

SENSO FILMS & NOTTEMPO

Pauline Parigot

Antoine Chappey

Mourad Boudaoud

CARNET DE FABRICATION D'UN COURT MÉTRAGE

ANGÈLE À LA CASSE

un film de Matthieu Chatellier & Daniela de Felice

directeur de la photographie - Nicolas Duchêne • chef opérateur du son - Emmanuel Faivre • décor - Sonia Cailler
montage image - Mona-Lise Lanfant • montage son - Emmanuel Faivre et Xavier Thibault • Musique - Sol Hess
Sweat Like An Ape • écriture et réalisation Daniela de Felice et Matthieu Chatellier • premier assistant réalisateur
Hugo Philippon • production - Maryline Charrier • Une production SENSO FILMS & NOTTEMPO



« Une casse automobile en bordure de périphérique. Angèle, la vingtaine, vient d'en hériter. Elle y travaille sans relâche, faisant face à ses nouvelles responsabilités. Un matin, un homme se présente à la recherche d'une voiture rouge. »

Synopsis de « Angèle à la casse »

Ô tableurs

La réalisation d'un film est un moment particulier où tout à coup le réel surgit. On a beaucoup écrit et réécrit, rêvé un cap, on a répété dans son petit bureau les mouvements de la brasse ou du crawl (pour les plus athlétiques). Tout à coup, on plonge. Le réel ouvre ses vannes. Son torrent, un inconnu dont on n'a anticipé ni la profondeur, ni les ténèbres, ni les courants, nous submerge. Délices et angoisses. Atteindre le point prévu sur la rive opposée est de moins en moins évident. Mais est-ce encore indispensable ? Le film véritable et insoupçonné est en train de naître.

En ouvrant les archives du court métrage Angèle à la Casse, j'ai trouvé de la poésie aux feuilles de calculs, aux dessins préparatoires et aux tableaux excel que j'exhumais. Un antidote au sentimentalisme. Une amusante obsession pour les plannings à quadruple entrée. Sans doute était-ce les étapes nécessaires pour faire corps avec le film, permettre à ses personnages d'exister et de se déployer malgré les contraintes. C'est ce caractère concret qui m'attire ici et que j'ai envie d'exposer. Ce carnet de fabrication est donc l'histoire pragmatique d'une rencontre entre un désir de film et sa réalisation.

Matthieu Chatellier

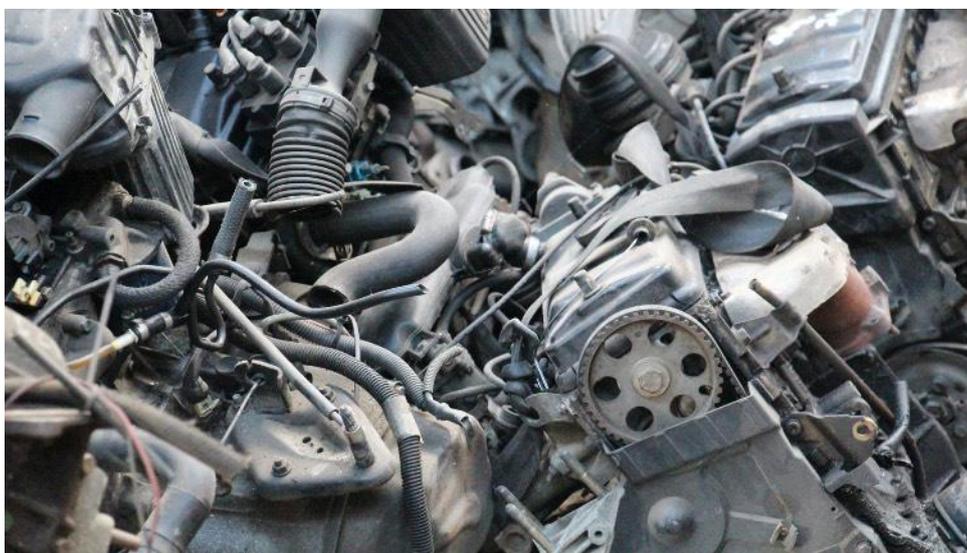
| | |
|--|----|
| Ô tableurs | 2 |
| Génèse | 4 |
| L'écriture d'Angèle à la casse | 6 |
| Le tournage | 8 |
| Séquence 27 - Attention spoiler ! | 11 |
| 3 étapes d'écriture | 11 |
| Version 1 | 13 |
| Version 2 | 13 |
| Version 3 (définitive) | 16 |
| Gérer le temps | 24 |
| Construction de la lumière et de l'image | 26 |
| Le montage, un aller retour entre l'esprit et la matière | 33 |

Génèse

L'écriture du scénario de Angèle à la Casse nous a occupés pendant trois années. C'est Daniela de Felice qui trouve l'idée initiale. Elle visite une casse automobile en périphérie de Caen et tombe sous le charme des décors.

L'endroit qu'elle découvre est très cinématographique. Les matériaux accumulés apparaissent comme des strates d'histoires, des gisements de récits de vie, de morts et de métaphores visuelles.

Au milieu de ce décor jonchés d'objets inertes et mécaniques, les êtres humains semblent fragiles et vulnérables. Ils entrent en résistance. Résistance contre la fatigue du travail, les intempéries, résistance au monde réel et anguleux.



Depuis longtemps, la question de la disparition hante le travail de Daniela et le mien. Dans ses films précédents, Daniela explore la puissance symbolique et mémorielle des objets de son père disparu : Les lunettes qu'il portait, un ticket de caisse retrouvé dans la poche d'une veste... La cinéaste fait le constat douloureux de l'absence à travers ce qui reste : un présent, poétisé et sublimé par le vide et l'aura invisible des absents et du temps passé. Dans certains de mes films, j'évoque de la même façon la faculté des objets à porter les milles récits de leurs propriétaires. Ces objets, une fois abandonnés ou relégués, ne sont plus que des indices. Quelle famille les a utilisés ? En quelle année ont-ils été créés ? Les manuscrits ou les œuvres picturales deviennent des reliques. Parfois, des objets mécaniques rappellent certaines parties d'un corps sans atteindre jamais l'humanité d'une présence réelle.



L'écriture d'Angèle à la casse

Très vite, l'idée d'un duo est ébauchée. D'un côté, Angèle, une jeune femme d'une vingtaine d'années vient d'hériter d'une casse automobile. Devant elle, Charles, un cinquantenaire, a perdu sa fille unique, du même âge qu'Angèle

Autour d'eux, nous imaginons l'hiver. Un froid qui renforce la tension entre un monde minéral et des corps tièdes, en vie. Nous imaginons la buée qui sort de la bouche d'Angèle lorsqu'elle respire dans le froid, avant le lever du soleil.

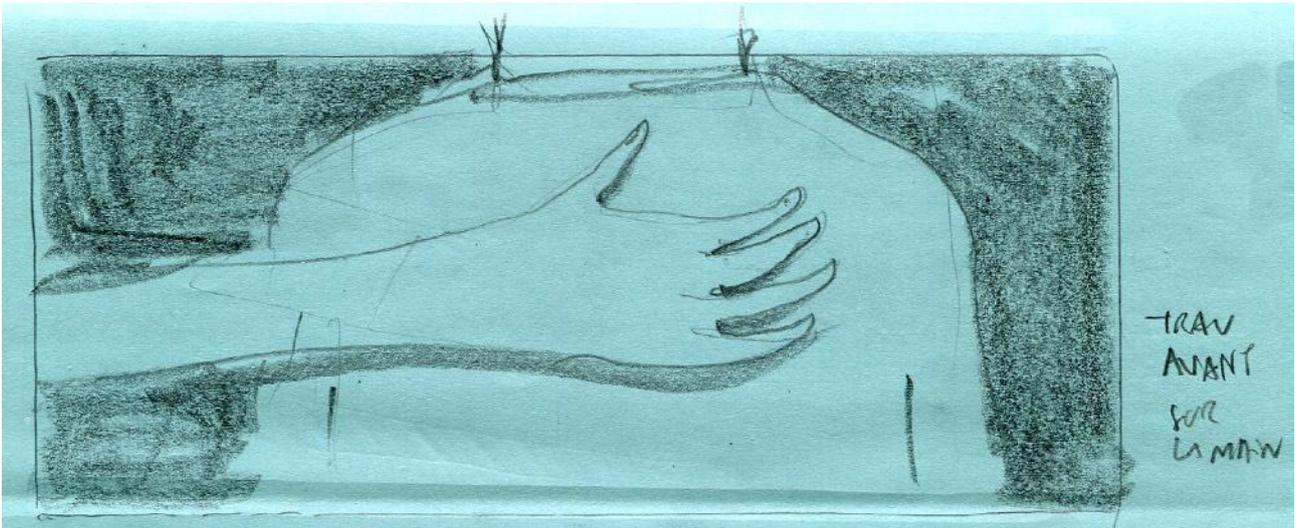
Nous fixons assez vite le point de vue du récit : celui d'Angèle. Nous voulons que le film se déroule en huis-clos : on ne sortira pas de la casse ou de son voisinage immédiat. Le film suivra donc le cheminement de la jeune femme et de son apprentissage.

