Document generated on 04/24/2024 8:54 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

Le plan-séquence ou l'expression d'un style

Number 267, July–August 2010

URI: https://id.erudit.org/iderudit/63493ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this review

(2010). Review of [Le plan-séquence ou l'expression d'un style]. *Séquences*, (267), 11–17.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2010

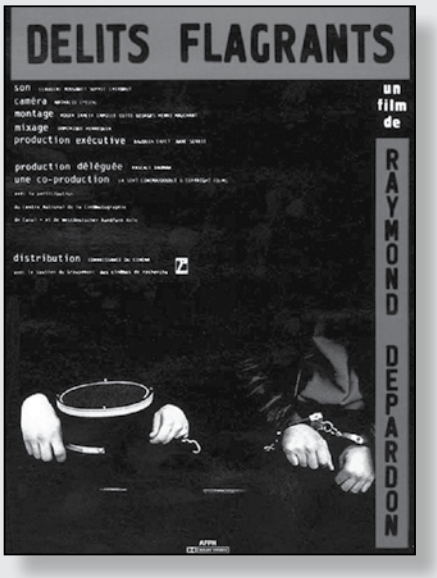
This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

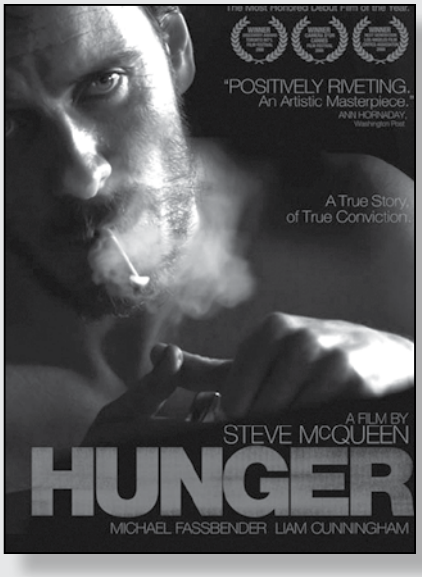


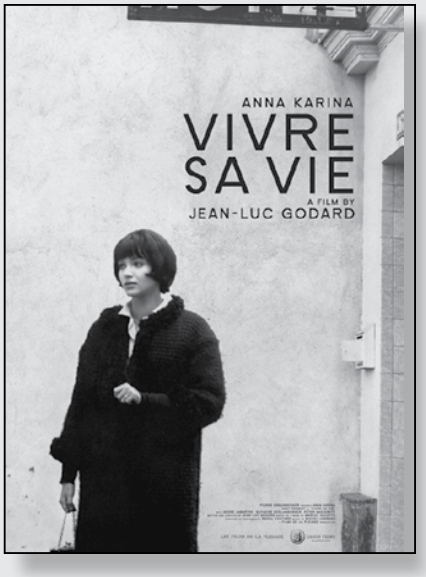
LE PLAN-SÉQUENCE
OU L'EXPRESSION D'UN STYLE

*Encore tout récemment, l'Argentin Juan José Campanella signait avec **The Secret in Their Eyes** (El secreto de sus ojos) un plan-séquence des plus ambitieux, témoignant d'une virtuosité, vertigineuse, qui de toute évidence n'avait rien à envier à celle d'un Scorsese ou d'un De Palma. Quelques mois plus tôt, il y eut aussi le cas de Oren Moverman qui s'était livré, dans **The Messenger**, à un pareil exercice de style, quoique plus modeste, que mon confrère Sylvain Lavallée n'avait pas manqué de souligner dans sa critique du film. Le temps était donc plus que propice pour s'atteler à la tâche et composer son propre palmarès. C'est donc là un laboratoire expérimental un peu différent que nous vous proposons. Une sorte de « chronique » ou d'exercice sur le plan-séquence (qu'on pourrait sommairement définir comme une succession d'événements ou d'actions filmée en un seul plan continu, « sans montage ou interruption de point de vue »), rédigé à plusieurs plumes, qui relève plus du plaisir ou de la passion cinéphilique que de l'entreprise proprement critique.*

Nous avons invité pour l'occasion des rédacteurs à puiser dans leur « dvdthèque » personnelle et à revisiter quelques-uns de leurs plans-séquences préférés en les commentant. Le lecteur se désolera peut-être devant l'absence de certains cinéastes (Costa, Hitchcock, Scorsese, Tarkovski, Van Sant...), mais on ose espérer qu'il se délectera tout de même de ces films qui se sont imposés à chacun de nous par la netteté et la puissance de leur geste cinématographique.

