

**DVD pédagogique**  
autour du film  
***Présumé coupable***  
de Vincent Garenq

*Intégralité des textes*



# Sommaire

<b>Editorial</b>	p.5
<b>Une analyse de l'ouverture</b> « La tragédie de l'innocent » <i>Texte de Jean-Marie SAMOCKI</i>	p.7
<b>Une analyse de la séquence 19</b> « Tours d'écrou » <i>Texte de Youri DESCHAMPS</i>	p.11
<b>Une analyse des séquences 22 et 23</b> « Soumis à la question » <i>Texte de Thierry LAURENT</i>	p.17
<b>Une analyse des séquences 40 à 42</b> « L'envers de la folie » <i>Texte de Farid BENLOUKIL</i>	p.21
<b>Une analyse de la séquence 56</b> « D'Outreau tombe » <i>Texte de Youri DESCHAMPS</i>	p.25
<b>Une analyse des séquences 64 à 66</b> « Une histoire sans fin » <i>Texte de Jérôme ELIAS</i>	p.29
<b>Biographies des auteurs</b>	p.33
<b>Correspondance des découpages séquentiels</b>	p.35
<b>Glossaire (non exhaustif)</b>	p.37



# Editorial

Bienvenue !

Nous vous souhaitons la bienvenue dans ce DVD pédagogique réalisé autour du film *Présumé coupable* de Vincent Garenq.

Construits autour du **livret enseignant** et de la **fiche élève** coordonnés par CinéLigue pour l'opération *Apprentis & Lycéens au Cinéma* en Région Nord-Pas de Calais pour l'année scolaire 2012-2013, les documents présents dans le DVD complètent et prolongent les textes et analyses de Youri Deschamps.

Livret enseignant et fiche élève sont insérés au format PDF dans la partie DVD Rom, afin que vous puissiez vous y référer, notamment pour retrouver le **découpage séquentiel**, véritable « guide dans le temps » du film, reprenant notamment les repères de chapitres de son édition commerciale. Le DVD pédagogique a pour objectif de proposer des pistes supplémentaires de réflexion autour de l'oeuvre de Vincent Garenq, terrain analytique dont les qualités multiples permettent des lectures nombreuses et riches, comme vous pourrez le constater.

La **partie vidéo** vous propose 6 documents avec lesquels (ou à partir desquels) travailler et réfléchir. Grâce à Nord-Ouest Films, que nous remercions encore ici, des **extraits originaux** du film ont pu être utilisés.

Vous pouvez bien sûr visionner les « **extraits sans commentaire** » avant de découvrir les « **séquences d'analyses** », montées autour des textes spécialement conçus pour ce DVD par nos collaborateurs (Farid Benloukil, Youri Deschamps, Jérôme Elias, Thierry Laurent et Jean-Marie Samocki).

La **partie DVD Rom** s'augmente, dans le dossier « **Documents pédagogiques** », d'un glossaire reprenant la plupart des termes de vocabulaire cinématographique et audiovisuel présents dans les différents contenus. Afin de pouvoir profiter pleinement du travail de nos collaborateurs, vous trouverez par ailleurs, sous forme de fichiers PDF (imprimables), les textes des séquences d'analyse des extraits vidéo.

Le dossier « **Documents de production** », enfin, met à votre disposition des éléments officiels (affiche du film, dossier de presse, revue de presse, images du film et photographies de plateau) permettant un travail transdisciplinaire avec d'autres pratiques (réflexions autour de la promotion et de la publicité, lectures d'images, analyses plastiques, etc.). Nous remercions également chaleureusement Vincent Garenq et toute l'équipe de Nord-Ouest Films de nous avoir permis d'insérer, dans ce même dossier, le **scénario du film**, outil rare et précieux qui permet encore bien d'autres possibilités de travail, ainsi que le relevé de ses dialogues.

Avec tous nos remerciements aux institutions et partenaires nous ayant accordé leur confiance et leur soutien, et avec l'espoir que vous aurez plaisir à découvrir et utiliser les documents qui composent ce DVD, nous vous remercions de votre intérêt et de vos éventuels retours critiques, toujours et également bienvenus !

Cinématographiquement,  
Bruno Follet.

*Coordinateur Apprentis & Lycéens au Cinéma pour CinéLigue Nord-Pas de Calais.*



## La tragédie de l'innocent

Texte de Jean-Marie SAMOCKI

« *Ce film est la fidèle adaptation du journal écrit en détention par Alain Marécaux 'Chronique de mon erreur judiciaire' paru chez Flammarion en 2005.* »

*Présumé coupable* s'ouvre sur un premier carton, inévitable pour le spectateur et précédant toute image. A première vue, le cinéaste cite simplement ses sources : non pas un travail de journaliste, mais précisément un journal tenu par l'une des personnes affreusement calomniées avant même les procès et l'issue de l'affaire : Alain Marécaux, l'huissier de justice.

Si la sobriété informative rend ce carton anodin, il pose pourtant d'emblée une question cinématographique essentielle : celle du point de vue. En choisissant le mot « fidèle », le réalisateur semble indiquer que le film va, dès son ouverture, essayer de s'effacer devant le réel. Il ne s'agit pas seulement de mettre en images un fait divers mais de faire partager au spectateur une part de douleur incommensurable d'un individu. Avec ce terme, « fidèle », le film affirme son intention documentaire, comme incitant le spectateur à réfléchir sur un fonctionnement judiciaire montré sans fard, mais aussi à s'interroger sur les questions de représentation. Ce n'est d'ailleurs que dans le générique de fin que les responsables du scénario - dont au moins un scénariste professionnel, Serge Frydman - sont mentionnés.

Les premiers sons du film montrent une volonté de prendre directement le spectateur à la gorge et de créer une émotion qui ne disparaîtra jamais. Deux voix sont entendues : l'une jeune, au débit régulier, la seconde au bord des sanglots, étranglée. Le spectateur ne sait pas encore qu'Alain Marécaux décline son identité devant le juge Burgaud, dont le corps est maintenu hors champ. Au contraire, Vincent Garenq reste fixé sur le visage de son acteur, Philippe Torreton, que l'on découvre à l'écran avec un retard de dix secondes sur les premières paroles prononcées. Le film énonce son principe : celui d'un récit à la première personne,

dans lequel il n'y aura quasiment pas un plan sans Alain Marécaux - plans de coupe et contrechamps exceptés.

Il n'y a pas encore d'images que la voix du personnage principal, central(e), résonne déjà. C'est elle qui nous conduit vers des *flashbacks* qui révèlent sa vie heureuse, sa vie d'avant : quelques rapides vignettes se succèdent qui présentent une journée-type, avec vie professionnelle et vie de famille. L'apparition du titre du film crée une cassure nette, qui sépare irrévocablement l'évocation du bonheur et les engrenages inhumains du drame. Le film reprend avec l'arrivée brutale des policiers au domicile des Marécaux, filmée comme une rafle, et jamais ensuite il ne dévient d'un récit chronologique, linéaire.

Cette présentation presque indépendante, comme en exergue des enchaînements fatals à suivre, fait que le film à peine commencé nous projette aussitôt dans une séquence située presque exactement à mi-parcours, lorsqu'Alain Marécaux sera confronté au juge juste après avoir appris la mort de sa mère. Cette ouverture, en forme de *flash forward*, met immédiatement le spectateur en empathie avec le personnage, et abolit toute possibilité de mise à distance. Le cadrage est tellement serré qu'il évacue toute trace de décor. Les vêtements sombres mettent en valeur le visage éclairé de trois-quarts face. Nous voyons les yeux rougis, et les creux qui sculptent les traits. Par l'attention accordée aux sons, les respirations saccadées, les soupirs de désespoir, l'identification au personnage est maximale.

Même la convention du retour en arrière doit s'effacer devant l'accent terrible de la voix, en *off*, qui fait surgir ces images. Le Alain Marécaux du prologue est un homme qui n'existe plus, et chaque élément de sa vie d'avant sera repris ensuite en négatif : perte et vente de l'étude de l'huissier, placement des enfants, abandon par sa femme. Dès que le réalisateur nous les montre, le spectateur sait déjà que cette vie sera définitivement perdue. En même temps qu'il revendique une exigence de vérité, Vincent Garenq adopte une stratégie de discours centrée sur le pathétique et le tragique.

C'est précisément ce qui justifie un tel jeu de contrastes : cadre relativement fixe pour l'énumération de l'état-civil contre cadres plus mouvants ou caméra portée. Le réalisateur veille surtout à faire en sorte que l'on puisse croire en cet Alain Marécaux hyperactif, aimant, aimé et dévoué. L'acteur ne cesse de marcher, de rentrer dans des lieux, de bouger ou déplacer des objets. Le



téléphone portable auquel il est rivé oblige l'acteur à plier un peu son corps, façon d'incarner concrètement la pression du travail. La caméra à l'épaule s'engouffre avec l'acteur dans chaque espace. Les gestes envers sa famille sont des étreintes et des caresses. Tout ici est symbole, et le carton de pâtisseries que l'huissier apporte dans son étude permet de marquer, sans en avoir l'air, son souci du respect et sa générosité.

Plus tard, la rencontre avec le procureur de la république Gérard Lesigne, qui ouvre l'instruction, est, elle aussi, symbolique, alors même que ce personnage ne signifie encore rien pour le spectateur. Si Alain Marécaux n'a visiblement jamais cessé de travailler, avant, au nom des valeurs de respect et de justice, ceux qui prétendent les incarner sont finalement des sortes d'usurpateurs, tels Lesigne et Burgaud. Mais le film ne montrera ensuite d'humanité chez aucun juge : ni le juge d'application des peines, ni les juges de la cour d'assises. Cette rencontre avec Lesigne est la marque de l'ironie tragique. Alain Marécaux est la victime d'un destin absurde et cruel, comme victime d'hommes incompétents.

