

Le Marin masqué

Fiche pédagogique de Charlotte Garson

Sommaire :

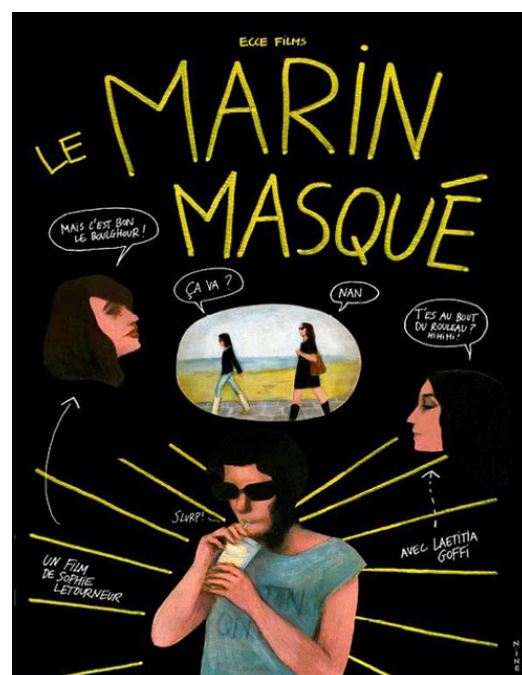
La réalisatrice

Genèse du film

Analyse du récit

Axes d'étude 1 à 3 avec pistes pédagogiques

Note à propos de l'auteur du dossier



La réalisatrice

Sophie Letourneur : l'anodin comme matière première



Née en 1978, Sophie Letourneur décroche un baccalauréat d'Arts plastiques. Elle confie des admirations cinéphiles vécues dès le collège (elle dit connaître par cœur les répliques d'*Un monde sans pitié* d'Eric Rochant, 1989, depuis la sixième) et prolongées au lycée (Wong Kar-wai, Hong Sang-soo et surtout Eric Rohmer). Pourtant, elle souhaite au départ devenir peintre. Elle suit des études d'arts appliqués à l'école Duperré à Paris (spécialité Arts textiles et impression). « *Le travail en solitaire me*

pesait énormément, je déprimais. Un jour, j'ai essayé de peindre ma mère. Rien à faire : je n'arrivais pas à dessiner son visage sur la toile. Du coup, j'ai ressorti la vieille caméra

Super-8 de mon père et j'ai commencé à réaliser des portraits-bobines en travaillant aussi le son. Parallèlement, je me suis intéressée à la vidéo, que j'utilisais dans le cadre de mes études pour fabriquer des cahiers de tendances, censés anticiper les goûts et les modes de vie des gens. Je faisais des installations en sérigraphie à partir de petits documentaires et j'ai fini par obtenir mon diplôme avec ça ». Elle étudie ensuite la vidéo à l'école des Arts décoratifs, approfondissant sa recherche sur le quotidien et l'anodin. « *J'ai toujours adoré les petites histoires, les discussions entre copines sur les amours naissantes, les prises de tête sur la complexité des rapports amoureux, tout ce qui relève de la sphère intime* ». Après quelques travaux d'enquête mêlant textes et photos, elle passe à des vidéos documentaires et expérimentales, dont une consacrée à sa mère (*Comme ça, ça sera fait*) et une sur une station-service à Beyrouth. C'est en voyant le documentaire de création de Claire Simon *Récréations* (1993), sur une cour de récréation enfantine, que lui vient l'envie de faire du cinéma. Mais en 2001, à la sortie des Arts décoratifs, elle n'a pas encore l'intention de devenir cinéaste. Elle ouvre une galerie d'art avec ses amies mais l'entreprise échoue commercialement.

Au cours de ces travaux préparatoires, Sophie Letourneur a élaboré une méthode singulière : elle enregistre d'abord du son, des conversations, pour recréer ensuite, à partir de ces bribes, de nouveaux dialogues. « *Cela revient à composer des dialogues comme on compose une partition de musique* », remarque-t-elle, soulignant que rien n'est improvisé. En 2004, après *Le Voltigeur*, premier court métrage dans lequel deux jeunes filles conversent à la terrasse d'un café, Letourneur tourne dans son propre appartement, en super-8, *La Tête dans le vide*, sur un canevas autobiographique. Un soir de boisson, Guillemette converse avec ses deux amies (dont l'une interprétée par Letourneur), leur confiant ses doutes amoureux. L'attention et les prix que le film obtient dans des festivals encouragent son producteur, Emmanuel Chauvet, qui vient de créer la société Ecce Films, de financer son film suivant, *Manue Bolonaise* (2005, montré à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes). Inspiré du journal tenu par sa meilleure amie au collège et des lettres qu'elles s'échangeaient le matin, il est tourné avec de jeunes comédiens amateurs que Letourneur a rencontrés dans un atelier cinéma. « *Pour les répétitions, je les ai laissés*