Angèle fouille la voiture de la fille de Charles. Ces mains explorent les vide-poches et les compartiments, dans la nuit du parc. Cette image rêvée nous plaît. Comme si la tâche de la jeune femme était de débarrasser les épaves des récits qu'elles portent, de les neutraliser et de leur permettre de redevenir simple matière première, acier luisant et multicolore prêt à être fondu dans d'autres engins, prêt à d'autres voyages.

Charles, tourmenté par le vide laissé par la mort brutale de sa fille, est un homme seul. Il prend peu à peu conscience d'une absence irréversible. Il cherche une trace, un indice consolateur, qui pourrait lui permettre de ressusciter les émotions passées. Il ne trouvera qu'un cd de musique électro-pop. Nous pensons ses apparitions dans la casse automobile et dans l'univers d'Angèle comme des irrptions énigmatiques quasi spectrales. Charles, sidéré par la douleur, est un personnage de l'ombre. Il arrive tôt le matin ou pendant la nuit.

Enfin, nous imaginons Farid, sorte de grand frère, à l'aise dans les lieux où il est employé depuis plusieurs années. Il est le complice des derniers mois du père d'Angèle et le lien silencieux et apaisé entre le passé et le présent.

Le récit se structure peu à peu. Nous y travaillons à tour de rôle. Chacun relit l'autre, discute, modifie, rêve, approfondit et recherche l'épure. Il défriche d'autres directions, se perd et offre aussi un inattendu au partenaire d'écriture qui prend le relais. Lentement, le récit trouve son rythme et sa précision. Pour des questions de production, le film se tournera en Charente-Maritime. Nous ajustons donc notre scénario. Les séquences ont des espaces précis : une zone d'accueil de la clientèle. Un bureau où peut dormir Angèle. Un parc automobile où s'entassent les carcasses des véhicules accidentés. Les décors influencent les rapports entre les comédiens, leurs parcours et l'énergie de leur jeu.



Le tournage

Voilà ci-dessous un des fameuses feuilles de calcul !

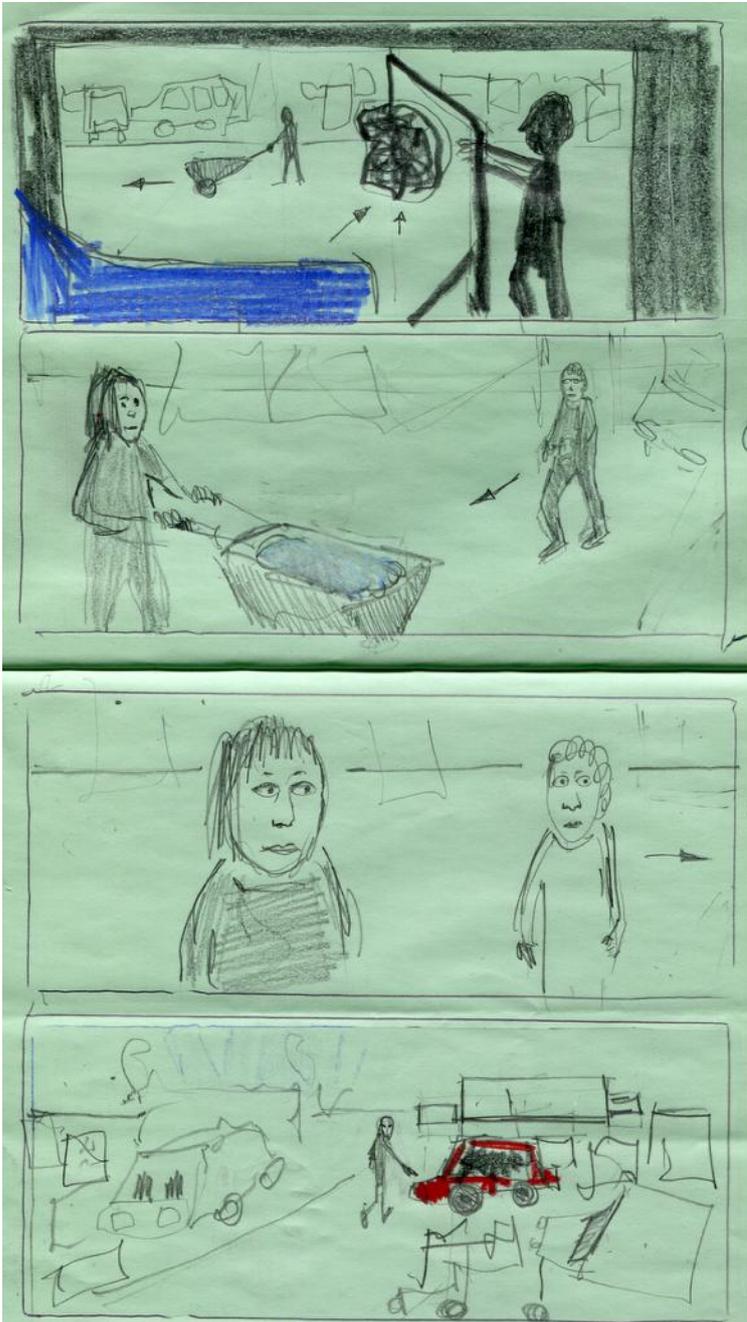
Le budget serré nous permet un maximum de 6 journées de tournage.

Avec Maryline Charrier la productrice, Nicolas Duchêne le chef-opérateur et Hugo Philippon le 1er assistant-réalisateur, responsable du planning, nous déterminons une période de tournage. Ce sera du 1er au 6 novembre 2018.

Un premier découpage technique basé sur la dernière version du scénario ébauche la mise en scène. Puis, nous passons aux mathématiques appliquées au cinéma. Nous calculons le nombre de plans que l'on pourrait tourner chaque jour. Chaque plan est singulier. Ces panoramiques, travellings ou plans fixes induisent un temps de mise en place spécifique. Et le temps d'installation technique ne doit pas déborder sur le temps du travail avec les comédiens. Les répétitions, les ajustements de dialogues... Parfois, nous allons être si contraints que nous nous contenterons d'une seule prise.

| ANGÈLE À LA CASSE | | | | | | | | | | | | |
|--------------------------------------|--------|-----------------------|------|--------|--------|---------------------|------|--------|---------|-------|-------|--|
| Nbre de jours de tournage possible : | | 6 JOURS 6j = 2880' | | | | | | | | | | |
| SEQ | P FIXE | PANO | TRAV | INSERT | EPAULE | Nbre total de plans | SEQ | ANGELE | CHARLES | FARID | CHIEN | |
| 1 | | | | | | 0 | 1 | | | | | |
| 2 | 1 | 1 | 1 | | | 3 | 2 | Nuit | | | Nuit | |
| 3 | | | | | | 0 | 3 | | | | | |
| 4 | | | | | | 0 | 4 | | | | | |
| 5 | | | | | | 0 | 5 | | | | | |
| 6 | 1 | | | 1 | | 2 | 6 | Nuit | | | Nuit | |
| 7 | 1 | | | | | 1 | 7 | Nuit | | | | |
| 8 | 3 | | | | | 3 | 8 | Nuit | | | Nuit | |
| 9 | 1 | | | | | 1 | 9 | Jour | | | Jour | |
| 10 A | 3 | 3 | | 1 | | 7 | 10 A | Jour | Jour | | | |
| 10 B | | | | | 1 | 1 | 10 B | Jour | | | | |
| 11 | 1 | 1 | 1 | 1 | | 4 | 11 | Jour | | Jour | | |
| 12 | 1 | | | | | 1 | 12 | | | Jour | Jour | |
| 13 | 3 | | | | | 3 | 13 | Jour | | Jour | | |
| 14 | | 1 | | | | 1 | 14 | | | Jour | | |
| 15 | 1 | | | 1 | | 2 | 15 | Jour | | Jour | | |
| 16 | 3 | | | | | 3 | 16 | | | | | |
| 17 | 3 | | | | | 3 | 17 | | | | | |
| 18 A | | | 2 | | | 2 | 18 A | Jour | Jour | | | |
| 18 B | | 1 | | | | 1 | 18 B | Jour | | | | |
| 19 | 2 | | | | | 2 | 19 | Jour | | Jour | | |
| 20 | 1 | | | | | 1 | 20 | Jour | | Jour | | |
| 21 A | 2 | | | | | 2 | 21 A | | | Jour | Jour | |
| 21 B | 1 | 1 | | | | 2 | 21 B | Jour | | Jour | | |
| 22 | 3 | 3 | | | | 6 | 22 | Nuit | | | | |
| 23 | 1 | | | | | 1 | 23 | Nuit | | | Nuit | |
| 24 | 3 | 1 | | | | 4 | 24 | Nuit | | | | |
| 25 | | 1 | | | | 1 | 25 | Jour | | | Jour | |
| 26 | 4 | 2 | 2 | | | 8 | 26 | Jour | Jour | | Jour | |
| 27 | 6 | | | | | 6 | 27 | Jour | Jour | | | |
| 28 | | | 1 | | | 1 | 28 | | Jour | | | |
| 29 | | 1 | | | | 1 | 29 | Jour | Jour | | | |
| 30 A | 1 | | | | | 1 | 30 A | | | | Jour | |
| 30 B | 1 | | | | | 1 | 30 B | | | | | |
| | 47 | 16 | 7 | 4 | 1 | 75 | | | | | | |

