



European Cinema Education
for Youth

CONFLIT

Fiche pédagogique

La mise en scène du conflit est, comme tout acte créatif, une affaire de choix. Le premier de ces choix passe ici par le cadrage, c'est-à-dire les fragments d'espace que le cinéaste décide de dévoiler. On peut réunir les protagonistes d'un conflit au sein du même cadre, qui devient l'espace de la confrontation, comme ici avec l'exemple de *La Fille la plus heureuse du monde*. Au contraire, on peut faire appel au découpage, ce sont alors les cadres qui se percutent, s'affrontent (les premiers plans du *Sang*). Bien entendu ces possibilités sont souvent mêlées, dans les films comme les séquences.

➤ Cadrages, découpages, distances

Pedro Costa choisit d'ouvrir *Le Sang* par la confrontation de deux personnages dont on ne sait encore rien : leurs visages sont cadrés serrés, frontalement, avec le refus ostentatoire d'un découpage traditionnel (le champ-contrechamp où les personnages sont habituellement reliés selon un axe oblique), tandis que la gifle surgit du hors champ. Dans *L'intervallo*, Leonardo Di Costanzo fait appel au découpage en alternant les deux personnages (toujours en dehors des règles traditionnelles du champ-contrechamp) évoluant entre clair et obscur. Mais parfois la caméra, par des panoramiques, relie les forces en présence et parcourt la distance entre les visages.

Dans *L'intervallo* comme dans *Le Sang*, le conflit est basé sur la variation des distances entre les personnages. La mise en scène rend tangible cette évolution de la distance entre les personnages (la fin de la séquence du *Sang* joue sur l'éloignement et la profondeur de champ) ; varier la valeur du cadre – serrée, moyenne, large – est alors porteur de sens. La distance peut brutalement être comblée, comme dans *L'intervallo* : le brusque et fort resserrement du cadre lorsque la jeune femme menace l'homme à la gorge. Le second extrait de *L'intervallo* mettant en présence dans la pièce vide les deux jeunes gens joue à plein sur le principe de variation des distances. Partant d'un plan large, la mise en scène s'accompagne là aussi d'un brusque resserrement du cadrage lorsque le conflit prend une tournure physique.

➤ Conflits domestiques : prendre position (l'espace du conflit)

L'espace domestique est évidemment la source de conflits – familiaux, amicaux ou amoureux – , que le cinéma aborde très souvent. *Comment j'ai fêté la fin du monde* et *Shelter* en témoignent lors de séquences sous le signe des tensions générationnelles.

Shelter de Dragomir Sholev dispose les visages dans des cadres serrés, comme une exposition des parties autour de la table, révélant les âges et les générations, les codes vestimentaires et culturels.

La scène est très découpée, structurée par les directions de regards qui agissent comme les indicateurs du conflit à venir dont la séquence suit la montée puis l'éclatement. Le cadre s'élargit et le rythme du montage s'accélère lorsque la tension laisse place à une confrontation physique entre le père et Tenx, l'ami rebelle du jeune fils disposé quant à lui en bout de la table. Le conflit se déplace ensuite littéralement : le seuil de la porte vient symboliser une frontière entre le dedans et le dehors du domicile familial, lieu d'une aliénation.

La séquence de *Comment j'ai fêté la fin du monde* est construite à partir de la disjonction entre les espaces (la cuisine/la chambre, la succession de portes et fenêtres), ce qui rend palpable la distance, concrète et symbolique, entre le père et sa fille. On remarque que deux personnages (le père, le jeune garçon) circulent entre ces espaces tandis que le personnage féminin est le pivot immobile de la scène. En choisissant l'espace de la chambre où il rejoint sa sœur, le garçon prend position dans le conflit.

➤ **Conflits à ciel ouvert, conflits intérieurs**

La fille la plus heureuse du monde présente le cas singulier d'une « scène de ménage » familiale qui serait à la fois domestique tout en se déroulant dans l'espace public, un espace dans le réel indifférent à la scène de fiction qui se déroule.

Radu Jude fait le choix de plans longs et d'un changement d'axe. Le second axe, frontal, donne une dimension théâtrale à cette confrontation par la parole. Alors que le cadre est large et l'espace ouvert, les protagonistes ne peuvent pas s'échapper du conflit (contrairement à *Comment j'ai fêté la fin du monde*). Qu'elle soit filmée de dos, ou en partie masquée par le corps de sa mère, la jeune fille semble impuissante à se faire entendre et se retrouve comme prisonnière de cette scène.

Dans *Uma pedra no bolso*, le jeune garçon est le témoin indiscret dans l'espace domestique d'un conflit, qui est aussi un conflit intérieur pour la jeune fille : doit-elle dénoncer son amoureux, responsable d'un vol ? C'est elle qui se retrouve prisonnière ; elle reste immobile, tandis que sa tante arpente fébrilement la pièce. Quand elle décide finalement de s'interposer pour s'accuser elle-même, le cadre se resserre et l'expose, frontalement, au moment de l'aveu.

