils forment un couple très amoureux, et partagent une même passion pour la danse latino, qu'ils pratiquent assidûment. En fin de semaine, en effet, leur plus grand plaisir est de participer à des concours où ils exercent leur talent de danseurs. Chaque recoin de leur petit pavillon est ainsi encombré de trophées, coupes, photos, tableaux dédiés à leur passion.

Une nuit, alors qu'ils reviennent dans leur petite voiture d'un concours régional, Dominique tente d'éviter un suicidaire planté au milieu de la route, et ils se plantent dans le décor.

Fiona se retrouve amputée d'une jambe. Dominique, devenu amnésique, ne reconnaît plus sa dulcinée. Ils gardent cependant une étonnante capacité d'énergie. Privés de leur emploi à cause de leur handicap, ils s'efforcent d'affronter l'adversité et de reprendre leur quête du bonheur. Hélas, la malchance les poursuit. L'incendie de leur maison à la suite d'un accident domestique (une maladresse de Fiona) les laisse dans le dénuement le plus complet. Alors qu'il ne reste rien de la maison que des ruines encore fumantes, Dominique a l'idée d'aller chercher des petits pains au chocolat. Mais, ne se souvenant plus qu'il doit ensuite revenir pour rejoindre Fiona, il se perd en chemin, se fait agresser puis croise à nouveau le destin de Gérard, le suicidaire maladroit. Fiona, de son côté, ne désespère pas de retrouver son mari disparu, jusqu'au jour où...

Catastrophes burlesques émaillées de gags désopilants trouveront leur épilogue en bord de mer, au pied d'une falaise de Normandie.

L'AFFICHE

Élan des corps

Les corps d'un couple de danseurs se détachent sur un fond monochrome. Leur silhouette semble découpée dans un album à colorier et collée là, au petit bonheur, comme pour remplir la surface de la page. Le titre RUMBA en grosses lettres confirme le thème du film : la danse. Le style épuré, la simplicité du graphisme (sècheresse, pauvreté volontaires ?) laissent entrevoir une histoire intemporelle au déroulement linéaire.

L'expression corporelle des danseurs, plus caricaturale qu'élégante, indique immédiatement le genre burlesque. Les personnages, en pied, de profil et en interaction renforcent cette impression. L'humour que l'on devine serait-il fondé sur ce que les concours de danse de salon peuvent avoir de pittoresque, voire de ridicule aux yeux de certains ?

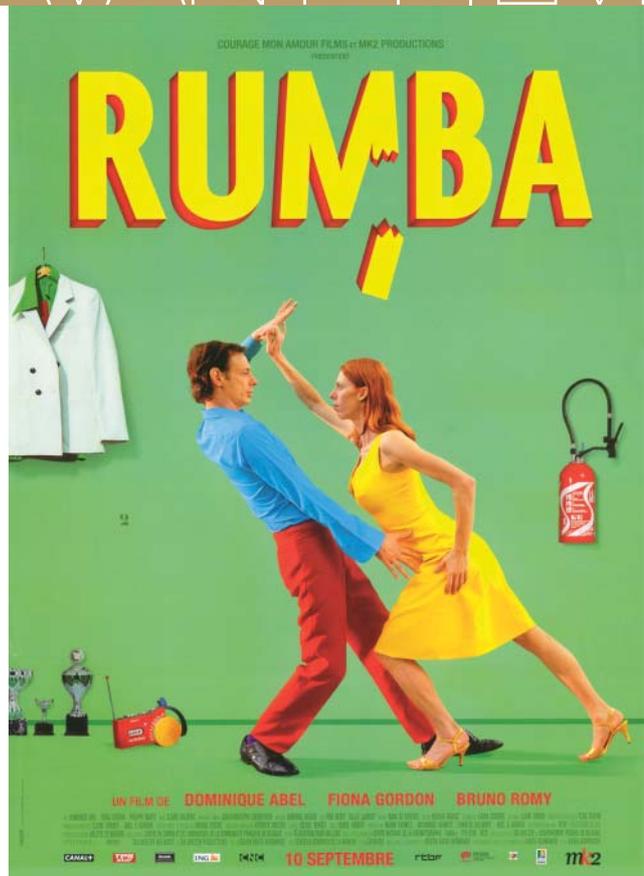
Les couleurs, en nombre limité, franches, vives et gaies semblent directement sorties de tubes de gouache. La naïveté et la fraîcheur qui s'en dégagent laissent entrevoir un parfum de poésie. La diagonale du couple vient introduire une impression de mouvement à l'intérieur de la composition plus statique du décor, avec ses horizontales et verticales.

La passion visible dans l'élan des corps hésite entre détermination appliquée et addiction ridicule. Les personnages en suspension prédisent la légèreté du propos.

L'attitude conquérante du personnage féminin est menacée par la chute de la jambe cassée du M, épée de Damoclès et catastrophe annoncée. Le personnage masculin semble sur le point de perdre l'équilibre.

Le graphisme minimaliste, type couverture d'album de BD évoque un mode d'expression essentiellement visuel et s'adresse à un public jeune d'esprit sinon d'âge.

Les objets sont en nombre limité. Leur présence semble incongrue à première vue. Leur disposition dans le cadre est-elle le fait du hasard ? La pointe du col de la chemise verte qui se détache sur la veste blanche impeccable suspendue au mur tra-



hit le bricolage et l'amateurisme ambiants. Impression confirmée par le poste radio lecteur de cassettes dont la couleur répond au rouge de l'extincteur lui-même surmonté d'un point d'interrogation. Quel est le lien entre le feu et la musique ? Les coupes bien alignées mais reléguées dans le coin inférieur gauche du cadre (lequel coupe la dernière en bordure) perdent toute force symbolique et semblent plus près de la poubelle que de la vitrine. Quelle est la nature du danger qui menace le bonheur et l'harmonie du couple ? De quoi seront faites leurs aventures ? Les personnages ainsi présentés n'en disent rien. Ils évoluent dans un décor qui fait penser aux salles des gymnases dont les murs et le sol sont recouverts d'une peinture verdâtre, le plus souvent sous un éclairage sinistre.

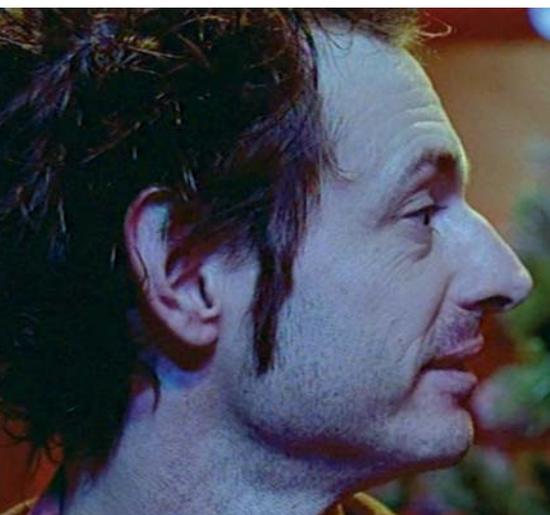
L'affiche ne dit rien quant à l'histoire, laissant deviner que celle-ci pourrait être secondaire par rapport à l'expression corporelle et au comique d'observation en soi, dont on espère qu'il puise ses racines chez les pionniers du burlesque revisités par Tati.

PISTES DE TRAVAIL

- L'étude de l'affiche peut partir d'un questionnement sur le caractère volontairement non réaliste de l'affiche : espace sans profondeur (continuité de ton mur-plancher), choix et disposition des objets (veste, extincteur comme suspendus dans le vide), couleurs franches, vert, et surtout rouge, jaune, bleu, position des corps (élan, déséquilibre), opposition des lignes (horizontale du plancher, diagonale des corps)...

RÉALISATEURS GENÈSE

Abel, Gordon et Romy, trio burlesque



Merci Cupidon

Filmographie

Dominique Abel et Fiona Gordon

Courts métrages

- 1994 *Merci Cupidon* (avec B. Romy)
- 1997 *Rosita*
- 2000 *Walking on the Wild Side*
(cf. dossier Collège au cinéma
n° 143, 2005-2006, par Stéphane
Kahn).
- 2005 *L'Iceberg*
- 2008 *Rumba*

Bruno Romy

Courts métrages

- 1987 *La Fiancée*
- 1989 *Le Visiteur*
- 1990 *Dialogues d'autochtones*
- 1991 *Version originale*
- 1993 *La Poupée*
- 1998 *Le Bar des amants*
- 2000 *Jeux pour mourir*
- 2003 *Je suis Lune*

Longs métrages

- 2005 *L'Iceberg*
- 2008 *Rumba*

Fiona Gordon, canadienne née en Australie en 1957 est diplômée en art dramatique à l'Université de Windsor. Né la même année en Belgique, Dominique Abel a étudié les sciences économiques. Ils se sont rencontrés en 1980 alors qu'ils suivaient les cours de l'école internationale de théâtre Jacques Lecoq à Paris. Ils y découvrent une passion commune pour le langage universel des corps en mouvement. Passionnés de BD et de films du genre burlesque, ils sont également attirés par le monde coloré et poétique des clowns. Dans leurs rêves, ils se voient en stars mondiales de la danse contemporaine. La réalité quotidienne immédiate est plus prosaïque. Pendant leurs études, les petits boulots qui leur permettent de boucler les fins de mois, modèles, serveurs, plongeurs sont aussi des postes d'observation remarquables pour qui a appris à regarder le monde à la manière de Jacques Tati. Leurs autres idoles ont pour noms Chaplin, Keaton, Hardy...

Un couple d'abord...

Leur première représentation sur scène a lieu à Avignon en 1982 devant un spectateur arrivé en retard. Quand leur spectacle de clowns aura atteint la trentaine de spectateurs, ce succès effacera le souvenir assez amer que leur avait laissé une première expérience du spectacle de rue à Beaubourg.

Unis dans la vie comme sur la scène dès 1983, ils se marient en 1987, créent leur maison de production « Courage mon Amour » et investissent dans une ancienne fabrique de poussettes à Bruxelles, qu'ils transforment en logement atelier. *La Danse des poules* (1985) qu'ils joueront deux mille fois dans vingt pays est leur premier spectacle. *L'Évasion* (1988), *Poison* (1995), *Histoire sans gravité* (2001) sont les trois autres spectacles burlesques et visuels qui figurent encore aujourd'hui à leur répertoire¹.

Leur mode d'expression basé sur les mouvements du corps laisse peu de place aux dialogues. Les histoires sont simples, touchantes, universelles, intemporelles. Les mots cèdent la place à l'expression des corps et le mouvement des acteurs supplantent les motivations des personnages.

Ces vingt années de tournées au contact direct du public les marqueront durablement. L'instant magique où le contact s'établit entre le public et les comédiens est la source d'énergie où ils puisent la volonté et le plaisir de jouer et rejouer afin de faire renaître cet instant dans toute sa fraîcheur et sa spontanéité.

C'est également cette source d'énergie qui les inspire et les motive. Le cinéma les tente, mais ils sont conscients de la difficulté de l'entreprise. Alors que Fiona Gordon a toujours eu envie de faire du cinéma, Dominique Abel est plutôt réticent. Il s'agit donc pour le couple d'élaborer un mode de création qui préserve la spontanéité et l'émotion nées de la naïveté, de la maladresse réelle ou feinte, de la part d'improvisation contenue dans leurs scènes ajustées au millimètre.

Leurs références sont les clowns du cinéma muet, « *ces artistes qui ont pu jouer sur deux axes : un cinéma populaire, drôle, accessible et un cinéma d'auteur inventif et raffiné.* »²



Bruno Romy



... Un trio ensuite, et le cinéma

Lors d'une tournée sur la côte normande, au début des années 1990, ils rencontrent Bruno Romy, gestionnaire du théâtre où ils jouent *La Danse des poules*. Bruno Romy qui préparait son premier court métrage *La Poupée* leur en confie les premiers rôles. Avant de se consacrer à la mise en scène au cinéma, Bruno Romy avait exercé divers métiers, professeur de mathématiques, gérant de supermarché, clown...

