

Fiche pédagogique

Koktebel

Projections dans le cadre
du Festival de films de Fribourg
du 13 au 20 mars 2010

FESTIVAL
FRIBOURG



Film long métrage, Russie,
2005

Réalisation : Boris Khlebnikov,
Alexeï Popogrebski

Interprètes : Gleb Pouskepalis
(le fils), Igor Tchernevitch (le
père)

Production : Roman
Borissevitch

Distribution en Suisse :
Xenix

Version russe sous-titrée
français

Durée : 1h42

Public concerné :

Age légal : 10 ans

Age suggéré : 13 ans (conseil
FIFF)

16 ans (<http://filmages.vd.ch>)

Résumé

Koktebel, c'est l'histoire d'un fils et son père qui débarquent à l'écran et prennent le chemin de la Crimée pour une ville improbable au bord de la Mer Noire : Koktebel. Leur but ? Retrouver une mystérieuse tante pour le fils, une sœur, donc, pour le père.

Ce voyage à deux s'entreprenant à pied, se poursuit en wagon-marchandises, une étape use même du camion. Mais c'est la marche surtout qui rythme le temps du film, car ce rythme-là permet d'observer la plaine, l'oiseau, l'horizon. Il autorise

également la réflexion. Cette étrange excursion est retenue par une série de haltes plus ou moins forcées, telles l'arrêt du train en gare, le coup de main – et de gosier ! – apporté dans la réparation du toit d'une datcha, les soins apportés au papa, blessé par une balle perdue.

Pour le fils, c'est l'occasion de découvrir une partie de la mère Russie, au travers de ses paysages infinis et ses habitants finis, mais également le moyen de mieux considérer son père, et surtout, de se connaître lui-même.

Commentaires

« Un road movie du pauvre » ?

Dans le numéro 537 de la revue de cinéma *Positif* (novembre 2005), on peut lire que *Koktebel* est "un road movie du pauvre". Mais dans cette formulation, il n'y a rien de négatif. Au contraire, c'est en dépouillant qu'on peut toucher à l'essentiel. Boris Khlebnikov et Alexeï Popogrebski ont déshabillé leur film de tout fard inutile, allant même jusqu'à déposséder les personnages de leur prénom : ils ne sont plus que « le fils » et « le père » ; ils sont surtout le fils et le père. Effacer le superflu va de pair avec lester l'essentiel. Seuls importent les rapports entre deux êtres, leur

rapport au monde, leur rapport à eux-mêmes. Le reste ne compte pas. Et toucher au but peut paraître vain, car c'est la fin et donc une fin en soi, éventuellement la preuve d'un échec. Ou alors la fin doit se transformer en nouveau départ. Oui, le road movie par excellence est donc celui du pauvre.

Le **road movie** est un genre cinématographique à part entière qui, comme son nom l'indique est un « film de route ». On retiendra volontiers l'explosion du genre dans le nouveau cinéma hollywoodien des années 70, avec comme moteur principal celui des bécanes rutilantes de Dennis Hopper et Peter Fonda dans *Easy rider* (1969). Plus récemment, on a éventuellement été frappé par [Into The Wild](#) de Sean

Disciplines et thèmes concernés

Géographie politique : La Russie post-soviétique.

Education aux citoyennetés Le voyage en tant qu'éducation possible.

Education aux médias (I) : Le **road movie**, avec quelques titres qui ont donné ses lettres de noblesse au genre depuis 40 ans :

1969 : **Easy rider**, de Dennis Hopper et Henri Fonda, raconte le périple de deux motards, sur un fond musical transcendant, avec une apparition lumineuse de Jack Nicholson ;
1971 : **Two-lane Blacktop / Macadam à deux voies**, de Monte Hellman, est le road movie qui use le plus le bitume, typique des années 70 : un grand film d'artiste libre avec presque rien ;
1973 : **Scarecrow / L'Épouvantail**, de Jerry Schatzberg, raconte la rencontre entre le bagareur Gene Hackman et le guignol mais magnifique Al Pacino.
1976 : **Im Lauf der Zeit / Au fil du temps**, de Wim Wenders, raconte l'histoire d'un réparateur de projecteurs de cinéma sur la frontière entre RFA et RDA ;
1984 : **Paris, Texas**, de Wim Wenders, raconte l'histoire bouleversante d'un père qui redécouvre son fils ;
1995 : **Dead Man**, de Jim Jarmusch, raconte l'histoire d'un citadin-poète quittant la civilisation pour l'ouest sauvage, pour aboutir à une nouvelle invitation au voyage.. très baudelairienne.
2004 : **Aaltra**, de Benoît Delépine et Gustave Kervern, raconte l'épopée de deux types en chaise roulante vers le Grand Nord. Ils se plaindront au fabricant de machine agricole responsable de leur handicap, et y croiseront Aki Kaurismäki.
2009 : **The Limits of Control**, de Jim Jarmusch, raconte la mission d'un samouraï des temps modernes.