Nous affinons notre mise en scène. Le scénario se transforme en cadres, en mouvements et en durée. Nous évaluons la densité des silences, des affects, la mobilité et la présence du corps des acteurs. Nous fixons nos idées sous la forme de plans au sol et de story-board.

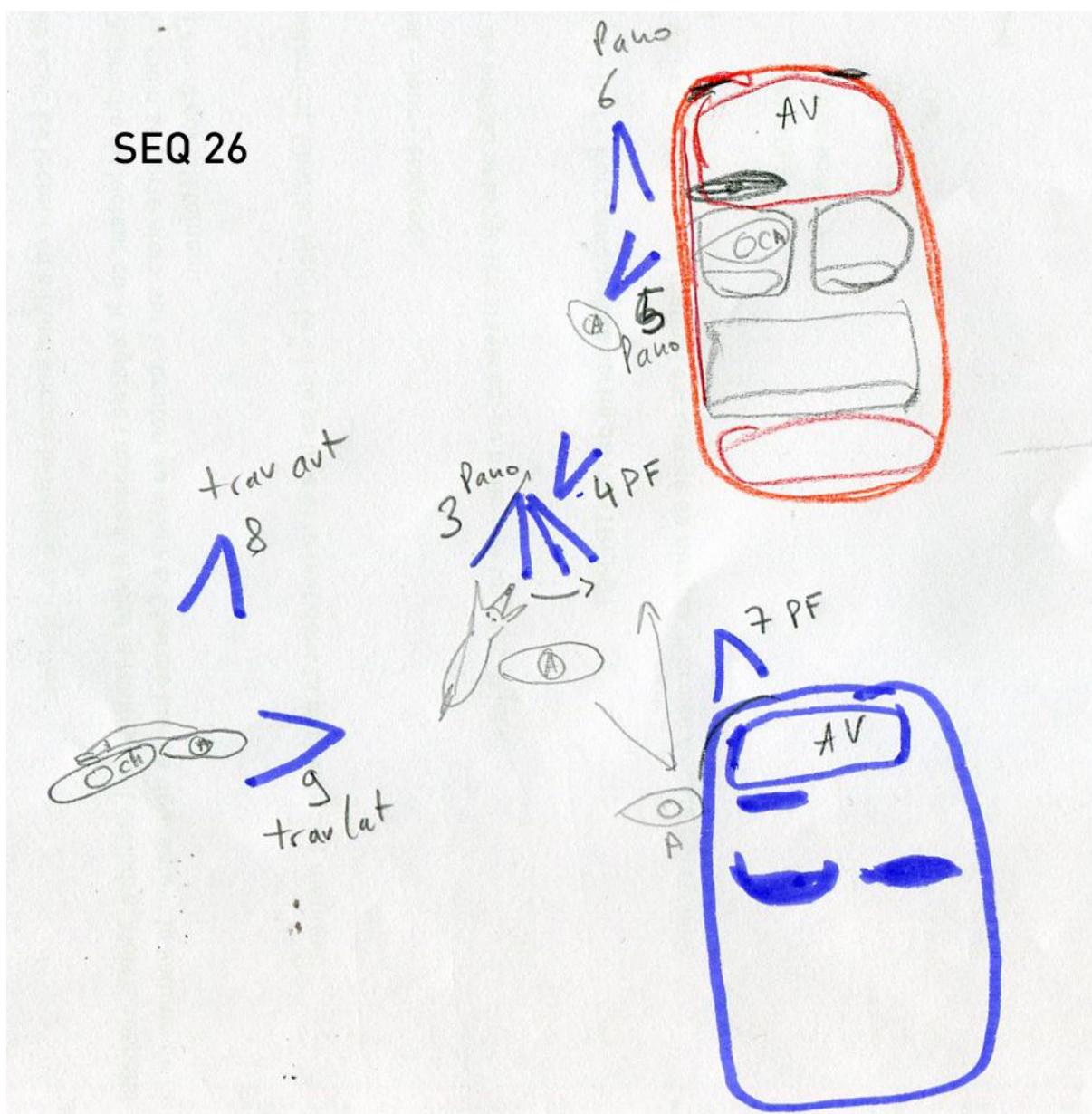


Esquisse d'un story-board / extraits de la séquence tournée

Nous souhaitons une mise en scène dépouillée. Elle doit privilégier la continuité et l'énergie du jeu, à l'écoute des personnages, sans afféterie technique. Nous voulons tourner par bloc de longs plans, quitte à les morceler plus tard à l'étape du montage.

Dans nos choix d'emplacements de caméra, nous faisons attention à ne pas augmenter le nombre d'axes de lumière. Mieux vaut ne pas multiplier les déplacements du matériel de tournage et d'éclairage d'un point à un autre du décor. Nous perdrons trop de temps.

Cette contrainte, ajoutée à notre désir de durée lors du tournage, nous plaît. Nous retrouvons là une esthétique du cinéma du réel où la position du filmeur détermine un point de vue, un regard et une émotion cohérente sur la durée de la séquence.



Extrait d'un carnet préparatoire / plan au sol
Initialement découpée en 9 plans, la séquence 26, où, à l'aube, Angèle découvre Charles dans la voiture de sa fille, sera finalement tournée en 2 plans, le temps d'un soleil couchant.

Séquence 27 - Attention spoiler !

À titre d'exemple, voici le détail précis de la fabrication d'une séquence : la séquence 27 de notre scénario, la dernière séquence du film.

À l'aube, séquence 26, Angèle a découvert Charles blotti dans la voiture accidentée de sa fille. Au milieu du parc automobile, il est frigorifié. Angèle l'emmène dans son bureau.

Séquence 27, Charles se réchauffe devant un radiateur dans le bureau/chambre d'Angèle.

Angèle donne à Charles un cd de musique - seul objet qu'elle a trouvé dans la voiture de la fille de Charles. L'ultime vestige de la vie de la défunte. Angèle propose à Charles d'écouter le cd et l'insère dans un lecteur. La mélodie commence, pleine de rythme et d'énergie. Angèle se met à chanter et à battre la mesure. Charles la regarde comme un dernier reflet de sa fille disparue.

Ensemble, ils boivent un café. Angèle se confie : elle veut abandonner la casse automobile. Émue, elle quitte brusquement le bureau. Charles, resté seul, s'approche du lecteur cd. Il baisse lentement le volume de la musique. Dans le silence, il prend le CD et le met dans sa poche.

Fin du film.

3 étapes d'écriture

Il n'est pas forcément aisé d'expliquer ou de se souvenir de la logique et de l'inspiration qui ont guidé les réécritures successives du scénario. Une recherche d'équilibre interne, d'épure et d'efficacité narrative.

Les 3 versions proposées ici (de la plus ancienne à plus récente et définitive) présentent une évolution chronologique de l'écriture de la séquence 27.

Au fil des réécritures, la scène se dilate : la version 2 offre davantage de dialogues et d'accessoires. Pour réchauffer Charles, Angèle lui prépare une soupe à partir d'un sachet de nourriture lyophilisée qui appartenait à son père. Plus tard, elle écoutera la musique de la fille de Charles. L'idée était de créer un échange entre deux univers. Celui du père d'Angèle et celui de la fille de Charles. Un échange à travers deux deuils, croisant les objets de deux défunts.