Dès l'ouverture, déjà, le film ne semble s'intéresser à l'affaire d'Outreau qu'à moitié. Le sujet du film n'est « l'affaire » que dans la mesure où celle-ci est portée, vécue par un homme. Et rien de ce qui ne concerne pas les épreuves d'Alain Marécaux ne sera développé. La question du traitement médiatique est à la lisière du film : on entendra rapidement le journal télévisé de France 3, mais le film n'est jamais un règlement de comptes avec la presse. Ce n'est qu'in extremis que nous verrons quelques acteurs incarner l'abbé Wiel ou Franck Lavier. *Présumé coupable* s'attache encore moins, même, aux personnalités de Myriam Badaoui et de ses enfants, très vite campées. Et rien n'est dit sur l'aspect politique.

Mais, fort de ces creux, le film est presque ailleurs, plus loin, semblant vouloir mettre en valeur ce qui définit le personnage d'Alain Marécaux : l'amour. L'amour de ses enfants comme de la morale républicaine. Le métier d'huissier lui permet de se dévouer auprès des autres et de remplir son devoir de citoyen. Cette abnégation absolue n'est jamais mise à distance. Avec le récit de cette erreur judiciaire, qui devient le calvaire d'un homme, Vincent Garenq filme un martyr d'aujourd'hui et raconte, cinématographiquement, la vie d'un saint.



## Tours d'écrou

*Texte de Youri DESCHAMPS*

Eloigné de ses enfants et de son épouse, elle-même mise en examen pour la même affaire, Alain Marécaux tombe de Charybde en Scylla à mesure de la poursuite de l'instruction. Après avoir notamment subi un interrogatoire de police mené sans ménagement, suivi d'une garde à vue prolongée, puis affronté plusieurs fois l'acharnement têtu du jeune juge Burgaud, l'Huissier injustement accusé doit désormais faire face à l'épreuve de l'incarcération, qu'une justice équitable devrait normalement réserver aux seuls condamnés. Malgré les différentes initiatives de son avocat et l'absence de preuves formelles à son encontre, Marécaux est tout de même placé en détention préventive et intègre donc la maison d'arrêt de Beauvais, où il connaît un sort identique à celui de n'importe quel prisonnier de droit commun.

Tournée partiellement en studio, pour ce qui concerne l'intérieur de la cellule, cette séquence s'avère néanmoins riche de nombreuses notations documentaires relatives à la vie carcérale, et restitue avec force le vertige et le sentiment de désorientation qui s'abattent sur le personnage.

Dès les premiers plans, la scène est construite de telle façon que la prison apparaît immédiatement comme un véritable dédale où l'on est vite perdu et que l'on ne peut appréhender dans sa totalité. Dirigé par un surveillant, Marécaux franchit une première porte, actionnée depuis l'intérieur par un autre gardien, qui mène à une sorte de sas donnant presque directement sur une autre grille, qu'un troisième fonctionnaire ouvre mécaniquement sur son passage. Pendant tout le trajet, la caméra filme le prévenu en plan rapproché (qui restreint le champ), le suit en travelling, de face puis de dos, le précédant ou le suivant, en une alternance de point de vue qui concourt à l'estompement des repères spatiaux et redouble le franchissement des multiples seuils. Si bien qu'en à peine vingt secondes, l'espace pénitentiaire est représenté dans toute sa dimension labyrinthique, que l'on ressent d'emblée comme un piège se refermant progressivement sur celui qui y pénètre.

La prison comme monde en soi, totalement coupé du dehors, comme microcosme régi par une topographie indéchiffrable : c'est ce qui s'offre au regard de Marécaux et qui le saisit lorsqu'il marque un temps d'arrêt en arrivant face au panoptique, le « ventre de la bête » en quelque sorte. Là, alors que l'écrouté s'immobilise, le son ambiant change nettement de nature, se déplie et s'amplifie pour donner à entendre la rumeur bruyante d'une population carcérale qui se dérobe encore à la vue mais que l'on devine importante.

Lorsque le surveillant donne l'ordre à Marécaux de continuer à avancer, le principe de déroutement sensorielle et spatiale est à nouveau reconduit puis accentué. Ainsi, à la faveur d'une coupe abrupte escamotant l'essentiel du déroulement du trajet, le prisonnier se retrouve comme projeté face à une nouvelle grille, laquelle donne désormais sur un couloir étroit dont l'éclairage rudimentaire au néon marque les murs de flaques de lumière blafarde, qui déforment la perspective et procurent à l'endroit l'aspect inquiétant d'un décor expressionniste à la géométrie asilaire et torturée. Les murs blancs sont striés d'ombres irrégulières, et le plafond qui semble ne pas être d'aplomb ne déparerait pas le fameux *Cabinet du Docteur Caligari* (1919) de Robert Wiene. L'ellipse qui suit avale une autre portion d'espace pour transporter le personnage dans un autre couloir exigu, mais doté de caractéristiques exactement identiques à celles du précédent, si bien qu'il est absolument impossible de situer un endroit par rapport à un autre ni de se représenter l'itinéraire parcouru par le prévenu à l'intérieur du centre pénitentiaire. Lorsque Marécaux parvient enfin devant la porte de la cellule B4, on éprouve ainsi l'impression d'une trajectoire au tracé méandreux, qu'aucun détenu ne pourrait de toute façon accomplir dans le sens inverse, même s'il était laissé sans surveillance. Le montage fragmenté du premier segment de cette séquence procède donc à un démontage quasi systématique de la continuité spatiale, et communique de la sorte au spectateur le sentiment de désorientation qu'éprouve alors le personnage.

Le second mouvement de la scène est gouverné par un principe diamétralement opposé : il ne s'agit plus de rendre l'espace illisible mais au contraire de tenter de le quadriller, ce qui peut sembler paradoxal compte tenu de l'extrême exigüité de la cellule que découvre alors Marécaux. Mais justement, l'espace est tellement réduit que la caméra ne dispose pas du recul nécessaire pour pouvoir le faire tenir tout entier dans le cadre, ceci malgré le choix du format

cinémascope qui offre pourtant une très grande largeur de champ. Bien sûr, comme la séquence est tournée en studio, le réalisateur avait tout le loisir de pousser les cloisons et de placer la caméra aussi loin que nécessaire. Mais il opte pour une tout autre stratégie, plus à même de mettre immédiatement en évidence la surpopulation étouffante de l'endroit, qui laisse le nouvel arrivant littéralement stupéfait sur le seuil de la geôle. Ainsi, lorsque le contrechamp s'actualise, le champ de vision de Marécaux est saturé de toutes parts. A l'avant-plan, des lits métalliques superposés encombrant les bords latéraux du cadre. Au centre de la pièce, un homme assis sur une chaise lit un magazine, tandis qu'à l'arrière-plan, un autre essuie de la vaisselle dans le coin lavabo qui fait également office de coin cuisine. Sur la droite, un troisième détenu est assis à une table dont on ne voit pour le moment qu'une partie. Puis, un mouvement de panoramique vers le plafond dévoile la présence d'un quatrième homme, qui fume une cigarette sur l'étage supérieur du lit de gauche. Dans le plan suivant, la caméra se désolidarise du point de vue de Marécaux et se positionne derrière le lit de gauche, à la place du mur (un angle que, cette fois-ci, seul le tournage en studio peut permettre). On se rend compte alors que le prisonnier assis à la table joue en fait aux cartes avec un cinquième détenu, tandis qu'à l'arrière-plan, un sixième homme quitte le coin toilettes pour se diriger vers la porte. La caméra l'accompagne en panoramique horizontal et dévoile la présence de deux détenus supplémentaires : dans le fond du champ, allongé sur l'étage inférieur du lit de droite, un homme portant la moustache lit un livre, tandis qu'un huitième individu au crâne rasé apparaît à l'avant-plan, étendu sur la première couchette de l'autre lit. La question que pose alors le surveillant indique qui plus est qu'un neuvième prisonnier vit également dans cette cellule, pourtant minuscule (« Riton », absent pour le moment « pour cause de parler »). Comme on le voit, le découpage de la scène, le choix des différents angles, les cadrages, les déplacements et les mouvements de caméra organisent un vertigineux phénomène de prolifération démographique. Si l'on compte bien (mais justement, tout est mis en œuvre pour qu'on ne puisse pas le faire lors d'une vision « normale » - l'effet de nombre important davantage que le recensement exhaustif), Marécaux sera donc le dixième occupant de ce cachot insalubre, dont la densité de population confine à l'entassement concentrationnaire. Corps excédentaire planté au milieu d'un environnement déjà saturé à l'extrême, il ne sait ni où se mettre ni quoi faire de son encombrant

bardas, et reste immobile, médusé par le déploiement spectaculaire de cette inhumaine promiscuité.