Penn (2007). D'une manière générale, le road movie raconte les aventures d'un ou plusieurs personnages passant d'un point A au début du film à un point B à la fin. Le fil conducteur, c'est le chemin, qui peut-être celui de l'errance, de la cavale, de la quête d'un renouveau, de la recherche de soi. Le tout est que ce passage permette au(x) personnage(s) d'évoluer. Ces thèmes sont universels, parce qu'ils ont trait aux questions philosophiques de l'identité, de la vérité; et l'on n'a pas attendu le cinéma et encore moins le bitume pour l'inventer. Si Charlot quitte ses films en prenant la route, dans une fermeture de l'iris, c'est que la question a été posée il y a fort longtemps et que la réponse n'a pas encore été donnée. A cet égard, ce n'est pas le protagoniste du très injustement mal noté (ou compris?) *The Limits of control* (2009) de Jim Jarmusch qui nous dira le contraire : il est presque muet.

« *Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage* », regrettait Du Bellay au XVI^e siècle, en évoquant le destin de celui qui retrouve enfin sa Pénélope, ou qui le croit du moins. Un siècle et demi plus tard (1699), c'est Fénelon qui propose les *Aventures du fiston, Télémaque*, en quête d'un enseignement. Mais tout avait déjà été chanté par Homère, plus de 25 siècles auparavant. Et dire que celui-ci a probablement fait la synthèse d'histoires ayant circulé oralement au préalable ! Ces exemples sont autant de preuves de l'intérêt public pour le voyage.

Koktebel marche indéniablement dans les traces encore fraîches de ces références, antiques, archaïques, modernes, motorisées, ou fantastiquement chevauchées. Et il marche droit, n'emprunte aucune autoroute nous permettant de croire à la facilité. Il avance en toute simplicité et ne prétend pas être moins avare en réponses. Heureusement.

L'incipit

Ecran noir, bruit de pluie qui tombe à verse : le voyage s'annoncerait-il sous de mauvaises auspices? Les oiseaux nous répondront plus tard.

Ouverture au noir, plan fixe: une route coupe le haut de l'écran, une

voiture le traverse, telle une ombre. Voilà deux manières d'écraser la représentation moderne du road-movie en une fraction de seconde : plus de route, plus de voiture ! Pour mieux expulser. L'essentiel sera ailleurs, non pas de surface, mais au-dessous, plus profondément, au coeur de l'écran.

Nos yeux doivent s'accoutumer à cette obscurité et la lumière, si elle ne nous aveugle pas, nous éclaire à tout le moins. Elle nous donne en tout cas le temps de nous y accoutumer puisqu'on croit reconnaître un passage sous-voie, un tunnel, une caverne... Il ne se passe rien durant une minute trente, jusqu'à ce qu'un chien déboule.

Mais ce n'est qu'après deux minutes que commencent à s'agiter des formes à l'ouverture : deux personnages semblent sortir de nulle part, traînant un mystérieux sac plastique contenant couvertures et sacs. Ont-ils dormi? N'ont-ils fait que passer? De quelles arcanes débouchent-ils? Autant d'interrogations dont l'absence de réponse dans la suite du film frustrera le spectateur rationnel. Il paraîtrait qu'ils viennent de Moscou! Mais personne ne confirmera. Une chose est certaine, ils déboulent de nulle part et surgissent dans le matériau film. Ces gens-là sont moins pressés que ceux dans la voiture, leur chemin est de traverse, et il comporte des embûches. Mais ils prennent le temps de venir vers nous. Et nous, prendrons-nous le temps d'aller vers eux ? les accompagnerons-nous dans leurs difficultés ? Ecouterons-nous ce qu'ils ont à dire ? Les croirons-nous? Il le faut. De toute façon il est trop tard déjà : nous sommes hors de la caverne, et la voiture est passée.