Au fur et à mesure des réécritures, la nature de ce qu'Angèle a retrouvé dans la voiture se

transforme. Dans les premières versions, il s'agit d'une petite boucle d'oreille qui porte l'inscription « Rock N' Roll ». La musique est là mais comme un sous-titre sur une image muette. L'univers rock n' roll de la fille de Charles s'est éteint. Il était devenu une simple mention ciselée sur un bijou. Il rappelle le titre de certaines tragédies antiques disparues qui ne subsiste que dans un index ou une liste établie quelques siècles plus tard. Le bijou perdu peut également figurer la violence de l'accident de voiture.

Puis, nous décidons, Daniela et moi, que le rock n' roll doit exister réellement et que la musique doit surgir dans l'aube de ce bureau glacé, agir comme un contrepoint et saisir les personnages. Ainsi, la boucle d'oreille de la version 1 se métamorphose en cd de musique dans les versions suivantes. Une chanson suffit à ce coup d'éclat. Dans la version finale, elle accompagne toute la scène jusqu'à la sortie précipitée d'Angèle. La main de Charles viendra l'éteindre doucement.

Dans les versions intermédiaires du scénario (version 2), Charles découvre le cd de sa fille dans l'auto radio qu'Angèle lui tend. La version finale (version 3) fait l'épuration de cette idée. On se débarrasse de l'encombrant auto-radio. On abandonne le potage pour un café. On garde juste l'atmosphère et l'irruption de la musique au cœur de la scène. La mélodie et la voix tonique du chanteur Sol Hess contraste avec la timidité d'Angèle et souligne le deuil de Charles. Elle permet un temps sans parole et un échange de regard entre les deux personnages. Elle installe ensuite la conversation autour du devenir d'Angèle. Le cœur existentiel de la séquence.

La sécheresse qui s'empare des dernières versions de l'écrit est généralement le signe d'une maturation et d'une métamorphose en cours. Les comédiens, les costumes, les décors ont été trouvés. Les personnages ont pris corps au cours des repérages et des essais. Et l'univers littéraire du scénario se mute en chair d'images et de sons expressifs. Les dialogues se décantent. Ils n'ont plus à prendre en charge la description d'une émotion ou d'un ton et deviennent moins explicites. Une qualité de lumière suffira à rendre les sentiments que tentaient de décrire les mots du scénario. Une contraction dans l'expression du comédien, une pause, un silence. Un changement de valeur de plan dans la mise en scène.

Version 1

19 / Int - aube / Bureau Casse Automobile

Dans le bureau, l'homme est assis sur une chaise à coté du petit radiateur à pétrole, il grelotte. On entend Turbo enfermé de l'autre côté de la porte, dans l'entrepôt. Inquiet, le chien va et vient nerveusement et aboie de temps en temps.

La boîte en métal bleue est sur le bureau, Angèle en sort une boucle d'oreille en argent portant l'inscription «Rock 'n' Roll ».

Elle la tend à l'homme.

ANGÈLE

Il y avait ça et une « Converse » rouge. La chaussure, je suis désolée, je l'ai jetée.

L'homme tend la main et sert dans sa paume la petite boucle d'oreille. Il continue à trembler.

20 / Ext jour - Casse Automobile

En plein soleil. Farid pilote la grue au bras articulé. L'engin soulève lentement une voiture vert pistache et la dépose dans la presse. Puis il fait de même avec la Clio Rouge. La tôle rouge se mêle lentement aux autres couleurs. Bleu ciel, vert pistache.

FIN

Version 2

22 / Int - jour - Bureau de la Casse automobile.

Charles et Angèle sont ensemble en silence dans le bureau.

Charles, près du poêle à pétrole, est encore parcouru de frissons.

Le micro-onde sonne. Angèle va l'ouvrir. Elle en sort une assiette avec un potage à l'intérieur et la pose devant Charles.

ANGÈLE

Voilà je vous garantis rien. C'est du périmé ...

Il commence à manger en silence. Angèle le regarde.

ANGÈLE

Ça va ?

CHARLES

Ça fait du bien...

Charles prend l'auto-radio dans ses mains engourdies. Il l'examine

CHARLES

Il marche encore ?

ANGÈLE

Je ne sais pas.

Il passe son doigt sur les touches.

CHARLES

Il y a un cd à l'intérieur.

ANGÈLE

Ah ?

Angèle parvient à éjecter le cd. Ils le regardent. C'est un cd de musique électro-pop au visuel multicolore.

CHARLES

Vous connaissez ?

ANGÈLE

Oui !

CHARLES

C'est bien ?

ANGÈLE

C'est chouette.

23 / Int - jour - Bureau de la Casse automobile.

Angèle et Charles écoutent la musique électro-pop du cd. Angèle fait du play-back sur les paroles. Il la regarde.

24 / Int - jour - Bureau de la Casse automobile.

Ils sont assis face à face. Charles finit de manger sa soupe. Angèle tient un mug de café. Ils continuent à écouter la musique.

ANGÈLE

Vous voulez pas racheter cette casse ?

CHARLES

Vous allez vendre ?

ANGÈLE

Je crois que mon père aurait été plus heureux que je continue mes études.

CHARLES

Ah ?

Il la regarde.

CHARLES

Mais vous... Vous avez envie de faire quoi ?

ANGÈLE

Moi ?

Je vais tout donner à Farid.

Après je m'en irai...

24 / Int - Aube - Bureau de la Casse automobile.

Le lecteur cd diffuse encore la musique. Charles, debout face à la fenêtre du bureau, fume silencieusement. Il regarde la cour. Angèle recroquevillée dans le fauteuil s'est endormie.

Charles silencieux met son manteau et s'avance vers la porte. Il s'apprête à quitter le bureau. Il hésite. Lentement, il s'approche du lecteur cd. Il baisse doucement le volume de la musique. Puis l'éteint complètement. Le silence s'emplit de la rumeur lointaine du monde extérieur.

Charles jette un regard vers Angèle pour s'assurer qu'elle ne se réveille pas.

Puis, délicatement, il éjecte le cd. Il le prend, l'entoure avec une feuille blanche qu'il sort de l'imprimante et glisse son paquet dans sa poche intérieure.

Angèle remue et sort à peine de son sommeil.

ANGÈLE

Vous partez ?

CHARLES

Oui.

Charles attend un moment une réponse qui ne vient pas et sort. Angèle l'entend franchir la porte principale.

25 / EXT - jour - COUR DE LA CASSE.

Angèle sort de l'entrepôt. Elle regarde la cour de la casse.
Le ciel matinal est chargé de nuages.
Turbo flâne le long des carcasses.
Farid pilote la grue au bras articulé.
L'engin soulève lentement une voiture vert pistache et la dépose dans la presse.
Puis il fait de même avec la Clio Rouge.
La tôle rouge se mêle lentement aux autres couleurs. Bleu ciel, vert pistache.

FIN

Version 3 (définitive)

27 / Int - jour - Bureau

Charles, près d'un vieux radiateur, est encore parcouru de frissons.
Angèle vient vers lui et lui tend une enveloppe Kraft sur laquelle elle a écrit l'immatriculation de la Clio rouge.

ANGÈLE

Voilà. C'est ça.

Charles prend l'enveloppe dans ses mains engourdies et en sort le cd de musique. Il l'examine puis se tourne vers Angèle.

CHARLES

Vous connaissez ?

ANGÈLE

Oui !

CHARLES

C'est bien ?

ANGÈLE

Ouais...

CHARLES

Ce serait possible de l'écouter ?

Angèle va au fond de la pièce. Elle met le cd dans un lecteur et déclenche la musique.

Charles écoute sans bouger. Sans réaction.

Angèle reste au fond de l'étagère près du lecteur cd et de la bouilloire électrique qui chauffe.

Puis elle vient déposer sur le bureau deux mugs. et retourne au fond de la pièce près de la bouilloire

Charles la regarde.

Angèle fait timidement du play-back sur les paroles.

Charles la regarde.

Angèle chantonne de manière plus assurée. Charles lui sourit. Elle baisse les yeux et redevient silencieuse.

Charles la regarde encore.

L'eau a fini de bouillir. Angèle amène la bouilloire jusqu'au bureau et remplit les mugs. Et s'assoit au bureau.

Charles tente d'ouvrir son sachet de café lyophilisé. Sans succès. Elle l'aide.

Il regarde la pièce.

CHARLES

Vous passez vos week-end ici ?

ANGÈLE

Oui. En ce moment, oui.

Silence. Elle relève la tête.

ANGÈLE

Vous voulez pas racheter cette casse ?

CHARLES

Vous voulez vendre ?

ANGÈLE

Je crois que mon père aurait préféré que je continue mes études.

Il la regarde.

CHARLES

Mais vous... Vous avez envie de faire quoi ?

ANGÈLE

Moi ? (un temps)

Je vais tout donner à Farid.

Après je m'en irai...

Ils se regardent.