Sami Gnaba





Birth

Jonathan Glazer | Allemagne / États-Unis 2004 | *La séquence d'opéra.*

Sur fond noir, une voix annonce : « *If I lost my wife and the next day a little bird landed on my windowsill (…) and said "Sean, it is me, Anna, I'm back." What could I say? I guess, I'd believe her, or I'd want to…* » En dépit de son aura fantastique, **Birth** ne se désiste pas pour autant du réel et se concentre essentiellement sur Anna, figure tragique en proie aux tourments d'un amour défunt, sous l'emprise d'un deuil dont elle ne peut ou ne veut s'affranchir depuis qu'un enfant s'est invité chez elle, lui déclarant le plus sérieusement du monde être la réincarnation de son mari, décédé depuis dix ans. Une blague (?) qui, au fil des jours, se mue en troubles implacables. L'irrationnel se resserrant comme un étau sur cette dernière, en état d'effritement terrible. Un effritement signifié par le biais d'un plan-séquence suffocant de trois minutes — l'un des plus beaux plans des années 2000 —qui traduit toute la détresse et le désespoir amoureux accablant Anna, échouée dans les limbes de sa (dé)raison. Ancré dans une salle d'opéra, l'orchestre demeurant hors champ, ce plan entamé par un court panoramique pour poursuivre avec un zoom sur le visage de Nicole Kidman, magistrale (son *close-up* durera approximativement une minute et quarante secondes), assume toute l'ambition esthétique et *fantastique* (à la limite du pervers) du film. D'une maîtrise absolue, ce plan prend le spectateur à témoin de toute l'ampleur de la douleur arrimée dans le cœur d'Anna, y distillant une sorte d'intranquillité épaisse, menaçante, sentiment renforcé par le magnifique plan final ! — **Sami Gnaba**

Breaking News (Dai Si Gin)

Johnnie To | Hong Kong / Chine 2004 | *La séquence d'ouverture*

Breaking News (sans être le meilleur film de son auteur) est un parfait exemple de la sophistication formelle qui imprègne l'œuvre du maître hongkongais (plus de 45 films au compteur). De par sa puissance et sa virtuosité, ce plan d'ouverture (presque sept minutes) n'est pas sans évoquer celui de **Touch of Evil**, ou tout ce que De Palma a pu faire dans ses meilleures heures. Le peu d'espace alloué rend ce plan inracontable, tant les mouvements qui le composent sont multiples. On ne peut en revanche passer sous silence l'habileté de Johnnie To à réinventer les règles, à contourner les conventions liées au genre et à incorporer une nouvelle dynamique, un nouveau tempo aux scènes d'action. Par exemple, l'apparition ici d'un journal porté par le vent (évocatrice du style de John Woo) qui atterrit sur la voiture des policiers, en pleine filature, comme pour annoncer l'emboîtement de l'action. Ou, ce traveling vertical dans la rue en guise de mise en situation qui montre dans sa descente les deux camps, aux aguets… On sent l'ambiance s'installer, l'action se dérouler à grands pas, alors que la caméra virevoltante fait valser le spectateur d'un bout à l'autre de la rue. À la troisième minute, un ample traveling commence à balayer la rue, tandis qu'un homme supplie un agent de police (pas au courant de l'opération en cours) de ne pas lui donner de contravention, la tension montant d'un cran de plus. Et les premiers coups de feu éclatent. La suite relève du pur génie. — **Sami Gnaba**