Les trois plans suivants ne nous laissent pas le choix. Plans rapprochés sur l'adulte, plus sur l'enfant, caméra tremblante portée sur l'épaule : on découvre la réalité brute d'un cinéma et non son ombre maquillée. On est partis, avec eux. Avec l'enfant surtout, puisque le quatrième plan s'abaisse afin de nous faire épouser son point de vue.

Disciplines et thèmes concernés

Education aux médias (II) :

Un réalisateur unique et un vrai poète méconnu, une espèce d'albatros dans le cinéma mondial : **Aki Kaurismäki**, dont la plupart des films sont des sortes de road movies à l'humour finlandais. Il y a un amour des petites gens auxquels Kaurismäki est capable de conférer une dimension tragique digne de Shakespeare ou Dostoïevski (ce n'est pas un hasard s'il adapte **Crime et Châtiment** ainsi qu'**Hamlet**) :

1985 : **Calamari Union**, qui raconte l'histoire d'un dizaine de gars tous plus incroyables que les autres et s'appelant tous Frank qui ont pour mission de traverser Helsinki afin de gagner la mer, pour un nouveau départ.

1988 : **Ariel**, qui raconte l'histoire d'un type qui s'évade de prison après le suicide (kaurismäkien) de son père pour une vie meilleure. Ariel est le nom d'un navire dans le port d'Helsinki. A voir absolument : la scène rock n'roll du gars dans son cabrio américain et sous la neige.

1994 : **Tiens ton foulard, Tatjana**, qui raconte l'histoire d'un rockeur alcoolique et un accro au café qui partent à l'aventure au volant d'une vieille bagnole. Il croiseront le chemin de la belle Tatjana..

2002 : **L'Homme sans passé** qui raconte l'histoire d'un type tabassé à son arrivée à Helsinki et qui, après avoir perdu la mémoire, partira à la recherche de sa propre personnalité

Histoire : L'histoire récente de la Russie.

Economie : Les disparités entre riches et pauvres en Russie.

Plan et contemplation

Dès le premier plan, on est dans une forme de fixité qui nous permet de mieux observer ce qui se passe à l'intérieur du cadre. De contempler... Oui, de contempler celui qui contemple avant de contempler à travers son regard. Une forme de mise en abîme superbement illustrée par le plan suivant. Trois photogrammes (P11, P11', P11'') traduisent le lent travelling (ou zoom) avant nous forçant à nous rapprocher de l'enfant (du plan d'ensemble au gros-plan) pour, une seconde fois, saisir son regard, voire sa pensée, vide. Comme les paysages qu'il contemple (deux photogrammes d'après P12, P12').

Et ça marche. Puisqu'on se prend au jeu, lorsque l'adulte (son père ?) profite de l'arrêt du train pour aller cueillir des pommes, en plus de suivre son regard signifié par les mouvements de caméra, on sent la tension que doit éprouver l'enfant : va-t-il revenir au train avant que celui-ci ne redémarre ?

La scène suivante est absolument géniale d'efficacité. Plus le plan fixe est long, plus le moindre mouvement sera exacerbé, et donc signifiant. Quant à la subjectivité de l'enfant, c'est bon, on est pris au piège, délicieux en l'occurrence.

Mince ! Il n'a pas réussi attraper le train en marche. Toute la puissance de cette scène repose sur un travelling latéral et un léger panoramique. Efficacité produite par la fixité et la subjectivité partagée.

Narration

L'analyse de l'incipit montre la force d'un langage cinématographique simple mais hautement efficace. A cet égard, la suite du film ne déçoit pas, puisqu'elle demeure fidèle aux règles édictées d'emblée. Bien que le vers soit dans le fruit dès le départ, le récit s'élabore de lui-même, sans prolepse, sans prévision, au gré des mouvements, ou des arrêts.

Poétique

La poétique dans *Koktebel* se situe à plusieurs niveaux. Tout d'abord,

c'est indéniablement l'image qui est poétique de par la richesse de lecture qu'elle offre. De lectures devrait-on dire. Et ceci non pas malgré, mais à cause de sa simplicité. Le temps de la contemplation offre tant de suggestions.