improviser. J'enregistrais tout sur un minidisque, et j'ai intégré leurs histoires et leurs paroles au scénario ». Sophie et Manue, meilleures amies en 6^{ème}, ont un rapport aux garçons très différent, qui finit par mener Sophie à se sentir trahie. Les échanges de ces préadolescentes sont rendus avec justesse à travers un travail sur la matière même du langage, les expressions qu'elles emploient et qui participent de la construction de leur monde. *Roc et Canyon* (2007), tourné dans une vraie colonie de vacances, se focalise sur des personnages un peu plus âgés (15 ou 16 ans), des vacanciers à qui Letourneur fait improviser à partir d'un cadre narratif, autour des petites histoires amoureuses et des micro-trahisons mutuelles. Ces deux moyens métrages reçoivent l'Aide aux programmes du CNC et sont préachetés par la chaîne Arte.

Premier long métrage de Sophie Letourneur, *La Vie au ranch* prolonge ces portraits à dominante féminine. Pour filmer des colocatrices parisiennes d'une vingtaine d'années qui vont apprendre peu à peu à vivre seules, Letourneur repère des jeunes filles délurées dans une boîte de nuit. Le gynécée de leur appartement-« ranch », saturé de conversations, permet à ses personnages de vivre sans souci du regard masculin, peu apprêtées. Leur logorrhée constante, aussi drôle que futile, masque une difficulté à se confronter à soi-même, aux questions sur son avenir. *La Vie au ranch* utilise la même méthode que ses films précédents : si le scénario provient de vidéos de vacances de l'époque où Letourneur fréquentait elle-même une bande de copines, il naît dans un deuxième temps de répétitions enregistrées et retranscrites, donc d'une part d'improvisation en amont.

Le type de document scénaristique fourni pour une telle méthode n'est pas apte à séduire les commissions d'aide au cinéma, et le producteur doit réunir sans l'aide de l'Avance sur recettes du CNC les 400 000 euros de budget destiné au tournage en 35 millimètres. A chaque étape de la réalisation (le montage s'achève en 2008), il faut trouver à nouveau de l'argent pour avancer. Sorti en salles en 2010 et doublement primé au festival Entrevues à Belfort, *La Vie au ranch* reçoit un excellent accueil critique. Une minorité trouve la futilité des conversations superflue voire agaçante, mais nombreux sont les critiques qui, admiratifs, font référence à la génération de cinéastes français d'après la Nouvelle Vague : l'intimisme fort d'un Maurice Pialat, la légèreté fantasque d'un Jacques

Rozier ou encore l'hybridation entre enregistrement du réel et pulsion fictionnelle qui caractérisent l'œuvre d'un Jean Eustache. Sans écraser Sophie Letourneur sous de telles références, on peut en effet lui reconnaître une détermination à prendre l'intime et le futile au sérieux, et noter que son écriture intègre avec bonheur une matière première documentaire, parfois autobiographique.

En 2011, les quatre premiers films de Sophie Letourneur sont réunis sur un DVD édité par Shellac. Le succès de *La Vie au ranch* inspire aussi à Shellac, également distributeur, un geste audacieux : la sortie en salle en 2012 du *Marin masqué*¹, malgré sa durée atypique (36 minutes). C'est à partir de son expérience de présentation du *Marin* au festival de Locarno que Letourneur a l'idée de son deuxième long métrage, *Les Coquillettes*, tourné avec des amis et des gens du milieu du cinéma et de la critique. Carole, Camille et Sophie (Letourneur elle-même), trentenaires qui, en couple ou non, se retrouvent chacune dans une situation de blocage amoureux, se souviennent en l'enjolivant de leur voyage à Locarno, marqué par les espoirs et les névroses de chacune.