Tous trois réalisent leur premier court métrage *Merci Cupidon* (1994), primé à Namur, Mons, Vendôme et présenté lors de nombreux festivals. *Rosita* (1997) le second court métrage du duo de comédiens reçoit de nombreux prix dans différents pays d'Europe. *Walking on the Wild Side* (2000), les fait accéder à la notoriété internationale³.

L'humour qu'ils cultivent a pour ressorts la maladresse, la fragilité humaine, le besoin d'amour de l'être humain et sa faculté à se mettre dans des situations calamiteuses, mais aussi son inépuisable capacité à garder une lueur d'espoir face aux pires catastrophes. Ils recherchent le rire, « *mais pas n'importe quel rire, pas un rire qui naît de la moquerie ou de la parodie, mais un rire de complicité avec nos personnages, un rire d'empathie, d'identification.* »

C'est dans cet esprit que Bruno, Fiona et Dominique poursuivent leur collaboration en vue de réaliser un premier long métrage. Ce sera *L'Iceberg*. L'idée de départ est l'une de celles que Bruno Romy leur avait proposées : une épouse ordinaire enfermée par accident toute une nuit dans une chambre froide n'aura plus qu'un désir, partir à la rencontre d'un iceberg. Cette farce rocambolesque répond à l'envie que l'on a parfois de tout abandonner pour recommencer ailleurs une nouvelle vie.

L'échange d'e-mails entre Caen et Bruxelles facilite l'écriture à trois d'un canevas succinct, une succession de scènes aux contours et au contenu relativement imprécis. Quand ce fil conducteur atteint une maturité suffisante, le trio passe à la phase deux du processus créatif qui consiste à jouer chaque scène comme une répétition, la filmer en vidéo et recommencer jusqu'à ce que le résultat leur convienne. Chaque prise est une variante plus ou moins improvisée. « *C'est dans la tradition du burlesque que d'être devant et derrière la caméra ; le burlesque ne s'écrit pas à table, il s'écrit avec la caméra, dans un va et vient permanent entre l'écriture et le jeu.* »

Corps en mouvement et idée de Rumba

Tout comme pour leurs premières créations, les corps en mouvement sont leur matériau de base. Quand vient le tournage, tout est fixé. « *Ce qui est paradoxal dans notre jeu, c'est que nous avons besoin de beaucoup de répétitions pour que les mouvements s'agrègent dans le rythme, mais il ne faut pas que cela se voit. Il faut absolument retrouver la spontanéité avant de tourner.* » La préparation de cette comédie physique dans le style de Buster Keaton a pris deux années de travail. La création à trois avec Bruno Romy fut la phase la plus longue.

L'Iceberg représente une étape décisive tant le passage du court au long métrage est délicat, particulièrement dans le genre comique. Il s'agit en effet de tenir la distance dans l'expression quasi muette des corps, maintenir le rythme, se renouveler pour ne pas lasser. Réalisé avec un budget ridicule, *L'Iceberg* obtient un vif succès auprès de leur public de festivaliers. Des imperfections, ils tireront les enseignements utiles pour leur second long métrage, *Rumba*.

Lors de leurs tournées, de tréteaux en théâtres, Gordon et Abel parcouraient des centaines de kilomètres en camionnette. Le risque d'accident les obsédait et une nuit, alors que Dominique était au volant, Fiona fit un rêve : à la suite d'un accident, elle perdait ses jambes et Dominique ses bras. L'idée leur revint

quelques années plus tard et ils la retinrent pour son potentiel tragi-comique. Fidèle à ses méthodes rodées avec *L'Iceberg*, le trio étoffe le canevas d'un scénario comportant uniquement une succession de scènes, sans écrire dans le détail ce qu'elles contiendront effectivement. Pendant un an, les répétitions en vidéo leur permettent de construire les scènes en les jouant. Viennent ensuite le tournage et le montage. Inconditionnels du plan-séquence, ils répugnent à la manipulation et au coupage des scènes. Conscients cependant du risque d'ennui que provoque l'excès de plans-séquences, ils consentent à varier les séquences en puisant un peu plus dans la palette des outils du langage cinématographique que lors de leur premier long métrage.

Bruno Romy est le plus souvent derrière la caméra, sauf lorsqu'il joue le rôle du méchant voleur de pain au chocolat. Pour tenir le rôle de Gérard, ils font appel à Philippe Marts, un clown professionnel qu'ils apprécient et qui avait joué dans *L'Iceberg*. C'est Dominique Abel qui se charge du casting.

Fiona Gordon : « *Je ne sais pas si c'est un hasard, mais on a eu un super groupe. Nous n'avons pas fait un casting classique, sur base de photos. On a organisé des petits stages de théâtre avec eux et on a choisi des enfants qui avaient un esprit jeu qui nous plaisait. C'était de bons partenaires. En tant que clown, on a besoin d'un contrepoint à nos clowneries. Eux, ils le sont sans le faire savoir parce qu'ils ont leur personnalité.* »

Dominique Abel : « *Ils ont aussi une innocence et une maladresse naturelle qu'on cherche toujours en tant que clowns professionnels, qu'on cherche aussi dans nos partenaires et dans les acteurs qu'on repère. Nous avons donc invité Philippe Marts qui, pour nous, est un bon clown. Et puis, on aime bien jouer avec des enfants, mais aussi avec des gens âgés, parce qu'ils ont également ce côté maladroit, fragile. Pour nous, c'est le bonheur quand on trouve ça physiquement chez les gens.* » En France, le film (ne) comptera finalement (que) 60 786 entrées au 23 septembre 2008...

Perspectives

En août-septembre 2010, Fiona Gordon, Dominique Abel et Bruno Rémy ont entrepris le tournage au Havre de leur nouveau film, *La Fée*. Dom est le veilleur de nuit de L'Amour flou, un petit hôtel du Havre tenu par un patron mal voyant. Une nuit, arrive une femme, Fiona, sans valise, pieds nus. Elle dit à Dom qu'elle est une fée et lui accorde trois souhaits. Le lendemain, deux vœux sont réalisés, mais Fiona a disparu. Dom en est tombé amoureux et veut la retrouver. Mais il ne sait pas encore que Fiona est internée dans un hôpital psychiatrique... (d'après les sites < couragemonamour.net > et < cinergie.be >

1) Les spectacles pour le théâtre

– *La Danse des poules* (1985). Une épopée amoureuse deux êtres malhabiles : Lui, c'est Charles, Belge solitaire et lunaire ; elle, c'est Rosy, une grande bringue écossaise rousse et refoulée. Ils accumulent les gaffes, frôlant la catastrophe avec persévérance et optimisme.

– *L'Évasion* (1988). Modeste, prisonnier inoffensif, évadé par hasard, fuit à travers la ville et tombe dans les bras de Monique...

– *Poison* (1995). Rosita la voyante et Raoul son humble serviteur sont poursuivis par la poisse, mais rien ne viendra à bout de leur optimisme inébranlable.

– *Histoire sans gravité* (2001). Lily, kidnappée se retrouve sur la lune où l'attend André. Ils sont victimes d'extraterrestres qui veulent étudier leur mode de vie et de reproduction. (Voir le site : www.couragemonamour.net)

2) Les citations sont extraites d'entretiens lors de la sortie du film en salle puis sur DVD, pour cinergie.be.

3) Les courts métrages

– *Merci Cupidon* (1994). Un instant de bonheur accidentel et passager dans deux existences solitaires, la rencontre touchante et comique de Charles et Rosy, un rêve d'amour et d'harmonie orchestré par un Cupidon qui n'a pas encore beaucoup d'expérience.

– *Rosita* (1997). Au cœur d'une fête foraine, Rosita, une voyante déçue, et Raoul, son assistant dévoué, luttent pour maintenir une clientèle qui se fait de plus en plus rare. Du fait de leur maladresse, les catastrophes s'enchaînent et ils vont se retrouver peu à peu totalement démunis. Leurs déboires les plongent dans un univers burlesque, dans lequel le rire succède aux petits malheurs.

– *Walking on the Wide Side*. (2000). Un matin, alors qu'il marche dans la rue, un bureaucrate timide entre en collision avec une grande femme rousse. Pour lui c'est le coup de foudre. Mais comment revoir cette femme que le destin lui a jetée en pleine figure ? Car la seule chose qu'il sait d'elle, c'est qu'elle travaille dans le quartier nord, là où les femmes et leurs charmes sont à vendre (cf. le dossier Collège au cinéma n° 143, 2005 – 2006, par Stéphane Kahn).



Iceberg



ANALYSE DU SCÉNARIO

Le bonheur, envers et contre tout

Histoire limpide aux dialogues quasi-inexistants, *Rumba* développe une dramaturgie où l'absurde semble aller de soi. À l'intérieur d'une chronologie classique faite de longues séquences tranquilles qui n'adoptent le point de vue d'aucun des protagonistes, les événements les plus douloureux, qui surviennent pourtant comme autant de pics dramatiques, s'écoulent paisiblement dans un optimisme quasi pathologique. Car c'est bien une quête permanente du bonheur que raconte cette histoire structurée en trois parties, et où rien ne sera assez dur ni tragique pour entamer une sorte de foi aussi naïve qu'inébranlable.

Le bonheur est installé

La **première partie** (1 à 10) décrit le bonheur idyllique qui semble être le quotidien de Fiona et Dominique. Ce bonheur semble installé dans une permanence, implicite dès la scène d'ouverture (cf. « Analyse d'une séquence », p.14) qui brosse le portrait des deux personnages placés dans leur décor professionnel : l'enseignement, travail en principe de stabilité, de durée et d'emplois du temps qui créent des habitudes. Fiona, face à ses élèves attentifs et bien sages, fait son cours d'anglais. Elle accorde manifestement une sereine confiance aux vertus pédagogiques de la répétition. Dehors, devant la fenêtre grand ouverte, d'autres élèves suivent leur professeur de gymnastique (Dominique) dans une course alerte et bon enfant, que l'on devine elle-même répétée de cours en cours. À la fin de la journée, les enfants quittent l'école en hurlant de joie. Surprise, leurs professeurs répètent le mouvement en se levant aux mêmes cris et gesticulations.

La prof d'anglais rejoint le prof de gym dans le gymnase. Ils s'embrassent, commencent à se dévêtir. Allons-nous assister aux ébats d'un couple illégitime dans un cinq à sept sportif ? Non. Fiona et Dominique sont simplement passionnés de danse latino, une activité qui exige aussi de s'installer dans le temps (il faut s'entraîner, répéter) et qui les réjouit.

Ayant regagné au pas de course leur petit pavillon, décoré ou plutôt encombré de trophées, ils se préparent en vue d'un événement auquel ils accordent manifestement une grande importance. Repassage des tenues et lustrage des chaussures s'effectuent suivant le rythme endiablé de la rumba (séq. 3).

Tout est bonheur, là encore, dans la préparation de la compétition de fin de semaine, jusqu'à la dégustation d'un spaghetti (4). Leur excitation est telle qu'ils éprouvent les plus grandes difficultés pour trouver le sommeil (5). Les réveille-matin invisibles et réduits au silence servent de gag, un peu comme la porte qui claque en silence chez Tati dans *Playtime*.





La préparation du concours de danse auquel ils doivent participer est décrite longuement et dans le détail : la séance d'entraînement, les préparatifs, la nuit agitée, le trajet contrarié par l'oubli de la robe... Puis, ce qui aurait représenté le temps fort d'un film plus conventionnel, c'est-à-dire la démonstration de danse proprement dite lors du concours, est complètement squeezée par l'organisateur de la manifestation qui nous claque la porte au nez (8).