Ensuite, on ne peut pas ne pas évoquer Baudelaire lorsqu'on parle de poésie et qu'un albatros pointe le bout de son bec. Mais ne cherchons pas des ponts là où il n'y en a peut-être pas. Suggérons seulement. Suggérons donc les points communs suivants. L'enfant est doté d'un pouvoir (poétique ?) : il est capable de voir selon un point de vue situé dans le ciel (la scène où il dessine le plan à la jeune fille croisée au hasard d'un achat de cigarettes). Est-ce le point de vue d'un albatros ? Si l'on admet que le point de vue de l'enfant confère sa grande part de poésie au film (la scène où il observe la réalité à travers les clics d'un appareil photographique), pourrait-il correspondre un peu à cet albatros baudelairien qui observe le monde avec ses yeux d'enfant, qui ne comprennent pas tout et qui ne sont pas toujours compris ? Et encore, maintenant que la photographie nous permet d'opposer négatif et positif, le fils ne serait-il pas un oiseau trop petit sur le pont du grand navire des adultes, un oisillon aux ailes trop petites pour voler seul, et dont on se moque un peu ?

Il y a effectivement dans *Koktebel* un « spleen » partagé par un père et un fils en quête d'« idéal ». Une succession de hauts et de bas à travers de petits « tableaux russes ». L'âme du « vin », le vice de la vodka en l'occurrence, réunit tous ces « chiffonniers ». Aux yeux du fils, la femme soignant le père est la fleur qui fait (res)surgir un mal : un mal antérieur dont nous ne savons rien, un mal actuel qui voit le père délaisser son fils pour s'acoquiner d'une nouvelle « beauté » dans la « laideur » du quotidien.

La « révolte » est celle du fils face au père et qui s'en va seul dans une forme de reniement.

L'« invitation au voyage » que nous propose le fils à la fin du film sur le ponton, face à la mer et à côté d'une mouette (version moins poétique de

l'albatros) est, elle, très baudelairienne : c'est la fin, mais c'est surtout le début d'une autre aventure. Meilleure.

Le réalisme russe

On l'a dit, il peut y avoir dans *Koktebel* une forme de critique de la société. Sûrement, mais ce n'est pas le propos principal. Il n'empêche que dès le départ, on picole sec, et c'est à qui dégainera en premier sa bouteille de vodka. Le père a d'ailleurs une relation toute particulière à cette boisson qui n'a en tout cas pas inspiré positivement sinon le poète raté, ou incompris (encore un albatros!), du moins l'homme de lettres qui accueille le couple père/fils dans sa datcha. Son style est parfois, disons, pour le moins graveleux.

La misère post-soviétique, si tant est que la fiction à laquelle nous assistons puisse être datée, est également perceptible dans l'épisode où le père se fait soigner par une infirmière improbable. On y vit comme dans un débris de kolkhoze. Mais on y vit. Bref, ce sont les petites gens qu'on croise ici, non pas les nouveaux russes qui vont aujourd'hui se dorer les fesses sur les plages de Koktebel.

Ce sont les copains du cinéaste Aki Kaurismäki, ces gens simples, honnêtes mais parfois violents,

parce qu'ils sont humains, et parce qu'ils n'ont pas vraiment le choix. A cet égard la scène qui tourne mal dans la datcha, à la suite d'un malentendu concernant une bouteille de vodka, et très « kaurismäkienne », de même que le repas que le fils prend seul à la fin du film, sur fond de musique traditionnelle. Ou encore ce (vieux) tube de Toto Cutugno (qui avait donné comme nom à son groupe.. « Albatros »), « Solo noi » qui vibre dans la cabine du camion par un décalage délicieux typique d'Aki Kaurismäki ; il s'en dégage une nostalgie mélangée à un espoir énorme. De prime abord, il peut paraître surprenant que Boris Khlebnikov, Alexei Popogrebski revendiquent leur parenté au cinéma du Finlandais. Mais à y regarder de plus près, ils sont effectivement très proches de par la simplicité de leur cinéma, par l'emploi subtil de l'ironie, par cet hommage aux gens qui ont moins de bol que d'autres, et puis surtout, par le l'usage intelligent qu'ils font du road movie : le voyage, chez l'un, comme chez les autres, est toujours un chemin intérieur vers quelque chose de meilleur, mais de simple, toujours. La scène finale de nombre de films de Kaurismäki se situe au bord de l'eau, cet espace ou tous les départs sont possibles. Kaurismäki picole et c'est un poète... très baudelairien (voir *La vie de bohème*) !