Délits flagrants

Raymond Depardon | France 1994 | *Plan-séquence et réel*

Une pièce sans fenêtres d'à peine cinq mètres carrés, une table, deux chaises, un prévenu et un substitut du procureur. Chronique judiciaire, **Délits flagrants** cerne le moment précis où un représentant de l'autorité et un contrevenant accusé d'acte de petite ou de moyenne délinquance s'échangent la réplique. Depardon restitue intégralement les face-à-face des filmés, limitant le cinéma direct à sa plus simple expression. Le montage n'intervient alors que pour passer d'un interrogatoire à l'autre, pour couper un passage jugé non pertinent ou trop long, ou encore pour introduire un nouveau magasin de pellicule. Et si Bazin, dans son fameux texte « Montage interdit » réclamait l'ambiguïté immanente du réel et la préservation de l'unité de l'espace dans son intégralité, *qu'est-ce que le cinéma* pour Depardon, sinon celui d'un puissant moyen de capter, dans une continuité spatio-temporelle, le réel, à l'heure où on le confond si facilement avec les images qui prétendent nous le représenter. Mais les questions esthétiques ne peuvent être séparées des questions éthiques (Luc Moullet : « La morale est affaire de travelings » ou encore la version de Godard : « Les travelings sont affaire de morale »). Or, le dispositif de Depardon est avant tout une façon de poser la caméra en dérangeant le moins possible, un respect de l'échange, dans sa dualité, et une prise de parole des laissés-pour-compte. La durée du plan se justifie ainsi par la parole. Refusant la coupe, le documentariste rend justement « justice » par sa seule présence attentive, infatigable et filme l'humanité en flagrant délit de vie. — **Mathieu Séguin-Tétreault**

Five

Abbas Kiarostami | Iran 2003 | *Plan-séquence et numérique*

1) Un bout de bois poussé vers la rive par les vagues. 2) Un défilement de passants sur les quais. 3) Une meute de chiens près de la mer. 4) Un groupe de canards sur la plage. 5) Une mare, une lune et un concert de bruits. **Five** : cinq plans-séquences d'une dizaine de minutes sur un thème commun, l'eau. Éloge de la nature. Éloge du cinéma d'Ozu (le film lui étant dédié s'apparente à un recueil de haïkus). Éloge d'un cinéma libre qui se libère de la narration impérative et de la servitude de la mise en scène et de l'auteur (dans les suppléments DVD, Kiarostami confie qu'il s'est endormi lors de la captation d'un des plans). Éloge de la caméra DV, qui invite le cinéaste, tout comme ses contemporains clairvoyants qui y recourent (Zhang-ke, Pedro Costa, Wang Bing), à patienter le temps nécessaire pour qu'enfin quelque chose d'indescriptible jaillisse du plan. Et cela s'appelle la grâce. Le spectateur, tel Maxime Gorki assistant pour la première fois en 1895 à une projection des films des frères Lumière, portera ainsi attention à un simple mouvement : l'effet du vent sur les feuilles d'un arbre. Les tableaux de **Five** retournent à la source vive de l'image et tentent de nous faire redécouvrir l'émerveillement originel. Par leur durée, ils nous font voir réellement les images, nous font remarquer ce qui n'a été qu'entrevu, nous font accéder à l'invisibilité du réel. — **Mathieu Séguin-Tétreault**

Forty Guns

Samuel Fuller | États-Unis 1957 | *Séquence autour du piano*

Samuel Fuller est réputé pour la rudesse de sa mise en scène, pour ses explosions de violence qui surgissent d'un montage tout aussi brusque. Le plan-séquence de **Forty Guns** étonne d'abord par sa manière de faire intervenir cette violence caractéristique dans un plan continu, mais aussi par l'exubérance de l'action représentée. En six minutes, un cowboy avoue à la femme qu'il aime (aussi sa rivale) avoir peur de jouer de la gâchette parce qu'il le fait trop bien, aveu interrompu par les coups de feu inattendus tirés par un homme de main jaloux qui vient déclarer son amour pour sa patronne. Celle-ci le renvoie brutalement en lui signant un chèque (!), avant qu'elle ne se lance dans les bras de son homme, qu'elle peut enfin embrasser, baiser vite interrompu par des heurts sourds provenant de la pièce voisine : c'est l'homme de main se balançant les pieds dans le vide. Le jeu de la caméra est simple; elle suit l'action, soulignant les coups de feu par un traveling rapide, par exemple, ou faisant sortir le cowboy du cadre lorsqu'il laisse son amante décider du sort de son employé jaloux. L'utilisation du plan-séquence sert surtout à faire ressortir l'entrelacement continu des deux thèmes de cette scène, l'amour et la mort : pour séduire son amante, notre cowboy lui confie que son premier meurtre était un enfant; pour le jaloux, l'amour sort d'abord de la bouche de son canon; alors que l'on s'embrasse, la mort cogne aux portes… — **Sylvain Lavallée**

Gangs of New York

Martin Scorsese | Etats-Unis / Italie 2002 | *L'enrôlement des immigrants irlandais*

