



La Petite cérémonie

Thème

Tout le travail de Bénédicte Pagnot repose sur la litote. Elle fuit le pathos, les effets grandiloquents, auquel le sujet aurait pu facilement se prêter. Ainsi ne connaît-on pas les circonstances de la mort de Yann (“un accident”, entend-on au détour d'une phrase), pas plus que nous ne voyons le moment, pourtant riche en potentiel dramatique, où Frédérique apprend le décès de son mari.

Résumé

Frédérique confie ses deux enfants, Alice et Thomas, à une baby-sitter, le temps d'aller assister à la crémation de son mari Yann, mort dans un accident. Ses parents sont venus la chercher et elle refuse à sa mère le droit de voir ses petits-enfants. Au retour, elle demande à son père de l'arrêter sur le bord de la route. Elle marche jusqu'à la mer, puis rentre chez elle. Elle est incapable d'annoncer la nouvelle à Alice. Quand elle la voit colorier une photographie en noir et blanc sur laquelle se trouve Yann, elle craque et lui avoue la vérité. Elle décide d'aller passer la nuit sur une plage avec ses deux enfants. Alice prend avec elle la boîte qui contient les cendres de son père. Sur la plage, à la nuit tombée, Frédérique lit un conte, **Le Magicien des couleurs**, qui explique de façon poétique l'invention des couleurs. A son réveil, elle voit Alice en train de construire un château de sable : elle va l'aider. Ensemble, elles versent le contenu de la boîte à l'intérieur de ce mausolée éphémère. La marée montante détruit la construction de sable et emporte les cendres de Yann. La famille repart.

Yann

Le générique (un écran noir sur lequel s'inscrivent les noms en lettres blanches et l'enregistrement de la voix de Yann sur un répondeur téléphonique, qui se termine par “au revoir”) fonctionne comme la métaphore de la mort du personnage. La difficulté pour la cinéaste est de réussir à donner une certaine épaisseur, une certaine consistance à quelqu'un qui est mort avant même le début du film. Bénédicte Pagnot s'ingénie à multiplier les procédés pour rendre ce personnage présent dans le récit, malgré son absence de fait. Sa voix se fait entendre sur le répondeur téléphonique quand Frédérique ne répond pas assez vite. Son visage nous devient familier à travers les albums photos que feuillette Alice. Il est aussi présent de façon plus discrète, à travers différents objets qui prennent une valeur métonymique. A l'intérieur de la maison, des travaux de peinture et de tapisserie restent à faire, à l'extérieur, la véranda n'est pas finie.

En rentrant chez elle après la cérémonie, Frédérique effleure une planche de bois (comme elle avait caressé le bras de son père peu avant) qui se trouve devant la maison. Ce simple geste est riche d'enseignements : on devine que c'est Yann qui, sur son temps libre, aménageait la maison et que Frédérique prend conscience que cela ne sera plus. Son geste sonne comme un adieu à son mari en tant que bâtisseur et gardien du foyer. Le bouquet de fleurs dans le séjour fait écho à ceux qui se trouvaient au crematorium, d'autant qu'il est mis en évidence au moment où sonne le téléphone (qui contient la voix de Yann). Le téléphone joue chez Bénédicte Pagnot le même rôle que chez Alfred Hitchcock : il est l'instrument d'une communication un peu magique avec l'au-delà ou avec la figure du père (cf. **Les Oiseaux**). Le travail de réalisation et de mise en scène est aussi chargé de donner de la densité à l'absence du père. Par exemple, quand la famille est réunie à table, la cinéaste prend bien soin de mettre la caméra à l'autre bout de la table, en laissant entre elle et la famille un vaste espace, comme pour rappeler le vide laissé par la disparition de Yann.

Fiche technique

France < couleur < 28'50 < 2001.

Réalisation, scénario : Bénédicte Pagnot

Directeur de la photographie : Florian Bouchet

Ingénieur du son : Marc Nouyrigat

Interprétation : Mireille Roussel (Frédérique), Lucy Millett (Alice),

Hélène Colnot (Fanny), Titouan Guinard (Thomas)

Michèle Havy-Lévy (la mère de Frédérique), Paul Nehr (le père de

Frédérique), Catherine Riaux (Myriam, l'amie), Joël Cudennec (le

père de Yann), Madeleine Fricou (la mère de Yann), Mylène

Charrier (la sœur de Yann), Richard Volante (le beau-frère de

Yann), Jean-Christophe Chédotal (Yann)

Montage : Marie-Hélène Mora

Mixage : Stéphane de Rocquigny

Musique : Frédéric Renaud

Casting : Amel Rachdani, Catherine Delalande

Scripte : Isabelle Le Grix

Production : Florence Auffret (Les Films de la Grande Ourse).