Objectifs

Les objectifs sont liés ici à l'exercice de l'analyse plan par plan de l'incipit. Prendre le temps de visionner attentivement le début d'un film.

(Découvrir,) **repérer** et **interpréter** quelques techniques

cinématographiques de base :

- le **champ**, le **hors-champ**;
- les mouvements de caméra : **travelling** (avant, arrière, latéral) par opposition au **plan fixe**
- les **cadrages** (ou échelle de plans : plan large, plan

d'ensemble, plan rapproché, gros-plan)

- le **montage** (alterné, champ-contrechamp)
- l'**ellipse**
- les **angles de prise de vue** (plongée, contre-plongée, angle normal)

Interpréter les sons in et off.

L'interprétation (une interprétation, du moins) de ces aspects formels figure dans le document destiné à l'enseignant-e (en annexe)

Pistes pédagogiques

Plusieurs pistes pédagogiques peuvent être envisagées, notamment le travail comparatif, mais coûteux en temps, d'une série de road

movies, dont quelques références se trouvent dans la rubrique « **Disciplines concernées – éducation aux médias** » (voir page 3, colonne de gauche).

Nous allons privilégier ici l'analyse de l'incipit de *Koktebel*. Le but principal est de faire surgir le sens en observant la forme. Cette analyse se veut une approche formelle qui comprend l'observation rigoureuse de la forme cinématographique pour déboucher sur des interprétations faisant surgir le sens.

L'exercice repose sur trois documents.

1) Tout d'abord **l'extrait video du film**, disponible sur YouTube : <http://www.youtube.com/watch?v=-5WP6JXaKE>

2) Un document de l'élève sur lequel figurent tous les photogrammes

nécessaires à l'analyse des huit premières minutes ;

3) Un document de l'enseignant sur lequel figure une suggestion de corrigé.

Selon le niveau de connaissances cinématographiques des élèves, l'exercice peut être effectué de manière magistrale (on regarde l'extrait, puis on revient sur chaque plan en proposant une analyse) ou en laissant l'élève faire une partie de l'analyse.

Exercice :

- 1) Observer l'incipit une première fois.
- 2) L'observer une seconde fois en stoppant chaque plan. L'élève/le prof observe les techniques cinématographiques et tente de les interpréter.
- 3) L'observer une fois encore pour en faire la synthèse.

Pascal Rotzetter, enseignant au Collège Sainte-Croix, Fribourg, février 2010.

Analyse d'un incipit – à quoi ça sert, d'observer?

Incipit du film *Koktebel*
de Boris Khlebnikov et Alexeï Popogrebski (2005)

Succession des plans	Observations	Interprétations
 <p>P1</p>	<p>Le titre <i>Koktebel</i> sur écran noir.</p>	<p>Dès le départ, voire avant même celui-ci, la destination est présente : les bornes sont posées, la ligne directrice donnée.</p>
 <p>P1</p>	<p>Écran noir, bruit de pluie.</p>	<p>La fiction prend naissance grâce au bruit. Nous ne pouvons qu'imaginer ce que l'œil tente de percevoir.</p>
 <p>P1</p>	<p>Ouverture au noir. Plan fixe, d'ensemble, sur une route, tout en haut, sur un passage sous-voie, au centre. Une voiture traverse rapidement l'écran.</p>	<p>L'œil commence à distinguer et se faire une représentation objective. La voiture ne conditionne aucun mouvement de caméra, ni notre regard. L'essentiel semble être ailleurs.</p>
 <p>P1</p>	<p>La pluie cesse, la lumière s'impose. Un chien vient aboyer à l'entrée du passage.</p>	<p>Le chien cherche-t-il quelque chose ? quelqu'un ?</p>
 <p>P1</p>		<p>Deux personnages surgissent de l'ouverture. Ils se dirigent vers la caméra, toujours fixe et long (2'54").</p> <p>L'axe est perpendiculaire à celui de la voiture. Le mouvement est plus lent. Plus ardu. Le ton est donné. Rien n'ira vite dans un film qui prendra le temps.</p>
 <p>P2</p>		<p>Plan rapproché épaule sur l'adulte, caméra à l'épaule en mouvement (travelling arrière)</p> <p>Après avoir littéralement fait irruption dans l'objet film, les personnages conditionnent le mouvement de la caméra.</p>
 <p>P3</p>		<p>Plan rapproché épaule sur l'enfant, même mouvement, même tremblement.</p> <p>Le fils ? Donc le précédent est-il le père ? Mise à égalité par les techniques cinématographiques.</p>
 <p>P4</p>		<p>Angle de prise de vue à hauteur de l'enfant.</p> <p>Changement de perspective narrative : d'externe on passe à l'interne. Du moins on voit à travers le regard de l'enfant.</p>
 <p>P5</p>		<p>« à pied », « Crimée », « papa » Plan identique à P3.</p> <p>Le moyen de transport, le but, les rapports entre personnages sont donnés.</p>