Coups du sort et nouveau bonheur

Ce bonheur, auquel la première partie a donné une sorte de caractère immuable dans son rattachement à un style de vie, peut-il être brisé ? est-il seulement le fait de cette façon de vivre que les protagonistes se sont forgée ? participe-t-il de la volonté ? (cf. « Le bonheur : concept et réalités », p. 18).

La **seconde partie** du fil dramaturgique (10 à 32) commence avec un accident de voiture provoqué par un suicidaire malchanceux (qui s'en tire sans une égratignure). La césure précise entre les deux parties se place à l'intérieur de la séq. 10, où se poursuit encore le bonheur idyllique. À ce moment, Fiona et Dom viennent de quitter le lieu du concours où ils ont conquis leur nouveau trophée. Ils sont dans leur voiture sur la route du retour, heureux. En quelques instants, en évitant le suicidaire à leurs dépens, tout bascule. Comme c'est assez classiquement le cas dans le monde du burlesque, Fiona et Dominique sont alors confrontés à une série de catastrophes et les efforts qu'ils feront pour les affronter ne feront qu'aggraver les choses. L'accumulation des malheurs, dans son excès, devient comique, et l'optimisme qui reste persistant en profondeur participe à saper le contenu tragique. Tout bascule donc, mais seulement dans les événements. Les conditions du bonheur installé disparaissent, sans affecter l'aptitude au bonheur.

Au cours de cette longue partie centrale, nos héros sont encore ensemble, mais plus pour très longtemps. Le sommet du malheur devrait être leur séparation. Mais il n'en sera rien.

En effet, la troisième partie de l'intrigue (33 à 52), qui conduit au dénouement final, repose sur l'attente des problématiques

retrouvailles de Fiona et Dominique. Ce dernier, privé de mémoire, s'est perdu en chemin et croise à nouveau le destin du suicidaire maladroit qui décide de s'occuper de lui. Quand Fiona, par un hasard et un concours de circonstances dignes d'un film de Jacques Demy, qui récompensent son obstination d'une année de recherches¹, le retrouve, elle sait sans doute que les conditions du bonheur ne seront plus jamais les mêmes, mais ce n'est pas ce qui lui importe, elle est avec Dom, et d'autres conditions du bonheur s'ouvrent devant eux.

¹ C'est la seule indication temporelle dans ce récit que rien ne permet de situer dans le temps : une sorte de passé-présent indéfini.

PISTES DE TRAVAIL

- On partira, par exemple, de la simplicité de la construction : l'accord parfait du couple dans la danse, puis, après l'accident, la cassure due au handicap (physique, mental) de chacun. Enfin, après une ellipse, le trajet de l'un vers l'autre, avec le nouveau coup du sort, bénéfique celui-là, leur fait prendre un nouveau départ.
- L'autre fil conducteur se trouve peut-être dans le mouvement comme donnée générale (symbolisé par celui qui règne sans cesse sur la plage). Chacun se porte vers son destin, Dom en subissant, Gérard (en actes manqués), Fiona (avec énergie).

Découpage séquentiel

1 - 0h00

Fiona donne un cours d'anglais. Dans le même temps, Dominique assure la séance de gymnastique avec sa classe.

2 - 0h02'04

Sortie bruyante des élèves, puis de leurs professeurs. Fiona et Dom se retrouvent dans la salle de gymnastique.

3 - 0h05'16

Générique de début sur fond de préparatifs, repassage des vêtements et lustrage de chaussures.

4 - 0h05'57

Fiona et Dom dégustent un spaghetti puis se lavent les dents.

5 - 0h06'15

Insomnie. Fiona réduit les deux réveils au silence.

6 - 0h08'24

Fiona et Dom ont pris la route. Parvenus sur les lieux du concours, Fiona remballe les sandwiches car elle a oublié les vêtements de spectacle.

7 - 0h09'58

Ils refont le trajet, puis séance mouvementée d'habillage et de maquillage au volant.

8 - 0h12'17

Ils arrivent juste à temps pour exécuter leur numéro.

9 - 0h12'52

Ils ont remporté la coupe.

10 - 0h13'09

Un suicidaire hésite entre le rail et la route. Fiona et Dom dans leur voiture sont sur le chemin du retour, savourant leur victoire. Hors champ, bruit d'accident.

11 - 0h16'52

À l'hôpital, Fiona est plâtrée du pied à la tête. Dom a le crâne bandé. L'infirmière sert d'intermédiaire.

12 - 0h17'41

Dom rend visite à Fiona, mais ne la reconnaît pas.

13 - 0h18'37

Dom accueille chaleureusement l'épouse de son voisin de chambre.

14 - 0h019'13

Les élèves rendent visite à leurs malheureux professeurs. Eliot le jeune voisin fait une galipette.

15 - 0h020'46

Libérée de son plâtre, Fiona rend visite à son mari qui lui propose du café.

16 - 0h22'40

La recherche de la clé mène au bout du fil rouge.

17 - 0h24'45

Enfin chez eux. Dom se croit chassé de la chambre conjugale.

18 - 0h26'00

Au garage à vélos de l'école, Dom attache le fauteuil roulant à l'aide d'un antivol.

19 - 0h27'10

De retour dans sa classe, Fiona peine à trouver l'équilibre.

20 - 0h27'57

Dom, dans la salle de gym, boxe ses élèves.

21 - 0h28'34

Fiona trace au tableau la silhouette d'un chat, la craie se casse, elle s'effondre et tente de se rele-

ver... et finit par se défenestrer pendant que...

22 - 0h29'25

...la leçon de gym se poursuit dans la rue malgré les dangers de la circulation et se termine devant un demi de bière.

23 - 0h30'03

Le couple fait face à la directrice de l'école qui les a convoqués.

24 - 0h30'22

Fiona et Dom sont prostrés. Leurs ombres s'animent sur le mur du garage à vélos.

25 - 0h32'52

Pendant que Fiona débarrasse la maison des coupes, tableaux et photos dédiés à la danse, Dom se lance dans la confection d'une omelette.

26 - 0h34'00

Fiona jette les trophées, en tas dans le jardinet.

27 - 0h35'30

Il n'y a plus d'œufs. Dom et Fiona se rendent au supermarché. La porte automatique refuse de s'ouvrir. Le fauteuil roulant a disparu. Dom doit porter leurs achats et Fiona. On leur livre un colis.

28 - 0h35'50

Alors que Fiona découvre le contenu du colis, Dom poursuit la confection d'une omelette.

29 - 0h36'48

Le soir, dans leur jardin, s'accompagnant à la guitare, ils chantent. Fiona ranime les braises à l'aide de sa jambe de bois.

30 - 0h38'60

Dom porte Fiona dans ses bras jusqu'au robinet de la cuisine. Pris de panique, il ne parvient qu'à propager l'incendie.

31 - 0h40'18

Dom se rend chez ses voisins pour demander du secours. Le tuyau d'arrosage se révèle trop court. Fiona affronte le brasier pour récupérer une photo qu'elle avait cachée sous un coussin.

32 - 0h42'29

Assis au milieu des ruines de leur maison, Fiona et Dom sont confrontés à un combiné téléphonique récalcitrant. Eliot leur apporte un repas. La pluie vient couronner le désastre.

33 - 0h45'31

Le soleil s'est levé. Dom se rend à la pâtisserie et achète des pains au chocolat.

34 - 0h47'14

Fiona s'éveille. Dom a disparu.

35 - 0h47'30

Dom monte dans un autocar. Le pain au chocolat suscite la convoitise d'un passager...

36 - 0h48'30

...qui, en fin de journée, à l'arrêt de bus, agresse Dom afin de le lui voler.

37 - 0h50'21

Gérard (on reconnaît le suicidaire) quitte son escargot pour porter secours à la victime de l'agression et reconnaît Dom.

38 - 0h52'06

L'agresseur, après avoir jeté les vêtements de Dom à la mer s'approche un peu trop près du bord de la falaise.

39 - 0h52'38

Après avoir transporté Dom dans sa cabane,

Gérard lui prodigue des soins. Ils partagent un lit trop étroit pour deux.

40 - 0h56'26

Fiona rencontre un chien qui va la mener sur la piste de son mari. En voyant les vêtements qui flottent en bord de mer, elle s'effondre.

41 - 0h57'39

Un an plus tard. Fiona, en compagnie du chien qu'elle a adopté, tente de lancer, du haut de la falaise, une rose à la mer.

42 - 0h59'40

Sur la plage, au milieu des estivants, Fiona parvient à lancer sa fleur que récupère Dom, miraculeusement sorti des flots. Ils dansent sur la ligne de l'horizon.

43 - 1h03'20

Un ballon qui lui arrive sur la tête interrompt brutalement le rêve de Fiona.

44 - 1h04'12

Dans leur cabane sur la plage, Gérard et Dom confectionnent des beignets. Une petite fille leur en achète un, qu'elle se fait voler par Rumba, le chien.

45 - 1h04'52

Fiona lui en achète un autre. Scènes de plage.

46 - 1h06'27

Dans la cabane, Gérard suit son escargot à la trace.

47 - 1h07'20

Les estivants se regroupent sous l'auvent puis rejoignent leur autocar.

48 - 1h08'02

Dom et Fiona s'essuient sans se voir.

49 - 1h08'40

Sous le poids de la trombe d'eau, ils se retrouvent assis sur les galets.

50 - 1h09'27

Un dernier coup de pied dans la baraque fait tomber le rideau sur lequel est peint le mot fin.

51 - 1h07'37

Fiona et Dominique sont face à la mer. Générique de fin.

52 - 1h13'11

Gérard, une bouée autour de la taille, relit sa lettre puis pénètre dans les flots.

Durée totale en DVD : 1h13'30



PERSONNAGES

Des silhouettes au-delà des apparences



Les personnages de *Rumba* n'ont pas de caractéristiques psychologiques évidentes. Leur rapport au monde est irréel. Comme des somnambules, ils ont les yeux grands ouverts, mais ils ne voient pas les précipices qu'ils côtoient ni les tragédies qui les entourent. Dans une comédie classique, le jeu des acteurs, les gros plans sur les visages, les scènes champ contrechamp, les dialogues permettent au spectateur d'appréhender immédiatement les caractéristiques des personnages et de leurs relations. Fiona et Dominique ne sont que deux silhouettes colorées, deux clowns animées d'une belle énergie, mais leur personnalité et la nature de leurs relations nous semblent simplistes pour ne pas dire simplettes.

Ce qui les différencie n'apparaît qu'en filigrane. C'est Fiona Gordon qui souligne cet aspect de leurs créations : « *La règle d'or de la clownerie, c'est qu'il faut que chacun possède sa particularité, sinon, il fait de l'ombre à l'autre.* »¹

Fiona



Fiona est à la fois le clown blanc, la raison, l'intelligence et la volonté. Les enfants transforment son anglais en charabia ? Peu importe. Elle est confiante. Elle sait qu'ils finiront par apprendre à force d'écouter et répéter. Elle dirige et domine le couple avec la même confiance énergique. À l'instant même où elle se rend compte qu'elle a oublié sa tenue (séq. 6), elle range les sandwiches, se lève, prend l'initiative.

Dom la suit sans chercher à comprendre. Il lui accorde une confiance absolue, et il obéit au doigt et à l'œil. C'est Fiona qui décide de tourner la page et d'éliminer tous les trophées (25). Sauf une photo qu'elle ira sauver en affrontant le brasier (31), simplement parce qu'elle a gardé une lueur d'espoir !

Lorsqu'elle découvre que Dom a perdu la mémoire (15), elle décide, après un court instant d'abattement, qu'il suffit d'attendre un peu et que cela s'arrangera.

La mer refuse la rose (41) et elle y voit un signe : Dom est vivant, peut-être là, tout près. Quand enfin la mer accepte son offrande, Dom sort des flots pour la rejoindre et danser sur la ligne de l'horizon. C'est dans son esprit que naît le rêve et que subsiste la petite lueur d'espoir qui les aide à se relever.