D'une durée d'une minute dix secondes et se situant à mi-chemin du film, ce plan-séquence s'attarde un instant à l'arrivée d'un groupe d'immigrants irlandais à New York. Pour ce faire, la caméra (presque autonome et vivante) s'éloigne de l'action principale en quittant les deux protagonistes. S'articulant autour de *Paddy's Lamentation*, chanson traditionnelle irlandaise décrivant la réalité de ces nouveaux arrivants, le plan montre comment ceux-ci pouvaient être contraints à s'enrôler dans l'armée unioniste dès leur arrivée en sol américain. Servant ainsi de chair à canon, ils allaient se battre dans une guerre (celle de Sécession) qui n'était pas la leur. Ce plan-séquence constitue le seul moment presque transcendant d'un film ambitieux qui rate souvent la cible. La force d'impact de ce plan aurait été encore plus grande si le cinéaste avait filmé cette digression avec moins d'empressement. Néanmoins, c'est la portée symbolique et la simultanéité des actions qui rendent ce plan digne d'intérêt. Par un mouvement ample et chorégraphié de caméra et un travail soutenu de mise en scène, Scorsese souligne le triste sort de nombre d'immigrants. Dans ce plan, on voit successivement l'arrivée des Irlandais, leur enrôlement presque forcé, leur embarquement dans le bateau les menant au combat, puis leur trépas quasi inéluctable (symbolisé par le modeste cercueil de bois qui traverse le cadre et passe par-dessus les têtes des nouveaux soldats.) Le discours de Scorsese sur l'Amérique bâtie en partie par l'immigration irlandaise massive (et son sacrifice) au XIXe siècle tient donc dans ce plan-séquence à lui seul. — **Jean-Philippe Desrochers**

Goodbye Dragon Inn (Bu san)

Tsai Ming-liang | Taiwan 2003 | *La salle de cinéma vide*

Tsai Ming-liang est l'un des grands maîtres contemporains du cinéma contemplatif et, dans **Goodbye Dragon Inn**, il pousse au paroxysme son esthétique de la lenteur. Tous ses films sont parsemés de plans-séquences, qui n'ont rien à voir avec la virtuosité que l'on associe généralement à ce type de plan. Au contraire, Ming-liang préfère une caméra fixe aux cadrages complexes. le film est d'abord un hommage au cinéma, c'est un regard nostalgique et quelque peu désespéré sur un lieu qui se perd, cette bonne vieille salle de cinéma de répertoire, représentante de ce temps où le film était au centre de l'attention plutôt qu'un choix de divertissement parmi d'autres (nos multiplexes tendent à multiplier les possibilités de récréation). Le plan-séquence retenu ici est très simple : une salle vide, après la dernière projection d'un cinéma qui va fermer ses portes, la concierge passe lentement le balai entre les rangées, sort du cadre et ses pas s'éloignent en résonnant sur le sol de béton, laissant place au silence. Le spectateur est confronté quelques minutes à une salle de cinéma vide et silencieuse, témoin de la fin d'une époque. Le cinéaste rappelle ainsi l'importance de la notion du temps au cinéma, autant par cette réflexion sur une modernité incompréhensible aux yeux de ses personnages fantômes, toujours fidèles à une époque qui se dissout, d'où l'humour décalé, que par cette utilisation de la durée, comme si Ming-liang tentait de retenir le plus longtemps possible la réalité évanescente du rituel du cinéma en salle. — **Sylvain Lavallée**

Hunger

Steve McQueen | Royaume-Uni / Irlande 2008 | *Rencontre entre Bobby Sands et Dominic Moran*

Le superbe plan-séquence fixe de 17 minutes de **Hunger,** premier long métrage de l'artiste visuel Steve McQueen, témoigne de la forte conception de la mise en scène et du médium cinématographique de son auteur. Filmé à contre-jour, le plan présente l'impressionnante joute verbale entre Bobby Sands, sur le point d'entamer la grève de la faim qui lui sera fatale, et le prêtre Dominic Moran dans la prison de Maze, située à Belfast. En plus de mettre en relief les performances remarquables de Michael Fassbender et de Liam Cunningham, ce plan-séquence agit à titre de pivot narratif et assure la transition d'une première partie plus collective, où l'on suit le destin de plusieurs prisonniers, à une deuxième plus personnelle. Ce plan-séquence se distingue par une vertigineuse avalanche de répliques qui tranche avec l'économie de mots et la violence physique explicite de la première partie du film. Soucieux de mettre en place un effet de réel, McQueen contourne la convention du champ-contrechamp en inscrivant ce dialogue dans la durée et la continuité. Filmé de manière neutre et égalitaire afin de ne pas favoriser l'un ou l'autre des discours antagoniques tenus par les deux hommes, ce plan-séquence percutant se veut le véhicule idéal pour exposer les enjeux moraux, éthiques et politiques liés au geste que Sands s'apprête à poser. En outre, la tension engendrée par ce plan-séquence ne fait que rajouter à la puissance du gros plan du visage du prisonnier et de son monologue qui suivent au montage. Viscéral et poignant. — **Jean-Philippe Desrochers**