Avec la participation du Centre National de la Cinématographie, de France 3, du Conseil Régional de Bretagne, du Conseil Général des Côtes d'Armor.

Frédérique

La mort de Yann a pour conséquence que Frédérique se replie complètement sur elle-même. Elle éprouve les pires difficultés à communiquer avec les autres, ce que traduit sans doute la fêlure sur la vitre par laquelle elle voit ses parents arriver. Elle ne les fait pas entrer dans la maison et refuse même que sa mère approche les enfants. Au retour, dans la voiture, elle n'apprécie pas que sa mère remette en cause le choix qu'elle a fait de la crémation. Elle décide de finir la route à pied, non sans avoir manifesté une certaine tendresse à son père : elle lui caresse le bras, comme pour le remercier d'avoir respecté son besoin de silence. Chaque sonnerie du téléphone semble la tétaniser. Elle est d'abord plus proche de Thomas, son bébé, qu'elle prend dans ses bras, qu'elle console, du fait même qu'il ne sait pas parler et qu'il ne peut comprendre la situation, que d'Alice, avec qui elle garde ses distances. Elle ne sait de quelle manière annoncer la nouvelle de la mort de Yann.

Alice

A bien des égards, Alice est un personnage bien plus fort que sa mère. Elle accepte la mort de son père avec beaucoup de dignité, de courage. Cela tient peut-être au lien privilégié qu'elle entretient avec lui, ce qu'annonce d'emblée le générique où se mêlent la voix de son père et la sienne. De la même façon, la construction de sable qu'elle entreprend dans la dernière séquence fait écho au fait que le père construisait leur maison. C'est dans cette complicité même qu'il faut chercher les raisons du pouvoir de médium dont elle semble être dotée. Elle détient la solution qui permettra à la famille de faire le travail de deuil. D'une part, elle prend la décision d'apporter à la plage la boîte qui contient les cendres de son père, comme si elle avait déjà l'idée de ce qu'elle allait en faire. D'autre part, elle est associée aux couleurs : dès les premières minutes, elle demande à sa mère de lui lire le conte du **Magicien des couleurs**, puis elle met des couleurs sur des photographies en noir et blanc. La lecture du conte à la fin est aussi un hommage que la mère rend à sa fille, comprenant enfin les raisons pour lesquelles Alice appliquait des couleurs sur les photographies en noir et blanc.

ESTHETIQUE

Couleurs. De la même façon que Friedrich Murnau avait fait de la lumière le véritable sujet de son célèbre **Nosferatu** (1922), Bénédicte Pagnot transforme un élément de l'écriture cinématographique, la couleur en l'occurrence, en véritable enjeu de **La Petite cérémonie**. Chez elle, le noir et blanc est envisagé comme une métaphore de la mort, du deuil qui est à faire, et la couleur comme une métaphore de la vie, du deuil qui a été fait.

L'importance qu'elle confère à la couleur se ressent de plusieurs manières. Dans l'image, la cinéaste choisit délibérément pour les vêtements, les jouets, la nappe, les fleurs, des couleurs vives, voire saturées, qui font d'ailleurs contraste avec le vert pâle du vêtement de la mère qui se trouve dans une logique différente : l'impossibilité de faire le deuil de Yann.

A deux reprises, Bénédicte Pagnot établit un jeu de contrastes très explicite entre noir total et couleurs. D'emblée, le générique en noir et blanc où l'on entend la voix de Yann, qui d'une certaine manière est déjà une voix d'outre-tombe, laisse la place à une lampe magique qui fait apparaître des dessins aux couleurs vives de mer, de bateaux, de poissons, d'oiseaux. A la fin, sur la plage, la cinéaste filme longuement Frédérique dans la nuit. Seul le jaune de son ciré se devine encore, avant qu'elle ne sorte du champ et que l'écran reste quelques secondes entièrement noir.

Les deux premiers plans du film et la fin peuvent se lire comme un palindrome. Le plan de la lampe magique est le symétrique de la séquence finale sur la plage et le générique du début constitue aussi une belle conclusion au film : la famille a réussi à faire son travail de deuil et le père peut alors lui dire, avec la complicité de sa fille, "au revoir".