Dom (Dominique)

Dominique est l'Auguste, l'hurluberlu à côté de ses grandes pompes, le maladroit qui provoque les catastrophes. *Keatonien* lors de la scène d'habillage dans la voiture (7), il n'atteint le niveau de Fiona que dans la danse. Tout comme Keaton fuyait assis sur la bielle de sa locomotive, Dom fuit dans la perte de sa mémoire. Il n'y a que peu de différence entre le Dom lunaire d'avant l'accident et l'amnésique.

Dominique n'a rien du Charlot astucieux et manipulateur. Dépourvu de toute agressivité, il se laisse dépouiller de ses vêtements et battre comme plâtre par le voleur de pain au chocolat (36).

La perte de la mémoire en fait un être sans passé et totalement incapable de maîtriser le présent, la seule dimension dans laquelle il vit désormais. C'est donc tout naturellement qu'il se laisse prendre en charge par le suicidaire bourrelé de remords (39). Le personnage est cependant très attachant en raison de l'amour sans réserve qu'il voue à Fiona.



Gérard

Fiona et Dom sont rattachés à des lieux (maison, école) et à des activités (enseigner, danser) et l'on n'en sait pas plus sur eux. Gérard, quant à lui, débarque comme un ovni : on ne sait ni d'où il vient, ni qui il est ni pourquoi il veut mettre fin à ses jours. Il représente pourtant la peau de banane qui fait déraiser l'histoire tranquille et bien organisée du couple. Il met autant d'obstination à poursuivre le malheur que Fiona et Dom en mettent dans leur quête du bonheur. Le personnage se précise lorsqu'il

sauve Dominique puis l'héberge dans sa cabane de marchand de beignets (39). Sa bonne volonté prolonge la douloureuse séparation du couple en permettant à Dom de se fixer quelque part. Doté d'un corps de colosse et d'un cerveau de la taille d'un pois chiche, il a cependant le cœur sur la main. Prompt à verser des larmes, il s'essuie les yeux avec des chaussettes sales ou un maillot trempé de sueur. Poète à ses heures, il comprend en voyant son escargot rejoindre un congénère que son compagnon va bientôt le quitter (46).

Les personnages secondaires

Ils font figure de contrepoints indispensables au jeu des clowns. Comme les personnages tout à fait secondaires des premiers films muets, le voleur de pain au chocolat ne sert qu'à poursuivre le récit et relancer l'intrigue. Dominique dépouillé au sens propre et au sens figuré atteint ainsi le fond de la détresse humaine, frappé par un abruti et par l'adversité. Il faut être bien benêt pour s'acharner à voler un pain au chocolat. L'effondrement de la falaise vient fort opportunément mettre fin à sa présence dans le film.

Les enfants, les autres enseignants, les personnes âgées à l'hôpital, l'infirmière, les gens sur la plage ont cette même fonction d'offrir leur insignifiante présence autour de Fiona et Dom qui continuent, eux, à dévider leur histoire. Ils affichent une sorte d'indifférence et leurs silhouettes s'accordent parfaitement au climat gentiment déjanté de l'ensemble du film. Seul Eliot, le petit voisin dont nous ne connaissons pas les parents, s'attarde à poser sur le couple un regard à peine étonné.

1) Les citations sont extraites des interviews lors des sorties du film en salle et sur DVD. pour Cinergie.be



PISTES DE TRAVAIL

- Il importe de faire découvrir comment sont caractérisés les personnages de **Rumba**. Très peu du point de vue psychologique, sinon par des grands principes : optimisme énergique chez Fiona (sa démarche avec la jambe de bois), pessimisme mêlé de dénégations chez Gérard (la bouée à la fin), attente de ce qui se présente pour Dom (regard guettant sans cesse les gestes de ceux qui l'entourent).
- De ce qui précède découle la caractérisation des personnages par leur physique. La lucidité, l'intelligence, la volonté de Fiona à travers ses gestes, ses décisions brusques, sa démarche rectiligne digne d'un métronome. La lourdeur patavide de Gérard, liée à celle des escargots, ses réactions lentes (du type *slow-burn* à la Oliver Hardy), voulant une chose et son contraire. Enfin étonnement constant de Dom, yeux écarquillés, en même temps que ses gestes maladroits qui aboutissent malgré tout à la solution de la situation, un peu malgré lui, à moins que son attentisme et son sens de l'assimilation à l'autre ne soient la meilleure façon d'atteindre son but...
- Suivant un principe classique, on pourra comparer les trois personnages à la recherche de leurs dissemblances (évidentes entre Gérard et le couple), mais aussi et surtout de ce qui les réunit, en particulier Gérard et Dom, Gérard et Fiona.

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Danse avec le temps



Alors que la majorité du cinéma actuel subit la dictature du montage haché menu, la durée de chaque plan se mesure en centièmes de secondes. Rien de tel dans **Rumba** dont les nombreux plans-séquences durent souvent plus d'une minute. Pour les réalisateurs, le plan-séquence « donne aux comédiens la possibilité de prendre un élan dans le jeu, et d'apporter un souffle humain à la narration. »¹

Abel, Gordon et Romy sont également fidèles à la fixité et la largeur du cadre qui met en évidence le mouvement et le corps des acteurs et permet au spectateur de se concentrer sur le contenu de l'image. Très peu de gros plans au profit des plans américains larges, plans moyens ou plans d'ensemble.

Enfin le film privilégie les prises de vue frontales ou de profil, jamais de biais. Rares sont alors les champs-contrechamps, sinon à 180°, comme Fiona face à sa classe (séq. 1).

Tous ces partis pris de mise en scène renforcent l'enfermement des personnages principaux, mais aussi secondaires, dans l'espace et le temps.

Dans l'espace

Dans la majorité des plans de **Rumba**, Fiona et Dom sont seuls (à un ou à deux), comme les clowns au milieu de la piste du cirque, et font face à la caméra. Ils sont seuls. Le monde extérieur n'existe pas pour eux. Notons que sur un plan général, s'ils ont une profession, ils n'ont ni amis, ni famille. À l'exception d'Eliot, ils ne connaissent pas leurs voisins. Un panneau routier indique la Normandie, mais l'action du film pourrait se situer n'importe où.

Nombre de plans et surtout chaque plan-séquence semblent en autarcie, constituant un monde à eux seuls. Même si le comique d'Abel et Gordon doit peu à Chaplin, on retrouve ici la conception centripète de la mise en scène chaplinienne¹. Un plan dure jusqu'à ce que la situation (le gag) soit épuisée. Au plan suivant (fixe, large, long), on retrouve Charlot au centre d'un autre décor, débutant une autre action. Ces espaces plans se succèdent au moins chronologiquement, mais Charlot ne sort pas nécessairement du premier pour entrer dans le second. Au contraire, souvent Fiona et Dom laissent un champ vide et un nouveau plan fixe vide attend leur entrée. Cette écriture isole les personnages dans un espace clos : la classe, l'école, l'appartement, l'hôpital, la cabane sur la plage... L'appartement réduit en cendres reste un lieu clos symbolisé par la porte presque intacte, par où entrent et sortent encore Eliot comme Dominique, malgré l'absence de murs. Cette situation fait songer aux décors de plusieurs films de Buster Keaton, de **La Maison démontable** (CM, 1920) à **Steamboat Bill Jr** (LM, 1928). Mais elle prend ici un tout autre sens. Cette maison que nous avons vu Fiona et Dom investir joyeusement, ils ne songent guère à la quitter après l'incendie. Sous la pluie, ce n'est plus un espace protecteur, mais cela reste leur espace, où ils peuvent se recroqueviller. Dom ne le quitte que pour aller acheter des croissants, à l'évidence pour revenir dans le nid conjugal. Fiona ne quitte ce qu'il en reste que pour chercher Dom, reconstituer le couple. Un an plus tard, Dom a trouvé un nouvel espace de protection chez Gérard. L'errance de Fiona pendant un an entraînera Dom à quitter ce lieu protecteur pour prendre le risque d'un monde ouvert : face à l'immensité de la mer, seul le cadre du film leur offre une ultime protection...

Dans le cadre

La fixité du cadre ne permet pas seulement de mieux observer, de parcourir les détails du décor, de déchiffrer gestes et mimiques des acteurs. Comme chez Tati ou Keaton, alliée au champ large, elle introduit une distance. Ainsi, c'est avec étonnement que nous assistons à la scène du fil rouge, du détricotage du chandail de Fiona



puis au mouvement des personnages mus par ce fil. Nous n'en comprenons la raison qu'avec retard. Le dispositif nous oblige à assister à la catastrophe jusqu'à son terme dans une sorte d'impassibilité *keatonienne*. Nous sommes de purs spectateurs d'un monde qui nous échappe, comme Fiona et Dom après l'« accident ». Le plâtre de la jeune femme en est la métaphorisation corporelle, l'amnésie de l'homme le symptôme psychique : tous deux ne sont pas vraiment dans le monde et chacun se retrouve même dans un monde (une chambre d'hôpital) différent. Chez eux, dans un même espace, le décor filmé en coupe montre la cassure qui les affecte.

Au contraire, le procédé du cadre dans le cadre, fréquemment utilisé, est ambivalent. Lorsqu'il ouvre sur une troisième dimension (l'arrivée de Fiona dans les vestiaires de l'école en 1 ; son apparition dans la fenêtre de l'auvent de la cabane de Gérard), il est une bouffée d'air frais, de vitalité, d'humanisation, et prend un aspect bénéfique. Il est souvent signe de danger aussi (le pare-brise de la voiture avant l'accident, l'abribus où Dom est agressé...), mais peut se révéler positif, protecteur (sauvetage), avant de redevenir signe d'enfermement (l'étouffante cabane).

Des personnages suspendus dans le temps

Traditionnellement, le burlesque de la grande époque, particulièrement celui de l'école Mack Sennett, est synonyme de mouvement, de rapidité, voire de frénésie. *Rumba* peut paraître lent : longs plans-séquences, durée d'une action qui va le plus souvent jusqu'à son terme (Gérard suit la trace de son escargot, animal fétiche du film)... Outre les séquences de danse, entrées et sorties de champ rythment l'action². L'écriture de *Rumba* s'articule sur le couple fixité/mouvement : les cadres sont fixes, mais les entrées et sorties de champ constantes, ainsi que l'alternance plein/vide (cf. « Analyse d'une séquence », p. 14).

Ce qui renvoie à la structure générale du film. L'histoire suit

un ordre chronologie classique, sans flash-back, avec quelques ellipses de convention, outre celle signalée par le carton : « *Un an plus tard* ». Mais c'est le seul repère temporel, purement interne au récit. Dom et Fiona vivent au présent, le présent du cinéma. On ignore tout de leur passé, l'accident les prive de futur. Sans mémoire, Dom ne peut envisager l'avenir, même immédiat : acheter des croissants, mais pour quoi, pour qui ensuite ? Le temps devient cyclique, repartant indéfiniment au début de la recette de pâtisserie. Fiona élimine le passé (les coupes), mais sa recherche de Dom, seule ouverture vers un nouvel avenir, piétine : un an plus tard, rien n'a changé et elle se perd dans l'intemporalité du rêve.