Le troisième segment de cette séquence est consacré au développement de l'affaire à l'extérieur. Après une ellipse temporelle, on retrouve Marécaux allongé sur une couchette en train de regarder la télévision qui diffuse alors un sujet d'actualité consacré à Outreau, que les prisonniers commentent spontanément en invectivant ceux qui défilent à l'écran. Victime de l'emballement de la machine judiciaire, Marécaux est ici mis face à l'emportement de l'appareil médiatique, qui use parfois de raccourcis rapides. Si au début du reportage, la présentatrice du journal télévisé (en l'occurrence Elise Lucet) fait montre d'une certaine prudence dans son lancement en utilisant le mode conditionnel (« *On parlait au départ de pédophilie familiale, mais l'enquête pourrait aller beaucoup plus loin...* »), son emploi est vite abandonné, par le journaliste prenant le relais, au profit de l'indicatif, pour présenter comme des faits avérés des éléments qui ne sont pourtant que des hypothèses dans l'enquête (« *D'abord ce sont des amis et des proches, des commerçants du quartier qui les ont violés. Petit à petit, le cercle des agresseurs s'est élargi, les enfants ont été abusés par un huissier d'une commune voisine et par son épouse* »). De la modalisation précautionneuse, on glisse ainsi vers l'assertion pure et simple, sans autre forme de procès pourrait-on ajouter, avant de préciser qu'il s'agit-là d'authentiques images d'archives. A ce sujet, Vincent Garenq (scénariste et réalisateur du film) a déclaré que plusieurs journalistes ayant à l'époque couvert l'affaire ont refusé de réenregistrer leurs voix pour les besoins de la production (ce que fait ici Elise Lucet, témoignant du courage qui a fait défaut à plusieurs de ses confrères), et que certains ont également demandé à ce que leurs véritables noms soient changés, tant ils avaient rétrospectivement honte de leurs reportages, lesquels, le plus souvent, se contentaient de reprendre la version de l'accusation, sans autre effort d'investigation, accréditant ainsi la thèse que tous les prévenus étaient vraiment des pédophiles.

Tandis que le sort de Marécaux obéit à un mouvement centripète (réduction exponentielle de son espace vital et de ses possibilités d'action), l'affaire, elle, est emportée par une force centrifuge que les médias contribuent à alimenter de manière significative, comme on peut concrètement le mesurer ici. Si bien que la

seule « fenêtre ouverte sur le monde » dont dispose l'accusé depuis le fond de sa sinistre cellule, ajoute donc encore à l'assombrissement de son horizon judiciaire.

La séquence s'achève sur quelques notations descriptives qui documentent le quotidien carcéral, marqué par une promiscuité intolérable et de chaque instant : pollution sonore et télévisuelle permanentes, bruits de jets d'urine et de chasse d'eau en pleine nuit rendant le sommeil presque impossible, tabagie excessive et quasi obligatoire dès le petit-déjeuner... Autant de tours d'écrou supplémentaires qui viennent verrouiller la condition du présumé coupable.





## Soumis à la question

Texte de Thierry LAURENT

### Le trajet

Le début de la séquence 22 présente un contraste saisissant avec la précédente, qui montre Alain Marécaux n'arrivant pas à trouver le sommeil en prison. A la cellule surpeuplée filmée de nuit succède un vaste paysage de campagne traversé en plein jour. Mais, en trois plans qui se suivent rapidement, l'espace se rétrécit singulièrement, et l'on retrouve à nouveau le personnage enfermé dans un lieu étroit et obscur. De la maison d'arrêt au fourgon, les moyens qu'utilise la mise en scène pour nous faire éprouver la détresse du personnage sont semblables. Les plans subjectifs sur le plafond grillagé et la vitre de séparation du véhicule font ainsi écho au panoramique gauche droite de la séquence 21, dans la cellule, en vue subjective sur les barreaux puis l'écran de télévision. Le personnage et, dans le même temps, le spectateur, appréhendent l'étroitesse de l'environnement en regardant des objets qui sont à la fois des ouvertures et des séparations avec le monde extérieur.

D'abord distant et étouffé dans les plans larges, le bruit du fourgon s'intensifie pour devenir assourdissant et agressif dans les plans rapprochés, ne laissant, comme les râles du film pornographique qu'il devait supporter en prison, aucun répit au personnage. La dizaine de secondes consacrée au trajet apparente celui-ci à un supplice. La posture et l'expression de Philippe Torreton nous font ressentir l'inconfort d'un endroit dans lequel il est impossible de se tenir debout ou de se retourner. Usant de la technique de montage appelée *jump cut*, qui consiste à monter une action continue en coupant certaines de ses parties, créant ainsi de très courtes ellipses temporelles qui génèrent des effets de saute à l'image, la succession de trois plans aux cadrages identiques sur le personnage nous fait comprendre la longueur de l'épreuve qu'il subit. Les secousses qui affectent le fourgon renvoient à ce que vit le personnage, qui est ballotté depuis son arrestation. L'enchaînement rapide des plans, l'absence d'informations pour le spectateur sur la destination du véhicule et le passage sans transition du fourgon

au palais de justice renforcent cette sensation d'être embarqué dans un processus dont on ne saisit ni la logique ni la finalité.

Les deux plans de l'arrivée dans le palais de justice témoignent d'un autre aspect de l'humiliation vécue par Alain Marécaux : celui de sa déchéance sociale. L'endroit, où il se rend menotté et entouré de gendarmes, est l'un des lieux où il exerçait son métier. Pour souligner son changement de statut, on retrouve ici deux éléments déjà montrés dans l'ouverture du film, dans la présentation de son activité d'huissier : la montée de l'escalier et la femme aux cheveux blancs.

### L'interrogatoire

La séquence 23 concerne le premier des quatre interrogatoires d'Alain Marécaux par le juge Burgaud. Pour Vincent Garenq, ces interrogatoires ont constitué des défis de réalisation. Comment ne pas ennuyer le spectateur en filmant des personnages assis en train de parler ? A l'échelle du film, on peut observer une différence de traitement entre les quatre interrogatoires : le deuxième convoque plus de personnages ; les deux derniers sont plus courts ; le quatrième inclut des mouvements de caméra circulaires. Pour éviter le statisme redouté, le premier interrogatoire comprend un nombre important de plans : 38 en moins de trois minutes. On peut également remarquer que, s'il n'y a pas de mouvement d'appareil, la caméra n'est pas absolument fixe. Sur tous les plans, on peut percevoir un léger tremblement qui renforce la tension des échanges entre les trois personnages. Cette instabilité quasi imperceptible prolonge les cahots du fourgon cellulaire et peut être rattachée à l'utilisation fréquente de la caméra à l'épaule dans le film.

Un examen des 38 plans nous indique que le nombre de cadrages est en fait relativement réduit : il y en a 12 au total, dont 10 utilisés plusieurs fois, de deux à six reprises. Le bureau du juge est, pour Alain Marécaux, un nouveau lieu marqué par l'enfermement et les contraintes. Il est majoritairement montré en gros plan et en plan rapproché poitrine. Quand le cadrage est un peu plus large, il paraît tout aussi emprisonné dans un espace quadrillé par les représentants de la loi, ou semble écrasé par le volumineux dossier rouge posé sur le bureau.

Avant cette séquence, le juge Burgaud est apparu plus ou moins longuement à quatre occasions. Son rôle central est annoncé par le fait que sa voix ouvre le film, dans un *flash forward* du troisième interrogatoire. Certaines de ses réactions

ont donné un aperçu de sa rigidité et de son caractère hautain. L'un des intérêts du premier interrogatoire est la manière dont est développé son personnage : il est le « méchant » du film. Si l'on peut envisager le récit de l'erreur judiciaire dont est victime Alain Marécaux comme un film d'épouvante, le côté distant et la pâleur du juge le font ressembler ici à un vampire. On notera le travail de la lumière : le teint pâle de l'acteur Raphaël Ferret est accentué par une lumière blafarde qui, de façon réaliste, provient des fenêtres et qui semble aussi, d'une manière presque fantastique, émaner des feuilles blanches posées sur son bureau. Caractérisé par sa froideur, Burgaud n'est pas pour autant impassible. Il peut faire visiblement preuve d'impatience, d'agacement envers l'avocat, et on peut même percevoir dans son dernier regard à Alain Marécaux une lueur de satisfaction. Des attitudes qui sont d'ailleurs en contradiction avec ce qu'il déclarera lors de son interrogatoire pendant le procès.

Après un plan large nous montrant la situation respective des trois personnages dans le bureau, l'interrogatoire se poursuit, de façon classique, par une série de champs-contrechamps. Comme dans l'ouverture de la séquence 22, l'espace se resserre rapidement, pour se concentrer ici sur les deux principaux protagonistes. Les cadrages montrant, de manière plus inhabituelle, les personnages de profil, transforment leur dialogue en un véritable affrontement. Les échanges, qui sont tirés du dossier d'instruction, sont denses et ne laissent que peu de place aux silences. Ces derniers sont néanmoins significatifs puisqu'ils correspondent aux moments où Alain Marécaux et son avocat encaissent les coups portés par le juge. Le dernier silence de l'accusé marque la victoire par K.O. du magistrat.

Le juge Burgaud a littéralement le dernier mot, puisque la séquence se clôt sur une de ses questions. De manière significative, on ne connaîtra pas les contre arguments de l'avocat, qui ne seront, de toute façon, pas entendus par le juge, au sens propre comme au figuré.



## L'envers de la folie

Texte de Farid BENLOUKIL

### Sas de décompression, un moment de liberté inattendue

L'ouverture de la séquence 40 laisse apparaître Alain Marécaux dans la cour de la prison, en contre plongée dans un plan large, puis en gros plan. Instantanément, la voix *off* du médecin vient, en résonance, combler le silence et la solitude du personnage à l'image. Deux scènes se juxtaposent ainsi, dans deux espaces et deux temporalités différentes, éclairant en écho le spectateur sur le changement de situation du personnage central. Filmé en plan moyen, le prisonnier fume une cigarette, comme un signe d'une certaine consommation intérieure et de son sentiment d'être condamné. Le premier plan, en contre plongée, permet de distinguer sur le mur les ombres du grillage dont les lignes fuient vers le ciel. L'ombre d'Alain Marécaux, posée sur l'une d'elle, paraît signifier la possibilité d'une « évasion », de même que la fumée de cigarette s'échappant vers le haut.