En 2012, Letourneur achève l'écriture de son nouveau long métrage, *Gaby Baby Doll*, dans lequel elle se lance un défi créatif : « *apprendre à filmer quelqu'un seul dans un cadre, à filmer quelqu'un qui ne parle pas, filmer l'intérieur du personnage. C'est mon prochain challenge* ».



Genèse du film

L'élan d'une virée en Bretagne

En attendant la finalisation de son long métrage *La Vie au ranch*, Sophie Letourneur, pour entretenir son désir de cinéma, part en week-end à Quimper avec son amie bretonne Laetitia Goffi, fidèle assistante à la réalisation sur *Roc et Canyon* et *La Vie au Ranch*. La « virée » a un objectif suffisamment flou : tourner un « *film de fiction de vacances* », sans chercher à concrétiser l'idée que je me ferais d'un film réussi² ». Elle invente un scénario sur le chemin du retour. « *J'ai écrit le film dans la foulée, à partir des bribes de conversations que j'avais enregistrées avec mon dictaphone. J'ai voulu garder cette énergie et tourner très vite, comme si c'était facile, comme si ça allait de soi, d'un bloc* ». Tourné en quatre jours pour un budget dérisoire (150 euros), ce moyen métrage en vidéo haute-définition noir et blanc allie la légèreté du geste (Letourneur et Goffi interprètent les rôles principaux) et de l'équipement à celle de son intrigue ténue.

Dialogue au présent et commentaire rétrospectifs sont écrits en même temps, à partir d'environ quatre heures d'enregistrement sonore qui sont la source à la fois du dialogue et du récit *off*. « *Comme j'écris sur un logiciel de montage son, je monte d'abord la discussion*³ ». Malgré les circonstances de sa réalisation qui le désignent comme un projet mineur, *Le Marin masqué* marque une étape importante dans le travail de Letourneur, qui le qualifie de « *comédie romanesque expérimentale* ». Dans son récit à deux voix mêlant présent de l'action et commentaire rétrospectif, on voit à l'œuvre une cinéaste moins soucieuse de naturalisme que dans *La Vie au ranch*, sautant le pas avec une gourmandise ludique dans la fiction assumée, ne cachant pas ses artifices.

Le film s'inscrit a priori hors de toute contrainte de distribution commerciale, mais après une belle tournée dans les festivals, le distributeur Shellac propose audacieusement de sortir *Le Marin masqué* dans les salles, malgré sa durée atypique (36 minutes). Il sera nommé aux Césars du court-métrage 2012.

² Note d'intention de la réalisatrice, dans le dossier de presse disponible en ligne :

http://makna-presse.com/spip/IMG/pdf/LE_MARIN_MASQUE_-_DP.pdf

³ <http://blogs.mediapart.fr/blog/quentin-mevel/140212/le-marin-masque-de-sophie-letourneur>

Analyse du récit

Mémoire masquée

Sophie et Laetitia, les deux amies du *Marin masqué* – la grande au débit verbal lent et la petite plus vive – ne sont pas seulement opposées physiquement. La situation de départ les montre dans des états amoureux très différents. La première, mère en crise amoureuse dont la petite fille se trouve de surcroît malade ce jour-là, apparaît d’abord comme la plus perdue des deux ; le couple de Laetitia semble solide, apte à servir de repère à Sophie dans son marasme. Mais au cours de leur trajet vers Quimper – qui permet de caractériser le film comme un *road movie* minimaliste –, ce rapport va s’inverser : la résurgence du marin éponyme dans les fantasmes de Laetitia la trouble au point de déstabiliser son assurance affective, sa quasi-froideur initiale. Ce n’est pas un hasard si le voyage fait étape chez le père de Laetitia ni si les scènes en bateau le désignent comme le vrai marin du film : cet élément narratif indique combien le marin lui-même, figure fantasmatique avant tout, est aussi une représentation œdipienne, une transposition d’un désir interdit envers le père. On sera attentif au glissement qui mène à l’inversion des états amoureux des jeunes femmes : celui-ci s’opère principalement par la figure narrative du redoublement : deux scènes de crêperie (l’une dégoûtante, l’autre délicieuse), deux scènes de lieu de fête nocturne : ces répétitions montrent combien l’humeur, elle, a changé chez chacune.