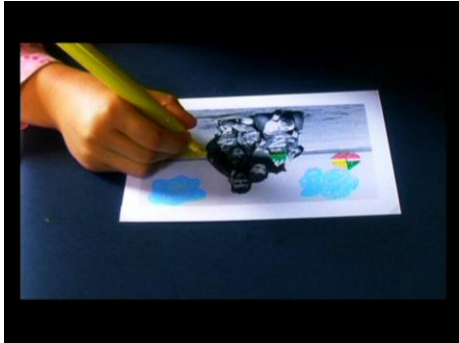
Une des fonctions de la mise en abyme est de révéler la vérité d'un récit, de mettre en relief la signification particulière que prend une œuvre. Le récit du magicien des couleurs qui invente les couleurs à partir de rien constitue la clé qui permet de comprendre **La Petite cérémonie**. La mise en abyme du récit se donne également à lire comme une mise en abyme du discours cinématographique lui-même. En effet, mettre des couleurs sur des photographies en noir et blanc a à voir avec l'invention du cinéma. C'est en peignant de la pellicule noir et blanc que Georges Méliès a obtenu les premières images en couleur de l'histoire du cinéma.

ANALYSE DE PLAN

Le plan analysé se situe entre 14'43 et 15'21.

Il occupe une place stratégique dans le déroulement du récit : presque exactement en son centre (**La Petite cérémonie** dure 28'50). Son intérêt est capital puisqu'il cristallise en 38 secondes tous les enjeux du film. Il se décompose en trois parties qui correspondent à trois positions de la caméra.

1. Cadrage serré sur une photographie en plongée.



Alice, dont on ne voit que la main droite met des couleurs sur une photo en noir et blanc qui représente les quatre membres de la famille sur une plage. Cette ouverture de plan a une valeur rétrospective : l'action de la fille la désigne comme une incarnation du **Magicien des couleurs** du conte, dont elle a déjà réclamé la lecture à sa mère et que celle-ci lira plus tard ; elle annonce aussi un plan sur la plage où la famille, amputée du père, sera disposée de la même manière que sur la photographie.

Le cadrage serré qui ne laisse percevoir rien d'autre, met en valeur l'ajout des couleurs, conférant à cet acte une dimension considérable.

2. La caméra pivote vers le haut (panoramique) tout en reculant (travelling arrière).



Le champ s'élargit, situe l'action dans son décor. L'intérêt de ce qui est montré alors est de deux ordres. D'une part, dans une image assez sombre avec des dominantes de bleu, éclatent les couleurs des crayons-feutres, des crayons de couleurs. D'autre part, les objets qui apparaissent ont quelque chose à voir avec le père : mur qui n'est pas terminé, trépied, projecteur de diapositives, album photos, téléphone sont autant d'objets dont on a déjà évoqué la relation qu'ils ont avec la figure de l'absent. Alice s'est manifestement installée dans le bureau de son papa, c'est-à-dire qu'elle est assise sur sa chaise, qu'elle en occupe la place.

En son hors-champ (la source sonore n'est pas visible dans l'image), on entend les bruits de pas de sa mère qui se rapproche. Elle entre dans le cadre du côté droit et apparaît en plan américain. Un élément de décor apparaît qui ne laisse pas de surprendre : dans le dos de la mère apparaît une marionnette. Bien que ce soit elle qui est détentrice d'un secret (la mort du père), elle n'est pas la maîtresse du jeu, au contraire, elle est agie par ses propres émotions et par sa fille (qui par son comportement va la pousser à l'aveu et qui détient la solution pour le travail de deuil). La mère, ressentant ces coloriages comme une sorte de profanation, éclate en sanglots et repart sans avoir réussi à s'exprimer.

3. La caméra n'accompagne pas la mère, elle fait le choix de rester sur Alice.



Le recadrage (en travelling vertical vers le bas) pour la placer exactement au centre de l'image, témoigne du rôle pivot qu'elle joue dans ce plan et, au-delà, dans le film. Ce qui lui confère un tel pouvoir malgré son jeune âge, c'est cette relation quasi surnaturelle qu'elle a su établir avec son père et qui lui permet de savoir comment elle doit se comporter.