Cependant, toute éventualité de fuite semble être entravée tout d'abord par le décor oppressant qui restreint l'espace, et ne permet visiblement aucune liberté. Cette absence d'issue est aussi mise en évidence par le regard de l'homme, dirigé vers le sol, et l'aspect blafard et songeur de son visage, souligné par la lumière. La voix *off* et le diagnostic du médecin confirment et appuient la « détresse » d'Alain Marécaux : « *Je pense que vous faites une dépression... Que vous vous sentez responsable du décès de votre mère... Je ne peux pas vous laisser dans cet état de détresse... J'ai envie de vous proposer une hospitalisation en psychiatrie à Clermont.* »

Cette dernière phrase du médecin, en *off*, s'accompagne à l'image d'un troisième plan dans la prison, dans un léger mouvement de caméra en contre plongée, qui adopte le point de vue du personnage, illuminé par les rayons du soleil. Alain Marécaux baigne alors dans la chaleur réconfortante de l'astre qui symbolise l'aide inespérée du médecin laissant entrevoir, par le dialogue entendu, une sortie du milieu carcéral. Sensible à sa condition, le médecin lui fait cette proposition, apportant une note d'humanité dans cette procédure judiciaire qui s'apparente plutôt, jusqu'ici, à un rouleau compresseur.

A la suite de l'amorce sonore marquant l'ellipse temporelle, la caméra passe à l'intérieur du bureau, pour retrouver les deux protagonistes, dont les voix sont désormais *in*, dans un échange filmé en champ-contrechamp : « *Je ne suis pas un fou...* », « *Non, je n'ai pas dit ça : je dis seulement que vous avez subi un grand choc, auquel vous n'étiez pas préparé et que vous avez besoin d'aide* ». L'incompréhension, les doutes d'Alain Marécaux et les préjugés concernant le milieu psychiatrique laissent place à la confiance, puisqu'il accepte la proposition du médecin dans la séquence suivante : « *Je n'ai rien à faire dans un asile, encore moins que dans une prison* ».

### L'Asile judiciaire

L'arrivée d'Alain Marécaux à l'hôpital psychiatrique est montrée en plans rapprochés, alternant l'avancée du personnage, en travelling arrière dans le couloir, et des plans subjectifs de ce qu'il y découvre. L'esthétique de la scène propose un contraste entre sa tenue vestimentaire, aux nuances ternes et sombres, traces de son passé récent de prisonnier, et le blanc immaculé et éclatant du décor. Cette valeur esthétique vient signifier symboliquement l'absence de tâches, de pêchés du personnage, accentuée par la chanson entonnée sur son lit : « *J'ai pas tué, j'ai pas volé... Mais j'ai pas cru ma mère...* ». On retrouvera ce même type de contraste dans la séquence de son hospitalisation suite à sa grève de la faim.

Sans menottes, Alain Marécaux est accompagné par un infirmier jusqu'à la chambre où il séjournera seul, dans un confort plus significatif que celui de la prison. Une certaine liberté règne dans le lieu, puisque l'on peut voir les malades et le personnel soignant déambuler dans les couloirs, sans entraves ni restrictions visibles. Cette liberté relative est mise en valeur par la profondeur de champ et les regards, objectifs et subjectifs, adressés entre les différents personnages mis en présence dans le couloir. L'espace semble ici moins oppressant, lieu propice pour Alain Marécaux à un moment lui permettant de se ressourcer, comme il l'annoncera dans son entretien de sortie.

La chanson de la séquence 41 commence à résonner dans la chambre en amorce sonore *off*, avant même que le personnage ne la chante à l'écran, comme s'il était hanté par elle. Allongé, Alain Marécaux poursuit les paroles en son *in*, dans le plan suivant. S'ensuit un long mouvement de caméra se terminant par une plongée sur lui tenant, sur la poitrine, des photos de sa femme et de ses enfants,

qui viennent le soutenir et lui procurer la force de résister à l'horreur de sa situation. Ces photos sont visibles dans plusieurs autres séquences du film, et notamment lorsqu'il tente de mettre fin à ses jours en ingérant des médicaments, dans la séquence 46, implorant l'aide de sa mère par l'intermédiaire de son image. « *On aura la tête rasée, on te mettra des chaînes, t'en auras les reins brisés, et moi j'en mourrai de peine, j'ai pas tué, j'ai pas volé, mais j'ai pas cru ma mère, et je me souviens qu'elle m'aimait, pendant que je rame aux galères* ». Les paroles de la chanson révèlent le lien affectif et l'attachement à sa mère décédée, et dévoilent une forme de culpabilité du personnage concernant les raisons de sa disparition. Présente au delà de la mort, une mère accompagne son fils dans cette tragédie, comme le soulignera verbalement Alain Marécaux dans sa cellule, lors de sa tentative de suicide.

### **Retour vers l'enfer**

Lors de son entretien de sortie, dans la séquence 42, Alain Marécaux apparaît cette fois comme un véritable interlocuteur face au médecin qui lui confère écoute et attention sincères. Un dialogue s'instaure entre les deux personnages : « *Comment vous sentez-vous ?* », « *Mieux, beaucoup mieux, merci docteur* ». La caméra les réunit, dans une alternance de plans organisés en champ-contrechamp, qui se resserrent lentement par travelling avant, comme pour signifier une proximité de rapport soignant-soigné. Pourtant, cette entente est passagère, condamnée, dans le dialogue et par la mise en scène, à exclure Alain Marécaux de l'hôpital, où il se sent mieux, pour l'isoler à nouveau en milieu carcéral. Il ne s'agit plus ici d'affrontement, entre accusateur et accusé, tels que pouvaient l'être les face à face instaurés par le juge Burgaud, qui manifestaient une relation sans véritable interlocuteur, sous forme d'interrogatoire et non de dialogue. Or, malgré l'éloignement, la « malédiction Burgaud » frappe à nouveau, le juge cherchant à mettre fin à cette parenthèse « cocon » à l'hôpital psychiatrique, en imposant un transfert. Celui-ci s'effectuera dans l'unité psychiatrique de la prison d'Amiens, grâce à la bienveillance du médecin, qui semble avoir été sensible à la souffrance et la fragilité d'Alain Marécaux.

Un instant, son visage et son teint révèlent un mieux être, signifié par une lumière plus diffuse et un regard moins effacé. Cette amélioration est néanmoins de courte durée, brisée par l'annonce du transfert, dans un dernier plan serré où il

apparaît seul, le visage fermé et baissé, révélant sa solitude et son épuisement face à l'acharnement judiciaire.

Après une nouvelle ellipse temporelle, le plan suivant présente Alain Marécaux entouré de plusieurs policiers, menotté et presque les « fers aux pieds ». Le port de chaînes entrave sa marche et limite ses faits, gestes et mouvements vers le camion, comme une nouvelle descente aux enfers. En contre plongée, la caméra accompagne le départ des détenus qui semblent avoir, à nouveau, perdu leurs identités propres et retrouvé celles de leur condition de prisonniers déshumanisés, où les différences s'estompent, tant dans leurs apparences physiques - notamment quand la caméra les filme de dos - que dans leurs attitudes. Un nouveau plan subjectif montre, à travers une vitre, des visages de patients qui observent, en contrepoint de ceux du début de la séquence 41. En effet, ces nouveaux regards, contrairement à ceux qui l'accueillaient à son arrivée dans le couloir de l'hôpital, alors à son niveau, à hauteur d'homme, se portent cette fois en plongée, venant surplomber et marquer une différence, une distance avec Alain Marécaux. Ainsi, malgré les apparences, la liberté semble être derrière cette vitre, à l'intérieur de ces murs.

Le cadre se resserre alors de plus en plus, au fur et à mesure de la progression vers le camion, générant une sensation de restriction de liberté : d'un plan large à la sortie de l'hôpital, la caméra passe au gros plan, à l'intérieur du camion. Bien que le véhicule se déplace hors les murs, l'horizon est invisible depuis cet espace cloisonné par les grilles, et l'absence de ligne de fuite vers l'extérieur ramène le spectateur dans un sentiment d'oppression, avec la sensation que l'hôpital psychiatrique, finalement, était bel et bien le lieu d'une certaine forme de liberté.



## D'Outreau tombe

*Texte de Youri DESCHAMPS*

Cette séquence intervient au moment où la grève de la faim entamée par Alain Marécaux atteint un stade pour le moins critique. Bien qu'il ait déjà auparavant perdu connaissance et qu'il coure le risque de se retrouver privé de l'usage de ses jambes, il s'obstine néanmoins à ne plus vouloir s'alimenter, estimant que son propre corps constitue désormais le seul et ultime argument qu'il puisse faire valoir pour obtenir gain de cause, à l'heure où toutes les actions intentées jusqu'à présent se sont soldées par des échecs.

La séquence s'ouvre sur la progression du médecin expert dans un couloir de l'hôpital de la prison de Fresnes. Alors que Marécaux a été transféré dans un service hospitalier, le premier plan de cette scène souligne d'emblée la nature carcérale de l'endroit. Depuis le fond du champ, le médecin s'avance vers la caméra, placée à l'autre extrémité du couloir. Entre l'homme et l'objectif, une succession de lourdes grilles, que des surveillants ouvrent et ferment sur le passage de l'expert, dans le fracas métallique des serrures qui claquent et résonnent bruyamment sur la bande-son, tandis qu'à l'écran, un enchevêtrement de barreaux obstrue la ligne de fuite et sature le cadre. Pas de doute, donc : ce n'est pas un patient que l'on vient voir, mais bien un prisonnier, comme le réaffirme la composition de ce plan.

