

LE SCAPHANDRE ET LE PAPIILLON

Un film de Julian Schnabel



APPRENTIS & LYCÉENS AU CINÉMA



RÉGION
Nord-Pas de Calais



*Nous ne regardons jamais un œil pour lui-même ;
chacun de nous ignore la couleur de l'iris de presque tous ses amis.
L'œil est regard : il n'est œil que pour l'oculiste et pour le peintre.
André Malraux, Les Voix du silence, 1951.*

Un œil grand ouvert

Si le film s'ouvre en même temps que les yeux de Jean-Dominique Bauby, émergeant du coma, il se clôt sur un œil qui demeure ouvert, définitivement figé par la mort. Ce regard déstabilisé qui s'éveille sur une réalité incertaine, floue et déformée, est celui d'un homme qui ne verra plus jamais le monde comme avant. Et cet œil grand ouvert qui attend d'être fermé est celui d'un être qui livre ainsi son dernier mot. Entre ces deux extrémités, il y aura eu la mutilation oculaire avec la couture de sa paupière droite, première épreuve symbolique d'un regard qui doit changer, suivie de la révélation que l'œil orphelin peut lui servir à autre chose qu'à regarder.

Œuvre du regard, celui d'un créateur sur un autre créateur, **Le Scaphandre et le papillon**, au-delà du combat d'un homme contre la maladie, raconte un accomplissement. Du fond de ce corps statufié et grotesque survivent une pensée, des émotions et des souvenirs qui remontent à la surface dans un livre qui s'écrit avec les yeux. La vue, cette ultime passerelle entre la vie intérieure et le monde extérieur, constitue pour Jean-Do non seulement son seul moyen de communication, mais surtout le lieu où se croisent et se superposent rêve et réalité, imaginaire et souvenirs. Une paupière est fermée et le voilé en route vers d'autres temps et d'autres

espaces ; une paupière s'ouvre et il peut se rassasier du monde. Avec cet œil, où se reflètent en même temps la fenêtre de sa chambre ouverte sur le ciel et le scaphandre qui l'enferme dans les profondeurs marines, il se voit tel qu'il est. Qu'importe ces parois des couloirs ou des ascenseurs qui lui renvoient une image imparfaite d'un visage qui est déjà déformé, car ce qui le compose n'a pas besoin d'être réfléchi par des miroirs pour être vu par lui : dans sa rétine persiste autre chose que l'image d'une matière paralysée.

Son corps inerte est désormais le support d'un œil qui lui permet tous les montages imaginaires. Ce regard monoculaire, qui recadre ou morcelle, réinscrit l'univers de l'hôpital dans des décors de cinéma : des fictions du Far West à Cinecitta, en passant par la reconstitution du couloir au temps de l'impératrice Eugénie avec ces figurants costumés. En fermant son œil, c'est tout un monde fait de fictions, d'images d'archives, de films super 8 ou de vidéos qu'il se projette à loisir sur son écran intérieur. Le film de sa vie, qu'il réalise en même temps que le livre s'écrit, est l'œuvre d'un artiste démiurge dont l'acte perceptif est un acte de création, et l'acte de mémoire un acte d'imagination.

Thierry Cormier

Rédacteurs en chef

Bruno Follet & Alexandra Blas

Coordination

Apprentis et Lycéens au Cinéma

CinéLigue Nord-Pas de Calais

Auteur du document

Thierry Cormier

Doctorant en Etudes cinématographiques et audiovisuelles,

Membre du comité de rédaction

de la revue *Eclipses*,

Collaborateur aux revues *Iris*,

Contrebande et *Cycnos*, auteur

d'un essai dans *Science-fiction*

et *imaginaires contemporains*,

sous la direction de Francis Berthelot

et Philippe Clermont,

éd. Bragelonne, coll. Essais, Paris, 2007

Crédits photos

Etienne Georges (Photos de presse)

Collections privées et D.R.

Conception et réalisation

© MK2 Communication

Copyright

CinéLigue Nord-Pas de Calais

Apprentis et Lycéens au Cinéma

Nord-Pas de Calais

Publication

Octobre 2008

sommaire

- Générique & Synopsis page 3
- Découpage séquentiel page 4
- Analyse du récit
Déverrouillé à l'intérieur page 9
- Approches thématiques
Les prisonniers page 13
- Approche esthétique
Filmer l'enfermement page 16
- Échos
Une radiographie des Vanités page 18
- Analyse de séquence
Le miroir aux alouettes page 20

Pays de production : France
Année de production : 2006
Réalisateur : Julian Schnabel
Scénariste : Ronald Harwood, d'après l'œuvre originale de Jean-Dominique Bauby (éd. Robert Laffont, 1997)
Directeur de la photographie : Janusz Kaminski
Décorateurs : Michel Eric et Laurent Ott
Monteur : Juliette Welfing
Musique originale : Paul Cantelon
Costumes : Olivier Beriot
Ingénieurs du son : Jean-Paul Mugel, Francis Wargnier et Dominique Gaborieau
Créateur du générique : Julian Schnabel
Société de production : Pathé Renn Production
Production : Kathleen Kennedy et Jon Kilik
Producteur associé : Léonard Glowinski
Producteurs exécutifs : Pierre Grunstein et Jim Lemley
Directeur de production : François-Xavier Decraene
Coproduction : France 3 Cinéma, CRRAV Nord-Pas de Calais, avec le soutien de la Région Nord - Pas de Calais, avec la participation de CANAL + et de CINE CINEMA, en association avec BANQUE POPULAIRE IMAGES 7 et The Kennedy/Marshall Company et Jon Kilik.

Sortie française : 23 mai 2007
Distributeur d'origine : Pathé Distribution
N° de visa : 116 877
Format : 1.85 - Couleur - 35 mm - Dolby Digital DTS
Durée : 112 minutes



Interprétation : Mathieu Amalric (Jean-Dominique Bauby), Emmanuelle Seigner (Céline Desmoulin), Marie-Josée Croze (Henriette Durand), Anne Consigny (Claude), Patrick Chesnais (Docteur Lepage), Niels Arestrup (Pierre Roussin), Olatz Lopez Garmendia (Marie Lopez), Jean-Pierre Cassel (Le père Lucien / Le vendeur), Marina Hands (Joséphine), Max Von Sydow (Papinou), Isaach de Bankolé (Laurent), Emma de Caunes (L'impératrice Eugénie), Jean-Philippe Ecoffey (Docteur Mercier), Gérard Watkins (Docteur Cocheton), Nicolas Le Riche (Nijinski), François Delaive (L'infirmier), Anne Alvaro (Betty), Françoise Lebrun (Mme Bauby), Zinedine Soualem (Joubert), Agathe de la Fontaine (Inès), Franck Victor (Paul), Laure de Clermont (Diane), Théo Sampaio (Théophile), Fiorella Campanella (Céleste).



synopsis

Rédacteur en chef au magazine *Elle*, Jean-Dominique Bauby se réveille à l'hôpital de Berck-sur-Mer à la suite d'un grave accident vasculaire cérébral qui l'a plongé dans le coma. Il apprend par les médecins qu'il est atteint du *locked-in syndrome*, maladie rare qui le paralyse entièrement à l'exception de son œil gauche. Sa femme Céline, dont il est séparé, son ami Laurent et les thérapeutes Henriette et Marie l'accompagnent dans sa lente rééducation.

D'abord désespéré, ne pouvant ni manger ni respirer sans assistance médicale, Jean-Do finit par trouver la force de continuer à vivre, grâce à la visite décisive de Pierre Roussin, ancien otage détenu à Beyrouth. Grâce à son œil gauche, unique contact avec le monde extérieur, il apprend un nouveau langage, basé sur le clignement de sa paupière, qui lui permet de sélectionner les lettres de l'alphabet qu'on lui dicte pour former des mots, puis des phrases.

Animé par une vie intérieure faite de souvenirs, de rêves et de fantasmes, Jean-Do décide d'écrire un livre sur son expérience. Assisté de Claude, une jeune femme envoyée par son éditrice, le long travail de l'écriture commence, entrecoupé par les visites de ses proches et sa vie quotidienne à l'hôpital. La relation avec son père, la rémi-

niscence de ses amours passées et les anecdotes de sa nouvelle vie viennent nourrir les chapitres du livre qu'il écrit. Alors que Marie tente de l'amener vers une religion qu'il refuse et que Céline ne peut cacher sa jalousie pour Inès, la dernière femme qu'il a connue avant son accident, une grande complicité s'instaure peu à peu entre Jean-Do et Claude. Ensemble sur un bateau, elle lui offre une ancienne édition du *Comte de Monte-Cristo*, le roman dont il souhaitait faire une adaptation moderne et féminine. Un jour que Céline est affairée auprès de Jean-Do à dépouiller son courrier, il reçoit le coup de téléphone tant attendu d'Inès, sa maîtresse. Contrainte à être l'intermédiaire entre son mari et la maîtresse de celui-ci, Céline entend et traduit des mots d'amour qui la rendent folle de jalousie.

Après de nombreuses séances de rééducation, Jean-Do commence à émettre des sons. Mais cet espoir est vite balayé par une attaque respiratoire qui l'oblige à être transféré dans un hôpital parisien. Dans l'ambulance, il se souvient des circonstances de l'accident cérébral qui allait changer sa vie. Ce sera le dernier chapitre de son livre. Dix jours avant sa mort, son récit est publié sous le titre : *Le Scaphandre et le papillon*.

Avertissement : Le découpage est écrit à la première personne pour épouser un récit entièrement construit selon le point de vue du personnage principal. Néanmoins, dans un souci de clarté, certains passages, figurant en italiques dans le texte, donnent des informations factuelles permettant de mieux situer le contexte de la séquence.

Note : Pour se repérer, les minutages de début de séquence sont indiqués (et le chapitrage de l'édition DVD a été intégré entre parenthèses).



1 - 00:00:00 (Chapitre 1) - Générique.



Générique du film sur fond de radiographies accompagnées par la chanson de Charles Trenet, "La Mer".

2 - 00:01:36 - Vous ne m'entendez pas ?



Des lumières et des silhouettes apparaissent progressivement. Un médecin s'approche de moi,

m'explique que je suis resté dans le coma durant trois semaines et que je me trouve à l'hôpital maritime de Berck-sur-Mer. Il me demande de suivre son doigt des yeux, de dire mon nom et ceux de mes enfants. Je lui réponds mais il ne m'entend pas. Je ne peux plus parler.

3 - 00:05:53 - Inès.



Il y a des fleurs près de mon lit et le vent joue avec les rideaux de ma chambre. Je crois voir Inès accrochant des photos sur les murs. Soudain une autre image furtive : mon fils qui hurle.

4 - 00:06:37 - Ça, c'est la vie ?



Une infirmière tire les rideaux en me demandant si j'ai bien dormi. Elle m'annonce la visite du docteur Alain Lepage, neurologue. Le docteur et son équipe entrent. Il m'explique la situation : j'ai été victime d'un *locked-in syndrome* qui m'empêche de parler et me paralyse de la tête aux pieds. Mais tout le reste fonctionne normalement : mon cerveau et mes yeux. Approchant sa main de mon œil droit, il en préconise l'obturation. Avant de sortir, il m'annonce que deux "superbes" thérapeutes vont venir s'occuper de moi.

5 - 00:10:37 (Chapitre 2) - Le scaphandre.



Je me débats à l'intérieur d'un scaphandre immergé dans l'eau mais aucun cri n'émerge.

6 - 00:10:49 - Massage.



Je vois indistinctement les mains d'un kinésithérapeute qui me masse.

7 - 00:11:27 - Ça a l'air sympa.



Les deux thérapeutes entrent dans la chambre. Je me demande si je ne suis pas au paradis. Elles se présentent tout près de mon visage : Henriette Durand, orthophoniste, et Marie, physiothérapeute. Henriette me demande de cligner des yeux une fois pour oui, deux fois pour non. Marie m'explique qu'elle va m'apprendre à avaler en travaillant la langue et les lèvres puis s'en va. Henriette me dit que c'est sans doute le travail le plus important de sa vie. Après m'avoir posé quelques questions simples, elle me demande : "Etiez-vous rédacteur en chef au magazine *Elle* ?"

8 - 00:13:42 - Rédacteur en chef.



J'étais rédacteur en chef du magazine *Elle*. Je me rends à une séance de photos. Tout à coup une voix fait irruption dans ces images du passé : "Votre œil droit ne va pas comme il faut."

9 - 00:14:25 - Le coudre !



L'ophtalmologiste m'annonce qu'il va coudre mon œil droit. Je le supplie de ne pas faire ça. Ma paupière se referme peu à peu, il n'y a bientôt plus qu'un mince interstice de lumière, puis plus rien que le noir. *Un gros plan des yeux de Jean-Do montre alors son œil gauche intact et le droit définitivement fermé par les coutures.*

10 - 00:15:43 - La mère de mes enfants.



Des infirmiers m'habillent. Lepage m'annonce qu'il y a une surprise pour moi. On m'installe dans un fauteuil roulant. Dans les couloirs, je vois un défilé d'hommes et de femmes en fauteuils, puis j'aperçois mon reflet déformé par les parois métalliques des murs : quel horreur, c'est moi ?