Après une hésitation, Angèle sort du bureau.
Charles reste seul. Le lecteur cd diffuse encore la musique. Il se lève.

L'homme s'approche du lecteur cd, les mains encore blotties sous ses aisselles. Il regarde l'appareil. Il tend la main pour l'éteindre. Mais il suspend son geste. Sa main se porte alors sur le bouton du volume. Charles baisse doucement le volume de la musique et l'éteint complètement.
Silence.

Délicatement, Charles éjecte le cd de sa fille et le met dans la poche de son manteau.

28 / Int - jour - étagères

Charles sort du bureau et longe les étagères, au milieu de tous les objets.

29 / Ext - jour - Parc automobile sortie de l'ENTREPÔT.

Charles sort de l'entrepôt. Le ciel matinal est chargé de nuages.
Il croise Angèle qui revient.
Ils s'arrêtent.
Ils se regardent.

CHARLES

Merci beaucoup.

Soudain, ils se serrent dans les bras. Puis, Charles traverse la cour de la casse et s'éloigne. Angèle le regarde partir.

FIN

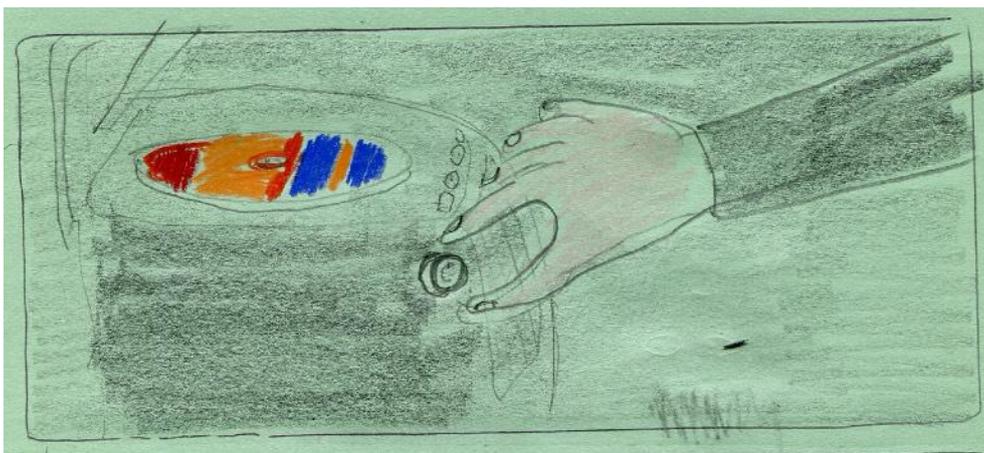
Vous trouverez ci-dessous le lien vers la séquence 27, telle qu'elle figure dans le film fini :

<https://vimeo.com/422447383>









Quatre temps composent cette séquence 27.

1 : Charles est assis au bureau. Il se redresse peu à peu en entendant la musique du cd de sa fille. Il regarde Angèle aller et venir entre le bureau et le lecteur CD.

Il s'agit d'un champ / Contre champ, alternant un plan fixe sur Charles en légère plongée et un panoramique en contre plongée qui suit le mouvement d'Angèle (positions 2 et 1).

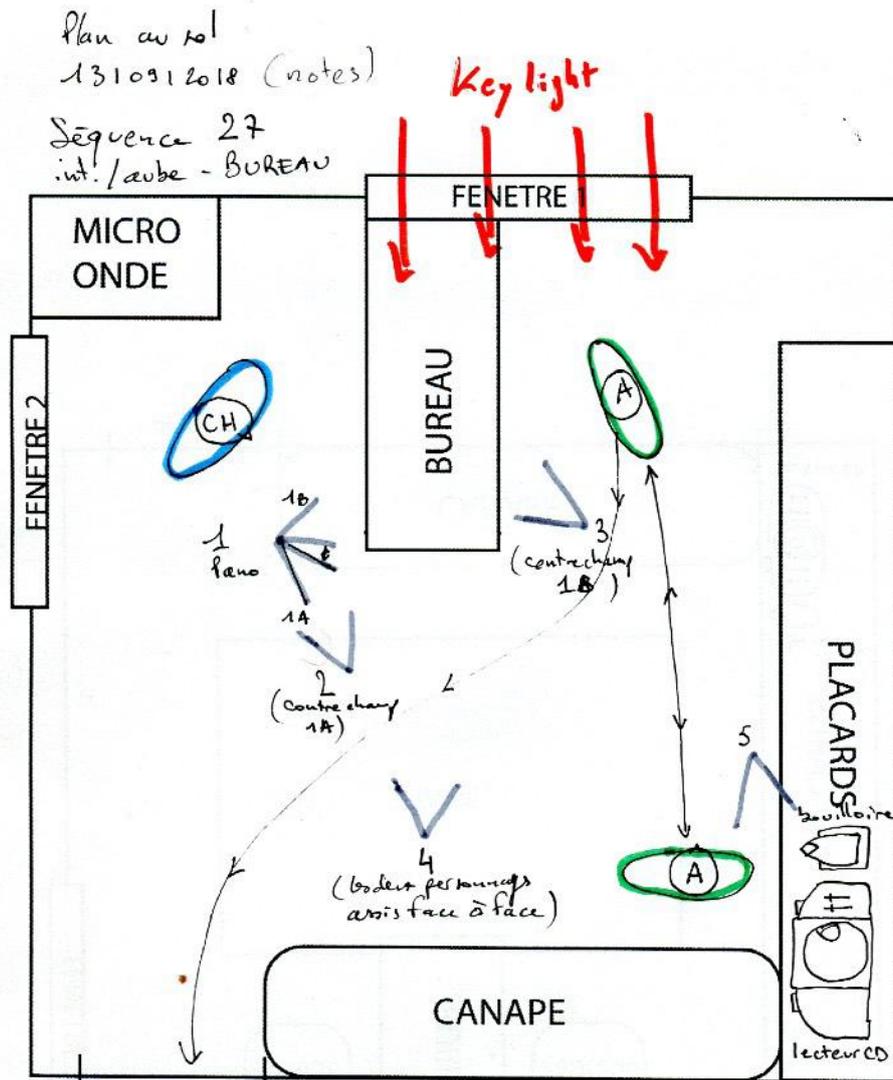
Cette mise en scène permet de jouer avec la distance et le silence entre les deux personnages.

2 : Angèle finit par s'asseoir face à Charles et un plan fixe (position 4) les réunit dans le même cadre. Angèle verse l'eau chaude. Ils boivent leur café.

3 : Angèle et Charles se parlent. Un nouveau champ / contre champ (positions 1 et 3) en plan plus serré s'engage pour ce dialogue final, jusqu'au départ d'Angèle (hors-champ)

4 : Enfin, nous finissons le tournage de la séquence par un gros plan de la main de Charles baissant le volume du lecteur cd et prenant le cd. (position 5)

Ainsi, la séquence 27 est tournée à partir de 5 emplacements de caméra et 1 axe unique de lumière.



Charles assis sur chaise, au bureau
Angèle : aller et retour bureau ↔ lecteur cd
puis assise au bureau face CH.

Gérer le temps

Extrait du plan de travail / Jour 4

Fabriquer un plan de travail est la quadrature du cercle. C'est un document essentiel pour organiser les temps de tournage et de préparation. Il sert aussi à visualiser les priorités et les plans moins importants pour la narration du film. Chaque jour, on le consulte et on le remanie éventuellement en cas d'imprévus. Parfois même, on permute des séquences entre le jour et la nuit.

Le plan de travail est un document transversal, validé par tous les corps de métier (image, son, mise en scène, décors, régie, production, etc...) C'est l'assistant réalisateur qui est maître de l'organisation et de la communication, c'est à lui, sur le plateau, de faire respecter les rouages et les horaires du PDT.

Le tournage est donc une savante organisation de tous les paramètres : l'alternance jour nuit, le temps réglementaire de travail de l'équipe, la présence des comédiens, l'installation lumière et décors... Dans le cas de Angèle à la casse, une contrainte supplémentaire s'ajoute au plan de travail : la casse automobile doit pouvoir continuer son activité, ce qui implique que le décor n'est pas toujours silencieux. Aussi, nous devons tourner les plans avec dialogues le week-end ou la nuit.

Quand le temps est compté, il faut définir des priorités et s'y cramponner coûte que coûte. Notre séquence 27 sera tournée en 3h45, installation comprise. Nous privilégions le jeu et l'énergie des comédiens. Nous voulons pouvoir travailler sur le rythme des silences et faire ressentir ce moment où deux inconnus s'apprivoisent. Nous plaçons le lecteur CD aussi loin que possible de Charles, assis au bureau. Angèle va et vient entre ses deux pôles avant de se rapprocher et de s'asseoir face à Charles. Un champ contre-champ nous permet alors d'être dans leurs regards, témoins de leur intimité.