Cette débauche sécuritaire disproportionnée paraît bien dérisoire dès que l'on pénètre dans la chambre. C'est en effet un Marécaux extrêmement diminué que l'on découvre alors, inerte et à peine conscient. Pendant un bref instant, mais dont le poids pèsera sur toute la suite de la séquence, le spectateur peut d'ailleurs légitimement se demander si le prisonnier est toujours vivant. Les quelques secondes de silence qu'observent les trois médecins font effectivement germer le doute, lequel est encore prolongé par l'attitude de l'expert lorsqu'il se penche sur le patient : il soulève alors le drap blanc qui le recouvre comme un linceul d'un geste assuré et froidement professionnel, exactement comme le ferait un médecin légiste venu examiner un cadavre à la morgue. Il faudra attendre que l'expert lui

adresse la parole et que Marécaux ouvre les yeux pour que cette incertitude soit levée. Au moins partiellement.

Car malgré tout, les quelques signes de vie que manifeste le malade demeurent plus que fragiles : un plan rapproché poitrine le montre le regard perdu dans le vide, l'air absent et hébété, le teint blafard et les lèvres gercées, incapable d'articuler une réponse aux questions qui lui sont posées, si ce n'est par un sanglot et un gémissement étouffés. Son torse décharné laisse clairement apparaître des traces de lésions cutanées et de nécrose, soit donc les premiers stigmates d'un processus de décomposition déjà enclenché. Dans la lumière blême et verdâtre de cette chambre-tombeau, Marécaux apparaît dès lors sous les traits d'un quasi mort-vivant, dont la condition rend visiblement superflu tout effort de diagnostic, comme en témoigne la réaction de l'expert, qui se contente d'un regard entendu en direction de ses deux collègues avant de quitter la pièce, sans même prononcer un seul mot.

Si le corps de Marécaux, malgré son état de maigreur alarmant, persiste à être là, son esprit, lui, semble déjà ailleurs. Ce que signale un brusque changement d'angle et d'éclairage dès que les médecins quittent les lieux. La caméra se retrouve alors placée au ras du sol et saisit le personnage en contre-plongée, tandis que la chambre baigne désormais dans la pénombre d'un clair-obscur appuyé, qui plonge la scène dans une atmosphère de fantastique. Le fort rayon de lumière qui perce à travers la fenêtre avant de s'éteindre, sert d'embrayeur vers un autre niveau de réalité : à la faveur de cette pulsation lumineuse aussi soudaine qu'artificielle, on quitte le monde concret et objectif pour rejoindre la perception subjective et altérée du personnage. Après un bref passage au noir figurant les intermittences de la conscience, Marécaux regarde sous les draps et observe ses jambes qui se remettent à bouger, tandis que la bande son gronde d'un curieux mélange de bruits de feuilles d'arbre, de branchages malmenés par le vent et d'un brouhaha d'insectes grouillants, traduisant en termes sonores la condition quasi végétative du personnage. L'hallucination auditive se double d'une hallucination visuelle progressive : à l'image, le conduit d'aération du plafond se dilate et semble s'ouvrir comme une bouche énorme prête à dévorer celui qui la regarde. Ce sont ensuite les murs puis la fenêtre qui se retrouvent soumis au même phénomène de distorsion visuelle. Par le truchement des effets spéciaux (les seuls du film qui

se signalent comme tels), l'espace environnant se voit ainsi littéralement absorbé par l'univers infernal qui habite et agite le personnage.

Le cri d'horreur qui accompagne la mutation spatiale s'éteint dans un fondu au noir, comme un dernier souffle, avant que la rassurante lumière du jour ne vienne éclairer le visage du prisonnier, à la manière d'une gloire divine. Comme une aube nouvelle, mais d'une clarté telle qu'elle en devient suspecte. Car cette sortie des ténèbres paraît trop soudaine et trop factice pour être immédiatement crédible, si bien qu'elle nous ramène à la question initiale : Marécaux est-il toujours en vie ou vient-il de passer « de l'autre côté » ? Hésitation que prolonge l'arrivée d'une infirmière angélique, qui passe du net au flou telle une bienveillante apparition, en se penchant sur le malade pour lui annoncer que « tout est arrangé », comme par enchantement, « qu'il est enfin libre et qu'il va pouvoir être soigné dans un établissement spécialisé ». Si la suite du film confirme en effet que Marécaux sort sain et sauf de ce séjour cauchemardesque qui l'a mené aux confins de la folie, la fin de cette scène, en revanche, continue de thématiser la même idée : s'il n'est pas mort *effectivement*, le personnage meurt ici *symboliquement*. Ainsi, le brancard sur lequel il est transporté présente une particularité qu'on ne manquera pas de relever : l'instrument hospitalier possède en effet des coins taillés en biseau, qui rappellent la forme d'un cercueil...

Filmée en plongée, la « résurrection » de Marécaux prend donc l'allure d'une mise en bière, comme semble également l'indiquer le travelling avant venant clore la séquence, qui, sous l'apparence d'une continuité stricte, présente en fait plusieurs coupes, des *jump cuts* produisant des effets de saute, lesquels viennent en quelque sorte parasiter (sinon contredire) le mouvement de libération.

Dans le même ordre d'idée, le tout dernier plan de la séquence ne montre pas autre chose que l'effacement du protagoniste, dont le visage se dissout dans un lent fondu au blanc, littéralement englouti par la lumière du dehors, comme la formulation plastique des nouvelles épreuves qui l'attendent, sur le chemin de ce long voyage « d'Outreau tombe » qui n'a pas encore atteint son terme.



## Une histoire sans fin

*Texte de Jérôme ELIAS*

Dans les dernières séquences du film, Alain Marécaux et treize autres inculpés, pour la plupart accusés à tort de pédophilie, attendent le verdict de l'affaire d'Outreau. Après avoir été considéré comme « présumé coupable » par les policiers et magistrats, convaincus sans preuves de sa culpabilité, Alain Marécaux semble enfin entrevoir la fin de son calvaire. Mais l'homme, amaigri par une grève de la faim, doit faire face à une nouvelle injustice.

Après le plaidoyer accusateur du procureur de la République, comme pour ne pas laisser sa parole peser sur les épaules d'Alain Marécaux, la séquence 64 met en amorce sonore l'intervention de son avocat, maître Hubert Delarue, sur le plan du visage défait de son client. Arrivant à l'image filmé en plan d'ensemble, au centre des accusés, puis de dos, dans un plan large le montrant face aux juges, l'avocat de la défense affirme l'incohérence de la gestion du procès. La mise en scène nous place, avec le personnage principal, au cœur de la machine judiciaire. Un plan rapproché sur maître Delarue accompagne son attaque contre le procureur, qu'il accuse d'être à la fois juge et partie et de tout mettre en œuvre pour que le procès ne se solde pas par l'acquittement des accusés, une issue qui ne ferait que remettre en cause les rouages d'une justice faillible. Cette dernière charge, appuyée par le doigt accusateur de l'avocat pointé vers le procureur, est d'ailleurs soulignée par la mise en scène et le montage. Profitant du raccord mouvement de son bras, deux plans s'enchaînent, resserrant sur lui le cadre dans un raccord dans l'axe qui vient, dès lors, accentuer l'effet tout autant que le poids du discours.

La séquence 65 nous libère de l'espace clos du tribunal pour une vaste étendue naturelle. L'immobilité des corps de la salle de procès, montrée avec de discrets mouvements d'appareils, contraste avec la liberté de mouvement du travelling avant générée par la voiture dans laquelle se trouve la caméra. Néanmoins, l'impression de liberté est tempérée par le choix du point de vue, qui

nous installe à l'intérieur même du véhicule conduit par Alain Marécaux, dont le corps est, cette fois, secoué physiquement par la route accidentée qu'il emprunte. Un panoramique gauche droite fait s'aligner le champ de vision sur la direction prise par la voiture, le travelling latéral devenant travelling avant. Dans la profondeur de champ apparaît alors une grille ouverte au bout de l'allée d'arbres empruntée par le véhicule. Alain Marécaux effectue un retour sur les lieux de son ancienne vie. Le plan d'ensemble suivant, en contrechamp, nous montre la voiture s'immobilisant juste avant le portail d'entrée. Alain Marécaux s'arrête devant cette maison qui a vu grandir ses enfants, mais qui n'est plus sa propriété. L'endroit ne lui appartient plus, dans ce temps suspendu qui semble sans issue, et ce plan le montrant à distance symbolise à lui seul son regard porté sur le passé, sur une vie détruite par le mensonge et la faillite du système judiciaire.

Le gros plan de profil de l'homme, seul au volant, ne fait qu'accentuer le sentiment d'injustice et de solitude éprouvé. Toutes ces années perdues, enfermés entre les quatre murs de sa geôle, l'ont brisé, éloigné de cette réalité. Forcé à nouveau à la seule échappatoire encore possible pour lui, le regard de l'homme, annonçant la suite, passe de son ancienne propriété au sac à dos rouge. Alain Marécaux en sort une bouteille d'eau dans laquelle il verse l'intégralité d'une fiole au contenu couleur de sang et, par l'intermédiaire d'un montage en *jump cut*, qui génère des sautes d'images formant de courtes ellipses accélérant la temporalité et appuyant le caractère nerveux de ses gestes, il y adjoint l'intégralité d'un flacon de gélules qu'il mélange frénétiquement à l'eau. Son geste, que le spectateur peut comprendre comme seule solution possible pour l'homme, est ainsi décomposé par le montage en cinq gros plans successifs anxieux.

Cette série d'ellipses macroscopiques présage le pire, tant sur le geste suicidaire à venir d'Alain Marécaux, que sur l'énoncé du verdict, dont il pressent la noirceur. La prémonition est d'ailleurs d'une certaine manière confirmée par le montage, puisque la voix du juge, venue de la séquence 66, se fait alors entendre déjà sur ces dernières images du poison préparé. Le mot « *condamne* » tombe, en quelques sortes, tel un couperet, en même temps que le sac est jeté sur le siège passager de la voiture, à la « place du mort ».