JCVD

Mabrouk El Mechri | Belgique / Luxembourg / France 2008 | *Monologue de Jean-Claude van Damme*

La fameuse séquence est d'une durée d'un peu plus de sept minutes et donne l'occasion à Jean-Claude van Damme de donner libre cours à son imagination. L'impact est d'autant plus émouvant que l'acteur est filmé en plan fixe, forçant le regard du spectateur, l'invitant à saisir la signification de chaque mot prononcé. Le plan-séquence est ici autant au service de l'objectif de la caméra que du sujet filmé. Il ne s'agit plus uniquement d'une prise de position formelle émanant du réalisateur, mais d'un moyen d'intervenir dans l'inconscient du comédien. Pendant quelques minutes, van Damme n'est plus l'acteur d'une fiction. Il devient personnage-documentaire, se confessant devant la caméra comme pour mieux exorciser ses démons. Il se livre corps et âme, poignant, émouvant, fragile et sensible à la douleur : il parle de sa dépendance à la drogue de jadis, de la *prima donna* qu'il a été pendant les années de gloire, de ses débuts incertains en Amérique, alors qu'il ne parlait pas anglais. Il parle aussi de ses amours déçues, de ses problèmes avec le revenu. Il parle de lui, de ce qu'il est devenu, de ce qu'il ne sera sans doute jamais plus. Le plan-séquence lui permet d'évoluer pendant quelque temps dans un espace cinématographique extradiégétique, un *no man's land* où, seul devant la caméra, il se dévoile sans pudeur, nu, sans aspérités. Et pour El Mechri, une opportunité en or de manipuler la mise en scène, passant d'un espace esthétique à l'autre avec une dextérité déconcertante. — **Élie Castiel**

News from Home

Chantal Akerman | Belgique 1977 | *Plan-séquence et staticité*

Façades, silhouettes, voitures. La caméra s'installe dans une station de métro, se mêle aux passants, s'incruste au milieu d'une rue, apprivoise le réel, capte la pulsation du monde. Rien n'advient, il n'y a pas d'événement, pas d'histoire; que saisissement du temps réel qui s'écoule, que gestes et corps observés. Film autobiographique, objet expérimental, production documentaire, œuvre poétique, long-métrage impressionniste, **News from Home**, c'est tout ça à la fois, — un film-essai, diront certains pour faire court —, mais c'est surtout la continuation d'une plasticienne obsédée par une seule et même figure stylistique : le plan-séquence fixe. Images frontales, larges et scrupuleusement symétriques. *Images-documents* d'une ville, New York. *Images-miroirs* d'une cinéaste étrangère immobilisée dans une agglomération distante et dépersonnalisée qui pleure sa Belgique natale. *Images-mémoires* évoquant les expérimentations formelles ayant hanté les lieux du tournage. Là où l'avant-garde américaine poussa à l'extrême la question du temps filmique. Là où les cinéastes structuraux (Ernie Gehr, Hollis Frampton, Paul Sharits) s'acharnaient à faire prendre conscience du phénomène de la durée au cinéma. Là où Warhol, avec ses plans-séquences statiques infinis de **Sleep**, **Empire**, **Eat**, **Blow Job**, visait à transformer le banal en représentable (tout le pop art de l'artiste exprime bien cette idée). En considérant les films de Tsai, Hong, Hou, Roy Andersson, mais aussi les installations de Sophie Calle et Steve McQueen, c'est ainsi une certaine tendance du médium audiovisuel contemporain qui nous est donnée à voir. Et le cinéma d'Akerman annonçait déjà la pérennité de cette forme fusionnant longue durée du plan et immobilité du cadre. — **Mathieu Séguin-Tétreault**

The Passenger (Professione: Reporter)

Michelangelo Antonioni | Espagne | / France / Italie 1975 | *La mort de David Locke*