Dom, Fiona, comme Gérard ou le voleur de croissants, sont des personnages à idée fixe, qui n'avancent pas³, voire régressent. Dans la première partie du film, ils semblent tout entiers occupés par leur enseignement, mais on découvre qu'en fait, ils ont une unique préoccupation, la danse, les concours de danse, collectionnant les coupes, et un concours en particulier, « *le championnat cantonal de danse americano latine* ». Dans l'accomplissement de ce programme, le couple est parfaitement synchrone. L'accident, résultat de l'obsession suicidaire de Gérard, brise ce projet et dissocie les deux êtres physiquement et psychologiquement : Fiona a perdu une jambe alors que Dom pourrait danser. Elle travaille à recréer un avenir, préserver une petite flamme d'espoir, il ne connaît que l'instant, sans espoir ni désespoir. Parallélisme et symétrie dominent la mise en scène des premiers épisodes. Préparatifs, lavage de dents, dégustation d'un spaghetti, nuit d'insomnie, premier trajet en voiture, autant de scènes qui évoquent l'équilibre et l'harmonie. C'est précisément un oubli, mettant en jeu la mémoire, qui annonce le dérèglement de cette harmonie : Fiona a oublié sa robe rouge... Le dérèglement qui suit l'accident n'affecte pas seulement la relation entre les personnages, mais la relation entre les corps et les esprits. C'est évident pour Dom, à qui



échappe sans cesse la raison de ses actes : acheter des croissants, tirer un fil rouge alors qu'on cherche une clé, mettre un œuf dans un bol de farine, faire dorer à point un beignet... Fiona semble prête à prendre son (leur) destin en mains, mais elle se laisse entraîner aux mêmes dysfonctionnements que Dom quand elle ne se rend pas compte plus que lui que la porte du supermarché n'est pas automatique.

Sans connotation sociétale

« Ne riez pas, ce n'est pas drôle ! », s'est exclamé un jour un spectateur indigné, racontent les réalisateurs. Les stars du splat-tick ont parfois suscité de telles réactions : Keaton, Langdon... Le monde de Chaplin exprime le tragique de la misère et hésite sans cesse entre la comédie et le mélodrame. Résumée en deux lignes, l'intrigue de *Rumba* oscille entre mélodrame et tragédie. Il faut pour le moins être deux clowns pour faire rire avec une telle histoire triste à pleurer (ce que comprend parfaitement Gérard). Le burlesque des années 20 donnait à voir l'envers du rêve américain, « l'envers de la fête »⁴. Pour Tati, il n'y a pas de comique sans critique de la société. Abel, Gordon et Romy se défendent eux de tout message à connotation sociétale. Tout juste sollicitent-ils la part d'enfance qui subsiste en chaque spectateur, avec ce qu'elle contient d'anarchie, de politiquement non correct. « Notre film raconte la quête burlesque d'un couple heureux, totalement abandonné par la chance, qui court après le bonheur perdu et s'en éloigne un peu plus à chaque pas. Il parle de la maladresse humaine, de la fragilité du bonheur et du besoin d'amour. Le destin cruel et malicieux qui s'acharne à faire trébucher nos héros dérisoires révèle le côté insubmersible de l'être humain, son optimisme sans cesse renouvelé, son espoir inépuisable. Que reste-t-il quand on perd tout ce qui fait notre bonheur ? »

Si Dom et Fiona semblent des personnages ordinaires et quotidiens, leur comique n'est que rarement un comique d'observation à la Tati. Partant d'une situation réaliste, leurs gags la débordent rapidement. Ainsi de la préparation du concours de danse. Dom repasse. Il ne se heurte pas à la résistance des objets, mais contourne le relief de la table à repasser pour parfaire le col de sa chemise. Pour lustrer ses chaussures, Fiona accorde ses mouvements à la musique dans une position agréable mais peu pratique. Le long spaghetti qu'absorbent ensemble les deux héros glisse vers l'absurde, comme leur monde débouche fréquemment sur l'irréel et le rêve : les trois scènes de danse passent du documentaire de la répétition à la performance laissée à l'imagination du spectateur, puis des ombres au rêve de Fiona sur la plage.

L'optimisme candide des héros de *Rumba* justifie le choix d'une pictorialité qui frappe de la première à la dernière image. « Avec le jeu des couleurs, on cherche à faire ressortir les personnages principaux de leurs décors, qu'ils ne soient pas perdus dans un contexte, mais soient bien présents. » Couleurs quasi primaires vives, dans une gamme limitée (bleu, rouge, jaune...), lignes

droites verticales ou horizontales... Il s'agit bien d'arracher les héros au monde quotidien, parfois de les ramener à des figures à deux dimensions, vivant dans un monde purement esthétique. Le film comporte des allusions significatives ou picturales plaisantes à l'art moderne (les images qui décorent le fond de la salle où les élèves écoutent Fiona) ou classique : Fiona dans sa carapace de plâtre comme un moulage de Pompéi, Gérard tenant Dom agressé et dépouillé à la façon d'une pietà... Univers des formes, mais aussi du conte. La confiance de Fiona fait songer à celle de l'héroïne du *Conte d'hiver* d'Éric Rohmer, certaine qu'elle retrouvera l'homme rencontré un été et qu'il l'aimera toujours. « On dit souvent : les personnages en été, les décors en hiver. Si on a choisi la Normandie comme lieu de tournage, c'est [parce que] on aime les ciels chargés, les lumières froides sur lesquelles se découpent les personnages éclairés d'un halo, comme dans les contes de fées, où la lumière émane des personnages. » Pourtant, ce sont des corps, côtoyant d'autres corps ordinaires sur la plage, que l'on retrouve avec bonheur au final de *Rumba*...

1) Voir *Chaplin*, Joël Magny, Noël Simsolo, « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2003

2) Les citations sont extraites des interviews lors des sorties du film en salle et sur DVD. pour Cinergie.be

3) Est-ce pour cela que le seul qui s'intéresse au couple, Eliot, est toujours bon dernier, en gym ou pour quitter l'école (séq. 1) ?

4) Titre d'un chapitre de *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, de Peter Král (1962), Ramsay.

PISTES DE TRAVAIL

- Il est difficile que les élèves ne soient pas frappés par trois éléments au moins. D'abord les couleurs, primaires, élémentaires : le bleu, le jaune et le rouge du couple. Comment se déplacent-elles par les vêtements à l'intérieur du couple ? Se retrouvent-elles à l'extérieur ? (Voir à ce sujet le dossier consacré au film sur le site des Grignoux : <http://grignoux.be>).
- Vient ensuite la conception de l'espace : un espace parfois aseptisé (gymnase, trottoirs, paysages), raréfié, vide parfois, réduit à ses lignes de base (ce qui reste de la maison après l'incendie), un espace stylisé qui renvoie tout juste à notre quotidien, presque d'essence purement cinématographique, quasi abstrait.
- Ce qui doit amener à ce qu'on remarque nécessairement mais qui est plus difficile à formuler : le jeu avec le cadre, entre le champ et le hors-champ (voir la danse dans le gymnase), comme le cadre dans le cadre (Dom dans la fenêtre de la classe, Gérard, Dom, Fiona successivement dans l'auvent de la baraque...).



ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Pédagogie du bonheur

Séquence 1 (de 0'14 à 5'22)

Les deux groupes de plans qui sont analysés ici, formant en fait trois segments distincts, introduisent dès le pré-générique, la structure générale du film : séparation-réunion des contraires : mental-physique, élèves-professeurs, masculin-féminin...

Premier segment (plans 1 à 6)

Plan 1 – Le tableau vert occupe le cadre, ôtant toute profondeur malgré la légère contre-plongée sur Fiona de dos en plan américain qui dessine un chien et écrit le mot « DOG ». Aplat et minimalisme renvoient aux compositions impersonnelles de Magritte, telle *La Trahison des images* (1929) représentant une pipe accompagnée de la phrase : « Ceci n'est pas une pipe. »

Plan 2 – Contrechamp vu par Fiona, plan d'ensemble de la classe. Les tables ne sont pas très bien alignées, les élèves sont un peu avachis mais attentifs et souriants. Dans le fond, outre des étagères avec classeurs et pots de peinture, sont fixés au mur un planisphère, représentation du globe terrestre en deux dimensions, et des dessins échappant à la perspective classique, sans profondeur. S'y oppose la composition en triangle partant de la fillette souriante du premier plan.

Plan 3, non reproduit, reprise du 1 – Contrechamp vu par les élèves. Fiona prononce *dog, a dog, the dog...* puis des phrases de plus en plus longues que les élèves tentent de répéter. Elle s'aide des mains pour s'exprimer. À sa concentration de pédagogue s'oppose l'enthousiasme, désordonné mais indifférent au sens, des élèves. – **Plan 4**, non reproduit, reprise du 2. Les enfants massacrent la dernière longue phrase dans un charabia réjouissant.

Plan 5 – Fiona de profil fait face aux élèves du premier rang. La fenêtre, cadre vide dans le cadre, est ouverte sur un petit terrain de sport, reconnaissable à la cage de buts. Fiona poursuit son cours, imperturbable (5a).

Sans rupture, au fond à gauche, surgissent Dom et ses élèves, un par un. Ils se déplacent latéralement à grandes enjambées et disparaissent par la droite. La drôlerie vient de la juxtaposition intellectuel-physique, verbal-corporel, confusion vivante de la classe-aspect mécanique de la course (5b).

Puis, pendant que Fiona poursuit son cours, la troupe, dans le même ordre, rentre par la droite du cadre-fenêtre, cette fois au premier plan, face à nous. Ils traversent la cour, défilent mécaniquement comme une guirlande de figurines coupée dans du papier plié (5c).

Plan 6 – Coupe franche (cut), plan d'ensemble vide d'une sorte de préau vide, où Dom arrive à gauche, suivi de ses élèves, toujours courant (6a). Le mouvement vers la porte à droite s'accomplit jusqu'à retrouver l'espace de nouveau vide (6b). Le plan-séquence fixe se poursuit. Mini-suspense. Le silence est rompu par une sonnerie couverte par des cris hors champ, que prolongent les hurlements des élèves qui sortent du couloir à droite et disparaissent à gauche (6c). Nouvel espace vide (6d), nouveau suspense. Le silence retrouvé est interrompu par des

cris en off, annonçant une nouvelle entrée. Ce sont cette fois les professeurs, qui parcourent l'espace droite-gauche (6e) jusqu'à laisser le champ de nouveau vide (idem 6b et 6d), achevant une sorte de dialectique « vide-plein-vide » du cadre, imitant la monotonie de la vie d'une école.

Second segment (plans 8-9)

Après un plan 7 non reproduit où Fiona rejoint Dom, qui s'achève sur le décor du vestiaire déserté par le couple réuni, le plan 8 se présente visuellement comme un long plan-séquence, même si des trucages mécaniques ont pu intervenir au tournage, comme l'arrêt de la caméra sur les champs vides fixes.

Plan 8 – Plan d'ensemble de la salle de gymnastique (8a). Un but de handball peint sur le mur dédouble le cadre. Horizontales verticales, couleur choisie, absence de personnages donnent à ce plan une froideur et une abstraction suscitant malaise et attente... En amorce, entrant par le bord droit du cadre, une main puis un bras nus (8b). Les gestes élégants voire sensuels, féminins, du bras de Dom réchauffent, avec la musique, cet univers glacé et tranchant.

Le bras de Dom s'est retiré, rendant le plan à son vide initial (idem 8a), avant que ne surgisse, à gauche du cadre, un pied puis la jambe de Fiona (8c). La main de Dom réapparaît à droite (8d). Comme l'apparition inattendue des gymnastes en 5, des élèves puis des professeurs en 6, ces ruptures, ces apparitions-disparitions-réapparitions manifestent l'existence d'un univers hors champ : le cinéma n'est pas la réalité, mais quelque chose comme son symptôme.

Après un plan vide (non repr.) comme en 8a, Dom et Fiona, alternant entrées et sorties de cadre et champs vides, dansent séparément (8e, 8f, 8g, 8h) puis ensemble (8i) au rythme de la musique. Ils miment désir et caresses. Lacte d'amour est évoqué par Dom qui passe sous les jambes de Fiona. La vie investit l'abstraction picturale du plan, le féminin et le masculin se rejoignent...