La cours d'assise rend son verdict et, par un jeu de champs-contrechamps, la lecture des sanctions faites par le juge est associée par correspondances d'images

aux différents accusés. Le couple Delay-Badaoui est accusé de viols, atteintes sexuelles et corruption sur mineurs, et la peine prononcée est de 20 et 15 ans d'emprisonnement. Le couple voisin, David Delplanque et Aurélie Grenon, sanctionné pour les mêmes chefs d'inculpation, écope de 6 et 4 ans de prison. Mais l'énoncé du verdict n'est pas clos. Le juge se tourne ensuite vers les autres inculpés et énumère la suite du verdict. Le scandale se poursuit, se rapprochant inexorablement, presque physiquement, du « présumé coupable », et six autres personnes, dont Alain Marécaux, sont condamnées à des peines diverses. Dans le brouhaha généré par l'énoncé du verdict, un gros plan montre ses mains saisissant le sac à dos qu'il avait mis à ses pieds, et connecte ce nouveau moment d'injustice avec la solution, finale, préparée à la fin de la séquence précédente. Sous le choc, Alain Marécaux quitte la salle d'audience, entouré de ses proches et pressant contre lui, sur sa poitrine, sa dernière arme, unique et dernier rempart face à une machine judiciaire implacable. Le dernier plan de la séquence se termine avec une avancée du groupe vers la caméra, et le sac à dos rouge, au premier plan, emplît rapidement l'écran jusqu'à devenir flou et faire basculer l'image entière dans l'obscurité.

Le fondu au noir qui ferme la marche permet une ellipse temporelle dont le contenu est parfaitement imaginable par le spectateur, et laisse place à un plan subjectif légèrement flou, adoptant le point de vue d'Alain Marécaux, autour duquel s'affairent, pour le garder conscient, deux infirmiers. L'homme vient de tenter de mettre fin à ses jours une nouvelle fois, suite à l'inculpation prononcée à son encontre. Ce dernier choix de point de vue semble boucler la boucle avec la séquence 64 et le gros plan du visage de l'homme, vu de profil, qui, déjà, isolait l'accusé, annonçant visuellement la sentence à venir et indiquant que l'injustice et son issue malheureuse allait encore, comme dans une histoire sans fin, se reproduire.





# Collaborateurs au DVD pédagogique

## Autour du film de Vincent Garenq

### *Présumé coupable*

**Farid BENLOUKIL.** Diplômé en « Réalisation documentaire et Nouvelles Technologies » de L'I.CO.M.T.E.C, école de cinéma de Poitiers (Futuroscope), il a d'abord réalisé un documentaire de création sur les Harkis. Puis il a participé, en tant que technicien de cadre et de prise de son, à la création de deux autres documentaires portant, l'un sur le réalisateur Pier Paolo Pasolini et l'autre sur le quotidien d'une boulangère dans un village de Charente. Plus récemment, il a réalisé deux reportages sur des projets humanitaires au Burkina Faso, mis en place par la Communauté d'agglomération de la Porte du Hainaut et un groupe d'adolescents. Il est intervenant et rédacteur de documents pédagogiques pour les écoles, au sein des associations CinéLigue et De La Suite Dans Les Images, de la maternelle au lycée. Par ailleurs, il accompagne la création et l'animation d'ateliers vidéo et de films courts pour diverses structures associatives, culturelles et scolaires. Il privilégie les moments de rencontre, de partage autour d'un film, d'une thématique ou d'un projet autour du cinéma et de ses pratiques. Il est notamment sensible à inciter le spectateur à s'interroger sur sa relation avec le cinéma et son existence, afin de lui permettre d'en devenir davantage « acteur »...

**Youri Deschamps** est rédacteur en chef de la revue *Eclipses* depuis 1994 et collabore ponctuellement à plusieurs autres revues et collections d'ouvrages sur le cinéma. Conférencier, animateur et programmateur de ciné-clubs, il intervient régulièrement comme formateur et rédacteur de documents pédagogiques dans le cadre des différents dispositifs nationaux d'éducation à l'image. Il est par ailleurs l'auteur d'un livre sur *Blue Velvet* (éditions du Céfal, Liège, 2004) et prépare actuellement un ouvrage collectif consacré à l'œuvre de David Lynch (*L'art étrange de David Lynch*), ainsi que l'édition en français du livre de Sidney Lumet, *Making Movies*, à paraître au premier semestre 2013.

**Jérôme ELIAS.** Diplômé en études cinématographiques à Lille 3, Jérôme Elias est intervenant et programmateur jeune public au sein de l'association CinéLigue Nord-Pas de Calais (choix des films, élaboration de documents pédagogiques, mise en place de ciné goûters, animation pour les tout-petits, etc.) ainsi que diverses actions dans le temps scolaires avec les communes adhérentes de CinéLigue. Il est également intervenant théorique dans le cadre d'Apprentis et Lycéens au Cinéma, formateur d'animateurs dans le cadre de formations initiées par la Direction Régionale de la Jeunesse et Sports et pour le C.R.E.P.S. de Wattignies. Il a également été formateur en analyse de films et en élaboration d'outils pédagogiques pour l'Institut français de Casablanca pour des enseignants et animateurs encadrant la mise en place d'un ciné-club junior. Par ailleurs, il accompagne la menée d'ateliers vidéo à destination des adolescents de communes rurales dans le hors temps scolaire autour de thématique diverses, comme la peur au cinéma, enquêtes et suspens, et autour de la nourriture.

**Bruno FOLLET.** Diplômé en Arts et communication à l'université de Valenciennes, en Arts Plastiques et en Etudes Cinématographiques à l'université de Lille 3, il a travaillé sept ans à Heure Exquise !, association spécialisée dans la distribution et la diffusion de vidéos de création. Il a ensuite créé et géré pendant cinq ans, en Belgique, le département Image & Son Numérique de Technocité, centre de compétences pour publics adultes. Il est intervenant professionnel en écritures audiovisuelles, du scénario au montage (pour Supinfocom à Valenciennes pendant 5 ans, à l'ILOI sur l'île de La Réunion, pour Le Site, en Belgique, et à l'Université de Valenciennes). Coordinateur d'*Apprentis & Lycéens au Cinéma* depuis 2008 au sein de CinéLigue Nord-Pas de Calais, où il est également intervenant théorique et pratique pour des publics jeunes et adultes, il est par ailleurs, à ses heures, programmateur pour des festivals, réalisateur et *sound designer*, monteur sur outils virtuels, et rédacteur d'articles sur le cinéma et les arts de la scène (notamment pour la revue *Eclipses*).

**Thierry LAURENT** est intervenant, formateur et rédacteur de documents pédagogiques au sein des associations CinéLigue et De la Suite dans les Images. Il intervient dans plusieurs dispositifs scolaires, de la maternelle au lycée, pour lesquels il assure des formations de professeurs. En hors temps scolaire, il anime des ciné-goûters et des soirées tout public, consacrés principalement au cinéma d'animation et aux cinémas de genre. Cofondateur et rédacteur de la revue des cultures audiovisuelles *Tausend Augen*, il a écrit des textes sur des sujets tels que Samuel Fuller, Roland Emmerich, les séries télévisées ou le jeu vidéo *GTA Vice City*. En tant que rédacteur de *Tausend Augen*, il a participé à une cinquantaine de débats dans les salles du Nord-Pas-de-Calais et collaboré à des formations sur la télévision à destination d'animateurs culturels. Ses principaux autres domaines de prédilection sont les effets spéciaux, les *teen movies* (sur lesquels il a donné une conférence à la Bibliothèque Nationale de France), le cinéma asiatique (Hongkong, Japon), le cinéma de genre italien, les mangas et les comics.

**Jean-Marie SAMOCKI** enseigne le cinéma au lycée Faidherbe à Lille. Diplômé de Sciences-Po Paris, il est aussi agrégé de lettres modernes. Critique de cinéma, il collabore à diverses revues et sites Internet comme, notamment, *Trafic*, *Eclipses*, *Contrebande* ou *La Furia Umana*. Il a très récemment publié aux éditions Yellow Now une étude consacrée à *Il était une fois en Amérique* de Sergio Leone, sous-titrée *Le temps où nous rêvions*.

# Correspondance des découpages séquentiels

## Chapitres du DVD - Livret enseignant - Scénario original

DVD [Chapitre du DVD édition du commerce]

00. Titre de la séquence du livret enseignant [00:00:00]

Séquence(s) correspondante(s) du scénario

(Séquences du scénario non utilisées)