(Chapitre 3 à 00:17:30)

J'arrive finalement sur la terrasse où se trouve Céline. Lepage m'annonce alors : "Votre première visite, c'est votre femme". Ce n'est pas ma femme, c'est la mère de mes enfants. Lepage lui explique qu'elle doit me parler dans l'axe de mon regard si elle veut être vue. Il nous laisse. Céline me dévisage en silence. Elle me demande si je veux voir les enfants, je cligne deux fois pour "non", puis si je veux voir Laurent, je cligne une fois pour "oui". Elle est maintenant au bout de la terrasse et fume. De nouveau son visage envahit mon champ de vision alors qu'elle me demande si "elle" est venue me voir. Non. Ma vision se trouble, Céline me prie de ne pas pleurer.

11 - 00:20:37 - Je connais la gare de Berck...



Céline pleure en attendant le train sur le quai désert. Pendant que Jean-Do poursuit son monologue sur ses souvenirs d'enfance et de fin d'été à la gare de Berck, apparaît, sur le quai opposé, l'enfant qu'il était, accompagné de son père. Céline ne les voit pas.

J'ai été nul avec elle et les enfants.

Céline est de nouveau seule, mais demeure la voix de cet enfant issu du passé qui chantonne l'air du film "Chantons Sous la Pluie".

12 - 00:21:19 - Mon premier mot est "je".



Henriette me présente un tableau avec les lettres de l'alphabet classées selon leur fréquence d'usage. Elle m'explique le fonctionnement : je devrai cligner

de l'œil pour la faire arrêter sur une lettre et ainsi de suite pour former les mots auxquels je pense. Mon regard se perd entre son visage et les nombreuses photos accrochées. Je ne sais pas quoi lui dire. Le premier mot que je trouve est "je".

13 - 00:23:55 - J'ai 42 ans et on me nettoie comme un gros bébé.



Je suis à nouveau dans mon scaphandre. On me plonge dans un bain. Des infirmiers me lavent.

14 - 00:25:04 - Enlevez ce miroir !



Marie est face à moi et elle me demande de m'entraîner à lui envoyer un baiser. Elle approche un miroir de ma bouche, mais je ne veux pas me voir. Elle me montre comment bouger la langue, ses mouvements sont sensuels. Elle plaque de nouveau un miroir devant ma bouche, je lui crie de l'enlever. Elle prend ma tête entre ses mains et lui fait faire des mouvements de gauche à droite.

Une image apparaît, comme filmée en super 8 : Joséphine me regarde dans un vaste décor montagneux. Marie me demande si je sens sa main sur mon visage, je lui réponds que non.

Elle me parle des mannequins de mon magazine, auquel elle est abonnée : elle trouve qu'ils ressemblent à des garçons. Elle me dit qu'elle est très croyante et prie pour moi tous les jours.



Découpage séquentiel

15 - 00:28:01 (Chapitre 4) - Pourquoi j'ai jamais rappelé ce type ?



Sur la terrasse, je découvre un homme au loin avec Henriette. Il s'approche et se penche vers moi. C'est Pierre Roussin, ancien otage à Beyrouth pendant quatre ans parce que je lui avais cédé ma place dans un avion qui fut détourné. Il compare sa détention à ce que je vis aujourd'hui. Il m'explique comment il a survécu et n'est pas devenu complètement fou. Il finit par me dire : "Il faut vous accrocher à l'humain qui est en vous et vous survivrez".

16 - 00:31:02 - Je veux mourir.



Avec Henriette la dictée recommence. Je parviens à lui dire que je veux mourir. En colère, elle sort en larmes de ma chambre puis revient pour s'excuser. Elle me laisse ensuite me reposer.

17 - 00:33:30 - Je vais ressembler à un lapin comme ça !



Sur la terrasse, Laurent m'a apporté une petite moto électrique et un bonnet qui me fait ressembler à un lapin. Son bonnet me barre un peu la vision. Il est assis en face de moi et récite l'alphabet. Mais il se

trompe et ne me regarde pas : il me fait rire. Maintenant debout, il m'explique qu'il est nul pour les visites à l'hôpital et que tout le monde parle de moi. Laurent s'en va, laissant Jean-Do sur la terrasse dans son fauteuil avec son nouveau bonnet.

18 - 00:35:25 (Chapitre 5) - Étais-je aveugle et sourd ?



Il fait nuit. Jean-Do est allongé dans son lit. Il ne dort pas. On entend le bip continu de la mire de fin des programmes, les bruits des appareils respiratoires, des battements de son cœur. Son œil apparaît en gros plan.

Des images désordonnées arrivent : le scaphandre, des photos et des reproductions sur les murs, mon fils qui crie, une femme de dos, mon regard figé enfermé dans le casque du scaphandre, puis les images d'un glacier qui s'effondre.

19 - 00:37:09 - C'est pas compliqué les femmes !



Henriette est revenue avec son alphabet. En clignant avec application de l'œil, je finis par former le mot "merci". Elle est touchée et me demande si elle peut m'appeler "Jean-Do".

20 - 00:38:18 - J'ai décidé de ne plus jamais me plaindre.



Henriette et Jean-Do, vêtus chaudement, continuent la leçon dehors.

Je ne vais plus me plaindre. Je vois un papillon qui sort de sa chrysalide et s'envole. A part mon œil, il y a deux choses qui ne sont pas paralysées : mon imagination et ma mémoire. Ce sont mes deux seuls moyens de m'évader de mon scaphandre. Je peux tout imaginer : n'importe quoi, n'importe qui, n'importe où. Des images de ma vie et des paysages défilent.

Son visage est figé et déformé, il est dans l'ascenseur de l'hôpital qui le ramène à sa chambre, en compagnie d'Henriette.

21 - 00:41:12 - Le contrat.



Henriette, à côté de Jean-Do, est au téléphone avec Betty, une éditrice avec laquelle Jean-Do avait conclu un contrat pour la publication d'un livre. Elle explique qu'il voudrait écrire ce livre. Dans le bureau de Betty, une jeune femme entre et s'assied, attendant que l'éditrice termine son appel.

22 - 00:42:36 - Nous commencerons demain.



Henriette présente Claude, la jeune femme qui se trouvait dans le bureau de Betty, à Jean-Do : c'est elle qui écrira sous sa dictée.

Pendant qu'elle me regarde allongé, je la rassure par l'intermédiaire d'Henriette.

Des voix féminines récitent l'alphabet de Jean-Do. Une infirmière l'apprête pour le réveil du matin.

J'apprendrai par cœur ce que je veux écrire et je vous dicterai ce que j'aurai préparé.

"Je ferai de mon mieux", me répond Claude.

23 - 00:43:50 - Ça ne vaut pas Balzac...



La dictée commence. Claude écrit lettre après lettre ce que Jean-Do lui dicte. Aux premiers mots formés, sa voix intérieure prend le relais : le livre est commencé.

Il y a le scaphandre, l'histoire de cet hôpital construit pour les enfants atteints de tuberculose. Il y a l'impératrice Eugénie, marraine de l'établissement, dont le buste est visible dans le couloir. Il y a Nijinski qui aurait effectué ici son saut de trois mètres. Je suis dans mon fauteuil roulant, arpentant ce lieu où je croise des malades, des paralysés et des figures d'un autre temps. Il y a la terrasse que je compare à Cinécitta et, au pied des dunes, des baraques qui rappellent un village fantôme du Far West.

Jean-Do et Henriette travaillent ensemble sur les dunes, puis sur la terrasse, de laquelle on peut voir le phare.

(Chapitre 6 à 00:46:17)

Jean-Do est seul face à la mer. De retour dans la chambre, Claude lui lit le résultat de leur travail. Ce n'est pas mal, mais ça ne vaut pas Balzac... Il fait nuit. Laurent fait la lecture à Jean-Do. Tous deux s'endorment.

24 - 00:47:42 - T'as pas d'humour Henriette.



Deux opérateurs de France Télécom viennent pour poser un téléphone à amplificateur vocal. Devant son absence de réponse, ils décident de partir. Henriette arrive et leur demande d'installer le téléphone. Ils comprennent alors que Jean-Do ne peut pas parler. L'un d'eux plaisante en disant que ce téléphone lui servira à passer des coups de fil anonymes.

J'éclate de rire, mais Henriette n'apprécie pas la plaisanterie.

25 - 00:49:23 - Une mouche sur mon nez.



Dans la salle de rééducation, une mouche posée sur mon nez me gêne.

Il parvient à bouger très brièvement la tête, ce qui attire l'attention de Marie, d'Henriette et de Lepage. Henriette chasse la mouche. Marie parle de miracle. Marie ouvre ma bouche et constate que ma langue bouge un peu. Tous se félicitent de ce bref mouvement.

26 - 00:50:46 - La dernière fois que j'ai vu mon père, je l'ai rasé...



Claude maintient devant mon œil une page qu'elle a tapée. C'est le récit de ma dernière rencontre avec mon père la semaine de mon accident.

Nostalgique, le père de Jean-Do lui parle de sa mère, à laquelle il ressemble, de ses 100 ans qu'il ne souhaite pas atteindre, du fait qu'il aurait dû épouser Céline. Jean-Do évoque son projet d'adapter "Le Comte de Monte-Cristo" dans une version moderne et féminine. Son père se lève pour se regarder dans le miroir orné de photos de son fils. Avant qu'il ne parte, son père lui dit sa fierté.

Je veux voir mes enfants.

27 - 00:55:58 (Chapitre 7) - Je veux voir mes enfants.



Le jour de la fête des pères, les trois enfants de Céline et Jean-Do sont sur la plage devant l'hôpital. Dans son fauteuil roulant, il les regarde jouer.

Après m'avoir essuyé la salive qui coule sur mes lèvres closes, mon fils pleure dans les bras de sa mère. Mes enfants dansent, chantent et jouent face à moi. Céline trouve fantastique que j'écrive un livre. Pendant qu'elle inspecte le carnet des visites, je regarde ses cuisses. Elle s'étonne que cette femme qui prétend m'aimer ne soit pas venue. Nous entamons un jeu de mots tous ensemble.

De retour dans ma chambre, les enfants chantent puis m'embrassent. Je reste seul. Claude me dit, en posant sa tête contre mon bras, que j'étais sincèrement heureux. Peut-être...

28 - 01:01:41 - Où est-ce que je pourrai dîner ce soir ?



Je regarde un match de foot à la télévision. Un infirmier venu m'alimenter me gêne puis éteint la télé en partant. Je ferme mon œil et m'imagine dîner dans un grand restaurant parisien. J'invite Claude à ma table et nous commençons alors une orgie de fruits de mer. Nous nous embrassons.

29 - 01:03:38 (Chapitre 8) - Douce.



Jean-Do et Claude sont sur une dune : elle fume une cigarette et lui applique de la crème solaire.

Je lui dis qu'elle est douce. Elle me répond qu'elle n'aime pas les compliments et me demande le titre du prochain chapitre.

30 - 01:04:48 - Je redoute les dimanches.



C'est dimanche. Je suis allongé dans mon lit. Les pièces et les couloirs sont vides.

Marie décide, contre ma volonté, de m'emmener à l'église pour y rencontrer le prêtre. Ce dernier m'apprend alors qu'il est passé me voir pour m'administrer le saint sacrement pendant que je dormais. Marie veut que je communie. Alors que je dis non, elle déclare

au prêtre que j'accepte. Il me propose de venir à Lourdes en compagnie d'autres malades.

31 - 01:08:09 - Je suis déjà allé à Lourdes...



Dans une voiture qui roule à vive allure, je suis avec Joséphine qui veut se rendre à Lourdes. Je suis obligé de suivre. A Lourdes, les rues sont envahies de malades. Joséphine se rend dans un magasin pour y acheter une vierge. Le vendeur n'est autre que le prêtre rencontré à l'église avec Marie. Je crois le reconnaître mais il ne s'en souvient pas. Je finis par acheter la vierge lumineuse hors de prix. Dans la chambre d'hôtel, nus, allongés sur le lit, éclairés par la vierge que je viens d'acheter, je ne peux pas lui faire l'amour. Il faudra qu'on se sépare à notre retour sur Paris. Je sors seul dans les rues nocturnes de Lourdes. J'arpente des voies désertes pour finalement m'arrêter face à une vitrine qui me renvoie mon reflet.

32 - 01:12:59 (Chapitre 9) - Merde, c'était un rêve !



Jean-Do est en séance avec Marie et Henriette, qui tentent de lui apprendre à prononcer la lettre "L". Il se retrouve ensuite dans une piscine.

Je vois le plafond vitré de la piscine. Je pense aux titres d'une éventuelle pièce de théâtre que j'écrirai peut-être un jour : le récit de Monsieur L. qui apprend à vivre avec un *locked-in syndrome*. Jean-Do, en compagnie de Claude, travaille dans différents lieux de l'hôpital.



Découpage séquentiel

Un infirmier le pousse vers le bout du couloir où se trouve dans une vitrine le buste de l'impératrice Eugénie.

J'en ai déjà la dernière scène : la nuit, le personnage se réveille, sort de son lit, puis le noir se fait sur la scène et on entend : "Merde c'était un rêve". L'impératrice, venue du passé, me demande de me lever. Je me retourne et l'embrasse. L'infirmier vient me rechercher.