Avec cette chronique d'une mort annoncée, Michelangelo Antonioni nous offre l'un des plus mémorables et ambitieux plans-séquences de l'histoire du cinéma. Éminemment antonionien, **Passenger** scrute la solitude et le vide existentiel d'un homme trop las et désenchanté par le monde qu'il habite. Un être plongé dans une sensation de vertige et d'asphyxie cheminant tout droit vers sa mort inéluctable, qu'Antonioni capte dans une forme de douceur, de grâce cinématographique qui laisse pantois. Campé à l'Hôtel de La Gloria (lieu du dernier refuge), cet avant-dernier plan du film — d'une durée avoisinant les six minutes et demie — s'amorce sur un hypnotique traveling avant à travers la chambre où le personnage de Jack Nicholson est allongé. Le mouvement perdure jusqu'à ce que la caméra se soit glissée en dehors des barreaux de la fenêtre (ils s'écartaient en réalité) et que le corps de Nicholson se soit évanoui du champ. Puis, une fois sur la place publique, où les gens s'affairent à leur vie quotidienne, juste après qu'un coup de feu ait retenti et qu'une voiture de police soit rentrée dans le cadre, la caméra, tout en zoomant en arrière, poursuit son mouvement, ample et circulaire cette fois, où s'enchaînent panoramique et traveling latéral, donnant ainsi lieu à une vision de désuétude et de désolation, pour finalement revenir sur la fenêtre de la chambre où notre antihéros gît cette fois sans vie. Bien que vieux de 35 ans, ce plan n'a rien perdu de sa puissance et de sa majesté plastique. — **Sami Gnaba**

Soy Cuba (Ya Kuba)

Mikhail Kalazatov | URSS / Cuba 1964 | *L'orchestre de jazz sur la terrasse*

Cette séquence suit celle du générique du début, filmé également en un plan-séquence en forme de traveling aérien d'un peu plus de six minutes et présentant l'île de Cuba sous un angle propagandiste. Les angles sensuels de la caméra et la lenteur du geste vantent les mérites d'une nature exceptionnelle, verdoyante, et d'une mer calme, sereine, soufflant au rythme d'une nouvelle Cuba libre, socialiste, en harmonie avec l'homme et la nature. Et tout d'un coup, nous sommes devant la terrasse d'un immeuble à plusieurs étages d'où l'on aperçoit à l'horizon une cité moderne. Un orchestre de jazz joue frénétiquement pour des convives sortis d'un autre monde. Ici, la réalité fait place à la fantaisie. Les personnages forment une faune bigarrée : des musiciens, des beautés sculpturales qui semblent participer à un concours de maillots de bain, des playboys qui ne pensent qu'à séduire. Le plan-séquence participe à une sorte de rituel à la fois orgiaque et sociologique où les sujets filmés se démasquent, extériorisent leurs fantasmes, se livrent en pâture aux plaisirs de la *dolce farniente*, dépolitisés, à découvert. La caméra est nerveuse, propose des angles biscornus, se fait anxieuse, participe, à l'instar de ceux et celles qu'elle filme, à cette fête des sens et de la volupté. Entre le premier plan-séquence et le deuxième, deux Cuba : l'un libre, optimiste devant son futur, l'autre, celui d'avant la révolution, ne vivant qu'au présent, hédoniste et sans scrupules. Et pour Mikhail Kalazatov, une prise de position politique d'une vérité à la fois incroyable et bouleversante. — **Élie Castiel**

Le Temps retrouvé

Raoul Ruiz | France / Italie / Portugal 1999 | *Dernier plan du film*

Ultime errance d'un récit d'une grande complexité narrative et formelle, le plan-séquence d'une durée de 3 minutes 45 secondes qui conclut **Le Temps retrouvé** met habilement en scène trois temporalités à l'intérieur d'un même espace. En ce sens, il n'est pas sans rappeler le travail de Theo Angelopoulos, autre maître du plan-séquence aux temporalités multiples. Brillante cristallisation du travail effectué par le cinéaste (et Proust) sur la mémoire, le passé et la création artistique, le plan-séquence présente Marcel à la plage de Balbec en trois temps de sa vie : enfant, adulte et vieux. Venant se juxtaposer à la caméra fluide qui épouse les déplacements successifs des trois Marcel, une voix off féminine emploie l'allégorie, vers la fin du plan, afin de comparer le temps de la vie et celui de l'œuvre d'art. Il y a ici, par le biais de cette voix off, affirmation de la transcendance de l'art, de sa supériorité et de sa grandeur par rapport à la vie. En somme, ce plan-séquence clôt le parcours émotif de remémoration de l'écrivain, qui, au début du récit, revisite son passé grâce au roman qu'il dicte de son lit de mort et par l'entremise des photographies qu'il contemple à l'aide d'une loupe. Comme le titre du film l'indique, à la toute fin du récit, qui concorde avec celle de la vie de l'écrivain, le temps est bel et bien retrouvé et est restitué de manière formelle par la présence de cet émouvant plan-séquence. — **Jean-Philippe Desrochers**