Angèle confie à Charles qu'elle va « tout donner à Farid » et quitter la casse. C'est une confiance et aussi un aveu qu'elle se fait à elle-même. Le trouble des personnages et leur émotion nous sont transmis par la délicatesse, l'intensité du jeu et de la présence des deux comédiens, Pauline Parigot et Antoine Chappey. Pour nous appuyer sur leur énergie émotionnelle, nous tournons la séquence dans l'ordre chronologique. Nous nous tenons, Daniela et moi, devant notre « écran de retour » et, le temps de la prise, redevenons spectateurs.

Construction de la lumière et de l'image

Par Nicolas Duchêne, chef-opérateur

Le métier de chef-opérateur consiste à « mettre en images » le scénario au moment du tournage, en étroite concertation avec le (ou les) réalisateur(s). Lorsque je m'engage sur un projet, tout commence par la lecture du scénario. Je laisse naître les images que m'évoquent les mots. J'essaie « d'imaginer » (au sens propre) le film en devenir. Puis, je discute avec le(s) réalisateur(s) et nous confrontons nos imaginaires, nos idées, nos suggestions. De la première lecture du scénario aux réunions de préparation avec le réalisateur, puis aux repérages techniques (c'est ainsi qu'on appelle la visite des décors avant le tournage) découlent le choix du matériel et de l'équipe technique adaptés.

À cette étape, on est souvent tiraillé entre les envies et les choix artistiques ambitieux d'une part, et la réalité du budget de l'autre. Le manque d'argent contraint à adapter les choix artistiques afin qu'ils soient en cohérence avec le budget et le temps défini par la production. En tant que chef-opérateur, je suis responsable de l'image du film (de la lumière et du cadre) et même si je ne suis pas responsable du budget, je suis amené à composer avec lui. J'adapte mes choix à l'économie et au calendrier du tournage. Je dois en effet donner à la production une liste du matériel caméra, lumière et machinerie et définir l'équipe image : dire combien d'assistant(s) caméra, d'électricien(s) et de machiniste(s) seront nécessaires. Ces choix ont un impact direct sur le rendu final de l'image du film.

Pour Angèle à la casse, une des intentions prioritaires de Matthieu Chatellier et Daniela de Felice était de ne pas emmener le film vers un esthétisme forcé, vers des cadrages et des lumières abstraites. Ils tenaient à ce que le film soit viscéralement ancré dans le réel, dans une forme de continuité avec leur travail documentaire.

L'atmosphère du décor

Le bureau choisi pour figurer le bureau-chambre d'Angèle est situé au centre du bâtiment de la casse où nous tournons. Cette pièce possède deux fenêtres : la première (A) donne sur un recoin assez sombre de l'entrepôt ; l'autre (B), face à la porte, donne sur la partie la plus grande et lumineuse du hangar où les voitures sont désossées. Les murs existants sont de couleur verte et l'un d'entre eux est entièrement constitué de placards aux portes blanches.



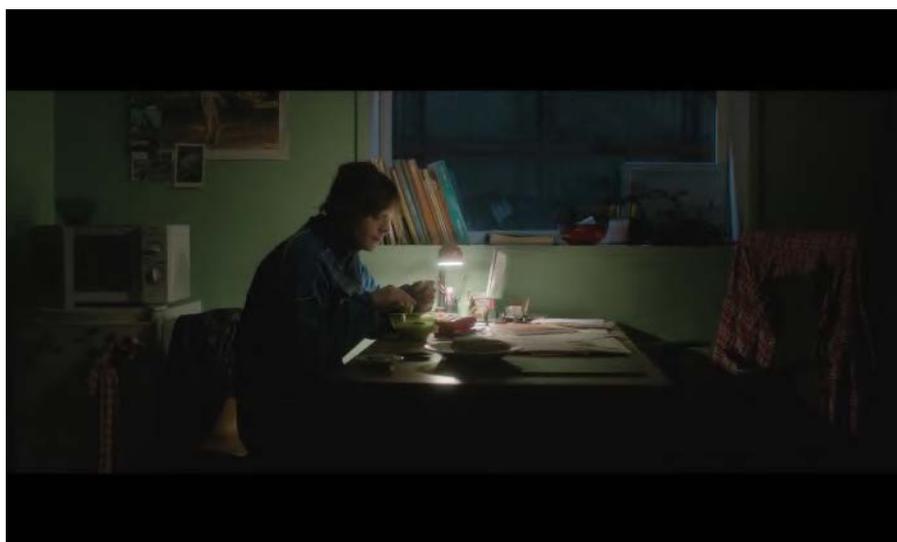
Photos de repérages / Bureau de la casse automobile

Nous envisageons tout d'abord de changer la couleur verte des murs. Mais les repeindre est un travail trop chronophage. Sonia Cailler, la décoratrice, a déjà beaucoup d'autres aménagements à réaliser. Après réflexion, nous conservons le vert original comme base. Cependant, ce vert me paraît trop clair. Sonia propose alors de passer un « jus » sur les murs qui permet à la fois de les « salir » et de les densifier (= rendre plus sombre). Ce travail, plus simple, est une économie de moyens et de temps, et le résultat convient parfaitement à ce que nous recherchons.

Sonia propose également d'enlever les portes de placard blanches et de créer ainsi une profondeur où l'amoncellement des dossiers devient visible. Dans le film, ces objets sont autant de témoins de la présence passée du père d'Angèle. Cela m'arrange énormément ! Ces portes en aplat blanc n'ont aucun relief et prendraient mieux la lumière que les comédiens eux-mêmes... Dans le même esprit, nous ferons exister au maximum les objets du père, son bazar, ses cadres, ses bibelots, ses classeurs, ses cartons... car ils sont les indices muets de son absence.

Nous décidons d'enlever les tables présentes dans la pièce et de les remplacer par un bureau beaucoup plus petit (et plus « vintage »). Dans quel sens l'orienter ? Matthieu et Daniela insiste sur le fait que le bureau du père d'Angèle n'était pas destiné à recevoir du public et n'a aucune raison d'être situé face à la porte. Nous le plaçons finalement « de profil » par rapport à la fenêtre du fond (la plus lumineuse). C'était aussi la meilleure solution pour la lumière, intimement liée à l'architecture et à l'aménagement de chaque lieu.

À partir de là, les axes les plus intéressants pour filmer dans le bureau se situent face aux deux fenêtres. Elles créent ainsi une ouverture, une profondeur à l'arrière des personnages et un étagement du flou dans les arrières plans... La situation de ces fenêtres dans le cadre nous donne la possibilité d'éclairer les personnages en contre-jour et de créer du relief dans l'image. Peu à peu, l'ambiance lumineuse du bureau se définit. Nous cherchons à construire un lieu globalement froid et âpre, qui constitue la « chambre » d'Angèle. Une pièce presque technique où elle se réfugie et comble l'absence du son père en renouant avec ses vieux objets. Ainsi, en contrepoint des murs verts sales, j'ajoute deux points de lumière chaude (à allumer ou éteindre en fonction des séquences). Une petite lampe est donc posée sur le bureau et une lampe « de chevet » est placée dans les étagères au fond de la pièce, à la tête du canapé-lit.



Angèle et Charles dans le bureau

Lorsque Angèle et Charles se retrouvent dans le bureau, le scénario mentionne un effet « jour ». L'ambiance lumineuse doit être très matinale. J'ai donc privilégié la lumière du jour, plutôt froide, qui entre par la large fenêtre du fond. La petite lampe du bureau n'a pas de raison d'être allumée. La fenêtre constitue donc la source principale de lumière de la séquence. Elle doit être assez tamisée pour n'être ni éblouissante ni trop puissante comme en pleine journée. Or comme souvent, la lumière naturelle venant de la fenêtre est en réalité beaucoup trop forte par rapport à l'intérieur du bureau.



Add a Title

ARRI Alexa Classic 16:9 Mode / 2K / 2.39:1

Zeiss Super Speed

LAT: 45° 57' 38,98" LONG: = 0° 48' 50,19"

Tilt 85° Down Bearing 324° (NW)

DATE: juin 19, 2017 , Sunrise 6:12 AM Sunset 9:57 PM

Photo Taken: 10 sept. 2018 à 17:33

25 mm

Cette photo est prise dans le bureau lors des repérages (sans modification de la lumière naturelle). On voit bien que la fenêtre apparaît trop claire, surexposée, tandis que le visage de Daniela est à peine lisible. La dynamique entre les hautes et les basses lumières est beaucoup trop grande.