33 - 01:16:00 - Ne pleure pas.



Alors que Claude et Jean-Do travaillent dans sa chambre, le téléphone sonne. C'est son père, dont ils attendaient le coup de téléphone : il dit qu'ils sont atteints du même mal, lui prisonnier de son appartement, Jean-Do prisonnier de son corps. Il raccroche. Je pleure. Claude aussi. Son père pleure, lui aussi. Je me retrouve dans le scaphandre.

34 - 01:20:49 (Chapitre 10) - On ne badine pas avec les chefs-d'œuvre.



Claude et Jean-Do sont sur un bateau. Claude m'offre une ancienne édition du "Comte de Monte-Cristo" et me lit le passage que j'ai choisi. L'illustration me fait peur tellement il y a de similitudes avec moi : il s'agit du personnage de Noirtier. Je lui dis que c'est moi. Instantanément Claude me répond que non. Et nous continuons ainsi notre dialogue sans le recours à l'alphabet. J'emène Claude avec moi au fond de l'océan, accrochée à mon scaphandre. Ça lui est égal car je suis son papillon.

35 - 01:23:33 - Chaque jour je t'attends...



Dans la chambre, Céline dépouille le courrier. Parmi les lettres, l'une est de son père, c'est une photo de Jean-Do âgé de 8 ans, à Berck-sur-Mer.

Céline approche la photo de mon visage. Je me vois enfant, en noir et blanc. Le téléphone sonne : c'est Inès. Céline, gênée, branche le haut parleur pour que je l'entende. Inès demande à Céline de sortir de la chambre. Elle refuse d'abord mais j'interviens. Elle sort une minute dans le couloir en laissant la porte de la chambre entrouverte. Inès me dit qu'elle m'aime plus que jamais. Je tente de lui répondre par un grognement. Je l'entends pleurer alors que je regarde une photo d'elle sur le mur. Elle me demande si je veux qu'elle vienne au moment où Céline réapparaît. Elle fait l'interprète : je dis à Inès que chaque jour je l'attends. N'ayant pas entendu, Inès demande à Céline de répéter ce que j'ai dit. Inès pleure et Céline raccroche le combiné violemment.

36 - 01:29:24 (Chapitre 11) - Je me suis mis à chanter.



Je suis allongé dans mon lit. Je rêve que je déambule dans les couloirs vides de l'hôpital, poussé dans mon fauteuil par l'impératrice Eugénie. Les chambres sont vides, des traces au sol à la place des lits. Arrivé dans une vaste pièce pleine de débris, il y a un scaphandre vide posé à même le sol et l'équipe médicale rassemblée autour d'un lit. M'avançant pour le regarder avec eux, je découvre un trou béant. Dans un avion désert, je retrouve Pierre Roussin, auquel je cède ma place. Avant de

sortir de l'avion, je lui lance qu'il ne va pas à Hong-Kong mais à Beyrouth.

Dans son lit d'hôpital, Jean-Do est réveillé par une crise respiratoire. Une infirmière entreprend de lui changer son intubation.

Entouré par des malades et le personnel de l'hôpital, on m'apporte un gâteau orné d'une bougie. Le rêve que je viens de faire me fait peur. Mais un "miracle" se produit : je chante.

Je suis sur la terrasse avec Laurent. J'émetts un son. Marie, Henriette et Claude me demandent de chanter pour elles. Je chante, mais bientôt je m'étouffe. Une ambulance m'emmène vers Paris. Je suis atteint d'une pneumonie. La ville défile, floue et rapide, à travers les vitres du véhicule. Mon regard croise une voiture garée : c'est ma voiture !

37 - 01:34:13 - Ma nouvelle voiture.



Je viens de quitter Inès qui me salue du haut de son balcon. Je monte dans ma nouvelle voiture. Les monuments défilent. J'arrive bientôt dans la maison de campagne où mes enfants et Céline m'attendent. Je viens chercher mon fils. Ensemble dans la voiture, nous parlons. Je ressens brusquement une forte chaleur, j'ai du mal à finir mes phrases. Je décide de m'arrêter sur une petite route alors que résonne la chanson de Charles Trenet, "La Mer". Mon fils, affolé, sort de la voiture pour aller chercher de l'aide. Les routes sont désertes. Il y a un bruit constant de moteur. Je contemple le ciel, incapable de bouger. Une femme arrive avec mon fils près de la voiture.

38 - 01:39:52 (Chapitre 12) - Cela fait-il un livre ?



Le silence se fait. Je suis allongé sur le siège avant de ma nouvelle voiture. J'entends la voix de Claude qui lit : "J'ai le temps d'avoir une ultime pensée. Il faut décommander le théâtre. De toute façon, on serait arrivé en retard. Nous irons demain soir. Et je sombre dans le coma." Je suis sur un lit d'hôpital qui n'est plus celui de Berck. Je vois Claude indistinctement et lui demande si cela fait un livre. En larmes, elle me montre le livre édité. Elle me lit les dédicaces, sa voix est sourde. Elle se lève. Le visage de Laurent, déformé, apparaît. Puis d'autres silhouettes. Et c'est au tour d'Inès de venir en me disant qu'elle a toujours été là. Enfin, Céline me lit les critiques de mon livre, magnifiques.

39 - 01:42:16 - Générique de fin. 01:47:12



Le visage figé de Jean-Do apparaît. La voix de Céline commence le monologue final : "Jean-Dominique Bauby, 43 ans, journaliste réputé, père de famille, homme libre, projetait d'écrire un roman sur la vengeance au féminin. La Comtesse de Monte-Cristo."

Les images des glaciers réapparaissent, mais cette fois ils se reconstituent. Sur cette image s'inscrit le paraphe final : "Jean-Dominique Bauby est mort le 9 mars 1997, dix jours après la parution de son livre Le Scaphandre et le papillon."



Déverrouillé à l'intérieur

Le risque majeur dans l'analyse d'un récit tel que celui du film *Le Scaphandre et le papillon* serait d'en borner l'étude d'une part à l'évocation d'une maladie rare (au "sujet" du film), et d'autre part à la question de l'adaptation littéraire au cinéma du livre éponyme. Ce ne serait rendre compte d'une œuvre, littéraire puis cinématographique, et encore moins du parcours de cet homme, dont la valeur indéniable du témoignage cherche justement à faire sauter ces verrous qui maintiennent enfermé à l'intérieur d'étroits carcans traditionnels.

Les symptômes de l'adaptation

S'agissant, d'abord, de cette terrible maladie, l'examen clinique ouvre des champs qui le dépassent pour toucher, comme l'explique le docteur Steven Laurey, neurologue belge et l'un des meilleurs spécialistes européens, aux prémisses d'une nouvelle existence et au développement de l'art de communiquer : *"L'étude des patients en locked-in interroge l'idée que nous nous faisons de la perception consciente. La conscience est quelque chose de tellement subjectif ! Vous êtes seule à être consciente de votre monde intérieur. Lorsqu'on examine des patients en soins intensifs, on leur pose des questions et on note si oui ou non ils y répondent. S'ils ne répondent pas, on considère qu'ils ne sont pas conscients de leur monde extérieur, et donc de leur monde intérieur. Ce genre de conclusion est inepte."*¹

S'agissant ensuite du problème de l'adaptation, dans un film où la question de la transcription littéraire et de la création est centrale, François Truffaut soulignait, dans un article rédigé en 1958, qu'opposer fidélité à la lettre et fidélité à l'esprit lui paraissait *"fausser les données du problème de l'adaptation (...) Le seul type d'adaptation valable est l'adaptation de metteur en scène, c'est-à-dire basée sur la reconversion en terme de mise en scène d'idées littéraires."*² De son côté, Julian Schnabel explique ainsi son propre travail d'adaptation : *"Faire des films, c'est réécrire, sans cesse. Le montage est une réécriture. Quand je peins, je n'interprète pas, je ne transfère rien. Je peins et c'est tout. (...) Quand on écrit, si l'on écrit un roman par exemple, il n'y a pas de traduction. Mais si on écrit quelque chose avec l'intention de l'adapter au cinéma, alors on traduit le texte dans une autre forme. Une fois le texte adapté, on peut réagir comme si on peignait."*³

L'étude du film *Le Scaphandre et le papillon* est d'abord affaire de "mise en scène". Plutôt que s'amuser au jeu des similitudes et des différences entre texte et image (et constater, par exemple, que le personnage principal est père de trois enfants dans le film alors qu'il n'en a que deux dans le livre), il est plus intéressant de s'attacher au véritable élément qui différencie notablement le film du livre : la mise en scène de l'acte créatif, le film représentant une œuvre en train de se faire. Car au-delà du récit édifiant du combat d'un

¹ "Renouer avec les consciences emmurées", entretien réalisé par Marie Haumont, *Nouvelles clés* ; www.nouvellescles.com.

² "L'adaptation littéraire au cinéma", François Truffaut in *Le Plaisir des yeux*, éd. Champs Contre-Champs, Flammarion, p.256-257.

³ Julian Schnabel, Dossier de presse du film, Pathé Distribution, p.18.

Analyse du récit

homme diminué par un accident vasculaire cérébral, ce sont bien les mécanismes de la création, et ceux de l'imagination qui y président, qui sont ainsi "racontés" dans ce récit relevant aussi d'un parcours initiatique.

Work in Progress : naissance artistique en trois mouvements

Déjà dans *Basquiat* (1996), le premier film de Julian Schnabel, et plus encore dans son deuxième long métrage, *Avant la nuit* (2000), le portrait de l'artiste - respectivement le peintre haïtien Jean-Michel Basquiat et l'écrivain cubain Reinaldo Arenas - se voyait mêlé au récit du processus de création artistique. Même si les projets de ces deux œuvres relèvent de la biographie ou du "biopic"⁴, retraçant l'un comme l'autre certains des événements majeurs qui ont marqué la vie des deux artistes, la reconstitution intime et historique s'accompagne d'une représentation du travail artistique : les inspirations, l'artiste face à la toile ou à la page blanche, l'acte créateur en lui-même. Dans *Le Scaphandre et le papillon*, Julian Schnabel s'intéresse au geste artistique à travers le destin de Jean-Dominique Bauby, de sa (re)naissance à l'art et au monde jusqu'à son décès, tentant d'en pénétrer au plus près les mécanismes de création.

Si le film commence sur un éveil (séq. 2), formes et sons se précisant progressivement pour ce "nouveau-né" qu'est Jean-Do, c'est plus tard que le réveil artistique sonnera en lui. En vertu de quoi apparaît un premier découpage du récit selon trois étapes du processus créatif : la genèse et les conditions de la réalisation (séq. 12 à 22), la création en elle-même (séq. 23 à 30), l'achèvement (séq. 32 à 38). Chacune de ces phases est parsemée de scènes de vie de l'auteur à l'hôpital ainsi que de réminiscences d'une vie antérieure, procurant à l'ensemble le sentiment d'un travail sans cesse remanié ou en constante évolution, son existence passée et présente comme source d'inspiration. Le quotidien à l'hôpital, ses souvenirs, des images rêvées ou fantasmées fournissent ainsi la trame d'une œuvre en train de s'écrire.

Après la révélation de son état, les premières rencontres avec les thérapeutes et la découverte de son nouvel univers, commence donc la phase d'apprentissage (apprendre un langage et parvenir à l'écrire selon un autre alphabet - séq. 12) et la prise de conscience artistique. Ce second éveil, à l'art, se fait en deux temps. Jean-Do doit d'abord refermer le livre

de sa vie passée et commencer à découvrir qui il est. En faisant le constat de ses échecs et en s'interrogeant sur la probable nécessité de ce malheur, il s'éclaire lui-même sur sa vraie nature (séq. 18). Le travail introspectif lui ouvre la porte de l'acceptation et surtout de la découverte de ses possibilités. Dans un deuxième temps (séq. 20), il comprend que, malgré sa paralysie, il lui reste l'imagination et la mémoire pour lui permettre de s'évader de son scaphandre. "*Le mécanisme de la mémoire, si on le dérègle, peut servir à tout autre chose qu'à se souvenir : à réinventer la vie, et finalement à vaincre la mort. Il est banal de dire que la mémoire est menteuse, il est plus intéressant de voir dans ce mensonge une forme de protection naturelle qu'on peut gouverner et modeler. Quelquefois, cela s'appelle l'art*"⁵. Jean-Do a ainsi à sa disposition les instruments de l'artiste : un moyen d'écrire, son œil, et ce formidable mécano composé de l'imagination et de la mémoire pour lui permettre de réinventer une vie et représenter ce qu'il ressent. Les dérèglements de cette mécanique du souvenir, visibles dans des séquences telles que le repas chez Leduc (séq. 28) ou bien son voyage à Lourdes



(séq. 31), sont autant d'encours de réalisation du livre. Et le caractère subjectif du point de vue adopté tout au long du film fonde cette impression de *Work in Progress* : une création en constante évolution présentée au spectateur. La prise de contact avec son éditrice et la mise en place d'une méthode et d'un planning afin de réaliser son projet (séq. 21 et 22) achèvent d'entériner techniquement ce premier ensemble du récit d'un processus créatif.