<i>DVD [Chapitre 1]</i>		
01. Une histoire vraie	[00:00:00]	
Séquence 1 du scénario		
02. Dans le bureau du juge Burgaud	[00:00:15]	
Séquences 1 à 13 du scénario		
03. Perquisition au domicile des Marécaux	[00:02:26]	
Séquences 14 à 22 du scénario		
04. Perquisition à l'étude d'huissier	[00:07:20]	
Séquences 23 & 24 du scénario		
05. Interrogatoire au commissariat de police	[00:08:05]	
Séquences 25 & 26 du scénario		
06. Garde à vue	[00:10:24]	
Séquence 27, 28 (& 32 reliée) du scénario		
<i>DVD [Chapitre 2]</i>		
07. Face au juge Burgaud	[00:12:00]	
Séquence 30 du scénario		
08. Poursuite de l'interrogatoire de police	[00:12:31]	
Séquence 29 du scénario		
09. Tentative d'extorsion d'aveux	[00:14:13]	
Séquence 31 du scénario		
(Séquence 33 du scénario non utilisée)		
<i>DVD [Chapitre 3]</i>		
10. Marécaux reçoit la visite de son avocat	[00:16:26]	
Séquences 34 & 35 du scénario		
11. Poursuite de l'interrogatoire du juge Burgaud	[00:18:15]	
Séquence 36 du scénario		
12. Dans le couloir du palais de justice	[00:19:12]	
Séquence 37 du scénario		
13. Face au juge des libertés	[00:19:37]	
Séquence 38 du scénario		
14. Maître Delarue au secours de son client	[00:20:32]	
Séquence 39 du scénario		
15. Transfert de Marécaux en fourgon	[00:20:49]	
Séquences 40 à 42 du scénario		
16. Dans le bureau du chef de détention	[00:21:30]	
Séquence 43 du scénario		
17. Au greffe de la prison	[00:22:36]	
Séquence 44 du scénario		
18. Lingerie de la maison d'arrêt	[00:22:45]	
Séquence 45 du scénario		
19. Découverte de la cellule	[00:22:49]	
Séquences 46 à 50 du scénario		
(Séquences 51 & 52 du scénario non utilisées)		
20. Au parler avec maître Delarue	[00:26:36]	
Séquences 53 & 54 du scénario		
21. Sommeil difficile	[00:28:12]	
Séquence 55 du scénario		
<i>DVD [Chapitre 4]</i>		
22. Dans le fourgon cellulaire	[00:28:38]	
Séquences 56 & 57 du scénario		
23. Au palais de justice face au juge Burgaud	[00:29:00]	
Séquences 58 & 59 du scénario		
(Séquences 60A & 60B du scénario non utilisées)		
24. Visite de la sœur d'Alain au parler famille	[00:31:57]	
Séquence 62 du scénario		
25. Prière	[00:33:56]	
Séquence 66 du scénario		
<i>DVD [Chapitre 5]</i>		
26. Confrontation avec les témoins à charge	[00:34:28]	
Séquences 63 & 64 du scénario		
(Séquence 65 du scénario non utilisée)		
27. « Extraction dans une heure »	[00:37:39]	
Séquences 67A à 68 du scénario		
28. Au domicile des Marécaux	[00:38:34]	
Séquences 69 à 72 du scénario		
29. Alain écrit une lettre à son épouse	[00:40:02]	
Séquences 73 à 74B du scénario		
30. Au parler, avec le président de la chambre des huissiers	[00:40:46]	
Séquence 75 du scénario		
31. Salle de fouille	[00:43:29]	
Séquence 76 du scénario		
32. Décision de justice	[00:43:48]	
Séquence 61 du scénario		
33. Réconfort épistolaire	[00:44:30]	
Séquence 77 du scénario		
34. Nouvel an sous les verrous	[00:45:30]	
Séquences 78 & 79 du scénario		
(Séquence 80 du scénario non utilisée)		
<i>DVD [Chapitre 6]</i>		
35. Décès de la mère de Marécaux	[00:46:25]	
Séquences 81 & 82 du scénario		
36. Bureau du juge Burgaud	[00:48:04]	
Séquence 83 du scénario		
37. Au chevet de la mère	[00:49:34]	
Séquences 84 & 85 du scénario		
<i>DVD [Chapitre 7]</i>		
38. Au journal télévisé	[00:51:00]	
Séquence 86 du scénario		

DVD [Chapitre du DVD édition du commerce]  
**00. Titre de la séquence du livret enseignant** [00:00:00]  
 Séquence(s) correspondante(s) du scénario  
 (Séquences du scénario non utilisées)

<b>39. Au parloir avec maître Delarue</b> [00:51:42] Séquence 88 du scénario	<b>54. Hôpital de la prison de Fresnes</b> [01:06:52] Séquences 128 à 130 du scénario
<b>40. Au cabinet du psychiatre de la prison de Beauvais</b> [00:52:15] Séquences 87A & 87B du scénario (Séquence 89 du scénario non utilisée)	<b>55. À l'hôpital, maître Delarue rend visite à son client</b> [01:07:45] Séquence 131 du scénario
<b>41. Installation en hôpital psychiatrique</b> [00:52:56] Séquences 90 & 93 du scénario (Séquences 91 & 92 du scénario non utilisées)	<b>56. Visite du médecin expert</b> [01:08:10] Séquences 132 à 134 du scénario
<b>42. Décision contestée</b> [00:54:04] Séquences 94 & 95 du scénario (Séquences 96 à 98 du scénario non utilisées)	<i>DVD [Chapitre 9]</i>
<b>43. Transfert à la prison d'Amiens</b> [00:54:59] Séquences 103 & 104 du scénario	<b>57. Libération</b> [01:10:20] Séquences 135 & 136 du scénario
<b>44. Médicaments au marché noir</b> [00:55:46] Séquence 105 du scénario	<b>58. Chambre de l'hôpital du Kremlin-Bicêtre</b> [01:11:18] Séquences 137 à 139 du scénario
<b>45. Interrogatoire dans le bureau du juge Burgaud</b> [00:56:34] Séquences 100 & 99 du scénario (Séquences 101 à 102 du scénario non utilisées)	<b>59. À la campagne</b> [01:11:48] Séquences 140, 141 & 143 du scénario (Séquence 142 du scénario non utilisée)
<i>DVD [Chapitre 8]</i>	<b>60. Bureau du juge des affaires familiales</b> [01:13:43] Séquences 159 & 160 du scénario
<b>46. Tentative de suicide</b> [00:58:36] Séquence 106 du scénario	<i>DVD [Chapitre 10]</i>
<b>47. Salle de réanimation</b> [00:59:30] Séquences 107 & 108 du scénario	<b>61. Salle d'assises du palais de justice</b> [01:15:32] Séquences 144 à 146 du scénario
<b>48. Marécaux reprend espoir</b> [01:00:17] Séquences 109 & 110 du scénario (Séquence 111 du scénario non utilisée)	<b>62. L'accusation s'écroule</b> [01:18:06] Séquences 147 & 148 du scénario
<b>49. Marécaux avec sa sœur et son père au parloir de la prison d'Amiens</b> [01:01:25] Séquences 113 & 112 du scénario (Séquences 114 & 115 du scénario non utilisées)	<i>DVD [Chapitre 11]</i>
<b>50. Désespoir</b> [01:03:28] Séquence 116 du scénario	<b>63. Le juge Burgaud face à la cour</b> [01:22:56] Séquences 149 à 151 du scénario
<b>51. Energie épistolaire et grève de la faim</b> [01:00:15] Séquences 117 & 118 du scénario	<b>64. Conclusions du procureur et de maître Delarue</b> [01:26:05] Séquences 152 & 153 du scénario
<b>52. Dans le bureau de la directrice de la prison d'Amiens</b> [01:05:13] Séquences 119 & 120 du scénario	<b>65. Alain retourne sur les lieux de son ancien domicile</b> [01:27:17] Séquence 154 du scénario
<b>53. À l'infirmerie</b> [01:06:11] Séquences 121 & 127 du scénario (Séquences 122 à 126 du scénario non utilisées)	<b>66. Le verdict</b> [01:27:55] Séquence 155 du scénario
	<b>67. Tentative de suicide</b> [01:29:47] Séquences 156 à 158 du scénario (Séquences 161 à 167 du scénario non utilisées)
	<b>68. Acquittement</b> [01:30:55] Séquence 168 du scénario
	<i>DVD [Chapitre 12]</i>
	<b>69. Serment</b> [01:31:55 jusqu'à 01:37:10] Séquences 169 & 170 du scénario

Les différences de correspondances entre le découpage proposé par Youri Deschamps dans le livret enseignant et l'ordre des séquences du scénario du film de Vincent Garenq permettent de constater que le montage final du film, tel que présenté sur le DVD du commerce, intervertit voire supprime certains passages du scénario - comme « preuve » que la phase du montage, dans l'élaboration d'un film, constitue encore une (si ce n'est l'ultime) étape d'écriture de celui-ci.

# Glossaire

(Non exhaustif)

**Amorce.** Au montage, technique consistant à devancer l'image d'une nouvelle séquence arrivant d'abord par le son de celle-ci ou, à l'inverse, à laisser se développer le son d'une séquence dont l'image s'est achevée sur les images de la séquence suivante, à laquelle le son n'appartient plus (en le mixant avec le son de la nouvelle séquence ou pas). Cette technique s'applique également, au moment du mixage, d'un plan à l'autre, pour créer l'illusion de continuité (notamment dans le cas d'un dialogue).

**Angle de prise de vue.** Il est défini par l'emplacement de la caméra et détermine la portion visuelle d'espace enregistrée et donc visible. Il varie en fonction de l'objectif utilisé, de la place de la caméra et du cadrage.

**Bruitage.** Effets sonores qui accompagnent l'image. Les bruits « ajoutés » proviennent de sonothèques ou sont enregistrés en direct par les bruiteurs. Les bruitages regroupent tous les effets sonores produits physiquement pour accompagner l'image. Les bruitages peuvent provenir de sons directs mais peuvent également être « ajoutés », trouvés dans des sonothèques ou enregistrés en post production par des bruiteurs. Un « Foley » est un bruit ajouté à l'image non issu de sons directs : Jack Foley fut, dans les années 30, le premier à envisager la possibilité d'ajouter des sons après le tournage, à l'époque en jouant les sons en temps réels pour les enregistrer, face à une projection du film.

**Cadrage.** Le cadrage fixe les limites du champ visé par la caméra et son organisation interne. Au cinéma, la mise en scène s'exerce par le cadrage.

**Cadre.** Fenêtre de la caméra et du projecteur et, par extension, de l'écran, qui limite l'image (filmée, projetée, et donc « visible ») par une hauteur et une largeur. Le cadre, en deux dimensions, se rapporte donc à « l'outil » (la caméra, le projecteur, l'écran). (Voir aussi **Hors cadre**).