Touch of Evil

Orson Welles | États-Unis 1958 | *La séquence d'ouverture*

Lors de la sortie en programme double de ce film policier de série B aussi interprété par Orson Welles, le générique d'ouverture était superposé sur les images tournées par le grand directeur photo Russell Metty et bloquait son appréciation complète. Commençant la nuit tombée par un gros plan sur une bombe, la caméra montée sur une grue recule et suit le parcours du criminel, puis de ses victimes qui embarquent dans l'auto dans le coffre de laquelle il vient de placer sa bombe. L'auto entreprend un court voyage dans les rues d'une ville frontalière mexicaine et la caméra continue de la suivre, et même de la précéder quelquefois pendant que des piétons, des agents de la paix et des véhicules motorisés ou non empruntent un parcours perpendiculaire ou parallèle. Un autre couple de face entre dans le champ, un homme grand aux cheveux et à la moustache foncés et une petite blonde, et avance allègrement vers la frontière. L'obligation de décliner leurs identités permet de situer l'emploi de l'homme et le nom de son épouse. Aux États-Unis, le couple s'embrasse, mais une explosion interrompt ce moment de bonheur : la bombe a détruit ce couple illégitime. Le tictac qu'entendait la plantureuse passagère de l'auto aura son écho dans la musique tonitruante qui embêtera plus tard l'épouse au motel. La frontière si facile à traverser alors entre ces deux nations est aussi symbolique du conflit et de l'interpénétration entre le bien et le mal qui sont le thème de ce film qui contient à la 35e minute un deuxième plan-séquence, presque aussi brillant mais dans un petit espace, l'appartement du principal suspect. — **Luc Chaput**

Va et Regarde (Idi i Smotri)

Elem Klimov | U.R.S.S. 1985 | *La réquisition de la vache*

En 1943 en Biélorussie, les partisans vivent cachés dans la forêt dans des bandes plus ou moins organisées. Certains vont au ravitaillement. À la 70e minute, à la brunante, la *Steadycam* d'Alexei Rodionov cadre une fenêtre où l'on voit un homme en train de manger avec une femme debout à l'arrière. Puis l'homme sort et va près d'une grange avant d'aller derrière et de baisser son pantalon pour déféquer. Cette action est interrompue par la voix d'un des partisans qui lui ordonne d'aller chercher une vache dans l'étable. Pour éviter d'être trop remarqué par les patrouilles allemandes, le même lui dit de maculer sa chemise blanche de bouse. Les deux partisans commencent à monter la côte vers le pré avec le paysan et sa vache avant de lui ordonner de rentrer chez lui. La caméra reprend le trio partisans et vache un peu plus loin dans un périple qui sera court, dangereux pour tous et fatal pour certains. Elem Klimov a réalisé son chef-d'œuvre, ce film de guerre, en plaçant au centre le regard d'un adolescent bouleversé par ce qu'il voit et par ce qu'il est obligé de faire et de subir dans cette marche incessante ponctuée de cris et de fureurs. **Requiem pour un massacre** est le second titre français de ce film où l'horreur a creusé des sillons sur le visage de Flor, qui affronte le regard du spectateur dans des gros plans qui jalonnent ces travelings souvent endiablés. — **Luc Chaput**