La deuxième étape que décrit Julian Schnabel est celle de l'activité créatrice, illustrée par des passages de travail entre Jean-Do et Claude, sa traductrice (séq. 23, fin séq. 27, etc.). Après avoir vu le monde par ses yeux, en caméra subjective, tout au long de la première demi-heure du film jusqu'à sa prise de conscience (séq. 18), le personnage nous raconte ensuite une histoire du point de vue de l'écrivain : la voix *off* est désormais moins celle du patient atteint du *locked-in syndrome* que celle du narrateur omniscient et omnipotent. Le livre commence vraiment lorsque pour la première fois (séq. 23) Jean-Do évoque dans les détails ce nouveau lieu qui est désormais sa maison, mélangeant visions présentes (les cortèges de malades et de paralysés), histoires passées (l'impératrice Eugénie, Nijinsky) et interprétations personnelles (comparer la terrasse de l'hôpital à Cinecittà). Jusque-là, les visions et les songes de Jean-Do étaient désordonnés, l'expression d'une incontrôlable confusion qui le submergeait. En prenant la décision de ne plus se plaindre, il réalise qu'il peut redonner du sens à ce chaos et le contrôler. Il peut dorénavant composer avec toutes ces images qui sont en lui et livrer ainsi une représentation cohérente et personnelle du monde.

S'enchaînent alors des scènes mêlant le travail, les commentaires de ses écrits, ses évocations de la difficulté à écrire, des événements de son quotidien et des apostrophes au spectateur-lecteur, qui constituent autant de chapitres d'un livre en cours d'écriture.

La troisième et dernière phase de ce processus de création artistique est celle, logique, de l'achèvement. Elle débute par la séquence où

Jean-Do, prenant à partie le spectateur, évoque une pièce de théâtre racontant l'histoire à laquelle nous venons d'assister (séq. 32), véritable pitch⁶ qui replace l'essentiel du dispositif et du récit (voix *off* reproduisant le monologue intérieur, expérience de la détresse, mutation du personnage atteint du *locked-in syndrome*). La fin, livrée ici par Jean-Do, diffère de celle du livre qu'il est en train d'écrire : Monsieur L., le personnage fictif qu'il invente pour sa pièce, se lève de son lit

⁴ Contraction de "biographical picture".

⁵ Chris Marker, à propos de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, Extrait de *Immemory*, CD-Rom de Chris Marker, 1997, éd. Centre Georges Pompidou.

⁶ Le pitch est une courte synthèse verbale racontant l'intrigue d'une future œuvre de fiction afin d'obtenir des financements en vue de sa réalisation.

en pleine nuit, parcourt la scène de théâtre pour finalement redevenir handicapé et réaliser que tout cela n'était qu'un rêve. Parallèlement à ce récit, Schnabel montre le propre rêve de Jean-Do et les activités qui égrenent ses journées, entre travail d'écriture et soins thérapeutiques. Si, dans ce rêve, Jean-Do se lève lui aussi, c'est pour embrasser l'impératrice Eugénie surgie du passé, mais finalement se retrouver toujours paralysé, face à la vitrine renfermant le buste de l'impératrice.

Trois niveaux de récit coexistent à l'intérieur de cette séquence : celui qui compose la trame principale du film (la vie quotidienne d'un homme touché par une maladie rare parvenant malgré son handicap à écrire un livre), la représentation de ce qu'il écrit et son point de vue intérieur où s'entremêlent rêve et réalité, et enfin le récit de sa maladie, dans une pièce de théâtre qu'il imagine en voix off. Cette séquence se présente donc comme une syn-



thèse et du film et du livre qui s'écrit, la mise en abyme d'une histoire deux fois racontée. En outre, elle inaugure une dernière partie où chacun des personnages essentiels vient exécuter un ultime tour de scène : son père ; sa femme, Céline ; Marie, Henriette et Claude ; son ami Laurent ; Inès ; et même Pierre Roussin, l'otage de Beyrouth. Le sentiment de fatalité laissé par le dénouement de la pièce de théâtre imaginaire, semble se poursuivre dans ces rencontres : l'incapacité de son père à se déplacer (séqu. 33), le projet de version moderne du *Comte de Monte-Cristo* qu'il n'aurait jamais dû envisager d'écrire (séqu. 34), l'amour impossible entre Inès et lui (séqu. 35), des sons qui sortent enfin de sa bouche mais bientôt suivis par une attaque respiratoire (séqu. 36). Le récit s'achève dans la séquence suivante par la voix off de Claude lisant les dernières lignes du livre qui relatent les dernières pensées de Jean-Do avant qu'il ne sombre dans le coma.

L'œuvre est achevée et le livre publié. Ces mots et ces images, qui émanaient jusque-là du point de vue intérieur de Jean-Do, appartiennent alors à d'autres : lecteurs personifiés par Claude ou critiques littéraires dont Céline se fait l'écho. La spirale de la fatalité est ainsi rompue, même si le film s'achève sur la disparition de Jean-Do, puisqu'il est allé au bout du

processus de création et que son œuvre existe au-delà de sa propre mort.

Bildung : un récit d'apprentissage

“Notre philosophie doit ici commencer non pas par l'étonnement, mais par l'effroi [...] Si vous voulez conduire un jeune homme sur le vrai chemin de la Bildung [...], il faut que la forêt et le rocher, l'orage, le vautour, la fleur solitaire, le

papillon, la prairie, la pente de la montagne lui parlent chacun dans sa langue ; il faut qu'il se reconnaisse en eux comme dans d'innombrables reflets et miroitement dispersés, dans le tourbillon aux mille couleurs d'apparitions changeantes ; c'est ainsi qu'il éprouvera inconsciemment l'unité métaphysique de toutes choses dans la grande métaphore de la nature et qu'en même temps il se tranquilliserait au spectacle de son éternelle persévérance et de sa nécessité.”⁷

Le Scaphandre et le papillon est aussi un récit initiatique, celui d'un homme qui doit apprendre à vivre autrement, à communiquer et à écrire. Le film respecte ainsi la structuration de ce type de récit en trois parties : la période de jeunesse (l'éveil à l'hôpital - séq. 2 à 14), le temps de l'apprentissage (le projet d'écriture - séq. 15 à 23), le stade de la maîtrise (le contrôle de son univers - séq. 24 à 38). En outre, et comme dans tout roman d'apprentissage (*Bildungsroman*), existe aussi un instant de basculement figurant le passage d'un état à un autre, personifié ici par Pierre Roussin, le passager de l'avion à qui Jean-Do, dans le film, cède sa place et qui sera retenu durant trois ans comme otage à Beyrouth (séqu. 15). Ce passager devient le passeur pour Jean-Do



Une histoire vraie

Une vie

Jean-Dominique Bauby est né à Paris en 1952. Il débute sa carrière de journaliste au *Quotidien de Paris*. Il travaille ensuite pour *Le Matin* et *Paris-Match*. Il devient rédacteur en chef du magazine *Elle* en 1991. Le 8 décembre 1995, à 44 ans, une attaque vasculaire cérébrale le paralyse à jamais. Il décède le 9 mars 1997, peu de temps après la parution de son livre *Le Scaphandre et le papillon*. Il est également à l'origine de la création de ALIS (Association du Locked-In Syndrome), fondée en mars 1997 : www.alis-asso.fr.

Un film

En 1997, Jean-Jacques Beineix réalise un film documentaire sur Jean-Dominique Bauby, *Assigné à résidence* (Cargo Films / France 2 - 1997 - 27 minutes). Le film montre le quotidien de cet homme atteint du *locked-in syndrome*, ses séances avec l'orthophoniste et son long travail d'écriture dans sa chambre de



l'hôpital de Berck-sur-Mer.

Le documentaire, diffusé pour la première fois à la télévision le 14 mars 1997 dans l'émission Bouillon de culture (France 2), est disponible en DVD chez M6 vidéo dans un coffret réunissant deux autres documentaires de Jean-Jacques Beineix : *Le Cinéma du Réel*.



Un autre livre

Philippe Vigand, lui aussi atteint du *locked-in syndrome*, a témoigné de sa maladie dans un livre intitulé *Putain de silence* (éd. Anne Carrière, 1997).

⁷ Friedrich Wilhelm Nietzsche, “Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten” (“Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement”), *Kritische Studienausgabe*, traduction in *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, p.99 & 133, cité par Barbara Stiegler, “Nietzsche et la critique de la Bildung”, *Noesis*, N°10, *Nietzsche et l'humanisme*, 2006, mis en ligne le 2 juillet 2008. URL : <http://noesis.revues.org/document582.html>.

Analyse du récit

dans cette expérience commune d'un enfermement subi, dont la survie ne peut venir que de l'intérieur, d'une humanité qui seule peut permettre de résister. A partir de cette rencontre décisive, Jean-Do n'a plus d'autre alternative que le choix entre la mort (séqu. 16) ou la renaissance, illustrée par cette image d'un papillon sortant de sa chrysalide (séqu. 20). Le récit se découpe ainsi en instants charnières distinguant les différentes étapes de l'évolution du héros.

Les premiers moments qui transforment la personnalité intime de Jean-Do sont ceux de la souffrance, conséquence de sa maladie et de l'affrontement avec une nouvelle réalité qui résiste. De la couture de son œil droit (séqu. 9) à son incapacité à se laver seul (séqu. 13), il passe ainsi d'un inutile affrontement



à une désespérante résignation. Le monde semble sourd à ses suppliques : s'opposer n'a plus de sens quand personne ne peut entendre. Son amour-propre est atteint, le renoncement le gagne. Ainsi, le premier mot qu'il formule, grâce au système proposé par Henriette, est "je" (séqu. 12), mais la première phrase qu'il saura énoncer peu après est "je veux mourir" (séqu. 16). En commençant par "je", Jean-Do chemine d'une individualité qui n'existe plus telle qu'il la conçoit encore, vers le refus de cette nouvelle identité qui le compose maintenant. "Loin de jouir d'une inconditionnelle dignité, en tant que "personne" ou "sujet libre", notre dignité ne vaut qu'à condition : à condition que nous contribuons à organiser le chaos qui

nous arrive." ⁸ C'est tout le sens de la décision que prend Jean-Do de ne plus jamais se plaindre (séqu. 20), qui le fait transiter vers le stade de l'acceptation et de la maîtrise. Puisqu'il ne peut humainement se contenter de recevoir ou de contester "la puissance autodestructrice du chaos" ⁹ qui submerge ce scaphandre dans lequel il est enfermé, il "doit bien au contraire, non seulement pour sa survie, mais pour satisfaire le chaos lui-même, apprendre à organiser le continuum chaotique de ce qui lui advient, ce qui implique qu'il apprenne à former des images et des formes, c'est-à-dire - d'abord - à se former lui-même." ¹⁰ En ordonnant les images de son passé, ses rêves d'enfant, ses expériences ou ses fantasmes, il peut s'évader de sa prison et vaincre l'épreuve de sa paralysie (séqu. 18). Les séances de rééducation ne sont rien en comparaison du travail de réadaptation au monde qu'il mène intérieurement et qui constitue sa véritable formation.

Ayant découvert que son rapport à l'environnement pouvait déclencher autre chose que l'apathie, et le faire au contraire cheminer vers une maturation lui permettant d'accomplir un projet créatif, il peut ensuite résister et survivre. La séquence, apparemment anecdotique, d'un dîner imaginaire chez Leduc, grand restaurant de fruits de mer parisien (séqu. 28), exprime en réalité l'accession à cette maîtrise totale de son univers, étape ultime du récit initiatique. Après qu'un infirmier ait éteint la télévision, sans se préoccuper du match de football que Jean-Do regarde avec passion, loin de se résigner, le héros décide de se rendre imaginairement à l'extérieur et d'y rencontrer Claude avec laquelle il se livre avec délectation à un repas exubérant et sensuel.

Film polysémique, *Le Scaphandre et le papillon* renvoie, comme le terme allemand "Bildung", à des notions aussi variées que construction, modelage, formation, éducation ou

culture. Julian Schnabel y raconte finalement l'évolution d'un homme, contraint par son handicap à se libérer des normes sociales, vers un état d'équilibre avec le monde extérieur. Narrateur distancié et ironique, le personnage de Jean-Do entre en connivence avec le spectateur, et c'est alors, à l'instar des récits littéraires classiques d'apprentissage, une relation d'éducation qui s'établit entre lui et nous. Ces interpellations répétées (la pièce de théâtre imaginée dont nous connaissons "déjà l'intrigue et le décor"), le point de vue adopté qui nous fait partager son jugement intérieur à notre attention exclusive, et son intervention dans la mise en scène du film (lorsqu'il s'aperçoit que des photos de Marlon Brando se substituent aux siennes - séq. 20), forment un édifiant et touchant "Bildung in Progress" dont nous sommes, spectateurs du film, les destinataires.