Plan 9 – Partant d'un point de vue extra-terrestre, plus dérisoire que divin, la caméra fixée au plafond les surplombe à 180°. Plaqués sur le sol dans un cercle peint, leur mouvement, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, échappe aux limitations des lignes, de la rotation attendue, du règne des deux dimensions.

À partir de ce moment, le film passe de l'immobilité relative (cadres fixes, lignes géométriques enfermant Fiona et Dom) un mouvement de plus en plus rapide qui suit le rythme de la musique off. La caméra, enfin mobile, suivant les danseurs, emporte, brise, dissout les lignes strictes du décor. Une fois le titre du film inscrit, le mouvement qui anime Fiona et Dom les amène de l'espace abstrait du gymnase à celui de la vie quotidienne, leur pavillon...



1



2



5a



5b



5c



6a



6b



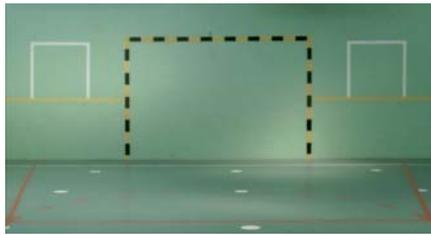
6c



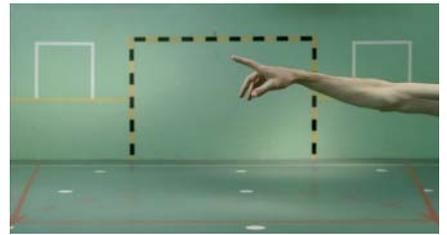
6d



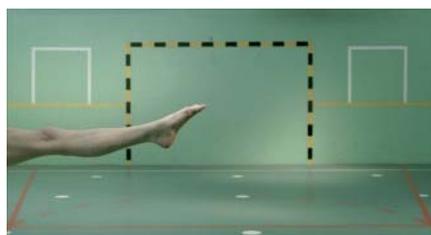
6e



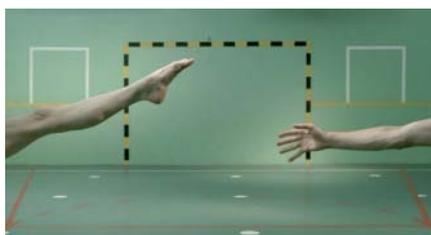
8a



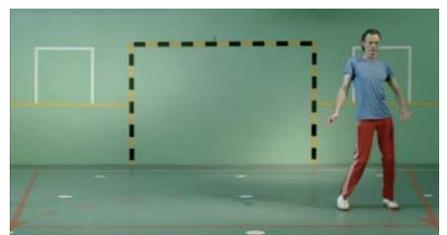
8b



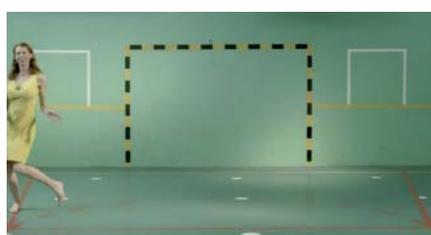
8c



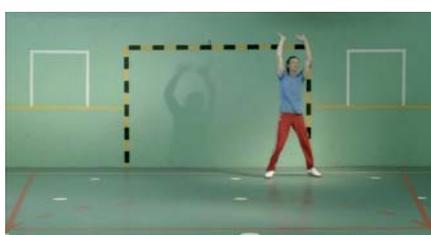
8d



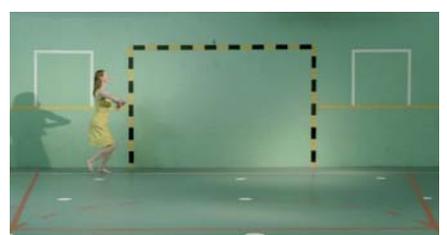
8e



8f



8g



8h



8i



9



BANDE-SON

De l'utilisation des bruits

Bruits naturels

Les auteurs-acteurs-réalisateurs ont voulu faire de leur second long métrage un film épuré. La bande-son n'a pas échappé à cette orientation. Minimaliste, elle vient en appui d'une démarche qui vise à privilégier les corps en mouvement. Les dialogues tiennent en quelques lignes. Dominique Abel s'en explique « *Quand on improvise, on ne s'empêche pas de parler, on met juste la quantité qui nous plait. Ce qui nous intéresse, c'est l'humain. Quand on l'observe, on entend sa voix, mais il y a aussi et surtout le corps. Dans notre registre du comique, le corps est un élément essentiel.* »¹ Le son vient rappeler par petites touches que nous ne sommes pas dans l'univers du cinéma muet. Il ne sert pas non plus à affirmer ou renforcer la réalité.



Un bruit naturel bien appuyé vient parfois étayer l'effet comique. Le tap-tap des pieds des enfants qui pénètrent en courant dans le couloir de l'école (séquence 2) prolonge l'effet comique des pantins qui défilaient dans le cadre de la fenêtre de la classe. Le bruit des pas sera couvert par les hurlements de joie à la sortie des élèves puis des professeurs.



Le tic-tac des réveils fait partie du gag de la nuit fébrile d'avant compétition (5). Un bruit naturel peut attirer l'attention sur un détail souvent situé en arrière-plan, ou totalement abstrait. Le meuglement de la vache souligne à quel point nos héros sont coupés de leurs voisins et de leur environnement proche, obnubilés qu'ils sont par la pratique de leur loisir préféré !

Le gag est parfois à base de sons comme chez Tati, tel le matelas pneumatique à la plage (45).

Ou bien le son participe à l'effet recherché comme le train et les voitures sur et sous le pont lors du suicide raté (10).

L'évocation par le son sera parfois préférée à l'exploitation de l'image. C'est ainsi que l'accident se situe hors champ... Une roue de la voiture poursuit sa route, dérisoire et pitoyable.

Et la musique ?

La musique n'est là que pour accompagner la danse, sauf lorsqu'elle se prolonge dans l'imagination ou le rêve des personnages. Ainsi lorsque le couple rejoint en courant le pavillon (2) ou les scènes de danse des ombres (24) puis sur la ligne de l'horizon (42). Lors de l'arrivée sur les lieux du concours, le son provient d'un autoradio (6).

Dominique : « *Nous ne mettons pas de musique d'ambiance. Chez nous, tout est épuré, le cadre, l'image, les gestes, et le son aussi. Quand on met de la musique, c'est qu'elle a une raison d'être écoutée, soit pour danser, soit pour autre chose. Notre rapport au cinéma ne tient pas du réalisme, on ne mettra jamais un son pour affirmer la réalité, on vient d'un univers plus théâtral, on a l'habitude d'imaginer et si un son est présent, c'est pour sa musicalité. On pourrait comparer la bande-son de nos films à la ligne claire en bande dessinée. Hergé disait qu'il ne dessinera jamais un téléphone sur un bureau si le téléphone ne va pas sonner. Pour nous, c'est la même chose, dans la composition de l'image et du son.* »¹

1) Les citations sont extraites d'interviews pour Cinergie.Be.

PISTES DE TRAVAIL

• **Quels bruits entend-on dans le film ?** Si ce sont des bruits naturels, comment se détachent-ils ? (Niveau sonore, absence d'ambiances...) Même recherche pour la musique. Relier avec la démarche non réaliste au niveau de l'image (p. 10-12).



Eldorado de Bouli Lanners

L'imitation du cinéma : un nouveau cinéma wallon ?

Le nouveau cinéma belge¹, plus précisément wallon, est incarné par une brochette d'auteurs réalisateurs, souvent acteurs, affirmant n'avoir rien à perdre et sans complexe par rapport au cinéma français. Leurs films, à petit budget, sont déroutants, souvent dérangeants. Ils manient humour et dérision, voire autodérision, et sentimentalité « fleur bleue » sans craindre de malmener les corps dans des drames atroces. Leur principale caractéristique est en effet de n'avoir pas peur d'oser.

À l'origine de ce nouveau cinéma que facilite une politique dynamique (cf. p. 20), on trouve deux pionniers entre avant-garde et documentaire, Charles Dekeukeleire et Henri Storck. (*Images d'Ostende*, 1932 ; *Borinage*, co-J. Ivens, 1933).

De cette seconde veine dérive aussi bien le réalisme social des frères Dardenne (dont *Rumba* est bien éloigné !) tout autant que la célèbre émission de reportages lancée par la RTBF en 1985, *Strip-Tease* où les journalistes s'effaçaient, laissant les protagonistes se « dévoiler ».

Fantaisie, dérision, parodie, issues de la BD et du film d'animation, nourrissent également ce nouveau courant, en particulier avec le caricaturiste Picha (*Tarzoon, la honte de la jungle*, 1975).

Mais c'est incontestablement du surréalisme belge que découle un état d'esprit contestataire, anti-logique, suscitant aussi bien le rire qu'une inquiétude quasi métaphysique. Celui de René Magritte (*La trahison des images*, dit *Ceci n'est pas une pipe*, *La Condition humaine*) et celui du groupe des surréalistes bruxellois dont Paul Nougé, poète photographe de *La Subversion des images*. Un mot d'ordre : rendre compte de l'étrange étrangeté du réel (cf. également André Delvaux, avec *L'Homme au crâne rasé* ou *Un soir, un train...*).

Troublante évidence du faux...

Ami intime de Magritte, Marcel Mariën dont le credo repose sur l'opposition entre la représentation et la chose vue, réalise en 1959 *L'imitation du cinéma*, qui tourne en dérision l'idée de vérité et d'imitation (de Jésus-Christ !). Ce pourrait être le titre du film qui inaugure, avec un succès inattendu, le renouveau du cinéma wallon, *C'est arrivé près de chez vous* : Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvorde scandalisent et font rire (jaune) en 1992 avec une parfaite imitation des maîtres du « cinéma vérité » comme l'émission *Strip-Tease*. Ce faux documentaire en noir et blanc granuleux, reportage sur Ben, qui tue pour gagner sa vie et explique volontiers sa méthode, le choix

de ses victimes (enfants et vieillards inclus), dépasse la charge contre la télé-réalité. Le décalage entre l'horreur des images, parfois sanglantes et la volonté de Ben de séduire et convaincre crée un malaise parfois malsain (et discutable). Là où n'y a plus de vérité possible, pourquoi l'évidence du faux nous trouble-t-elle à ce point ?

Lorsque l'on promène son One Woman Show de ville en ville, et que l'on tombe amoureuse d'un porteur de géant, on est ridicule. Pourtant, Yolande Moreau, dans *Quand la mer monte* (2004), nous fait rire, nous irrite et nous émeut à la fois... Personnages, situations, réactions improbables marquent les films de ce courant, comme Yolande Moreau en passionaria de la lutte contre une multinationale dans *Louise-Michel* (2008), des Français belges d'adoption Gustave Kenvern et Benoît Delépine. Le thème de la crise économique et de ses effets sur l'emploi sera revisité dans *Mammuth* (2010), avec Gérard Depardieu et de nouveau Yolande Moreau. Dans *Eldorado* (2007), un trafiquant de voitures de collection trouve chez lui un cambrioleur. Bouli Lanners (acteur et réalisateur) le reconduit chez ses parents avant de poursuivre sa route avec lui. Décalage mystérieux de sentiments obscurs ?

Rendre compte de l'étrangeté du réel, ce précepte surréaliste caractérise parfaitement l'entreprise de ces nouveaux cinéastes si différents de leurs voisins français.

Joël Magny

1) Cf. « Bibliographie », p. 20, *Postif*, n° 576.