PROLONGEMENT PEDAGOGIQUE

La couleur au cinéma : historique

Films coloriés



Quand les frères Lumière inventent le cinéma en 1895, ils n'ont à leur disposition que de la pellicule noir et blanc. Mais dès 1897, George Méliès comprend comment obtenir un film en couleurs : il suffit de colorier au pinceau chaque photogramme (d'une dimension d'environ 2cm X 2cm) du film, soit 16 photogrammes par seconde (**Le Locataire diabolique**, 1907). Au début, cette opération très délicate se fait entièrement à la main, puis à l'aide de pochoirs et enfin de façon mécanique avec des brosses rotatives. Cette technique reste en vigueur jusqu'à la fin des années vingt mais n'est employée que pour quelques scènes d'un film (**Michel Strogoff**, Victor Tourjansky, 1926, ci-dessus).

Films teints

Dans les années dix, on a l'idée de baigner la pellicule dans un bain coloré. Les teintes sont choisies en fonction de l'effet à créer : vert pour certains paysages, bleu pour la nuit, rouge pour les incendies, jaune pour le jour ou les éclairages artificiels (**Le Cabinet du docteur Caligari**, Robert Wiene, 1919).

Technicolor

Contrairement à une idée répandue, le procédé Technicolor, qui donne des couleurs tellement éclatantes, repose là encore sur l'utilisation de la pellicule noir et blanc. On se sert d'une caméra à prisme diviseur qui envoie l'image sur trois films distincts, l'un étant sensible au rouge, l'autre au vert et le dernier au bleu. Les trois positifs sont ensuite, selon le principe de l'imprimerie, appliquées successivement sur une pellicule vierge (**Les Aventures de Robin des bois**, Michael Curtiz, 1938 ; **Henry V**, Laurence Olivier, 1945), cette opération requérant le plus grand soin. Le Technicolor est progressivement abandonné, parce trop lourd à gérer et trop coûteux.

Pellicule couleurs

Ce n'est qu'en 1952, que l'usage de la pellicule couleur, partant des Etats-Unis s'étend à toute la planète, même si elle existait déjà en Allemagne et ce depuis les années trente : l'Agfacolor (**Les Aventures du baron de Munchhausen**, Josef von Baky, 1943) et pour les formats amateurs ou de reportage : on connaît des films couleurs avec Adolf Hitler, ou sur la Seconde Guerre mondiale.

Traitement numérique

On n'est plus tributaire des couleurs que l'on trouve au moment où l'on tourne : on peut désormais les modifier, grâce à l'ordinateur (**Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain**, Jean-Pierre Jeunet, 2001, ci-contre).



Symbolique des couleurs

Pour donner du sens à son film, le cinéaste peut jouer sur les significations symboliques que l'on attribue aux couleurs, la difficulté étant qu'elles ont souvent des significations multiples, et quelquefois contradictoires : le blanc, par exemple, symbolise aussi bien la vie que la mort.

La Guerre des mondes

Dans les films de science-fiction, l'une des couleurs que l'on retrouve le plus est le **vert fluo**. Symboliquement, le vert a de multiples significations métaphoriques : la chance (ou la malchance), le diable (au Moyen Age), la nature (ou la putrescence), l'étrangeté surtout s'il est fluorescent). Et l'on explique que c'est H.G. Wells qui, le premier dans son roman **La Guerre des mondes**, imagine les Martiens comme des créatures vertes. Il les considère comme diamétralement opposés aux humains, et leur choisit pour cette raison la couleur complémentaire de celle du sang (le rouge). Tout naturellement quand Byron Haskin réalise l'adaptation du livre en 1952, il reprend cette idée à son compte.



La Guerre des mondes, Byron Haskin.

Le cinéaste peut aussi confronter deux catégories de couleurs : vives/ternes, saturées/ dessaturées, chaudes/froides, dominante/tonique, couleur/complémentaire, couleur/noir et blanc.

Le Cinquième élément

Luc Besson, dans la scène de l'opéra, joue sur deux couleurs : le **bleu** de la diva et l'**orange** des vêtements de Leelu. Il montre ces deux personnages en montage alterné. La chanteuse a dans son ventre les quatre statues qui représentent les quatre éléments (terre, eau, feu, air), quant à Leelu, elle représente le cinquième élément, à savoir l'amour. Pour que la planète soit sauvée, il faut que soient réunis dans un endroit donné ces cinq éléments. Le sort de l'humanité réside dans la complémentarité de ces deux femmes, ce que traduit le choix pour l'une et l'autre de deux couleurs **complémentaires**.

Edward aux mains d'argent

Tim Burton oppose deux univers, la ville et le château. La ville est traitée à la manière des peintres hyperréalistes américains des années soixante : **couleurs denses**, espace lumineux, effets de grand angle (qui mettent en valeur les objets et les lieux de la société de consommation) ; le château, à la manière des cinéastes expressionnistes allemands des années vingt : effacement des couleurs qui tend vers le **noir et blanc**, jeu sur les lignes brisées, allure d'Edward qui fait référence au personnage de Cesare dans **Le Cabinet du docteur Caligari** (Robert Wiene, 1919).