Récit initiatique

Il peut être intéressant de mener un travail de lecture du film en l'envisageant comme un récit initiatique. Il s'agira, notamment, d'établir des comparaisons entre l'état initial et l'état final du personnage, de dégager les différentes étapes de son changement en repérant les séquences qui s'y rapportent, de rechercher le ou les moments où se situe le passage d'un état à un autre. Quelques questions peuvent servir de conducteur à cette analyse du récit :

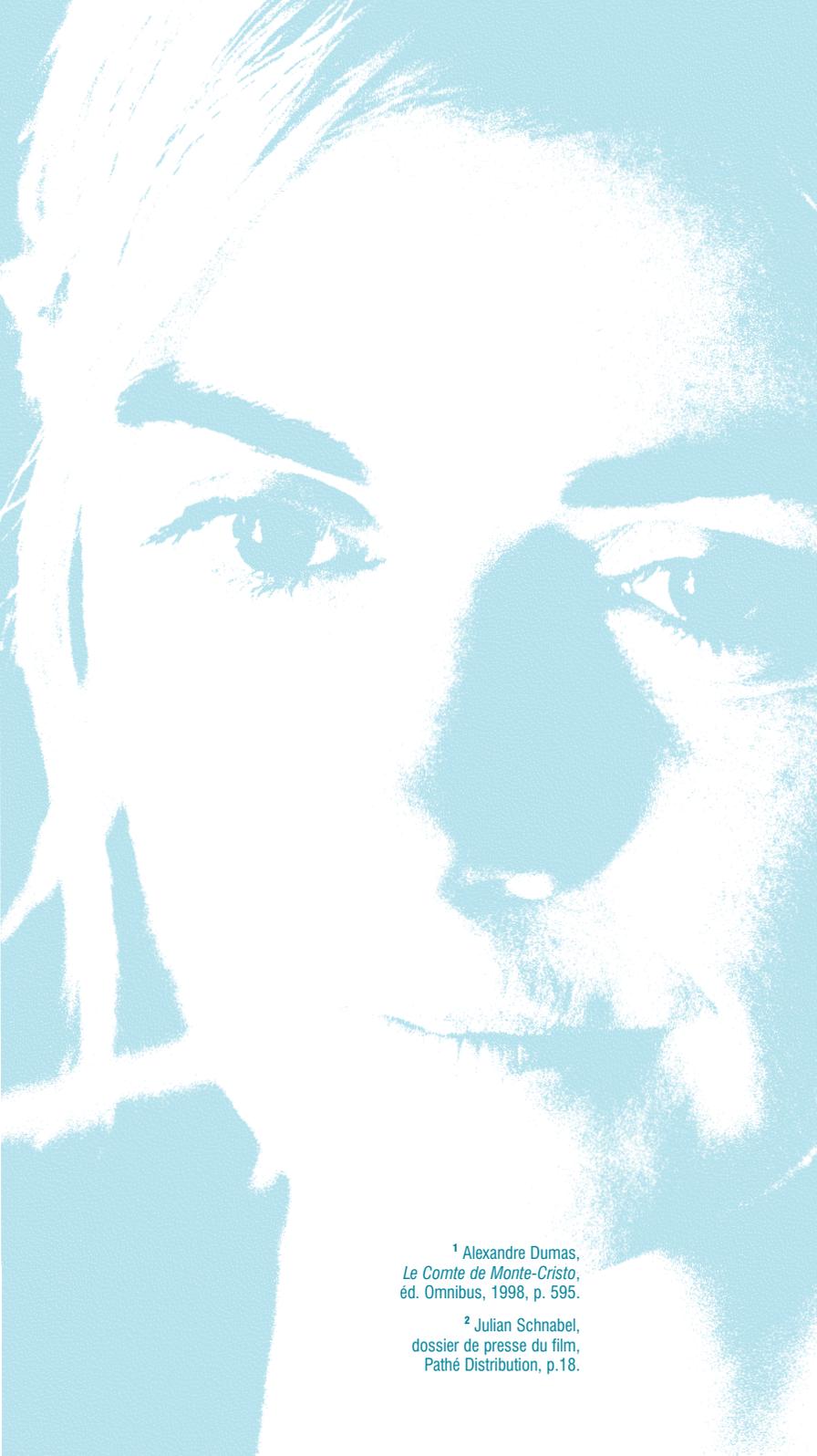
- Nature du changement (physique, psychologique).
- Existence d'un passeur.
- Existence d'un éventuel rite de passage (réel ou symbolique).



⁸ Barbara Stiegler, "Nietzsche et la critique de la Bildung", Noesis, N°10, Nietzsche et l'humanisme, 2006, mis en ligne le 2 juillet 2008. URL : <http://noesis.revues.org/document582.html>.

⁹ Barbara Stiegler, *ibid.*

¹⁰ Barbara Stiegler, *ibid.*



Les prisonniers

“La vue et l’ouïe étaient les deux seuls sens qui animassent encore, comme deux étincelles, cette matière humaine déjà aux trois quarts façonnée pour la tombe ; encore, de ces deux sens, un seul pouvait-il révéler au dehors la vie intérieure qui animait la statue : et le regard qui dénonçait cette vie intérieure était semblable à une de ces lumières lointaines qui, durant la nuit, apprennent au voyageur perdu dans un désert qu’il y a encore un être existant qui veille dans ce silence et cette obscurité.”¹

Exclusion

*“Jean-Do ne roulait pas en décapotable. Moi, je choisis de lui faire conduire une décapotable parce que je veux voir Paris, je veux voir les arbres. On a aussi utilisé la bande originale des **400 Coups**. Si on met le film en noir et blanc et qu’on regarde les immeubles, on pense au générique des **400 Coups**.”²*

Le récit de Jean-Do se termine par l'évocation de son accident vasculaire cérébral. Au volant de sa nouvelle voiture décapotable, il traverse les rues de Paris pour aller rejoindre ses enfants à la campagne. L'ouverture de cette séquence est résolument placée sous le signe de la liberté et de l'enfance, comme l'atteste la citation musicale et visuelle du début des **400 coups** de François Truffaut. Les rues et les monuments de Paris, vus par une caméra en liberté, défilent dans un long

travelling interrompu par des plans sur Jean-Do qui, tel un enfant, se régale de son nouveau jouet. Que l'une des dernières séquences du **Scaphandre et le papillon** se réfère ainsi à l'ouverture des **400 coups**, avec ces plans filmés à l'identique et la reprise de sa musique originale, renvoie le personnage du film de Julian Schnabel à ce qui fonde le premier film de François Truffaut et caractérise le personnage



¹ Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, éd. Omnibus, 1998, p. 595.

² Julian Schnabel, dossier de presse du film, Pathé Distribution, p.18.

d'Antoine Doinel : un processus d'isolement carcéral et le passage entre deux états. De même que le petit Doinel, quittant peu à peu l'enfance, s'éveille au monde des adultes en faisant l'épreuve de l'implacable engrenage de la délinquance (école buissonnière, fugue, renvoi de l'école, démission parentale, emprisonnement dans un centre de redressement), Jean-Do est lui aussi la victime d'une coupure irréversible et d'une exclusion sociale, s'éveillant à un monde qui ne le reconnaît plus et qu'il ne reconnaît pas. D'autre part, le dernier plan des **400 coups**, l'image arrêtée du jeune Antoine Doinel sur le rivage d'une mer, comme métaphore de la liberté si proche et pourtant inaccessible, rappelle ces nombreux plans du **Scaphandre et le papillon** montrant le personnage à jamais paralysé face à une mer dont "les poètes ont dit depuis longtemps que le rivage est un corps maternel où l'enfant vient au monde."³ Antoine Doinel et Jean-Dominique Bauby, le personnage de cinéma figé par la photographie et la représentation d'un être pétrifié par la maladie, sont finalement réunis par un même désir d'évasion.

Évasion

D'Alexandre Dumas à François Truffaut, en passant par Stefan Zweig, l'adaptation du livre de Jean-Dominique Bauby par Julian Schnabel et le scénariste Ronald Harwood⁴ est traversée par de nombreuses références en résonance avec le



thème de la claustration. D'abord, il y a l'image récurrente du scaphandre, allégorie évidente de l'enfermement de l'esprit dans un corps que le personnage principal ne peut plus gouverner. L'idée de prison et de la claustrophobie inhérente qui se dégage de l'image du scaphandre se jouait déjà dans les deux précédents films de Julian Schnabel.

Dans **Avant la nuit**, l'écrivain Reinaldo Arenas travaille justement le roman qui donne son titre au film dans la prison où il est enfermé. Comme pour le personnage du **Scaphandre et le papillon**, l'écriture est un moyen de s'évader et d'affirmer une humanité qui résiste aux entraves. Dans l'une des séquences de **Avant la nuit**, Arenas, enfermé dans un cachot où il ne peut tenir debout, est comme emmuré vivant, proche de l'asphyxie. Cette exigüité, présente également dans **Basquiat** lors des scènes où l'artiste, avant sa consécration, dort et s'abrite dans un carton posé dans un jardin public, place le personnage en marge du monde. Enfermés volontaires ou non, les personnages de Julian Schnabel ont tous en commun de s'affranchir de leur prison grâce à l'exercice artistique, littéraire ou pictural : l'évasion chez lui est synonyme de création.

Le scaphandre

La première apparition du scaphandre (séqu. 5) se situe peu de temps après le réveil de Jean-Do et l'explication par le docteur Alain Lepage du mal dont il est atteint. C'est d'abord la tête du personnage principal qui est montrée, enserrée dans le casque et animée par des mouvements frénétiques traduisant une panique sourde. Dans la bande son, même ses cris restent inaudibles, seuls existent les bruits d'une respiration mécanique et l'ambiance des fonds marins.

La deuxième apparition du scaphandre (séqu. 13), filmée comme la première au plus près du visage casqué de Jean-Do, le montre cette fois immobile. Plus le personnage prend conscience de son état physique irréparable, plus l'eau qui entoure le scaphandre devient trouble, son visage n'exprimant plus qu'une forme de sidération (séqu. 18). Ce n'est qu'avec sa résolution de commencer à écrire que l'eau laisse filtrer enfin un peu de lumière autour de ce scaphandre relié à la surface par le tuyau respiratoire (séqu. 23). Mais l'immersion du plongeur solitaire demeure, comme à la suite du coup de téléphone de son père qui le montre de nouveau isolé au milieu de cette immensité d'eau inconnue (séqu. 33). Si le scaphandre l'enserme toujours, la sensation d'étouffement semble disparaître dans

le même temps que la lumière provenant de la surface devient plus présente, et le sentiment de solitude s'atténue, comme le montre le plan de Claude accrochée au scaphandre (séqu. 34). Finalement, dans le rêve où se mêlent l'équipe médicale, l'avion qui sera détourné, l'impératrice Eugénie et les chambres désertes d'un hôpital en ruines, le scaphandre apparaît posé sur le sol (séqu. 36). La progression dans ces sept occurrences indique, comme autant de paliers de décompression, la remontée métaphorique de Jean-Do vers une délivrance.

L'image du scaphandre témoigne de l'isolement et de la rupture d'avec le monde extérieur, une vision allégorique de la claustration dont le romancier Stefan Zweig avait déjà montré la pertinence dans cet autre célèbre récit d'enfermement qu'est **Le Joueur d'échecs** : "Ce régime qui, jour et nuit, privait les sens de tout aliment, me laissait seul, désespérément seul en face de moi-même et de quatre ou cinq objets muets : la table, le lit, la fenêtre, la cuvette. Je vivais comme le plongeur sous sa cloche de verre, dans ce noir océan de silence, mais un plongeur qui pressent déjà que la corde qui le liait au monde s'est rompue et qu'on ne le remontera jamais de ces profondeurs muettes. Je n'avais rien à faire, rien à entendre, rien à voir, autour de moi régnait le néant vertigineux, un vide sans dimension dans l'espace et dans le temps."⁵

Oppression

Comme Stefan Zweig, Julian Schnabel raconte l'histoire d'un homme contraint d'affronter le néant et de trouver par lui-même le moyen de le surmonter. Que ce soit les échecs pour Monsieur B., le héros de Stefan Zweig mis à l'isolement par les autorités nazis, ou l'écriture dans **Le Scaphandre et le papillon**, il s'agit pour l'un comme pour l'autre de permettre aux pensées de trouver un "point d'appui, faute de quoi elles se mettent à tourner sur elles-mêmes dans une ronde folle. Elles ne supportent pas le néant, elles non plus. On attend quelque chose du matin au soir, mais il n'arrive rien."⁶

C'est également le sens de la séquence entre Jean-Do et Pierre Roussin, l'ancien otage détenu à Beyrouth, personnage semblant tout droit issu du **Joueur d'échecs**. Comme Monsieur B., l'otage enfermé dans une petite pièce, avec rien d'autre que l'insupportable attente comme compagnon, trouve un moyen de vaincre "l'étouffante monotonie de l'espace et du temps"⁷ en se récitant les grands crus de Bordeaux. Emprisonnés dans une pièce étroite ou dans un corps

³ Anne Gillain, *Synopsis, Les 400 coups*, éd. Nathan, 1991, p. 98.

⁴ Ronald Harwood est également le scénariste du film *Le Pianiste* de Roman Polanski (2002), autre film sur l'enfermement.

⁵ Stefan Zweig, *Le Joueur d'échecs*, éd. Stock, 2000, p. 64.