Le père : « taxi » .
Même plan que P4.

Ironie : le taxi n'est pas possible, la route ayant été niée précédemment. On garde le point de vue de l'enfant



« Je suis sérieux », même plan que P5.

L'enfant s'affirme, le dialogue parlé et imagé s'installe.



« taxi... train », gros plan sur le sac à dos du père. Caméra toujours tremblante, comme P4 et P6

Le dialogue continue sur le même thème.



« Va te faire voir », même plan que P5 et P7

Insulte qui suggère une réaction du père. Succession de plans **sur** le fils, **par** le fils.



« Si t'aimes pas le train, on prendra l'avion. » Plan sur le père, comme P2.

Le père clôt la conversation (par l'ironie) mais aussi l'alternance des plans père/fils. L'accent est mis sur le fils.



Plans d'ensemble sur l'intérieur d'un wagon. Travelling (voire zoom) avant pour aboutir à un gros-plan sur le visage, le regard de l'enfant. Le père, baille, somnole, est rejeté hors-champ.

Notons l'ellipse (où, comment ont-ils pris le train ?) L'accent est mis sur l'enfant, sur son regard (et pour la deuxième fois). Le gros-plan n'offre au regard du spectateur que les yeux de l'enfant. Le reste, dont le père, est progressivement évacué par le mouvement de caméra. Normal dès lors de s'interroger sur la cible de son regard, perpendiculaire au nôtre.



Raccord-regard. Travelling latéral sur l'objet vu par l'enfant : des arbres, des plaines, mais tout est nu

Le plan s'arrête en fonction du de l'arrêt du train.

On voit ce que voit le fils, mais on voit ce que l'on voit aussi, soit rien. L'accent peut être mis sur le mouvement plus que sur ce qui est vu. Le travelling latéral est dans la continuité du sens du précédent travelling avant. Il y a continuité entre notre regard et celui du fils.



Le plan devient fixe, quelques mouvements divers épousent le regard de l'enfant surveillant la course et la cueillette du père.

Pendant ce temps, le souffle de la locomotive tourne au ralenti.

Puis le travelling latéral reprend avec le départ du train. Le père court, s'approche de la caméra, puis est éjecté hors-champ par l'arrivée de la paroi du wagon à droite de l'écran.

On est complètement à la place de l'enfant : on voit ce qu'il voit, ressent ce qu'il ressent.

Plongée nerveuse sur le fils qui se penche pour regarder où est passé son père. Il jette son sac.

Preuve que l'enfant est tendu comme nous (on le voit) et inquiet comme nous (on ne voit pas ce qu'il voit)

Plongée (même angle que P13) sur le bord des rails. Point de vue de l'enfant.

C'est naturellement son regard que l'on va chercher –il est le seul à pouvoir nous donner cette information.



Angle normal, point de vue de l'enfant : sac par terre, père au bout du train.

La déception du sac et rétablie par la vision du père (angle rétablit l'équilibre). C'est par l'enfant que nous sommes rassurés.

Plan plus large sur l'enfant.

La tension retombe.

Même plan que P15, le sac en moins.

Le dialogue par le montage alterné reprend et signifie que le fils et le père on repris contact.

Gros plan sur le fils qui regarde P17. Montage alterné, oui, mais en champ-contechamp.

La tension et le calme sont palpables. Si l'équilibre semble revenu, le contraste entre gros plan et plan large demeure.

Plan rapproché taille : le père, le fils. Mangent des pommes dans le wagon.

Réunis dans le même plan, dans la même action. Heureux d'être ensemble, avec les pommes qu'on (le fils ?) croyait perdues.