Mais il faut garder à l’esprit que l’ensemble de cette intrigue ténue est pris dans le prisme du souvenir : *Le Marin masqué* est une remémoration, en voix *off*, d’un souvenir commun des deux amies. Ce que nous voyons, ce n’est pas le « présent » (certes toujours de convention dans le cinéma de fiction) de la virée à Quimper mais sa reconstitution transformée par les deux mémoires en conversation. On sait combien la mémoire est sélective, a fortiori la mémoire amoureuse, d’où l’impression parfois que les blocs narratifs sont inégaux, qu’un élément est amplifié par rapport au reste ou ne « colle » pas. La banalité du début du voyage se charge peu à peu d’une tension qui se fait jour dans la conversation. Ainsi du beau sous-entendu mélancolique qui affleure dans l’échange entre Laetitia et Sophie quand la première, alors qu’elles s’éloignent en voiture de chez le couple

avec enfant, lâche : « *c'est triste de la laisser toute seule* ». Quand Laetitia réplique : « – *Mais elle pas toute seule, Sophie* », sa réponse montre qu'elle a compris que Sophie se sent « toute seule » malgré son compagnon et son enfant.

Le travail précis sur le son, au lieu de rectifier cette claudication du récit, creuse le fossé entre présent et passé : d'abord par une postsynchronisation systématique et délibérément « molle » (c'est le terme technique employé quand les mots ne collent pas exactement aux mouvements des lèvres) ; ensuite par une narration en voix *off* qui tantôt introduit des dialogues au style direct et au passé composé (« *et là tu m'as dit...* »... « *là t'es allée te coucher...* »), tantôt englobe le souvenir dans l'imparfait du commentaire : « *J'avais la gueule dans le cul, j'avais pris trois Lexo la veille* ». Un tel dispositif introduit une distance par rapport aux événements vécus, comme si le récit fait par l'une était sans cesse biffé et rectifié par l'autre. Un tel décalage délivre une vérité simple sur la dimension fantasmatique de tout souvenir, et sur la force de projection que l'évocation d'événements passés met en œuvre. La dernière bribe de commentaire tient en effet presque de la rature : « *Et merde, je me rappelle plus, j'aurais voulu me rappeler à mort en détail* ». A la fois tragique et hilarante, cette réplique n'est pas sans rappeler certains écrits de Samuel Beckett. Elle confirme qu'au centre du *Marin masqué*, ce n'est pas un visage masculin qui trône, une *image*, mais le langage lui-même, seul véhicule, magnifiquement infidèle, de toute remémoration.

Pistes pédagogiques

>> A quel moment apparaît le « marin masqué » ? En quoi le titre peut-il être considéré comme une fausse piste ? L'adjectif « masqué » peut-il aller dans ce sens de la figure vide, du personnage-prétexte ?

>> On fera effectuer des relevés de dialogues qui départageront la temporalité zéro de l'action et celle, « t moins 1 », du commentaire rétrospectif, afin de mettre en relief les effets de sens de cette superposition temporelle.

>> On pourra projeter *Charlotte et son steak* d'Eric Rohmer (1951, disponible sur le DVD de *La Boulangère de Monceau* et *La Carrière de Suzanne*, GCTHV). Comment une intrigue

amoureuse tenue est-elle mise en récit ? Comment l'accent est-il mis sur la conversation plutôt que sur l'action ?



Axe d'étude 1

Primauté du son

Fait rare au cinéma, le son est maître de l'image dans *Le Marin masqué*. Il la recouvre, la commente mais aussi la dédouble, la complexifie ou même l'altère. Dans un récit en forme de souvenir partagé, les mots déniaient leur suprématie aux images, dont les bords sont détournés, parfois resserrés dans des fermetures à l'iris comme au temps du cinéma muet. La bande-son du *Marin masqué* est presque entièrement recréée, postsynchronisée. Ce que l'on appelle, selon un terme technique, le « son témoin » (celui, direct, enregistré pendant les prises mais pas utilisé dans le montage final) est ici replacé à sa juste place mémorielle : c'est une trace, rien de plus.

Sophie Letourneur va à l'encontre d'une habitude sonore du spectateur contemporain : depuis les années 60 et la tradition documentaire du cinéma direct, qui parvint d'abord à synchroniser les magnétophones avec les caméras puis à intégrer cette

synchronisation dans la fabrication des caméras, le son est généralement synchrone, dans un esprit de rendu naturaliste de la parole et des bruits. Ce retour en arrière qu'accomplit Letourneur dans l'histoire technique du cinéma est à interroger. Plusieurs hypothèses sont possibles (ces trois-ci étant évidemment non exhaustives) :

1. Il renvoie en partie à une ère première du cinéma, qui selon certains n'a jamais été plus singulier, plus créatif, que lorsqu'il était privé du son (voir les théories de l'avant-garde française – écrits de Jean Epstein – ou la réticence d'un Chaplin à passer au sonore).