⁶ Stefan Zweig, *ibid.*, p. 65.

⁷ Stefan Zweig, *ibid.*, p. 84.



presque sans vie, seule l'occupation de l'esprit peut permettre à ces personnages de survivre et de "s'accrocher à l'humain".

Ligne de vie

  l'instar du personnage de Noirtier dans **Le Comte de Monte-Cristo** auquel Jean-Do se compare amèrement, le geste du bras, le son de sa voix et l'attitude de son corps manquent : *"Mais cet œil puissant suppléait à tout : il commandait avec les yeux ; il remerciait avec les yeux ; c'était un cadavre avec des yeux vivants, et rien n'était plus effrayant parfois que ce visage de marbre au haut duquel s'allumait une colère ou luisait une joie."*⁸

Cependant, Jean-Do, même aussi pétrifié que le vieux Noirtier, n'a rien d'un effrayant mort-vivant car la camisole qui l'entoure l'a plutôt rang  du côté des "abonnés absents". Empêché de s'évader physiquement, incarcéré dans son corps, Jean-Do n'a plus à sa disposition qu'un œil pour le relier encore au monde des vivants. Son emprisonnement est synonyme d'une communication désormais impossible. Ses cris intérieurs, ses protestations muettes et ses désirs silencieux n'ont plus comme vecteur que cet unique organe encore animé. Mais sans le secours d'un "traducteur" il ne peut plus communiquer avec quelqu'un qui ne pourrait le voir : il doit être regard  pour être entendu.

D'une certaine façon, en raison de son mal, Jean-Do retrouve ce fil perdu par tous les moyens de communication modernes : celui du contact humain. Son nouveau langage avec l'autre ne peut passer que par la proximité physique, et les visages filmés en gros plan qui se penchent sur Jean-Do

en deviennent l'allégorie. Quand le docteur Lepage, expliquant   Céline comment s'adresser à son mari afin qu'il puisse la voir et l'entendre, déclare maladroitement avant de les laisser seuls, *"vous avez sûrement un tas de choses à vous dire"*, il n' imagine pas à quel point cet abus de langage déplacé va se révéler juste. Sans sauver un mariage parti à vau-l'eau depuis déjà longtemps, cette proximité obligée va cependant les rapprocher dans cette nécessité de se voir pour s'écouter.

Dans ce film où la parole comme moyen de relier deux êtres est devenue impossible, c'est le regard qui y supplée, voire la sublime. Les instruments de communication, tel le téléphone, semblent dépassés par cet œil qui voit et parle en même temps. D'ailleurs, Julian Schnabel réserve au téléphone, cet appareil dont Jean Cocteau disait qu'il est *"le moins propre à traiter les affaires de c eur"*, le sort peu enviable d'un objet de dérision d'abord, et de tragédie ensuite. Véhiculant dans un premier temps un humour noir avant même sa mise en marche par les deux agents des Télécom (*"c'est pour passer des coups de fil anonymes"*), le téléphone devient ensuite l'instrument de torture partagé par Jean-Do et son père, qui ne peut plus se déplacer, ou cette femme aimée qui ne sait pas venir. Les voix du père et d'In se se perdent dans une tristesse sans fond, au moins autant par l'incapacité de Jean-Do à répondre que parce qu'ils ne peuvent le voir.



*"Dans le temps on se voyait. On pouvait perdre la tête, oublier ses promesses, risquer l'impossible, convaincre ceux qu'on adorait en les embrassant, en s'accrochant à eux. Un regard pouvait changer tout. Mais avec cet appareil, ce qui est fini est fini."*⁹

L'évasion du personnage passe donc d'abord par la redécouverte d'un langage et par l'apprentissage d'un nouveau moyen pour communiquer, qui l'amèneront également à renouer le contact avec les autres. Jusqu'à la fin, qui le voit disparaître alors même qu'il réussit pour la première fois à émettre un son qui ressemble à une voix.

⁸ Alexandre Dumas, *ibid.*, p. 595.

⁹ Jean Cocteau, postface de *La Voix humaine*,  d. Stock, 2002.

Les références bibliographiques et filmographiques qui suivent peuvent être la base d'un travail d'analyse comparée autour du thème de l'enfermement et du langage. Le découpage qui suit peut ainsi faire l'objet de rapprochements avec des séquences particulières du **Scaphandre et du papillon**.

- Sur la description littéraire d'un *locked-in syndrome* :
Le Comte de Monte-Cristo (Alexandre Dumas, 1844)
Thérèse Raquin (Émile Zola, 1867)
- Sur la problématique de l'enfermement au sens large :
Le Joueur d'échecs (Shachnovelle, Stefan Zweig, 1943)
Les 400 coups (François Truffaut, 1959)
- Sur la vision th atrale du rapport à l'autre, aux émotions et au langage :
La Voix humaine (Jean Cocteau, 1930)
- Sur l'apprentissage d'une communication et sur l' ducation :
L'Enfant sauvage (François Truffaut, 1969)
- Sur la recherche des origines du langage :
L'Homme sans âge (Youth Without Youth, Francis Ford Coppola, 2007)



Humain / inhumain

Le Scaphandre et le papillon, par le point de vue subjectif adopté, propose une lecture du monde en forme de leçon de vie et d'humanité. Le film s'inscrit aux côtés de nombreuses œuvres qui posent la question de l'humain à travers des personnages dont le corps, difforme ou diminué, les marginalise en regard de la norme physique. Monstres ou handicapés, ces êtres mettent à nu l'inhumanité de ceux qui se prétendent normaux dans une recherche de ce qui fonde l'humanité. L'un des plus célèbres est *Elephant Man* (*Elephant Man*, David Lynch, 1980), mais bien d'autres films participent de ce questionnement identitaire et existentiel, proposés



dans une courte liste, évidemment non exhaustive, classée en deux sections : "Des hommes face à la maladie" et "Des monstres de cinéma".

Des hommes face à la maladie

Entre l'euthanasie et l'espoir de s'accomplir malgré la maladie, ces personnages dont le corps n'est plus qu'une ruine sont aussi confrontés aux regards des autres qui les jugent ou les plaignent.

C'est ma vie, après tout ! (John Badham, 1982)

My Left Foot (Jim Sheridan, 1989)

Mar adentro (Alejandro Amenabar, 2004)

Des monstres de cinéma

Créatures d'épouvantes issues du registre fantastique, ces monstres, tout en nous renvoyant à nos propres peurs face à la maladie ou à la difformité, sont des miroirs apposés sur des sociétés qui chassent ce qui est différent.

Frankenstein (James Whale, 1931)

Freaks - La monstrueuse parade (Tod Browning, 1932)

La Fiancée de Frankenstein (James Whale, 1935)

La Belle et la bête (Jean Cocteau, 1946)

La Mouche (David Cronenberg, 1986)

Edward aux mains d'argent (Tim Burton, 1990)



Approche esthétique



Filmer l'enfermement

La principale particularité esthétique du film *Le Scaphandre et le papillon* réside dans le point de vue adopté : celui, quasi exclusif, du personnage principal. Ce parti pris de mise en scène génère une œuvre à la première personne et justifie non seulement le recours à la voix off, mais également les effets de montage et de cadrages adoptés tout au long du film.

Primauté de la voix off

Bien plus qu'une simple voix off, le monologue de Jean-Do oscille entre dialogues imaginaires avec les personnes qui l'entourent, commentaires personnels sur son nouvel univers, apostrophes au spectateur et expressions de son ressenti. A cette voix off s'ajoute par ailleurs une sonorité intérieure traduisant ces bruits qui, du soupir à la suffocation en passant par le rire, ne sont plus maintenant audibles. Le spectateur devient ainsi le confident privilégié de ce héros sans voix, appréhendant en sa compagnie le monde et la maladie avec une distance bien souvent ironique et salutaire.

Au cinéma, les emplois de la voix off sont nombreux et variés. La voix off peut avoir une fonction strictement narrative, sans relever d'un personnage en particulier (comme dans *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick, 1975), ou bien au contraire être l'émanation de l'un des protagonistes (c'est le cas dans beaucoup de films noirs). Rarement omniprésente comme

dans *Le Scaphandre et le papillon*, la voix off a en principe pour fonction d'éclairer une situation en apportant des éléments nouveaux ou bien de n'être qu'un simple commentaire distancié. Dans le cas d'une histoire racontée en off, le personnage se situe la plupart du temps dans une époque postérieure aux événements, son récit ayant ainsi valeur de témoignage, point de départ d'un récit subjectif en flash-back (dans *Citizen Kane* d'Orson Welles, en 1941, le récit est constitué par un enchaînement de flash-backs, émanations des différents témoins ayant connu le héros du film, donnant à l'ensemble la forme d'une enquête). Plus rarement, située dans le présent de la narration, la voix off peut aussi relever de la confidence avec le spectateur, pensée intérieure verbalisée à sa seule intention, à l'exclusion de tout autre personnage du film. Procédé dont la valeur peut être simplement informative, la voix off permet également d'instaurer un décalage entre ce qui est montré et ce qui est perçu par le personnage, devenant ainsi un ressort comique autant qu'un effet dramatique marquant une divergence.

Dans *Le Scaphandre et le papillon*, la voix off est toute puissante : embrasseur de souvenirs, témoignage présent ou confession, elle raconte et donne la réplique aux autres personnages.

Détresse intérieure

Expression de la pensée, la voix off du personnage de Jean-Do témoigne d'une vie intérieure qui continue malgré l'apparence de la mort, rejoignant en cela un autre personnage diminué, dans l'incapacité d'interagir avec son environnement : le jeune soldat de **Johnny Got His Gun** (Dalton Trumbo,

1971). Défiguré, amputé de ses quatre membres, muet, sourd et aveugle, le soldat est considéré comme décérébré par les autorités

militaires qui voient alors en lui un sujet d'expérience. Violent pamphlet antimilitariste ayant pour cadre la guerre 14-18, le film de Dalton Trumbo place le spectateur dans les souvenirs, les fantasmes et les réflexions intérieures du personnage principal afin de le plonger dans l'effroi d'une existence condamnée par la bêtise humaine. La voix off, qui atteste d'un point de vue subjectif, ne s'accompagne pas chez Dalton Trumbo de plans en caméra subjective, au contraire du film de Julian Schnabel.

Le mariage entre voix et regard, comme dans **Le Scaphandre et le papillon**, se retrouve en revanche dans un court métrage d'Alfred Hitchcock, **Breakdown** (1955).

Là aussi, le film raconte l'aventure d'un homme entièrement paralysé interprété par Joseph Cotten, qui, à la suite d'un accident de voiture, ne peut que regarder, impuis-

sant, ces gens qui s'affairent autour de lui, le croyant mort. Du véhicule dans lequel il se retrouve coincé jusqu'à la morgue où il est enfermé pour la nuit, Alfred Hitchcock alterne les gros plans sur le visage figé du héros et les plans subjectifs de ce qu'il voit, les accompagnant d'une voix off qui raisonne ou implore. L'association corps paralysé - voix off - caméra subjective renvoie autant le spectateur vers une peur partagée et primitive de l'enfermement qu'elle provoque l'empathie pour ces personnages démunis.

Ruptures des conventions narratives

La subjectivité du point de vue à l'œuvre dans **Le Scaphandre et le papillon**, entraîne, comme l'explique Julian Schnabel, une très grande liberté. Elle permet de couper les têtes dans les cadrages "puisqu'il ne les voit pas"¹, de rompre la continuité dans un même plan grâce aux clignements de paupière du personnage s'apparentant à un *jump-cut* (saute d'images qui coupe en plusieurs syntagmes un même plan dont le cadrage, l'échelle et l'action qui s'y déroule sont identiques), de créer des chevauchements sonores entre scènes de rêves et de réalité. Une narration à la première personne, donc, qui autorise aussi la rupture avec la convention qui tend à définir le *flash-back* comme l'expression sincère d'un événement passé. Dans **Hiroshima mon amour** d'Alain Resnais (1959), les retours en arrière sont une projection directe du conscient - voire de l'inconscient - du personnage féminin, et ces images du passé sont autant de vérités absolues témoignant d'une blessure profonde.

Outre sa fonction de révéler un réel passé, le *flash-back* est aussi employé comme instrument de vérité. Dans le film de Don Siegel, **Les Proies** (1970), le retour en arrière est utilisé à plusieurs reprises, au détriment du personnage joué par Clint Eastwood, car uniquement destiné au spectateur. C'est une incursion dans la conscience du personnage, apportant la preuve des propos mensongers tenus par ce dernier et mettant ainsi en exergue sa duplicité. Le retour en arrière se trouve donc investi d'un pouvoir de vérité sur le récit, tout en ayant pour fonction de révéler une réalité et de supprimer le doute.

Dans **Le Scaphandre et le papillon**, le *flash-back* se situe au croisement du souvenir avéré et de l'imaginaire, comme le montre la séquence à Lourdes où le prêtre devient le vendeur de souvenirs.