Le lien vidéo sur YouTube : <http://www.youtube.com/watch?v=SQiEkWP3E7w>

Synthèse :

- P1** Le premier plan est très long, lent, et fixe. Les choses se mettent en place progressivement. Aucune hâte, contrairement à la voiture qui coupe rapidement l'écran, voiture et route qui sont d'emblée niées : la voiture n'est que quelques centièmes de seconde à l'écran, la route est écrasée en haut de ce même écran. L'essentiel se passe plus bas, au centre de l'écran avec cette ouverture mystérieuse. Pour cet essentiel-là il ne faut pas être pressé : «ça commencera –ou continuera- lorsqu'il aura cessé de pleuvoir. Du moins, si le spectateur veut suivre le rythme des personnages, il doit accepter de ne pas emprunter la voie rapide, mais plutôt les chemins de traverse.
- P2-P10** Le double mouvement de caméra (travelling arrière ainsi que le tremblement dû à la caméra à l'épaule) nous fait épouser celui des personnages. D'une part, on constate que ce sont eux qui conditionnent le mouvement de la caméra, D'autre part, grâce au cadrage serré et l'angle de prise de vue normal, on est proche d'eux. Dès lors on les accompagne, mais à leur rythme.
Le montage alterné assez rapide (un plan sur l'enfant, un plan sur le père) vient doubler visuellement le dialogue entre personnages. Le "dialogue dit" distribue les rôles : le père, le fils, la destination (« Crimée »), le moyen (« à pied ») ; le "dialogue montré" hiérarchise à sa manière : le père est monté en premier et en dernier, il borne, protège, mais il est surtout devant. Il est donc le guide, une sorte de Mentor pour son Télémaque de fils. Le film sera effectivement un récit pédagogique, puisque le fils y recevra un enseignement moral, et pourquoi pas une forme de critique de la société, russe en l'occurrence.
Le montage alterné nous permet de pénétrer encore plus au cœur de cette fine équipe, en nous rapprochant du fils. Une fois le rapport père/fils signifié, c'est le point de vue de l'enfant que nous propose d'adopter sinon les réalisateurs, du moins la caméra. Les plans 4, 6 et 8 correspondent à ce que voit le fils, soit le sac du père, depuis les yeux du fils. Entre P3 et P9, on voit alternativement le fils, et par le fils.
Notons également que les dialogues sont rares et dénotent d'emblée une forme d'ironie : le taxi (impossible), l'avion (encore plus impossible). Ou alors de manière poétique. Quant au « Va te faire voir » du fils au père (qui marque la personnalité du locuteur), il est interprété de manière ironique car s'il y a un sentiment que ces deux personnages semblent d'emblée partager, c'est le respect.
- P11** Long plan sur le fils, (1'30") qui par son temps de présence à l'écran domine le père (qui dort, par ailleurs). Travelling (ou zoom) avant passant d'un plan d'ensemble sur le fils dans le wagon (permettant de nous signifier qu'ils ont pris le train) à un plan très rapproché, voir un gros-plan sur son visage. On prend le temps de s'approcher de lui, à tel point qu'on est tout à fait d'accord d'entrer dans son esprit semble-il pensif. La preuve : personne n'est surpris d'observer ce qu'il observe depuis 1'30" : des paysages vides (P12). En regardant défiler les arbres, puis la plaine, le spectateur a accepté qu'il regarde avec les yeux du fils. Ce processus d'identification est d'autant plus facile qu'il est amorcé dès les plans 4, 6, 8.
- P12** Travelling latéral conduit par le train. Le spectateur est dans la tête du fils. C'est à ce moment-là que le processus d'identification va se mettre à fonctionner dans toute son efficacité. Le train s'arrête et la silhouette du père vient obstruer le champ de vision de la caméra, du fils, de nous. Il bondit dans le champ, de la caméra et de la campagne, court cueillir des pommes dans un verger à quelques mètres de là. Le plan, après avoir suivi naturellement la course du père au-travers du regard du fils, redevient fixe, il s'est arrêté en même temps que le train. On contemple le père essayer de récolter nerveusement un maximum de fruits. Or cette fixité est lourde car elle est, d'une part, inversement proportionnelle aux mouvements du père et, d'autre part, on se met à imaginer, à l'instar de l'enfant, que tout à coup, le train pourrait redémarrer. Ce d'autant plus que