2. Ce traitement du son introduit dans une certaine idée (reçue) du cinéma d'auteur (l'équation un film = un auteur) une dimension participative : c'est bien un récit à deux voix, qui ne convergent pas forcément. Dans la conversation, une dynamique psychologique est mise à nue : les amies se parlent mais s'agacent parfois, et c'est aussi une analyse de la parole amicale et de ses paradoxes que livre *Le Marin masqué*.

3. La postsynchronisation, pas exacte de surcroît, renvoie à une forme d'impureté du rapport son/images qui n'est pas sans rappeler ce qu'en a fait la télévision. Le commentaire sur soi évoque toutes sortes de formes de télé réalité, de reformulations plus ou moins fausses ou complaisantes du réel. Nous sommes tous « parlés » par un flux d'images et de sons dans lequel nous baignons, et Letourneur sait bien que la spontanéité d'un souvenir est souvent traversée par ces paroles qui ne sont pas les nôtres.

Pistes pédagogiques

>> On demandera aux élèves de chercher d'autres exemples de films dans lesquels des événements sont remémorés. Par quels procédés et pour quels effets le souvenir y est introduit : flash-back ? Carton initial ?...

>> On pourra travailler sur une autre forme de superposition des sons, non pas temporelle celle-ci : le chevauchement des dialogues. Extraits possibles : *La Vie au ranch* de Sophie Letourneur (DVD, Shellac) ; *Maine Océan* de Jacques Rozier (1986, DVD, Potemkine) ; *Lola Montès* de Max Ophüls (1955, coffret DVD Gaumont)...

>> Dans le cadre d'un atelier, on pourra prendre des images existantes (par exemple le court métrage d'Eric Rohmer cité plus haut) et demander à deux élèves d'écrire une bande-son qui invente le récit, aux première et deuxième personnes.



Axe d'étude 2

Le burlesque tranquille

Après deux films intimistes dont les titres contenaient l'écho lointain d'un souffle d'aventure propre au western (*Roc et Canyon* et *La Vie au ranch*), Sophie Letourneur introduit encore dans celui du *Marin masqué* un décalage humoristique. Le titre s'amuse à l'évidence, en effet, de la disproportion entre le souvenir ému que Laetitia conserve de son amour d'antan et le personnage presque falot auquel il correspond. N'est pas Zorro qui veut, et parfois le masque fonctionne comme un cache-misère ! L'une des qualités du film réside dans son burlesque léger qui, sans aller jusqu'à la référence au *slapstick*, soigne les entrées et sorties de champ des personnages. Comme au théâtre ou dans une *sitcom*, il n'y a guère de hors-champ imaginé, de profondeur qui cacherait autre chose ou de moment antérieur qui précéderait une action saisie *in medias res*. Letourneur filme les lieux avec la platitude frontale qui caractérise parfois ces séries : la Chaumière, la crêperie sont ainsi

saisies « en pied », quand des *jump cut* ne font pas sauter les paysages comme autant d'arrière-fonds artificiels derrière la conductrice.

Dans un tel contexte, la dimension de « road movie » de l'équipée à Quimper apparaît aussi sous un aspect comique : « *La petite sèche et la grande nonchalante, qui, telles Oui-Oui et Potiron, se déplacent dans leur petite voiture noire* » : ainsi que Sophie Letourneur décrit-elle ses personnages, comme un véritable duo comique. L'autodérision est d'autant plus forte que les détails parfois triviaux ne sont pas épargnés (constipation, prise d'anxiolytiques...), cette dimension corporelle évoquée dans le langage redoublant l'engagement physique de la réalisatrice-actrice. Qui dit burlesque dit une forme de stylisation, à laquelle contribue le travail sur le son (voir Axe d'étude 1). « *Je trouvais drôle qu'elle me balade en voiture, affirme Letourneur. Cela me faisait l'impression d'une image de dessin animé. Et la musique appuyait cette sensation. J'ai choisi cette musique un peu synthétique, comme une ritournelle moderne, un peu mièvre.* » Les trucages sonores sont parfois si grossiers qu'ils ne peuvent l'être que volontairement, les dialogues sont truffés d'allitérations, les deux chansons qui reviennent (*Emmenez-moi* de Charles Aznavour mais pas interprétée par lui, et *Words Don't Come easy* de F. R. David) donnent un cachet *kitsch* années 1980 au souvenir lui-même, comme si l'ancienne amoureuse devait assumer la mièvrerie de son attachement au marin masqué.