Mais la signification de ces deux esthétiques finit par s'inverser. L'impression de bien-être qui se dégage de la ville cache que ses habitants sont les véritables monstres de ce récit, tandis que le sentiment de malaise que l'on ressent dans le château ne doit pas occulter que c'est le véritable lieu de la créativité, de la bonté. Dans le monde de Tim Burton, les apparences sont trompeuses, elles portent en elles une vérité qu'il s'agit de découvrir.



Edward aux mains d'argent, Tim Burton.

ENTRETIEN AVEC L'AUTEUR

➤ Bénédicte Pagnot

Sur l'auteur

Quel cursus avez-vous suivi pour devenir cinéaste ?

J'ai fait une maîtrise à l'ESAV (Ecole Supérieure d'Audiovisuel), école intéressante et malheureusement peu connue qui a l'avantage d'être publique puisque liée à l'université de Toulouse le Mirail. J'ai ensuite travaillé sur des tournages en Bretagne en tant qu'assistante-réalisateur, adjointe régie ou chargée de casting pour petits rôles et figuration.

Comment avez-vous pu financer votre film ? J'ai rencontré Florence Auffret (Les Films de la Grande Ourse), pendant la préparation d'un court métrage qu'elle produisait en Bretagne. Elle a aimé mon projet et m'a proposé de le produire. Pour faire le film, elle a obtenu des aides de la Région Bretagne, du département des Côtes d'Armor, du Centre National de la Cinématographie (CNC), ainsi qu'un préachat de France 3 national. J'espère n'oublier personne : le film a 8 ans désormais, ma mémoire me fait peut-être défaut !

Sur le film

Quels sont les cinéastes, les films qui vous ont inspiré pour ce film ? J'aime beaucoup de cinéastes et beaucoup de films mais aucun ne m'a inspiré directement.

Le titre fait-il référence à Chabrol ou à Oshima, ou à aucun des deux ? Il n'y a aucune volonté de référence dans le titre.

Y a-t-il une dimension autobiographique dans le récit ? La mort de mon grand-père a été le déclencheur même si le film ne raconte pas du tout cela. J'ai ressenti le besoin de m'interroger sur une vie en construction (un couple, une maison en travaux, des enfants en bas âge) que la mort vient bouleverser.

Comment avez-vous recruté les acteurs et les techniciens ? Pour les rôles de Frédérique (la mère) et Alice (la petite fille), j'ai fait un casting à Rennes et Paris. Pour les techniciens, j'ai fait appel à quelques personnes complices en Bretagne : Pierre Saillant (1^{er} assistant), Stéphane Guillemot (décorateur) et Catherine Delalande (directrice de production). Pour le reste de l'équipe, comme c'était mon premier film, Florence Auffret, la productrice, m'a beaucoup aidée en me présentant des techniciens qu'elle connaissait et dont elle aimait le travail.

Envisagez-vous de passer au long-métrage ? Qu'est-ce qui serait décisif pour pouvoir franchir le pas ? Je travaille sur un projet de long métrage depuis cinq ans. Le scénario a obtenu l'Avance sur Recettes du CNC l'an dernier mais il manque encore beaucoup d'argent pour le concrétiser. Depuis **La Petite cérémonie**, j'ai réalisé un autre court métrage de fiction et deux documentaires. En ce moment, je termine mon troisième court métrage de fiction et un documentaire.

Pourquoi établissez-vous un parallèle entre le travail de deuil et la réapparition des couleurs ? Je voulais faire un film sur le deuil qui ne soit pas morbide. Je voulais qu'il y ait du soleil (tournage en juin), une nature en pleine explosion (les falaises des Côtes d'Armor), des couleurs vives ou chaudes (travail avec le chef opérateur dans ce sens). Je ne connaissais pas le livre **Le Magicien des couleurs**. Quand j'écrivais le scénario, je suis allée dans une librairie pour enfants pour trouver quel livre Frédérique pourrait lire à ses enfants. Quand j'ai découvert ce livre, il est devenu très important et a évidemment accentué cette dimension d'envie d'explosion de couleurs. Le coloriage d'Alice allait dans le même sens.

Rédaction de la fiche pédagogique : Didier Le Roux (Film et culture). Mise en page : Marion Geerebaert (Clair Obscur).