C'est arrivé près de chez vous



Le bonheur : concept et réalités

La « question » du bonheur traverse *Rumba* du début à la fin (on y passe d'un état à une nouvelle quête de cet état perdu, cf. « Analyse du scénario » p. 5), sans qu'elle s'en trouve pour autant épuisée (on s'en serait douté...), car comment épuiser un concept comme celui-là ? Les religions, les philosophies et les idéologies politiques se sont employées à faire entrer le bonheur dans le carcan de leurs systèmes, sans parvenir à le maîtriser dans une perspective définitive, à l'instar de la liberté, du bien, de la justice, notions universelles mais aux sens différents selon les époques, les cultures, les personnes. On peut cependant constater qu'au Bonheur concept, qui est de l'ordre de l'intellect et de la pure idéalisation, s'accrochent (sinon s'opposent) des bonheurs multiples qui sont ceux de la vie et non celui de la seule pensée.



Penser le bonheur collectif

Un cahier spécial du journal *Libération* (29 janvier 2010) titrait : « *Le bonheur, une idée neuve !* », ce qui pouvait prêter à sourire, mais l'éditorial qui suivait précisait : « *une idée neuve dans la mondialisation.* » Car si en soi le bonheur est tout sauf une idée neuve, et qu'au contraire il est bien l'une des idées les plus anciennes, ce journal cependant dit vrai quand il précise « dans la mondialisation. » Cela suggère en effet que le concept trouve dans le sous-entendu de son ancienneté, de sa durée, de son éternité à l'échelle de la pensée, son renouvellement perpétuel au contact de la nouveauté, en l'occurrence celle d'un monde globalisé, dont on peut douter de la capacité à produire les conditions collectives et sociales de la construction du bonheur. Cette idée de penser que le bonheur doit entrer dans une

construction sociale et politique (et qu'il pourrait en fait se résumer au bien-être, ce qui est évidemment un peu simpliste) ne date pas d'aujourd'hui non plus. Dans *L'Utopie* (1516, Librio, GF Flammarion), Thomas More prônait l'abolition de la propriété, seul moyen de répartir les biens avec justice et « *de constituer le bonheur du genre humain* ». Plus tard, les thèses socialistes ont fait de la révolution sociale et de la fin de la lutte des classes les conditions objectives de l'accès au bonheur, quand le capitalisme et le libéralisme économique voient ces conditions remplies par le système du profit et les possibilités de s'enrichir et de consommer toujours plus. L'Histoire a montré que le bonheur capitaliste était tout autant une utopie que le bonheur communiste, et que les deux systèmes avaient au moins en commun que leur prétention à imposer un ordre susceptible de rendre l'homme heureux n'était que vanité. Et le bonheur globalisé, en s'appuyant sur la promesse d'une prospérité matérielle pour le monde entier, s'affirme comme l'avatar exponentiel du premier.

Le cahier de *Libération* n'était en réalité qu'un prélude à un forum qui s'est tenu à Rennes les 26 et 27 mars 2010 et où il fut débattu, entre autres, face à la mise à mal des conditions nécessaires au bonheur dans le monde d'aujourd'hui, des alternatives « *intégrant la personne humaine dans un temps long.* »

Plaisir, joie et bonheur

« *Un temps long* »... L'expression, opportune, conduit à revenir au recadrage de quelques notions. « *Ce n'est que du bonheur* », entend-on dire souvent. Mais on comprend qu'il s'agit en réalité de l'expression d'un simple sentiment de joie, passager, qui prolonge par exemple l'intensité d'un plaisir immédiat (victoire, récompense, promotion, gain imprévu, etc.). Car le bonheur, au-dessus de l'éphémère du plaisir et de la joie, se veut un état durable, fort d'une permanence qui devient indépendante des événements, bon ou mauvais, que nous rencontrons. Il est dans une autre dimension que celle de l'euphorie dans laquelle nous met la satisfaction d'un désir.

D'ailleurs, pour certains, « *le bonheur, ça n'existe pas !* » (célèbre réplique du Général de Gaulle dans une conférence de presse des années 60). Il est de l'ordre de l'inaccessible, voire du fantasme, et mieux vaut en être prévenu plutôt que de se bercer d'illusions et, déçu, être plus malheureux ou désespéré encore ! Les protagonistes de *Rumba*, eux, semblent pourtant l'avoir trouvé. Ils nagent dedans, comme on dit, et leur chorégraphie

burlesque donne un sens concret à cette expression. La première partie du film exhale un bonheur de fait, sans qu'on sache de quelle manière Dom et Fiona sont parvenus à cet état. On doit se contenter de constater la présence des plaisirs simples (celui pris à l'action la plus insignifiante, comme partager « un » spaghetti en le mangeant par les deux bouts), de la joie (celle d'enseigner, celle de danser ensemble et de gagner des coupes). Ils semblent avoir atteint à une ataraxie stoïcienne, à travers un eudémonisme tranquille. Leur bonheur fait songer aussi à un hédonisme primaire, basique, sans d'autre ambition que ce qui est possible dans leur petite vie, ce qui révèle une certaine sagesse et la conviction que le désir du « toujours plus » n'est pas une condition obligatoire ni même nécessaire. C'est un bonheur qui se contente de ce qu'il est et de ce qu'il a.

On pourrait penser aussi qu'ils vivent dans une application innocente du « *Carpe diem* » épicurien d'Horace, repris à la Renaissance par le « *Cueillez, cueillez votre jeunesse* » de Ronsard : Dom et Fiona profitent pleinement de l'instant qui passe dans un élan vital toujours joyeux.



La conviction personnelle

Dans la reconquête de leur bonheur perdu, Dom et Fiona ne se tournent pas vers la religion (dont certaines offrent aux croyants l'espérance d'un au-delà où le bonheur est absolu), absente de leur démarche eudémoniste. L'amnésie de Dom le place dans une situation idéale : il n'a pas besoin, comme s'il suivait sans le savoir les préceptes du sage oriental Krishnamurti, de « *se libérer du connu* » pour être heureux, ni de « *faire table rase* », ce qui est dans la vie courante plus facile à énoncer qu'à faire. Son amnésie le sauve : elle le libère définitivement de ce poids du passé pour continuer à apprécier la vie au jour le jour, instant après instant même. Quant à Fiona, son énergie ramène à une vision optimiste de l'existence et du monde. En philosophie, l'optimisme métaphysique de Leibniz considère que le bien l'emporte sur le mal (Schopenhauer dira le contraire), donc « *que notre monde, entre tous les mondes possibles, est le meilleur de tous* » (ce qui sera raillé par Voltaire dans *Candide*). Concrètement, l'optimisme se traduit par un comportement, par la conviction que rien n'est jamais perdu. C'est ce qui anime Fiona.

Sans donc présager des systèmes et des conditions collectives favorables ou néfastes qu'ils développent, il existe une aptitude individuelle au bonheur. Ceux qui n'ont pas cette aptitude (mais la science s'interroge sur l'inscription dans nos gènes de la capacité au bonheur¹, avec les conséquences que l'ont peut imaginer) en sont réduits à tacher d'acquérir le bonheur à la sueur de leur front. Nombreux sont les livres dont les auteurs réactualisent et vulgarisent pour le grand public les philosophies antiques et leurs « recettes ». *Le Bonheur désespérément* d'André Comte-Sponville (Pleins feux, 2003, rééd. Librio) ou,

de Michel Onfray, plus ambitieux, *L'Art de jouir (Pour un matérialisme hédoniste)* et *Les Sagesse antiques* (Le Livre de Poche, biblio-essais), ont le mérite d'offrir à des lecteurs modernes, pas forcément réceptifs aux textes et au langage philosophiques, un support facilement accessible. Ce retour actuel à l'Antiquité permet la diffusion de quelques notions simples jugées, il y a déjà plus de deux millénaires, comme indispensables dans toute problématique du bonheur : sérénité, sagesse, maîtrise des pulsions, détachement devant les événements, connaissance de soi en font partie. Mais n'oublions pas Alain qui, avec ses *Propos sur le bonheur* (1928, Gallimard, Folio-Essais) demeure, sur la question, le classique moderne par excellence.

Michel Cyprien.

1) Francesco et Luca Cavalli-Sforza, *La Science du bonheur*, Éd. Odile Jacob, 1998.



Merci Cupidon

PISTES DE TRAVAIL

- Comment l'idée de bonheur apparaît-elle dans le scénario ? Quels éléments permettent de dire, dans la première partie, avant l'accident, que Dom et Fiona sont « heureux » ? Quelque chose paraît-il manquer à leur bonheur ? Peut-on qualifier ce bonheur ? À quoi sont-ils attachés ?
- Le malheur étant le contraire du bonheur, en quoi Dom et Fiona sont-ils malheureux après l'accident ? On peut étudier la gradation dans ce « malheur » : infirmité, perte de l'emploi, disparition de Dom (pour Fiona), agression physique (pour Dom)... De quelles façons différentes Fiona et Dom s'accommodent-ils de leur malheur ? En quoi demeurent-ils « heureux » dans ce malheur ?
- Sont-ils préoccupés par le bonheur des autres ? La notion de « bonheur collectif » est-elle présente dans *Rumba* ?
- Qu'est-ce qui différencie le bonheur de Fiona et Dom au début de celui qu'ils trouvent à la fin du film ? Qu'ont-ils gagné ? Qu'ont-ils perdu ? La scène où Fiona brûle les souvenirs de leurs succès dans les concours de danse peut-elle être interprétée dans un sens religieux de détachement des biens terrestres ?

Bibliographie

Sur le film

– *Avant-Scène du cinéma*, n°570, mars 2008 (Jean-Christophe Berjon) ; *Positif*, n° 571, septembre 2008 (Philippe Rouyer).

– Viviane Foncq, dossier pédagogique « Écran large sur tableau noir », centre culturel Les Grignoux, Liège (<http://grignoux.be>).

Le Burlesque

– Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque, ou la subversion par le geste*, Édition L'Harmattan, 2007.

– Petr Král, *Le Burlesque, ou la morale de la tarte à la crème* (1986), Paris, Ramsay, 2007 ; *Les Burlesques ou parade des somnambules*, Paris, Stock, 1986 - Olivier Mongin, *Éclats de rire : variation sur le corps comique*, Paris, Seuil, 2002 ; *Buster Keaton, l'étoile filante*, Paris, Hachette, 1996.

– Jean-Philippe Tessé, *Le Burlesque*, « Les petits Cahiers », Cahiers du cinéma/Scéren-CNDP, 2007.

– Jean-Pierre Coursodon, *Buster Keaton*, Paris, Seghers, 1973.

– Jean-Patrick Lebel, *Buster Keaton*, Éd. Universitaires, « Classiques du cinéma », Paris, 1964.

– Michel Chion, *Jacques Tati*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

– Stéphane Goudet, *Jacques Tati*, « Les petits Cahiers », Cahiers du cinéma/Scéren-CNDP, 2002. - Macha Makeïeff, Stéphane Goudet, *Jacques Tati, deux temps, trois mouvements*, éd. Naïve, 2009.

Le bonheur

– Alain, *Propos sur le bonheur*, Gallimard, 1928, rééd. Folio-Essais.

– Jean Cazeneuve, *Bonheur et civilisation*, Idées / Gallimard, 1966.

– Michel Onfray, *L'Art de jouir (Pour un matérialisme hédoniste)*, Grasset, 1991 et Livre de poche, 1994, et *Les Sagesse antiques*, Grasset, 2006 et Livre de poche, 2007.

– André Comte-Sponville, *Le Bonheur désespérément*, Plein Feux, 2003, rééd. Libro.

– Francesco et Luca Cavalli-Sforza, *La Science du bonheur*, Éd. Odile Jacob, 1998 (traduit de l'italien par Jean Baisnée).

Cinéma belge

– *Positif*, n° 576, février 2009, Dossier : « Le nouveau cinéma belge ».

– Frédéric Sojcher, *Kermesse héroïque du cinéma belge*, 3 tomes, « Champs visuels », L'Harmattan, 1999.

– Guy Jungblut, Patrick Leboutte, Dominique Paini, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, *Une encyclopédie des cinémas de Belgique*, Yellow Now, Liège, Belgique.