Pistes pédagogiques

>> On analysera dans cet esprit la teneur burlesque de l'affiche, signée par l'auteure de bande-dessinée Nine Antico (*Le Goût du paradis, Coney island baby, Girls don't cry*). Le marin masqué du titre y est placé au centre des regards féminins. En quoi dessin et graphie à la main y sont-ils les équivalents de l'autobiographie à deux voix du film ? Quels autres éléments graphiques traduisent la qualité de souvenir du récit ?

>> Est-il possible de distinguer un burlesque spécifiquement féminin dans *Le Marin masqué* ? Peut-il être comparé à des comédies américaines récentes centrées sur des personnages féminins comme *Mes meilleures amies* (Paul Feig, 2011, DVD Universal Studio Canal Vidéo), ou *Damsels in Distress* (Whit Stillman, 2012) ?



Axe d'étude 3

Parler pour ne rien faire ?

La brièveté du *Marin masqué*, son intrigue ténue et son humour décalé laissent une partie de ses spectateurs déçus, perplexes : et si cette conversation entre amies était décidément superficielle ? Plutôt que de l'éviter, il paraît plus judicieux de prendre cette hypothèse au sérieux, quitte à aller y voir de près, à scruter les choix de mise en scène pour extirper le marivaudage de son apparente vacuité. Depuis ses premiers courts métrages, Sophie Letourneur ne cesse justement d'arpenter le territoire de l'anodin, du trivial, du presque-rien. On pourra relever tout ce qui relève de gestes et de conversations si quotidiennes, si infimes que les scénarios de fiction laissent habituellement ces aspects hors-champ et hors-dialogue. La chère et la boisson en font partie (ce qui rapproche en cela *Le Marin masqué* du cinéma de Hong Sang-soo que connaît bien Sophie Letourneur : longues soirées au restaurant très arrosées où il est question de désordres amoureux).

Plus généralement, c'est la forme même de la conversation au cinéma qui fait l'objet d'un préjugé qu'Eric Rohmer a battu en brèche. On visionnera avec profit, avant ou après *Le Marin masqué*, *Les Nuits de la pleine lune* (1984) et *Conte d'été* (1996). Un détour par

le cinéma de Rohmer, dont s'inspire fortement la « méthode Letourneur », semble en effet presque inévitable. Dans son cinéma, « *la transparence est si l'on peut dire le masque de l'opacité* », ainsi que le résume le critique Pascal Bonitzer⁴. Une phrase que l'on gardera à l'esprit en revoyant *Le Marin masqué*. La transparence du cinéma de Rohmer réside dans ses dialogues, véritables colonnes vertébrales des films puisque Rohmer part de leur écriture pour faire exister ses personnages, avant toute trame narrative.

Contrairement aux héroïnes de Letourneur chez qui transparence et opacité alternent au sein d'un discours tantôt ultralucide, tantôt confus, les personnages de Rohmer, même quand ils souffrent ou dissimulent, sont capables d'exprimer avec clarté leurs sentiments, leur pensée. Mais que filme Rohmer quand il filme une conversation ? Non pas, comme dans du théâtre filmé, un dialogue, mais une action. L'image-parole (la parole filmée) est sans cesse subvertie et contredite par le langage du corps, les déplacements, dans une topographie particulière. Dans *Conte d'été*, quand Margot tourne autour de Gaspard qui se confie à elle au bord de la mer (un extrait que l'on pourra passer en classe), l'absence de champs-contrechamps organise un jeu de chat et de souris. Ce seul exemple réfute l'idée reçue d'un cinéma de l'écrit : « *Mon cinéma, dites-vous, est littéraire* », écrivait Rohmer à un critique dès 1971, « *[Mais] Ce que je 'dis', je ne le dis pas avec des mots. Je ne le dis pas non plus avec des images, n'en déplaie à tous les sectateurs d'un cinéma pur, qui 'parlerait' avec ses images comme un sourd-muet le fait avec ses mains. Au fond, je ne dis pas, je montre. Je montre des gens qui agissent et parlent.*⁵ »