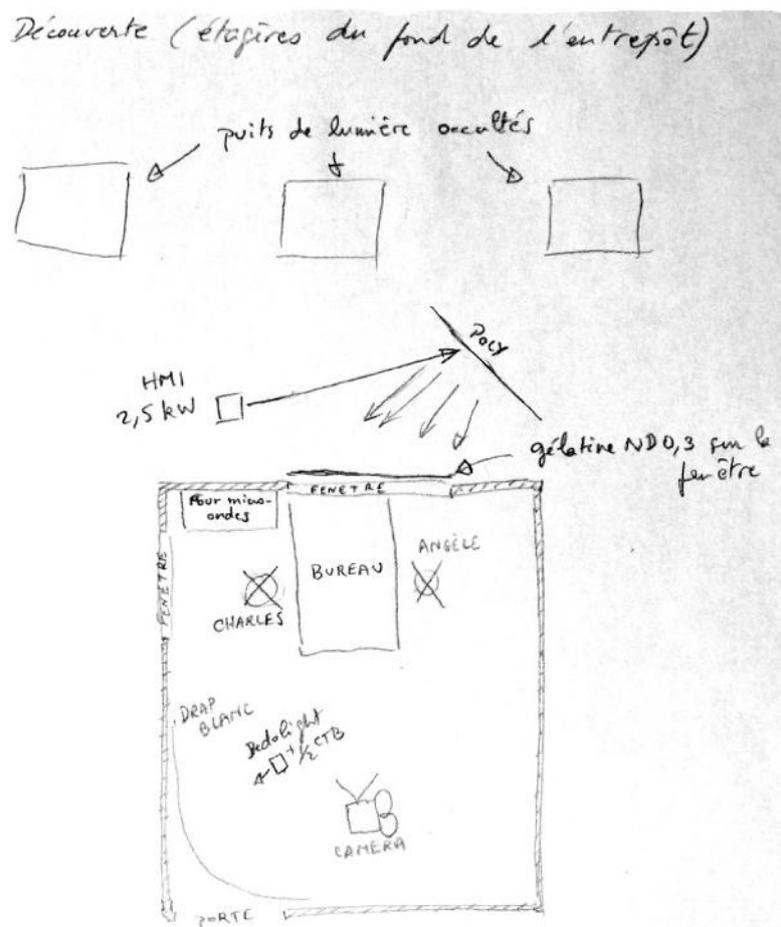
Pour obtenir une lumière « matin », l'enjeu est donc de modifier l'équilibre entre la lumière présente dehors (responsable de la surexposition de la fenêtre car éclairant trop puissamment les objets visible derrière la fenêtre – la « découverte ») et la lumière entrant par la fenêtre (éclairant l'intérieur de la pièce). Il faut donc enlever de la lumière à l'extérieur, tout en en ajoutant à l'intérieur.

Nous « tassons » d'abord la lumière naturelle qui entre dans l'entrepôt en occultant une partie de ses puits de lumière avec des borniols (grands draps noirs). Nous l'assombrissons encore en collant directement sur la vitre un filtre qui la divise par deux (gélatine de densité neutre ND 0,3).

Ces techniques réduisent effectivement la luminosité de ce qu'on voit à travers la fenêtre... mais elles affaiblissent dans le même temps une grosse partie de la lumière qui éclaire l'intérieur du bureau. Et la pièce devient évidemment beaucoup trop sombre !

Un projecteur est donc placé dans l'entrepôt, derrière la fenêtre. Il simule et « exagère » la lumière naturelle entrant par la fenêtre sans rééclairer le décor de l'arrière-plan. Ce projecteur, axé en contre-jour, donne du volume à l'image. Il crée quelques brillances et des zones lumineuses sur le bureau et les personnages, tout en laissant les premiers plans (dont les visages) dans l'ombre.

Enfin, pour « rehausser » (éclaircir) les visages, nous installons une petite source lumineuse à l'intérieur du bureau. Un projecteur illumine la surface blanche d'un drap hors-champ et la lueur réfléchie crée une lumière d'ambiance, très douce, qui rend lisible le visage des comédiens sans créer d'ombres disgracieuses.



Lorsqu'Angèle est à côté du lecteur CD, l'axe de prise de vue s'inverse. La caméra tourne alors le dos à la fenêtre. La lumière qui vient maintenant dans l'axe de la caméra, aplatit l'image, et les arrière-plans n'offrent aucune ouverture ou perspective graphique. Pour retrouver du relief, nous décidons de filmer avec la lampe de chevet allumée. Cela crée un point de lumière chaude dans cette partie de la pièce plus sombre, qui rompt la monotonie d'une image a priori sans ombre et sans volume.



Sur les plans serrés d'Angèle et de Charles assis au bureau, la lumière de la fenêtre éclaire les visages latéralement et leur laisse une part d'ombre. La faible lumière d'ambiance placée à l'intérieur du bureau permet de décontraster la partie ombrée du visage.

Contrairement à ce qu'on fait classiquement, nous cadrans les visages en « laissant de l'air » non pas devant le regard mais de l'autre côté. Angèle regarde Charles vers la gauche, mais l'espace vide dans le cadre est à droite. Charles regarde Angèle vers la droite, mais l'espace vide dans le cadre est à gauche. Cela crée une sorte de déséquilibre dans l'image, et met en valeur le manque qui les accompagne. C'est un peu comme si cet espace vide à côté d'eux incarnait leur absent respectif. Pour Angèle, son père et pour Charles, sa fille... D'une certaine façon, le cadre les met face à face, mais chacun reste affecté par son deuil en devenir.



Le montage, un aller retour entre l'esprit et la matière

Par Mona-Lise Lanfant, cheffe monteuse.

Le montage est une pratique que j'aime aborder sans a priori. Je suis monteuse et non réalisatrice. Je ne me réfère à aucun autre dogme que celui de la matière amenée sous mes yeux, qui sait très bien dicter sa loi pour peu qu'on sache l'écouter et l'apprivoiser.

On dit parfois qu'il y a autant de films que de monteurs. Je ne suis pas sûre de cela. La matière est présente dans le film et nous ne faisons qu'en révéler des aspects, comme un archéologue gratterait la terre à des endroits. Bien sûr, plus le réalisateur sait là où il veut emmener le spectateur, ou plutôt là où il ne veut pas l'emmener, plus les coups de pioches du monteur pour faire émerger le squelette seront précis. Plus rapide sera alors le travail de dégrossissage et de sélection au sein des rushes. Néanmoins, dans ce travail d'abattage et de présélection, il faut faire attention à ne pas oublier certaines petites vertèbres presque imperceptibles, mais nécessaires pour faire tenir le squelette ensemble.

Le monteur doit si bien connaître les rushes qu'il doit pouvoir retrouver le moindre chaînon qui viendrait à manquer dans le film, si celui-ci, bien entendu, est présent dans les rushes, car il ne pourra pas l'inventer. Pour pouvoir le trouver, il faut que le monteur comprenne ce qui manque. Le diagnostic est à la fois théorique et pragmatique. Soit, il va aller chercher dans les rushes ce qu'il souhaite pour illustrer son idée. Soit, c'est l'image qu'il a vue qui va lui inspirer l'idée. C'est donc un aller retour constant entre l'esprit et la matière qui se joue lors du montage.

Pour moi, le montage est une approche artistique dont le but est de faire émerger un certain ordre à partir de ce qui peut à première vue s'apparenter au chaos. Le chaos, non plus du scénario qui est le premier endroit de l'écriture du film, ni celui du tournage et la mise en image de l'idée, mais celui des rushes jetés pèle mêle au sein du logiciel, dont la chronologie est à retrouver ou encore le chaos lié au foisonnement des prises enregistrées pendant le tournage à travers la multiplication des axes et les différentes valeurs de cadre.

Devant l'étendue des possibilités de montage, je suis souvent prise au début de chaque projet par cette éternelle angoisse : « Vais-je arriver à monter ce film ? » et « Par quel bout le prendre ? » Pour l'instant, je n'ai jamais rencontré de cas où le film ne s'est pas trouvé au montage. C'est à cette idée que je me raccroche.

Tout le monde connaît peut-être le syndrome du : « Je dois ranger ma chambre » dès lors qu'il faut se mettre devant sa table de travail. Rapporté au montage, il s'agit dans un premier temps d'organiser la matière, de la classer avec méthodologie pour ne pas se noyer dans la masse. C'est un travail préliminaire que j'apprends aux étudiants, lorsqu'ils doivent monter leur film. Ce rangement possède des vertus multiples.

Il permet de se retrouver dans les rushes dès lors qu'on cherche une prise précise.

Il rassure le réalisateur ou la réalisatrice qui aime à savoir que tous ses petits sont bien là.