**Caméra subjective ou Plan subjectif (ou Plan point de vue).** La caméra adopte la vision d'un personnage.

**Carton.** Au temps du cinéma muet, les situations et les dialogues étaient écrits sur des cartons dessinés s'insérant entre les plans ou les séquences. Par extension, aujourd'hui, on appelle carton (ou banc-titre) tout texte, seul ou en surimpression, apparaissant à l'image pour insérer un titre, assurer un relais entre deux plans, instaurer une ellipse temporelle, etc.

**Champ.** C'est la portion d'espace en trois dimensions (qui comprend donc la profondeur, en plus de la hauteur et de la largeur) que couvre une caméra dirigée sur un sujet - par rapport au cadre, le champ se rapporte plus à la notion « d'espace ». Le **contrechamp** est la prise de vue faite dans la direction diamétralement opposée. (Voir aussi **Hors champ**).

**Champ-contrechamp.** Au montage, alternance de plans tournés dans des axes opposés, créant l'impression de face à face.

**Contre plongée.** La caméra est placée en contrebas du sujet filmé (ce qui donne généralement - mais pas forcément - un effet de puissance). (Voir aussi **Plongée**).

**Diégèse.** Ensemble des éléments fictionnels qu'un film met en œuvre pour créer son univers narratif propre.

**Doublage, Post synchronisation, ADR (*Automated Dialog Recordings* ou *Additionnal Dialog Recordings*).** Techniques consistant à (ré)enregistrer, en studio d'enregistrement, après la prise de vue (et sur le montage final), une voix off ou des dialogues rejoués par les (des) acteurs sur l'image préexistante.

*Remarque* : dans le cas d'un film d'animation étranger, les voix des acteurs du pays d'origine incarnant les héros sont parfois enregistrées avant la réalisation, pour une meilleure synchronisation entre les prises de dialogues retenues et l'animation labiale et faciale : il s'agit alors d'un *play-back*. Pour la version française du même film, les acteurs français pratiqueront le doublage, en « post-synchro ».

### **Echelle des plans.**

Du plus large au plus serré.

- **Plan Général (PG).** Ensemble du décor, les personnages ne sont que des silhouettes non reconnaissables.
- **Plan d'Ensemble (PE).** Groupe de personnages reconnaissables dans un décor.
- **Plan Moyen (PM).** Personnages cadrés en pied.
- **Plan Italien (PI).** Personnages cadrés sans les pieds.
- **Plan Américain (PA).** Cadrage jusqu'à mi-cuisse (historiquement pour montrer le holster des cow-boys dans les westerns - l'étui à pistolet attaché à la ceinture).
- **Plan Rapproché (PR).** Cadrage en buste.
- **Gros Plan (GP).** Cadrage du visage.
- **Très gros Plan (TGP).** Cadrage d'un détail du visage (les yeux, la bouche...).

**Ellipse (temporelle).** Altération, passage d'une séquence à une autre sans lien direct. On peut parler à cet égard de « trou dans le récit ».

**Flashback.** Dans un récit cinématographique, retour en arrière momentané et ponctuel par rapport au temps donné comme présent dans le film.

**Flash forward.** Dans un récit cinématographique, saut en avant momentané et ponctuel par rapport au temps donné comme présent dans le film.

**Fondu au noir.** Suspension momentanée de la continuité photographique par obscurcissement progressif de l'image. Il peut marquer un écart temporel entre deux séquences.

**Fondu enchaîné.** Enchaînement de plans par apparition progressive de l'un sur l'autre disparaissant.

**Hors cadre.** Tout ce qui est situé hors du cadre de l'écran.

**Hors champ.** Tout ce qui est situé hors du champ visible à l'écran (et donc notamment ce qui est hors cadre).

**Jump cut.** Effet de montage qui consiste à monter une action continue (qui peut être tournée en plan séquence) en coupant certaines de ses parties, enchaînant à la suite deux ou plusieurs plans sans recherche de raccord particulier, et créant ainsi de très courtes ellipses temporelles qui génèrent des effets de saute à l'image. Cet effet accélère artificiellement la temporalité, sans l'usage de plans de coupe.

**Mise au point, Faire le point.** Réglage de l'objectif de la caméra pour que l'image soit nette (en opposition au flou).

**Mixage.** Phase ultime de la sonorisation, réalisée généralement à partir des bandes sonores enregistrées : dialogues, bruitages, musique. Toutes les sources sont mélangées, « dosées », comme lorsque l'on dit que l'on fait « la balance », pour les équilibrer les unes par rapport aux autres. Attention, terme sonore au départ, le mixage s'est parfois appliqué par extension à l'image vidéo.

**Montage.** Etape majeure de la post production d'un film consistant à en assembler les plans et les séquences dans un ordre choisi (continuité narrative ou autre), en élaborant leurs raccords et la rythmique.

**Montage alterné.** Type de montage qui alterne les plans de deux ou plusieurs séquences mettant en scène des actions se déroulant simultanément dans des lieux différents (un exemple type pourrait être celui de la poursuite). Chacune des séries d'images ainsi mises en relation établit une consécution (un enchaînement, une succession) temporelle (l'une après l'autre...), mais les deux séries d'images prises en bloc établissent une simultanéité. La temporalité peut s'en trouver dilatée (à l'inverse de l'ellipse temporelle). A l'issue du montage alterné, les situations peuvent éventuellement se rejoindre.

**Montage parallèle.** Discursif et non narratif, le montage met en relation, en les alternant (dans une temporalité le plus souvent non simultanée), des séries d'images à des fins rhétoriques de symbolisation, pour créer des effets de comparaisons et de contraste.

**Panoramique.** Déplacement du cadrage par simple rotation de la caméra sur son axe (de gauche à droite, de bas en haut...).

**Plan.** Au tournage, le plan (qui peut être associé à la « prise ») est constitué par toute image impressionnée entre la mise en marche et l'arrêt de la caméra (entre « moteur » et « coupez » !). Au montage, le plan est constitué d'images en continu, sans rupture (c'est une unité d'images fluides entre deux ruptures : coupe, raccord, *cut*, effet...). Dans les deux cas, c'est une succession d'images sans interruption.

**Plan de coupe.** Tourné en vue de préparer le montage, le plan de coupe a pour fonction, au montage, et à l'inverse du plan insert, d'établir une diversion calculée de l'attention du spectateur.

**Plan insert.** Le plan insert est un plan (*souvent* un gros plan, voire un très gros plan) apportant une information particulière nécessaire à la compréhension de l'information générale. Le plan insert attire l'attention du spectateur sur un détail montré en particulier dans une action plus globale.

**Plan séquence.** La séquence est un seul plan, en continu. Le plan est la séquence.

**Play-back.** Le *play-back* est a partie sonore d'une séquence (dialogues, voix, sons ou musiques) enregistrée (par les musiciens, bruiteurs, acteurs) avant la prise de vue et qui peut servir au moment du tournage, comme repère (exemple des comédies musicales).

**Plongée.** La caméra est placée au-dessus du sujet filmé (ce qui donne généralement - mais pas forcément - un effet d'écrasement). (Voir aussi **Contre plongée**).

**Profondeur de champ.** Zone de netteté dans l'axe de la prise de vue.

**Raccord.** Au montage, liaison entre deux plans (par l'image ou le son) n'ayant pas été tournés dans une même continuité.

**Raccord dans l'axe.** Au montage, le raccord dans l'axe est une liaison entre deux ou plusieurs plans décrivant une scène identique, sous le même angle de prise de vue (dans le même axe) mais avec un cadrage différent.

**Raccord mouvement.** Au montage, le raccord dans le mouvement donne l'illusion d'une continuité temporelle entre deux plans tournés dans des temps différents.

**Séquence.** Succession de plans ayant une unité thématique, spatiale ou temporelle, facilement repérable (une poursuite, des retrouvailles, un départ, une bataille, etc.).

**Son d'ambiance, d'environnement.** Les sons d'ambiance ou d'environnement servent à définir l'espace sonore environnant la séquence, et pouvant donner également des informations sur le hors champ (un bruit de rue, d'hôpital, de foule, pour donner une indication sur l'environnement sans donner forcément son image).

**Son direct.** Un son direct est un son ayant été enregistré sur place, pendant le tournage, au moment de l'action. Il peut être modifié si nécessaire pour être utilisé dans le mixage du montage final.

**Son *in*.** Son dont la source sonore est présente *dans* la scène et/ou représentée dans le champ (ou dans le cadre). **Son *off*.** Son dont la source sonore n'est pas *dans* la scène ni représentée à l'écran, dont l'origine est hors champ (ou hors cadre).

**Son et/ou musique intradiégétiques.** Son et/ou musique dont la source est issue de la diégèse, c'est-à-dire du contenu narratif du film lui-même.

**Son et/ou musique extradiégétiques.** Son et/ou musique dont la source a été ajoutée à la diégèse, c'est-à-dire en dehors du contenu même du film.

**Son témoin.** Son direct enregistré sur place, pendant le tournage, au moment de l'action, mais qui ne sert que de « repère » pour le mixage sur le montage final (pour cause de qualité technique insuffisante, due à des bruits parasites, par exemple, ou parce qu'un environnement sonore complet est recréé).

**Sonorisation.** Terme général désignant les différentes opérations d'enregistrement des sons : dialogues, musique, bruits, commentaire...

**Travelling.** Déplacement physique de la caméra sur un chariot sur rails, tout autre véhicule, à la main (caméra portée à l'épaule ou sur *steadycam*) permettant une prise de vue mobile dans le mouvement.

**Voix *off*.** Procédé narratif sonore faisant intervenir « par-dessus » les images à l'écran une voix de dialogue, la plupart du temps audible par le spectateur uniquement, qui peut naître du point de vue d'un des personnages de la scène, être extérieure à celle-ci (tel un commentaire), ou provenant simplement du hors champ. La voix *in* est une voix audible se jouant dans la scène, pouvant être perçue par les autres personnages participant à l'action.