le moteur de la locomotive tourne au ralenti. Cette réaction prouve que nous épousons son point de vue et même une partie de ces émotions, car qui d'autre que lui peut avoir peur que le train ne reparte ? C'est là que la fixité devient véritablement insoutenable : le train va-t-il repartir ? et quand ? C'est subrepticement que le train se remet en mouvement, que le regard de l'enfant, le nôtre, reprend son travelling, avec le cliquetement des roues sur les rails, dont l'intervalle diminue en même temps que la tension augmente. Le spectateur se sent tout aussi impuissant que l'enfant : le père va-t-il réussir à regagner à temps le wagon ? Le plan 12, toujours le même ! fait apparaître la paroi du wagon qui fait disparaître le père du champ de la caméra, du champ de vision de l'enfant, du nôtre.

Ce plan est absolument incroyable : il met en jeu toute la puissance du langage cinématographique qui, dans sa plus grande simplicité permet de provoquer une tension incroyable –et toujours ironique. Tout se joue sur l'unicité d'un point de vue accepté par le spectateur, son champ et donc son hors-champ, sur un seul mouvement de caméra qui n'en est même pas vraiment un (c'est le train, a fortiori l'enfant qui bouge) : le travelling. Et le travelling dans sa plus banale, donc sa plus puissante utilisation : mouvement, arrêt, mouvement.

Pas de fioriture ici : effacer le superflu va de pair avec lester l'essentiel. Moins il y a de mouvements, de points de vue, plus ils seront efficaces.

P13-14 Ces deux plans, courts et nerveux signifient la tension de l'enfant, tension que le spectateur partage également. Le P14 ne nous montre-t-il pas l'endroit où, et l'enfant et le spectateur pensent trouver le père : accroché ou juste pas accroché au wagon, voire écrasé par celui-ci ? (la fin du P12 l'écrase cinématographiquement !)

P15-16-17-18 Cette succession de plan reforme une alternance entre père et fils. Il y a effectivement l'alternance qui, comme vu plus haut peut signifier une forme de dialogue, en l'occurrence un rétablissement de la communication. Si l'équilibre est également perceptible par l'angle de prise de vue qui redevient systématiquement normal (on est à la même hauteur), le contraste marqué entre plan très large à forte profondeur de champ (P17) et gros plan à faible profondeur de champ (P18) signifie encore que cet équilibre n'est totalement rétabli. Notons par ailleurs que P15 montre de manière ironique toute la tension entre bonne et mauvaise surprise (le père récupéré, le sac perdu).

Le fils est prêt à perdre son sac pour son père, celui-ci n'est pas prêt à perdre son fils. Le ton est donné, le train est définitivement en marche.

P19 Plan fixe, approché taille, sur le père et le fils, réunis dans le même plan (forme), la même action : manger la pomme qui a suscité tant de tension au préalable (fond). Cette image est hautement symbolique : s'ils ne disent rien, c'est qu'il n'y a rien à dire. Un geste et un regard ont suffi. Encore une fois, la maîtrise de l'ellipse permet une sobriété des plus efficaces. D'une part, ne pas nous montrer comment le père et le fils se sont retrouvés provoque un léger mystère (digne du conte), d'autre part P19 vient conclure en beauté la succession des plans précédents qui ne parlent que des rapports entre les deux personnages.

Rejeter le détail, encore une fois, va de pair avec donner de l'importance à ce qui en mérite. Et ce n'est sûrement pas un hasard s'il ne parlent pas. Tout est dit.

Néanmoins, dans un plan suivant, le fils découvre un vers dans son fruit... Un détail dont la valeur de prolepse ne peut que nous réjouir de visionner la suite : va-t-il y avoir discorde ?

Analyse d'un incipit – à quoi ça sert, d'observer?
 Incipit du film *Koktebel*
 de Boris Khlebnikov et Alexeï Popogrebski (2005)

Succession des plans	Observations	Interprétations
 <p>P1</p>		
 <p>P1</p>		
 <p>P1</p>		
 <p>P1</p>		

 <p>P1</p>		
 <p>P2</p>		
 <p>P3</p>		
 <p>P4</p>		
 <p>P5</p> <p>On y va à pied en Crimée, ça va-t-il ?</p>		



--	--



--	--



--	--



--	--



--	--



--	--



--	--



--	--



--	--



--	--