Cette contradiction entre les mots et les images ou du moins leur difficile jonction, le cinéma de Sophie Letourneur en fait lui aussi son miel. Ce que la conversation-commentaire du *Marin* prouve, c'est que les dialogues peuvent constituer (littéralement) l'action, ne serait-ce qu'en la réécrivant. « *On éprouve parfois plus de plaisir à se remémorer les choses qu'à les vivre. On peut résumer en deux minutes dix ans de vie et s'étendre des heures sur un bref instant. On ressasse, on étire, on distille la jouissance éprouvée* », souligne la cinéaste dans sa note d'intention. La prétendue superficialité des

⁴ P. Bonitzer, *Eric Rohmer*, Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 1999.

⁵ « *Lettre à un critique (à propos des Contes moraux)* », *Nouvelle Revue Française*, 219, Mars 1971, repris dans *Le Gout de la beauté*, Cahiers du cinéma, 1984.

enjeux narratifs et affectifs n'a aucun rapport nécessaire avec la durée de dialogues qui leur est consacrée. C'est précisément en en *faisant trop* sur à peu près rien que le sujet parlant de Letourneur s'affirme et se ressaisit comme sujet. En cela, son cinéma peut être qualifié de féministe : « *Sans doute les personnages de filles bavardes me sont-ils plus faciles à écrire parce que leur logorrhée, aussi vide soit-elle, empêche toute projection masculine : fini la femme-mystère. Ce sont des sujets plutôt que des objets* », souligne-t-elle⁶.

Pourtant, dans le *Marin masqué*, la chanson de variétés « *Words don't come easy* » (entendue dans le *teen movie* français de 1980 *La Boum*, de Claude Pinoteau, culte dans les années 80) revient en boucle pour débusquer une difficulté d'expression derrière le badinage bavard. « *Les mots ne viennent pas facilement* »... ? A priori, l'affirmation paraît ironique – les amies ne font que parler ! Mais à tendre l'oreille, on s'aperçoit que l'histoire est trouée par des désirs tus, de non-dits, par exemple les longues minutes de prostration silencieuse devant la télévision avant que Laetitia ne parle à son père. Derrière le bruitage parfois caricatural, ce qui sourd de manière finalement poignante, c'est le regret qui se mêle au plaisir d'enfin classer le fantasme au rayon des illusions perdues. Le marin a tombé le masque et avec lui, la page de l'enfance s'est tournée.

Pistes pédagogiques

>> On relèvera dans le film des plans dans lesquels la posture physique de l'une des deux amies, écoutant l'autre, trahit une perplexité ou une incrédulいたé.

>> Dans l'extrait évoqué de *Conte d'été* de Rohmer (séquence de la promenade de Margot et Gaspard qui commence à 36mn50 du film), on analysera précisément les entrées et sorties de champs des personnages. Comment leurs déplacements sur un relief accidenté s'articulent-ils à la séduction à l'œuvre dans leur dialogue ?

>> On pourra étudier le montage dans un passage de *La Vie au ranch* de Sophie Letourneur : celui où Pam rend visite à sa grand-mère à l'hôpital avant d'en revenir et de déclarer à son amie : « *Ma grand-mère, elle va die...* ». Quelles réalités contradictoires sont juxtaposées dans le montage ? Quels sont les effets de la rupture de ton, de registre ?

⁶ Propos recueillis par Charlotte Garson, *Cahiers du cinéma*, septembre 2012.

A propos de l'auteur du dossier

Critique aux Cahiers du cinéma et à la revue *Etudes* depuis 2001 et programmatrice au Festival des 3 Continents de Nantes depuis 2010, Charlotte Garson intervient sur le cinéma à France Culture (émission La Dispute) ainsi que dans le cadre de formations d'enseignants du dispositif Lycéens au cinéma. Dans cette optique, elle a rédigé les livrets enseignants pour le CNC sur les films *Certains l'aiment chaud*, *Adieu Philippine*, *Les Demoiselles de Rochefort*, *French Cancan* et *Le Dictateur*. Elle est l'auteur de *Jean Renoir* (Cahiers du cinéma/Le Monde éditions, coll. Grands cinéastes), *Le Cinéma hollywoodien* (Cahiers du cinéma/Scéren-CNDP) et *Amoureux* (Actes sud Junior/Cinémathèque française, coll. L'atelier cinéma).