Sites :

www.couragemonamour.net

www.cinergie.be

DVD

– *Rumba*, DVD zone 2, PAL, couleur, Dolby, éd. TF1.

– *Iceberg*, DVD, zone 2, PAL, couleur, éd. TF1.

Rumba, film burlesque ?

Au même titre que « surréaliste » ou « baroque », le mot, passé dans le langage courant, signifie à la fois rien et n'importe quoi : « *D'un comique extravagant et déroutant* » (Le Petit Robert), « *ridicule, absurde, bouffon* » (Le Petit Larousse). Dans la tradition littéraire, le genre burlesque ou burlesque tout court, vers le milieu du XVII^e siècle, est une parodie visant à « *travestir, en les embourgeoisant, des personnages et des situations héroïques* » (Le Robert). Le burlesque cinématographique naît en France dès le début du XX^e siècle, dans le prolongement de *L'Arroseur arrosé* (1895) de Lumière. Pathé, Gaumont, Éclair, Lux, etc. dominent les écrans mondiaux avec des créatures telles que Onésime, Calino, Zigoto ou les Pouics, lancés dans d'interminables courses-poursuites. Les Américains, dès le début de la Première Guerre mondiale, les imitent, et tout le monde connaît aujourd'hui Chaplin, Keaton, Fatty, Langdon, Harold Lloyd, Laurel et Hardy, les Marx Brothers, W.C. Fields...

Le burlesque américain, de l'école Mack Sennett, est fondé sur la vitesse, la course-poursuite, l'agression, la destruction, la succession de gags sans liens les uns avec les autres, sur un fil dramatique ténu. Les films du trio Abel-Gordon-Romy, dont *Rumba*, prolongent quelques-uns de ces principes. Ce qui relie la succession des épisodes est mince. L'aventure de Dom et Fiona tient en quelques mots. La course-poursuite – Fiona recherchant Dom – n'est pas haletante. La destruction est présente, avec l'incendie de la maison provoqué par une maladresse digne d'un Langdon ou du couple Laurel et Hardy. En revanche, l'agressivité n'est présente que de façon très indirecte (le suicidaire Gérard, le voleur de alors qu'automobiles mises en pièces et batailles de tartes à la crème punctuaient les classiques, Laurel et Hardy comme leurs successeurs (Blake Edwards et *The Party*, Frank Tashlin, Jerry Lewis, Mel Brooks...). Abel et Gordon cherchent une forme de burlesque moderne, post-Tati, fondée non sur l'explosion et la profusion des gags, mais sur une abstraction appelant la participation active du spectateur qui reconstruit souvent le gag (ou le non-gag) après coup. Mais cette abstraction n'éloigne-t-elle pas ce cinéma d'un aspect essentiel du burlesque traditionnel, un regard sur l'état de la société qui a valu des films tels que *Les Temps modernes*, *Le Dictateur* ou *Playtime* ?

Joël Magny

Filmer la Wallonie

La vitalité récente du cinéma belge francophone n'est pas due au hasard. C'est le résultat d'une politique engagée par les pouvoirs publics et les professionnels depuis un certain nombre d'années. L'Avance sur recettes, attribuée aujourd'hui par le Centre du cinéma de chaque région, date des années 60, comme la création d'écoles de cinéma dont la plus connue est l'INSAS (Institut national supérieur des arts du spectacle...).

Dans la foulée de la transformation du pays en État fédéral (1993), s'y sont ajoutés deux fonds d'aide régionaux. Wallimage (Wallonie), instance purement économique dirigée par l'ancien critique Philippe Reynaert, aide les entreprises à naître, à développer des projets, ou à s'implanter et tourner en Wallonie (*Pas si grave*, de Bernard Rapp, *Le Couperet*, de Costa-Gavras). En 2006, Wallimage a participé au financement de huit longs métrages sur les vingt produits. Un système de défiscalisation des investissements privés, la Tax-Shelter, permet, grosso modo, de déduire 150% de son investissement pourvu qu'il soit dépensé en Wallonie. Par ailleurs, des initiatives privées viennent relayer et compléter l'action publique, par exemple l'Association des réalisateurs (et son émanation, Cinéastes Associés) qui finance deux films par an.

Si la Flandre a plutôt choisi un cinéma plus sage, plus « grand public », plus vendable, plus exportable, le plus original du cinéma wallon joue la carte de l'indépendance économique dans la tradition d'une certaine avant-garde et du cinéma documentaire. Certains films devenus célèbres sont commencés sans financement réel, comme *Ça s'est passé près de chez vous*. Les moyens du documentaire et aujourd'hui les nouvelles technologies numériques permettent des « micro-budgets » et l'Association des réalisateurs envisage de financer ce type d'initiatives conciliant la liberté de création et la rémunération des participants. Bien sûr, les résultats s'en ressentent : 1,8M de spectateurs en Belgique pour les films flamands, à peine le dixième pour les films belges francophones. Il faut nuancer : les premiers subissent une très faible concurrence des autres films néerlandophones (Pays-Bas), tandis que le cinéma français comble déjà le spectateur wallon. Le cinéma wallon, déjà menacé par la faiblesse de son marché intérieur, se voit sans cesse sollicité de s'ouvrir au « grand public ». Son identité résistera-t-il aux dernières évolutions politiques de la Belgique ?

Joël Magny

Presse

« Un drôle de couple »

« [...] Cet être à contretemps [*le suicidé qui se rate*, NDR] va bouleverser la vie de Dom et Fiona. Hier encore, ces deux-là enseignaient, lui la gym, elle l'anglais, dans un lycée comme on n'en voit plus que dans les contes et les vieux films. Durant leurs loisirs, ils participaient amoureusement, souvent victorieusement, à des compétitions locales de danse latino. Aujourd'hui, Dom est devenu comme le héros de *Memento* de Christopher Nolan : il oublie tout, aussitôt après l'avoir vécu. Et Fiona, elle, a une jambe de bois... »

Ce que l'on aime dans *Rumba*, le deuxième long métrage d'un déjà fameux trio belge [...], c'est leur humour noir. Témoin, cette inénarrable séquence, étirée à l'extrême comme chez Blake Edwards, où, de retour dans sa classe, Fiona clopine jusqu'à son bureau avec ses béquilles. [...]

Ce que filment ces trois lascars doués, ce sont les corps. Pas forcément beaux, comme pouvaient l'être ceux des comédies musicales hollywoodiennes des années 50. Mais suffisamment souples et élastiques pour rebondir, sans cesse, contre la méchanceté du monde. En apparence, le film ressemble à un travelling avant vers le désastre. [...] Mais non. Le bonheur finit par rejaillir sur les héros comme un boomerang, exactement comme la fleur que lance Fiona en hommage à celui qu'elle croit mort lui revient en pleine face... Paradoxalement, c'est une douceur tenace que l'on emporte de ce film léger et inventif, qui pose sur un monde pas vraiment rose un regard d'enfant. [...]

Manque peut-être, par moments, une certaine ampleur... *Courage mon amour*, c'est le nom, étrange et joli, de la boîte de production des trois acolytes. Et c'est exactement ce qu'on aurait envie de leur dire. [...] Un poil de profondeur supplémentaire dans l'absurde, et vous atteindrez ce que vous frôlez déjà : l'art de Keaton, de Tati ou de Pierre Etaix. Et que vous atteignez lors du petit moment magique où ; alors que Dom et Fiona semblent ployer sous les coups du sort, ce sont leurs ombres, reflétées sur un mur, qui soudain se mettent à danser la rumba. »

Pierre Murat, *Télérama*, 10 septembre 2008

« Petit joyau postburlesque »

« [...] Le récit se fait ici de la manière la plus basique possible, à travers des jeux corporels et sonores qui privilégient les lignes d'expression schématiques. Tout s'organise dans un premier temps sur le mode de la répétition des mots, des gestes : les élèves sortent de l'école en hurlant de bonheur, quelques secondes après les profs rejouent la scène à l'identique. On découvre ainsi avec amusement une série de tableaux vivants parfaitement rythmés, très colorés, légèrement farfelus et orchestrés avec une rigueur toute géométrique. [...]

C'est évidemment dans ce climat tragique, confronté une soudaine fragilité physique et mentale, que *Rumba*, rappelant les univers de Tati et Kaurismäki, s'épanouit pleinement. Le quotidien du couple prend alors une tournure épique, ne



pouvant plus communiquer aussi simplement qu'avant. La belle idée du film est d'aller le plus loin possible dans sa logique de dérèglement et dans la voie mélodramatique qu'il ouvre. Dès lors, le rebond qui précède la chute s'avère particulièrement jouissif et porteur de toute la profondeur existentielle dont est capable le burlesque, cet art de retourner les obstacles en force co(s)mique. »

Amélie Dubois, *Les Inrockuptibles*, 9 septembre 2008

« Chorégraphie de corps cabossés »

« [...] Cet enchaînement de tragédies fait l'objet d'un des films les plus optimistes et souriants qui soient. Disciples de Buster Keaton (la scène de la maison qui prend feu), de Jacques Tati (la plage d'Étretat), de W. C. Fields (l'art de se brosser les dents à deux devant le même lavabo) ou d'Aki Kaurismäki, ces burlesques imposent un univers coloré, poétique, où malchances, obstacles et handicaps sont exploités à la fois comme détonateurs de comique et comme arguments supplémentaires pour se rapprocher l'un de l'autre. [...]

Parades nuptiales des séquences musicales ou gags nourris d'autodérision : les plans sont fixes, très peu dialogués, curieux des déplacements dans l'espace et amateurs d'objets incongrus.

À leur sens de l'observation (subtil et ludique), ce duo burlesque marie un goût effréné pour la chorégraphie des corps, les gestuelles cocasses, sportives, sensuelles, dégingues. »

Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 10 septembre 2008

Générique

Titre original	Rumba
Production	Courage mon Amour, MK2 Productions
Coproduction	Radio Télévision Belge Francophone (RTBF)
Producteurs	Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Romy, Marin Karmitz, Nathanaël Karmitz
Réalisation et scénario	Dominique Abel Fiona Gordon Bruno Romy Claire Childéric Benjamin Mirguet Fred Meert
Images	Sandrine Deegen
Effets visuels	Nicolas Girault
Son	Claire Dubien
Montage	Hélène Lamy-Au-Rousseau, Gilles Laurent, Fred Meert
Décors	
Costumes	
Son	
Tournage	: Ancien hôpital militaire, Site René Lebas, Cherbourg-Octeville, Manche, Falaises d'Étretat (France)
Interprétation	
<i>Dom</i>	Dominique Abel
<i>Fiona</i>	Fiona Gordon
<i>Gérard</i>	Philippe Martz
<i>Le voleur de croissants</i>	Bruno Rémy
<i>Eliat</i>	Clément Morel
<i>Le patron du bar</i>	Stéphane Balls
<i>La boulangère</i>	Claire Dubien
<i>Un instituteur</i>	Richard Carpentier, Pascal Vénara
<i>Passants dans le fil rouge</i>	Nicolas Darques, Évelyne Dutut, Luc Potier, Émilie Roussel, Jean-Charles Scelles
<i>Une institutrice</i>	Odile de Coligny
<i>L'infirmière</i>	Thérèse Fisher
<i>Petite fille de la plage</i>	Tatiana Guéroult
Année	2008
Pays	Belgique, France
Film	Couleurs,
Format	1 : 1,85
Durée	1h17 (DVD : 1h13'30)
N° de visa	119 014
Distribution	MK2 Diffusion
Sortie en France	10 septembre 2008
Sortie en Belgique	17 septembre 2008

DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

RÉDACTEURS DU DOSSIER

Francis Delattre, rédacteur et collaborateur des films de l'Estran et Idoine Productions.

Michel Cyprien et Joël Magny.



Avec la participation
de votre Conseil général