Vivre sa vie

Jean-Luc Godard | France 1962 | *Nana et le journaliste*

Dans ce film qui est, tel que le souligne le générique d'ouverture, « pensé, dialogué, tourné, monté, bref mis en scène par Jean-Luc Godard », le cinéaste présente, dans ces douze tableaux, cinq rencontres entre une femme, Nana, et un homme dans un café. La première, avec son mari, est un plan des deux, vus de dos, attablés à un zinc; elle montre leur séparation. Dans la deuxième, Nana, après avoir quitté cavalièrement un homme qui vient de lui payer un Dreyer, entre dans un café et Raoul Coutard la suit vers un journaliste perché sur un tabouret au zinc. Les dialogues filmés dans un balancement de la caméra de l'un vers l'autre interlocuteur illustrent une entreprise de séduction faite de mensonges, de non-dits, d'échanges de bons procédés qui dure environ trois minutes. À l'arrière, sur le mur du café, l'on peut remarquer l'affiche du film précédent de Godard, **Une femme est une femme**, où Anna Karina n'occupe pourtant que la troisième place, après ses partenaires masculins. Cette rencontre ne donnera rien de bien tangible puisque Nana, qui porte donc le nom de l'héroïne de Zola, continuera sa descente vers sa fin ultime, fin précédée d'une dernière rencontre philosophique dans un café. Le traitement quasi documentaire de la plupart des scènes est renforcé par l'emploi en voix-off à certains moments de textes littéraires de diverses natures en relation complexe avec ces images. Dans cet hommage aux films de série B, l'auteur montre qu'il peut parler différemment du monde contemporain. — **Luc Chaput**

Le Voyage des comédiens (O Thiassos)

Theo Angelopoulos | Grèce 1975 | *Monologue d'Électre*

Dans **Le Voyage des comédiens**, le plan-séquence s'impose comme un procédé stylistique qui unit espace et temps et gravite autour des personnages et des événements, leur attribuant une signification particulière dans le mouvement de l'Histoire. Dans le plan-séquence en question, Électre se retrouve dans un terrain vague. Elle est étendue sur le sol. Elle porte une robe de chambre rouge. Elle se lève, se nettoie les mains, le visage et la robe, remet ses pantoufles, serre la ceinture tout en s'avançant vers la caméra (donc vers les spectateurs), et remet ses cheveux en ordre. Elle sort un mouchoir de sa main droite et nettoie légèrement son visage un peu ensanglanté. Face à la caméra, elle commence son monologue. Les mots prononcés sont de nature à la fois personnelle et politique et renvoient à un événement qui s'est passé en 1944 : la fameuse bataille d'Athènes, entre d'une part, l'Armée populaire de libération nationale (ELAS) et d'autre part, l'armée britannique et les forces de sécurité collaboratrices. Ici, le personnage d'Électre se confond avec le décor (un terrain vague rocailleux). Tous deux sont meurtris : l'humain, par les horreurs qui lui ont été infligées; l'espace, par le manque d'attention à l'environnement (un des résultats de la guerre sans doute). Mais Angelopoulos favorise le gros plan du visage d'Électre, comme celui d'un fantôme, et qui a rapport à l'affect. Il s'agit d'une sorte d'*intimité* avec le personnage, qui le place dans une situation quasi mythique. Le plan-séquence permet ainsi à l'équation espace / temps de disparaître pour céder la place à un terrain intemporel où seul compte le témoignage. — **Élie Castiel.**

Werckmeister Harmonies (Werckmeister harmóniák)

Bela Tarr | Hongrie 2000 | *La mise en scène de l'éclipse solaire*

Bela Tarr travaille presque exclusivement en plans-séquences, il a même blagué en disant que Kodak le censure en l'obligeant à tourner des plans d'une durée maximale de dix minutes, le temps d'une bobine. L'ouverture de **Werckmeister Harmonies** est d'une aisance stupéfiante, la caméra valse autour des acteurs, affairés à une sorte de mise en scène d'une éclipse solaire. Le personnage principal, Valuska, à la fois simple d'esprit et visionnaire, dirige les habitants de son village dans cette danse hypnotique et mystérieuse. La caméra, avec ses mouvements lents et gracieux, ainsi que la direction photo en noir et blanc, texturée à souhait, créent un vague climat d'onirisme, appuyant les relents de métaphysique du scénario, mais le cinéma de Tarr est tout autant ancré dans la réalité, entre autres par ce souci du casting, par ces visages que le réalisateur aime bien scruter longuement. Ce plan de l'éclipse résume bien tout ce cinéma, avec ses atours allégoriques, cette idée de la Nature qui est périodiquement plongée dans la pénombre faisant écho aux événements du film, et dans ce souci du réel, cette attention au corps des acteurs, cette surface tactile de la pellicule, habile à rendre prégnante la matérialité de ses sujets. Héritier de Tarkovski, le cinéma de Tarr se conçoit comme une sculpture dans le temps, la lenteur permettant de faire ressortir du réel ces détails fugitifs qui autrement passeraient inaperçus, d'où le sentiment d'irréalité de ce cinéma contemplatif, qui a peut-être plus à voir avec un hyperréalisme. — **Sylvain Lavallée**