



European Cinema Education
for Youth

Fiche d'accompagnement du film pédagogique CinEd

Le réel et la fiction

Analyse d'une séquence du film *La Fille la plus heureuse du monde*, de Radu Jude

➤ Introduction

Qu'est ce qui se joue dans le rapport entre réel et fiction au cinéma ? Il ne s'agit pas ici d'opposer le film documentaire au film de fiction, mais, à travers une séquence du film de Radu Jude, *La Fille la plus heureuse du monde* (*the Happiest Girl in the World*, 2008) d'analyser comment s'articulent, à différents niveaux et dans tous les films, la captation du réel (le monde, tel qu'il existe) et la fiction (l'univers du film et de ses personnages). Qu'elle soit recherchée par le réalisateur (au moyen de dispositifs précis) ou enregistrée involontairement, la présence du monde donne une dimension particulière à l'histoire racontée dans le film.

Il n'est pas nécessaire d'avoir visionné le film de Radu Jude en intégralité pour utiliser en classe ce film pédagogique : l'extrait choisi permet, hors contexte, d'aborder les différents ressorts de la problématique à travers des interrogations d'ordre général, et qui peuvent être réinvesties dans d'autres films.

Ce choix de faire coexister réel et fiction est au cœur de nombreux films de la collection CINED (tout particulièrement dans *Uma pedra no bolso* de J. Pinto, *Rentrée des classes* de J. Rozier, *Petite lumière* d'A. Gomis, *L'intervallo* de L. di Costanzo, *Pierrot le fou* de J.L. Godard, *Aniki Bobo* de M. de Oliveira).

➤ Le choix du lieu

Par sa simple capacité, mécanique, d'enregistrement, le cinéma, et ce depuis ses origines (les vues des opérateurs Lumière), documente le monde tel qu'il est, à un lieu et à un moment donné. Radu Jude a choisi de placer cette séquence dans un lieu public et fréquenté (une place de Bucarest), en pleine journée, en été (ou au printemps) ce qui influe, ici de manière déterminante sur l'atmosphère de la séquence.

➤ L'échelle de plan

Dans chacun de ces 3 plans, le choix d'une échelle de plan assez large et l'emplacement de la caméra permettent de saisir sur le vif un témoignage éternellement vivant du quotidien des habitants : les passants que l'on voit traverser, en profondeur de champ, les badauds installés sur les bancs publics. La séquence raconte l'histoire de Delia, personnage de fiction, mais donne également à voir la vie à Bucarest, dans les années 2000.

➤ Un filmage discret

Ces choix déterminants (lieu de tournage en décor naturel ou non, temps et heure, saison et conditions météorologiques) posent aussi la question du dispositif de tournage mis en

place. Le choix d'une équipe discrète et réduite permet de se fondre dans l'animation quotidienne qui règne sur cette place publique en évitant ce qui peut perturber le tournage: regards caméra, intrusions... Pour savoir exactement à quelle place poser la caméra sans se faire remarquer, choisir les axes de filmage a nécessité certainement un long travail de repérages. Le choix scénaristique d'une mise en abyme renforce encore ce dispositif : le personnage de Delia participe au tournage d'une publicité, il existe un 2^e plateau de tournage dans l'espace du film, ce qui permet au réalisateur de semer le trouble pour les passants et badauds présents : quel est l'espace du « vrai tournage » ?

➤ **Une liberté de filmage qui permet d'accueillir l'aléa**

La question de l'intrusion du réel dans la fiction, de son articulation, n'est pas figée ; elle est dynamique, au cœur du film, comme au cœur d'une séquence, et liée aux dispositifs mis en place par le réalisateur. Le choix du plan-séquence, qui permet d'installer une durée, d'être attentif et d'accueillir tout événement imprévu et immaîtrisable qui pourrait enrichir la scène, engendre ici un mouvement de bascule entre la fiction et le réel : ainsi, quand le réalisateur (hasard ou préméditation ?) abandonne soudain son personnage principal pour suivre un passant qui traverse le champ de la caméra.

➤ **L'intervalle entre la caméra et le personnage : susciter l'empathie**

Le scénario prévoit une situation précise : un conflit entre une adolescente et ses parents. L'ampleur du conflit n'est pas évoquée de manière spectaculaire. L'échelle de plan (large) et la distance entre la caméra et le personnage permettent au spectateur d'éprouver la solitude de Delia, son sentiment d'impuissance. Les passants qui poursuivent leur route, et masquent par intermittence sa silhouette, les badauds qui profitent de la douceur du soleil, le ballet des pigeons qui anime la place : le monde réel semble totalement étranger au drame intérieur qui se joue pour le personnage, ce dont le spectateur est témoin.

➤ **Corps du personnage, corps de l'acteur**

La situation de conflit est associée à des enjeux émotionnels précis pour le personnage (colère, tension, frustration, attente...) que l'acteur doit jouer et transmettre au spectateur. Le réalisateur n'opte pas pour une exposition psychologisante, à travers de longs échanges de dialogues, mais il donne à son actrice (non professionnelle) des tâches précises à effectuer (gestes, déplacements), et il la filme en plan fixe, sur la durée, vacante. Ce faisant, il permet au spectateur d'observer, au-delà du personnage, une jeune adolescente (corpulence, démarche, genou écorché...), de se projeter sur l'écran impassible de son visage.

➤ **Le point de vue sonore : qu'entend-t-on et que perçoit-on ?**

Le monologue intérieur de Delia, sa solitude et son désarroi ne transparaissent pas à travers ses mots d'actrice. Paroles et silences se mêlent aux sons du monde, très présents, enregistrés par la caméra, puis mixés en studio : les pas des passants, les oiseaux, les sirènes des pompiers, le brouhaha de la circulation...