Basculements subjectifs

Le point de vue du personnage principal en caméra subjective relève souvent de l'expérience limite, quand il est généralisé à l'ensemble d'un film, comme

dans **La Dame du Lac** (Robert Montgomery, 1947) ou **La Femme défendue** (Philippe Harel, 1997). D'autres œuvres, telles **Les Passagers de la nuit** (Delmer Daves, 1947) ou **Halloween** (John Carpenter, 1978) et son ouverture en plan séquence, ont recouru à la caméra subjective le temps d'un prologue ménageant un effet de surprise dans la découverte de l'identité du personnage par les yeux duquel la scène est filmée : découverte d'un enfant tueur dans **Halloween**, transformation d'un visage par chirurgie esthétique dans **Les Passagers de la nuit**.

Mais le concept de point de vue subjectif ne se résume pas à l'emploi d'une caméra subjective. Des films comme **Chinatown** (Roman Polanski, 1974) et **Fenêtre sur cour** (Alfred Hitchcock, 1954) proposent ainsi de suivre le récit selon le point de vue unique du personnage principal - un détective privé chez Polanski et un photographe immobilisé dans un fauteuil roulant chez Hitchcock - sans pour autant systématiser le recourt à la caméra subjective. Dans **Le Scaphandre et le papillon**, Julian Schnabel renonce dès le premier quart d'heure du film à l'emploi exclusif d'une caméra subjective, le temps d'un plan bref sur le visage de Jean-Do dont l'œil droit vient d'être couturé. C'est à partir de la prise de conscience de ce qu'il est (séq. 18) que la mise en scène alterne plans subjectifs du personnage, amorces de celui-ci dans le plan et champs contrechamps, sans pour autant abandonner une subjectivité prépondérante, même si l'on ne voit plus exclusivement à travers les yeux du personnage. Instant de basculement pour le personnage, cette séquence l'est donc aussi dans la forme : alors que Jean-Do réalise que son imagination et sa mémoire peuvent lui permettre de s'évader de son scaphandre, c'est toute la mise en scène qui retranscrit la projection en dehors de ce corps-sarcophage comme une libération.

Voir le personnage de Jean-Dominique Bauby c'est, pour le spectateur, l'accompagner dans cette évasion envisagée comme une renaissance.

Johnny Got His Gun



Breakdown



Les Passagers de la nuit



Fenêtre sur cour



¹ Julian Schnabel, dossier de presse du film, Pathé Distribution, p.18.



Une radiographie des Vanités

¹ Julian Schnabel, Dossier de presse du film, Pathé Distribution, p.20.

² Cette série est composée de 7 tableaux (encre et acrylique sur polyester) exposés pour la première fois à Londres à la galerie Robilant & Voena du 23 avril au 22 mai 2008, site internet : www.robilantvoena.com.

³ Julian Schnabel, *Christ's Last Day ATTO II*, 269.2 x 183 cm, 2008.

Précédant l'éveil de Jean-Dominique Bauby dans sa chambre d'hôpital, la chanson de Charles Trenet, *La Mer*, accompagne le générique du film. Que ce motif musical soit aussi utilisé dans la séquence de l'accident du personnage confère à cette chanson la valeur d'un basculement. Cette ultime mélodie d'un autre temps, dont les sonorités se perdent dans une distorsion qui fait résonner le présent avec le passé, comble le vide du coma qui amène Jean-Do à l'hôpital. Mais au-delà du raccord narratif, le générique créé par Julian Schnabel, avec ces vieilles radiographies du corps humain, évoque, comme il l'explique lui-même, "*un autre niveau de conscience : nous coexistons avec des choses auxquelles nous ne pensons jamais. Et nous sommes tous des sujets d'étude, comme lui.*"¹

Les radiographies utilisées en ouverture, datées du début du XX^e siècle, ont été découvertes par Julian Schnabel à la fin du tournage du film dans un pavillon de l'hôpital de Berck-sur-Mer resté fermé pendant des années. Artiste peintre habitué à travailler des supports variés (*plate paintings*, *aluminium paintings*, etc.), il y voit immédiatement l'analogie avec des tableaux et décide d'entreprendre une série de peintures qu'il intitulerait *Christ's Last Day ATTO II*².

Le générique du film est donc composé de clichés aux rayons X (**photo 1**) : Julian Schnabel les utilise bruts, en fond pour ses cartons, mais travaille l'intégration des noms d'acteurs et des membres de l'équipe tech-



Photo 1

nique du film en usant de caractères typographiques et de couleurs comme "tamponnés d'époque", déjà présents sur les images radiographiques originales. Dans le prolongement de ce travail plastique discret, les peintures que l'artiste réalise en 2008 à partir des radiographies (**photo 2**)³ transforment les documents d'archives scientifiques en une nouvelle cartographie de l'essence de



Photo 2

l'humanité, et peut-être de l'âme. Ces formes, tantôt abstraites, tantôt figuratives, peintes à l'encre sur les photos de structures osseuses exhumées d'un autre siècle, participent de ce même élan à l'œuvre dans **Le Scaphandre et le papillon** qui consiste en une exploration de ce que renferme le corps. L'imagerie médicale devient le socle d'une création imaginaire qui a plus à voir avec l'intériorité qu'avec l'intérieur.

Hasard historique dépassant la simple anecdote, il est surprenant de noter que la découverte des rayons X par le physicien allemand Wilhelm Röntgen a été publiée le 28 décembre 1895⁴, au moment même où se tenait la première projection publique du cinématographe Lumière. Cinématographe et rayons X se sont ainsi partagés l'affiche en tant qu'attractions foraines durant les dernières années du XIX^e siècle : l'un pas encore un art, et l'autre pas tout à fait un outil scientifique, mais l'un comme l'autre propices à combler l'imaginaire de spectateurs qui se pressaient pour découvrir ce qu'ils n'avaient jamais vu. Entre la réalité invisible d'un corps, rendue perceptible par un procédé photographique, et des images de cinéma qui dévoilent, dans ses meilleures réalisations, un aperçu de l'humanité, Julian Schnabel puise l'inspiration et les moyens pour nous livrer une nouvelle radiographie des *Vanités*⁵, qu'il prolongera par ailleurs dans la peinture.

Artiste représentatif du *Gesamtkunstwerk* (l'œuvre d'art totale)⁶, Julian Schnabel, avec **Le Scaphandre et le papillon** et *Christ's Last Day ATTO II*, rend visible l'invisible, cette intériorité qui fonde la nature de l'humanité. En filmant un corps comme mort qui renferme la vie ou en peignant sur des membres passés aux rayons X les formes de l'esprit, il inscrit ses représentations dans la tradition picturale de la *Vanité*. Comme le rapporte Jérôme François, artiste peintre français⁷, les *Vanités* "c'est peindre l'infigurable, figurer l'infigurable."

A l'instar de Julian Schnabel, Jérôme François mène son travail artistique à partir de différents médiums (cinéma, peinture, vidéo, notes de lecture). Artiste sous influences, notamment cinématographique, il a ainsi réalisé en 2001 une série autour du film de Julian Schnabel, **Basquiat** (photo 3) : transpositions



Photo 4

Toi et moi (Vanité), reprenant la figuration traditionnelle avec le motif du crâne humain (photos 5 & 6). A travers ces trois



Photo 5

Photo 6

périodes apparaît l'un des traits caractéristiques des *Vanités* : le rapport au temps. Dans ces images littéralement coupées du film puis figées dans la peinture, ou dans la représentation d'un crâne qui finit par se perdre dans une matière goudronneuse (photo 6), c'est une histoire de mort et de temps arrêté qui s'énonce alors. Un même désir de capter l'insaisissable semble ainsi présider à la réalisation de ces tableaux : peindre devient ici un moyen de suspendre le temps et le mouvement, de stopper ce flux visuel et d'en rappeler la nature illusoire. Dans ces peintures cinématographiques transparait, par extension, la prétention de toute image en mouvement à se présenter comme le reflet parfait et véridique du réel. En outre, les sujets mêmes de ces peintures - notamment le marché de l'art pour la série **Basquiat** et l'univers de la mode pour les *anamorphoses de Prêt-à-porter* - renvoient l'image de la futilité de ces mondes où l'apparence et un *bon goût* suffisant étouffent la valeur artistique. La mise en rapport dans le même tableau de l'artiste au travail et des clients venus acheter ses œuvres dans son atelier (photo 3), ou bien la déformation anamorphique de ces top-models, véritables icônes de

picturales de scènes du film à partir de la projection de photographes issus d'une pellicule 35 mm. Il avait déjà expérimenté ce système en 1997 avec le film de Robert Altman, **Prêt-à-porter** (1994), mais cette fois avec des photographes anamorphosés et sans correction optique, donnant cet étirement aux images ainsi peintes (photo 4). Parmi ses premiers travaux (1994-1995), enfin, se trouve une série intitulée

LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON

canons esthétiques soi-disant normatifs (photo 4), relèvent d'une démarche artistique et éthique dénonçant une vanité sociale et les castes. De même, avec **Le Scaphandre et le papillon**, Julian Schnabel évoque l'inconsistance et la fragilité d'une vie fondée sur cet univers frivole que personnifie Jean-Dominique Bauby, rédacteur en chef d'un magazine de mode.

Ces nouvelles *Vanités* qui s'appuient sur l'image, que ce soit les radiographies du squelette humain pour Julian Schnabel ou les photographes pris comme l'ossature invisible d'un film pour Jérôme François, sont autant de natures mortes qui restituent au genre humain sa soumission à l'inéluctable déliquescence des corps. Et quand Julian Schnabel filme Jean-Do dans sa chambre d'hôpital avec ces plans d'horloge et de fleurs, il compose là aussi une *Vanité* évoquant le caractère transitoire de la vie humaine, déjà annoncé par les incipit du générique.

Le générique de film

Il existe depuis peu des études exclusivement consacrées aux génériques de film. Approches historiques, analytiques, reconnaissance d'un espace de création à part entière à la marge du film, le générique au cinéma, s'il peut constituer une première approche du film, est aussi, dans certains cas, un objet d'étude en soi. Deux références pour s'en convaincre :

Un article général paru dans Positif n°540, février 2006, "Le générique au cinéma, regard sur un lieu fantôme" par Alexandre Tylski, p. 50 à 53.

La première base de données Internet en France regroupant, notamment, des entretiens, des analyses, des ressources documentaires, des historiques : www.generique-cinema.net.

⁴ Wilhelm Röntgen publia sa découverte dans un article intitulé "Über eine neue Art von Strahlen" (À propos d'une nouvelle sorte de rayons) dans le bulletin de la *Société physico-chimique* de Wurtzbourg.

⁵ La vanité est une catégorie de nature morte, à valeur symbolique forte, genre très pratiqué à l'époque baroque. Plus généralement, la vanité désigne toute représentation picturale évoquant la précarité de la vie et la vacuité des activités humaines.

⁶ Concept esthétique issu du romantisme allemand et qui caractérise l'utilisation simultanée de différentes disciplines artistiques.

⁷ Jérôme François, né en 1964, est représenté à Paris par la galerie Friedland Rivault où il a présenté une exposition personnelle fin 2007 - début 2008, et participé à plusieurs expositions de groupes entre 2005 et 2007. Il a exposé aussi, entre autres, en 2004 au 30^e Festival du Film Américain de Deauville, et à Hong-Kong en 2002 ainsi qu'à Manille en 2001 pour l'Afaa, site Internet : www.jeromefrancois.com.



Analyse de séquence



Le miroir aux alouettes

- (01:08:09 à 01:12:59) - durée : 4 mn 50

Accompagné de Joséphine, Jean-Do se rend à Lourdes contre son gré alors qu'il avait prévu un week-end en amoureux. Mécontent mais obligé de suivre, car c'est Joséphine qui conduit la voiture, il arrive donc à Lourdes en plein été. Ils découvrent des rues envahies de malades, alignés en processions dans l'attente de cette eau sainte et bénite censée les guérir, encadrés par des infirmières, des sœurs ou des scouts. Jean-Do, mal à l'aise, les regarde, et une jeune femme en fauteuil roulant lui tire la langue. Il ne veut pas rester. Mais Joséphine lui rétorque que ça lui ferait du bien. Après un "je ne crois pas", Jean-Do lui répond alors qu'il pourrait être dangereux, pour un type en bonne santé, de se retrouver en pleine apparition : si un miracle survenait, il risquerait de se retrouver handicapé. Une sœur qui entend ce sacrilège se retourne sur lui. Malgré lui, Jean-Do accompagne ensuite Joséphine dans le magasin où celle-ci a vu "sa" Vierge, une statuette lumineuse au milieu d'autres gadgets. Le vendeur a l'apparence du prêtre rencontré à l'église de Berck-sur-Mer avec Marie. Jean-Do refuse d'abord d'acheter la Vierge lumineuse mais, cédant au chantage affectif de Joséphine, la lui offre. Tout en payant un prix exorbitant, il demande au vendeur s'ils ne se sont pas déjà vus : ce dernier ne s'en

souvient pas. La nuit tombée, dans leur chambre d'hôtel, Joséphine et Jean-Do sont allongés nus sur le lit, éclairés par la Vierge qu'ils viennent d'acheter. Jean-Do ne peut pas faire l'amour dans ces conditions. Un désaccord s'installe entre eux et Jean-Do annonce à Joséphine qu'il faudra qu'ils se séparent une fois rentrés à Paris. Elle accepte, lui tournant le dos pour s'endormir. Jean-Do décide de sortir seul : Joséphine lui demande d'éteindre, la lumière, pas la Sainte Vierge. Jean-Do arpente les rues nocturnes sur fond de musique rock et d'images au ralenti, pour finalement s'arrêter devant la vitrine du magasin de souvenirs qui lui renvoie son reflet, face à la même Vierge prétendument unique qu'il vient d'acheter à Joséphine.

Revoir et corriger

Cette séquence (**séq. 31**), deuxième vrai flash-back du film après la scène de rasage du père, fait suite à l'évocation des mornes dimanche à l'hôpital et de la rencontre de Jean-Do avec le prêtre du village qui lui propose, d'un commun accord avec Marie la physiothérapeute, de l'emmener en pèlerinage à Lourdes (**séq. 30**). Considérant cette proposition comme un véritable guet-apens, Jean-Do se souvient qu'il est déjà allé dans cette ville. L'obscurité de l'église laisse alors place au plan des cheveux d'une femme qui tourbillonnent dans le vent

sur fond de ciel bleu et de musique rock (**plan 1**). D'emblée, Julian Schnabel inscrit une forte opposition entre le présent diégétique (Jean-Do à l'hôpital) et la réminiscence de son voyage à Lourdes. La séquence, aérienne et aérée, contraste avec les plans ramassés et serrés : plan à la grue, plan général et plan d'ensemble donnent une ouverture et une impression de liberté et de mouvements peu vus jusque-là dans le film.

Cependant, cette légèreté apparente qui ouvre la scène n'est qu'un leurre. Ce récit de voyage dans la ville sainte entretient, en effet, de nombreuses résonances avec l'état physique du personnage principal enfermé dans son corps, à commencer par le champ contre-champ dans la voiture (**plans 3 & 4**). Si Jean-Do reste visible dans le plan avec Joséphine en amorce lorsqu'il s'adresse à elle, le contre-champ du dialogue l'efface totalement, ne laissant plus qu'un gros plan sur sa compagne, rappelant ainsi le dispositif des conversations menées à l'hôpital, filmées en caméra subjective, avec tous ces visages qui envahissent le cadre. Après leur arrivée dans les rues de Lourdes remplies de pèlerins en procession, suit une succession rapide de gros plans sur des visages de sœurs, de vieillards ou de malades, autant de regards caméras qui indiquent, là encore, le point de vue subjectif. Ces regards, tantôt perdus tantôt scrutateurs, comme cette nonne au faciès inquisiteur (**plan 7**), submergent le personnage jusqu'à un insupportable malaise qu'achève le visage grimaçant d'une jeune femme en fauteuil roulant (**plan 8**). Toute cette partie renverse la situation initiale du **Scaphandre et le papillon**, transformant le personnage principal, jusqu'ici objet de regards compatissants sur sa maladie, en personne gênée par le regard qu'il pose lui-même sur le handicap des autres. Ce glissement du regardé au regardant donne à ce souvenir de Jean-Do une coloration présente : la séquence n'est plus un simple *flash-back* mais une réinterprétation subjective du passé à l'aune des événements présents. En cela, la séquence s'inscrit donc dans ce récit à la première personne qui caractérise la narration du film, celle de Jean-Dominique Bauby relisant ses propres souvenirs grâce à "la lumière d'un malheur qui l'éclaire sur sa vraie nature". Le particularisme de ce *flash-back* revu et corrigé explique ainsi l'apparition du prêtre de l'église de Berck, ayant laissé sa défroque au profit de la blouse bleue d'épicier vendeur de souvenirs à Lourdes (**plan 10**). De même, dans la chambre d'hôtel, (**plans 11 à 13**) l'éclairage intermittent que diffuse la Sainte Vierge si chèrement achetée, fait passer le visage de Joséphine de l'ombre à la lumière tel ce clignement de paupière qui caractérise la

perception du monde par Jean-Do atteint du *locked-in syndrome*. Enfin, l'insert sur le bras et la cuisse de Joséphine dans la voiture (**plan 2**), les légères contre-plongées sur ces visages de religieuses qui jaugent et jugent Jean-Do en le regardant de "haut" (**plans 7 & 9**), ou les cadrages qui tronquent les passants, comme vus à ras de terre, dans la fin de la séquence (**plan 16**), concourent également au subjectivisme de la séquence.

Les mirages de Lourdes

Si la séquence débute donc sous les hospices de la liberté et d'une vie menée à 100 à l'heure, avec cette image métaphorique d'une voiture décapotable filant à vive allure le long d'une route sinueuse et ensoleillée (**plan 5**), elle s'achève sur une solitude filmée au ralenti dans les rues désertes d'une ville nocturne (**plans 15 à 17**). Le contraste entre le début et la fin de la séquence traduit l'évolution du personnage, passant d'une futile insouciance à une prise de conscience, subie comme une épreuve.

Au début de la séquence, la conversation qui s'instaure entre Jean-Do et sa maîtresse, Joséphine, alors que la musique inaugurale se poursuit toujours, installe une incongrue dissonance, non seulement dans le rythme de la scène, mais également entre les aspirations des deux personnages : Jean-Do se voit opposer à son désir de sexualité l'envie de sa compagne de voir la Sainte Vierge. Ce désaccord est la marque d'une première opposition entre plaisirs de la chair et dévotion spirituelle, entre corps et esprit, que renforce l'éclairage des visages des deux protagonistes dans la voiture (**plan 4**). L'ombre projetée par la structure du pare-brise découpe le visage de Jean-Do en deux, maintenant une partie dans l'obscurité, alors que celui de Joséphine est traversé par la lumière. Ce corps barré, presque coupé en deux, annonce pour Jean-Do la révélation d'une dualité, présente tout au long de la séquence, à laquelle il est confronté. C'est d'abord une sexualité refusée voire rendue impossible par la présence de la statuette de la Vierge érigée qui semble regarder les amants dans leur chambre d'hôtel (**plans 11 & 14**). Comme un écho à l'une des premières rencontres entre Marie, la physiothérapeute, et Jean-Do (**seq. 14**), la scène de l'hôtel reprend l'incapacité du personnage à satisfaire ses pulsions et la frustration engendrée : il ne peut faire l'amour avec la Vierge qui le regarde tout comme il ne peut toucher la physiothérapeute qu'il trouve si belle et dont les mouvements de langue sont si sensuels. Et que le personnage de la thérapeute inaccessible

se prénomme Marie - par ailleurs présentée comme une femme de foi dont la ferveur religieuse déclenche la résurgence de ce voyage à Lourdes - c'est le genre de rime sur laquelle on peut, sans peine, s'appuyer afin de s'attarder un peu plus sur la religiosité de cet ensemble où la libido est rognée des corps.

Personnage non-croyant, Jean-Do, qui se dit prêt à tout, se trouve lui-même un peu hypocrite d'attendre quelque chose de toutes ces prières adressées pour sa guérison à travers le monde, et se sent piégé par Marie qui traduit a contrario pour le prêtre son refus de bénédiction (**seq. 30**). La séquence du voyage à Lourdes épouse alors l'athéisme d'un personnage qui trouvera son Salut non dans l'élan mystique mais dans l'essor artistique. La religion y est réduite au simulacre et au consumérisme. La transformation du prêtre en "Marchand du Temple", l'univers cosmopolite, les hôtels qui jouxtent des magasins aux enseignes tapageuses, ou les reliques produites en nombre et que l'on vend comme uniques, forcent le trait de cette peinture d'une cité d'illusions. L'analogie entre l'église de Berck et le magasin de Lourdes, outre la présence du même acteur, Jean-Pierre Cassel, qui incarne le prêtre et le vendeur, se joue dans l'emploi d'une même lumière bleutée éclairant un décor où le comptoir se substitue à l'autel, où le chœur devient l'arrière-boutique (**plans a & b**).



Plan a



Plan b

Analyse de séquence

L'équivalence symétrique entre ces deux espaces se double d'une correspondance dérangeante entre le tableau de la Sainte Vierge et la statuette de pacotille, filmés l'un et l'autre dans une même échelle de plan et selon un cadrage identique (plans c & d). Le "guet-apens" concocté par Marie et le



Plan c



Plan d

prêtre trouve ainsi son prolongement dans une représentation de Lourdes évoquant plus le leurre que le Salut : les miracles de la ville sanctuaire y deviennent les mirages d'un Las Vegas photogénique.

Un homme libre

L'errance nocturne de Jean-Do qui clôt la séquence, sur une chanson d'Ultra Orange & Emmanuelle (cf. **Prolongement**), réinscrit subitement le personnage dans l'isolement, par des rues brusquement désertées et d'écrasantes plongées (plans 17 & 19). La vie a disparu, hormis un chien errant, le laissant seul dans sa confrontation avec lui-même. Au détour d'une rue, il retrouve le magasin de souvenirs religieux dont les volets roulants, à moitié fermés, amputent le mot "catholique" de son préfixe, affichant alors le terme "holique". Ce mot formé récemment¹ provient de "Holisme" et désigne une théorie globaliste dans laquelle l'homme est un tout indivisible qui ne s'explique que par l'addition de ses différents composants. Ici, les expériences passées de Jean-Do s'ajoutent les unes aux autres pour expliquer ce qu'il est. Chaque séquence du film

évoque une part de Jean-Do, de son corps, de son esprit ou de ses ressentis, formant ce tout d'"homme libre" dont la dédicace qui vient clore le film par la voix de Céline se fait l'écho.

Devant la vitrine du magasin (plan 20), Jean-Do voit le reflet de son visage s'inscrire à côté de la statuette de la Sainte Vierge que le vendeur prétendait unique et qui, en fait, semble fabriquée à l'infini. Face à la production en série d'objets, il est, quant à lui, unique, même dans ce reflet qui n'a pas pour fonction d'exprimer une dualité mais de renvoyer une image passée. Cet ultime écho visuel trouve sa résonance dans la séquence suivante (séq. 32), le dernier plan de la séquence analysée renvoyant au reflet de Jean-Do dans son fauteuil roulant lorsqu'il contemple la vitrine où repose le buste de l'impératrice Eugénie (plans e & f).



Plan e



Plan f

Dans ce passage, presque onirique, Jean-Do passera de l'autre côté du miroir, où son corps, d'abord aussi pétrifié que les statues, pourra se lever pour embrasser l'impératrice surgie d'un lointain passé. Et même si ce n'est qu'un rêve, cette scène témoigne finalement d'une paralysie vaincue grâce à l'esprit, tout comme la séquence de Lourdes croise l'imagination et le souvenir afin d'exprimer cette liberté "d'imaginer n'importe quoi, n'importe qui, n'importe où".

Paroles et musiques

Le choix d'une musique dans un film ne doit rien au hasard. Si elle appartient parfois au registre d'une simple illustration, elle peut aussi souligner, amplifier ou accompagner les émotions et sensations qui se dégagent d'une scène. Dans le cas d'une chanson, les paroles peuvent ajouter un surcroît de signifiant et participer ainsi pleinement de la narration.

Dans la séquence de Lourdes, la chanson qui accompagne le héros dans sa déambulation nocturne est interprétée par le groupe Ultra Orange et Emmanuelle Seigner, qui joue par ailleurs le rôle de Céline, la femme de Jean-Do.

Cette chanson (cf. ci-dessous) débute sur une forme de prière qui résonne avec la sortie de Jean-Do de la chambre d'hôtel : *Si vous fermez la porte - Eteignez simplement la lumière - Le monde semble meilleur dans l'obscurité*. Un peu plus loin, alors que Jean-Do est seul face à lui-même, les paroles évoquent une personne qui se morfond de tourner en rond depuis trop longtemps ("I turn around since too much time").

*If you close the door
Just turn off the lights now
The world looks better into the dark
Between the curtains somebody's watching
Oh sail me to the moon
Before it's too late
Don't kiss me goodbye, baby
Don't kiss me goodbye, baby, baby, baby
I turn around since too much time*

Don't Kiss Me Goodbye,
Ultra Orange & Emmanuelle, 2007.



¹ La Théorie Holique de Francis M. Sanchez (Cambridge, 1994), par ailleurs très contestée, a pour principe de considérer l'Univers et son contenu comme un tout indissociable où l'information est conservée.

Le miroir aux alouettes - (01:08:09 à 01:12:59) - durée : 4 mn 50





APPRENTIS & LYCÉENS AU CINÉMA

“Apprentis et Lycéens au Cinéma” Nord-Pas de Calais

Une opération d'éducation
au cinéma et à l'image mise
en oeuvre par la Région
Nord-Pas de Calais.

Initiée par le Ministère
de la Culture
et de la Communication,
le Centre National
de la Cinématographie,
la Direction Régionale
des Affaires Culturelles.

Avec le soutien du Rectorat
de l'Académie de Lille.

En partenariat avec l'ARDIR
(Association Régionale des
Directeurs de CFA), la Direction
Régionale de l'Agriculture et
de la Forêt et la Chambre Syndicale
des Directeurs de Cinéma du
Nord-Pas de Calais.

Avec le concours des salles
de cinéma participant
à l'opération.

Coordination opérationnelle :
association CinéLigue
Nord-Pas de Calais



Coordination :