Il tempore également le début de montage par une sorte de tampon technique et rationnel qui

absorbe les possibles angoisses émotionnelles qui entrent en jeu au début du film face au vertige du : « Tout reste à faire » pour le monteur et du « Ce que j'avais en tête depuis dix ans est maintenant concrétisé dans cette petite image que me renvoie le moniteur d'une salle obscure aux rideaux fermés » pour le réalisateur ou la réalisatrice. Fini pour elle ou lui, l'espace de rêves et de fantasmes. Il va falloir composer avec la brutalité du réel.

Alors, au début, on y va doucement.

On répertorie en premier lieu les séquences, puis on les ausculte tranquillement sans pousser trop loin l'analyse. On prend la température de chacune des images tout en les survolant toutes. Mais il ne faut pas se méprendre. Cette première lecture n'est pas menée du coin de l'oeil en dilettante. Non, elle requiert une attention minutieuse, un regard captivé et absorbé par cette entrée en matière. C'est là pour la première fois et dans toute leur puissance que les rushes révéleront leur quintessence et que nos premières impressions se graveront en nous de manière souvent indélébiles.

Le dérushage est le premier montage du film. Pour moi c'est l'étape la plus importante car c'est dans ce vivier de rushes qu'il faudra sans cesse retourner piocher tout au long du montage. Une bonne mémoire et un œil affuté s'imposent. Cet exercice se rôde à travers les expériences renouvelées. Des habitudes de travail arrivent avec le temps. Par exemple, dans un film plutôt bavard, (ce qui n'est pas le cas d'Angèle à la casse) ma vigilance sera accrue quand il s'agira de noter tous les endroits de pause et de silence présent dans les rushes. Et je ne vois pas d'inconvénients à ce que ces instants soient volés avant le clap ou en fin de prise, après le « Coupez ! ». Il est rare que les respirations ne soient pas nécessaires dans le rythme naturel du film et qu'il n'y ait pas besoin de retourner chercher ces regards et ces moments suspendus.... Tout comme ce qui peut parfois sembler une erreur au tournage peut de manière inattendue s'avérer une matière utile. Une longue prise où il manque des phrases à cause d'un oubli de la part du comédien, peut alléger un dialogue trop conséquent. A l'heure du numérique, aucun rush ne se jette. Tout doit être scanné au moins une fois et par la machine et par le regard. Les prises qui ne nous semblent pas intéressantes et regardées de manière isolée les unes par rapport aux autres peuvent se révéler plus intéressantes que la prise qu'on avait jugée au préalable meilleure, une fois montée. De même qu'un rush qui marchait très bien tout seul lorsqu'il se visionnait indépendamment des autres perdra la particularité qui nous avait attiré lorsqu'il sera accolé à d'autres plans. Il faut parfois revoir nos intuitions ressenties à la première lecture des rushes une fois ceux-ci mis bout à bout.

Un exemple précis me revient concernant Angèle à la casse. Lors du dérushage de la scène d'extraction du moteur de la voiture, nous avons hésité entre deux prises. Une plus claire, dans laquelle on distinguait tous les détails du moteur, et une autre, à contre jour, où on ne percevait que les contours des objets.

Ce plan devait venir s'accoler à la séquence où Charles révélait à Angèle le décès de sa fille. Il racontait qu'un prélèvement d'organes avait eu lieu la nuit même. Puis venait, dans le montage, un plan décrivant l'extraction du moteur d'une vieille carasse de voiture. Le plan le plus sombre résonnait particulièrement avec la scène d'avant. Le contre jour conférait en effet au moteur,

avec ses tuyaux qui pendaient, l'aspect d'un cœur humain. Le caractère symbolique de l'esquisse nous frappa et ce dernier l'emporta sur le plan plus clair et plus détaillé. À un autre moment du film ou avec un autre enjeu, le contre jour aurait peut-être été moins apprécié car moins précis. Mais c'est la conjoncture de l'accolade qui a été décisive quant au choix du plan. Le choix ne pouvait pas se faire faire ex-nihilo. C'est pour cela qu'une fois le film monté, certains monteurs retournent conforter leur choix de prises en les recomparant avec les autres.



Ce qui est intéressant, c'est que je ne sais rien à priori de ces motifs cachés derrière les plans en arrivant en phase de montage. J'aime bien découvrir ceux qui sont en puissance dans les images, plus ou moins maîtrisés ou plus ou moins conscients quand ils sont filmés. La neutralité du monteur l'aide à mieux les déceler.

L'un des enjeux du montage d'Angèle à la casse était de transmettre au spectateur le manque ressenti par Angèle sans trop l'appuyer. Cette information qui devient plus explicite dans la dernière partie du film, s'exprime dans plusieurs séquences. Le manque est en effet la thématique première. Un certain dosage était à trouver pour relayer l'émotion sans tomber dans l'emphase.

Dans la scène où Angèle essaye les gants de son père, le montage pouvait privilégier les mains de la protagoniste ou rester davantage sur son visage.

Quel est le plan susceptible d'amener le plus d'émotion chez le spectateur à travers le mécanisme d'identification ? C'est une question de ressenti. Filmer un visage est un code plutôt attendu quand on désire filmer la tristesse. Il est néanmoins nécessaire pour l'incarner.

Hormis dans certains films plus conceptuels, des mains sans visages trop longtemps à l'image pourraient perdre le spectateur par leur désincarnation. A contrario, un plan long du visage pourrait véhiculer trop de pathos et braquer le spectateur rompu à l'expérience cinématographique et devenu plus exigeant quant au code. Tout cela semble très cérébral mais ce sont toujours des considérations que nous devons prendre en compte lorsque nous montons un film.



Le cœur de la scène est la volonté d'Angèle de toucher l'empreinte en creux de son père, dans un gant devenu comme le moulage d'une main qu'elle incorpore, son désir de caresser l'absence. C'est l'essence de la scène : le toucher charnel dont nous souhaitons qu'il dure en moment consacré. Les plans des mains ont donc une grande place dans la séquence, plus que le visage, qui dit peut-être moins mais constitue néanmoins une charnière nécessaire au naturalisme et à l'identification.

En réalité, lorsque je monte, je ne théorise pas, je vibre. Je vibre donc, puis je théorise. Peut-être pour comprendre comme après coup la logique intrinsèque de l'histoire, où se situe son cœur névralgique. C'est cette compréhension qui m'aidera à créer des ramifications et des passerelles nécessaires pour tisser une cohérence et des rappels de motifs au sein du film. Tout ceci le réalisateur en a souvent conscience avant moi. Mais, j'ai besoin de codifier le film avec mon propre langage pour me l'approprier durant cette phase et mieux comprendre comment aider à l'écrire.

Il y avait bien d'autres scènes dans lesquelles l'émotion d'Angèle affleurerait ; celle du répondeur notamment est une des scènes inaugurales du film. Une autre, que vous ne connaîtrez sûrement jamais puisqu'elle a été coupée au montage, était très belle, mais avec la séquence des gants, elle était de trop. Toutes les deux avaient la même fonction.

A vouloir dire deux fois une chose que l'on a compris dès la première fois, on accumule peut-être du sens mais il n'en est pas plus intelligible. Au contraire, les deux scènes se font concurrence et s'ombragent mutuellement. Un arbre élagué poussera mieux et fortifié. Pour cela il faut couper des branches. Dans notre cas, c'est le sens sensible qui s'en trouve renforcé.

Pourtant, dire que la démultiplication du motif aboutirait à l'annulation de son effet n'est pas forcément pertinent. En effet, dans un film, le même motif revient souvent. Oui, il doit revenir, pour engendrer la cohérence diégétique, mais sous d'autres formes et surtout enrichi par des variations et des nuances. Ce n'est pas toujours un travail aisé pour le monteur de les déceler et de comprendre s'il y a variation ou répétition.

Dans ce cas précis, ce qui se rejouait mettait encore en scène le répondeur et nous avons jugé que cette scène grillait un peu trop vite les cartouches émotionnelles que nous devons économiser pour nous emmener jusqu'au bout du film.

On parle beaucoup de scènes que l'on coupe au montage. Le monteur ou la monteuse est alors associé à un vilain ou à une vilaine castratrice. Mais, pour être juste avec le monteur, il faut également parler des séquences que l'on crée parfois de toutes pièces en rassemblant des plans qui n'étaient pas forcément prévus à cet effet. J'entends déjà le réalisateur dire : « Oui, mais si ils n'ont pas été prévus, ils ont quand même été tournés ! ». Assurément ! Il a fallu de l'instinct pour tourner ces plans sans immatriculation précise ni numéro de scène, mais que le réalisateur au fond de lui-même savait nécessaire.

Ces plans de casse au petit matin, de chien qui gémit, de veste ou de portrait du père traduisent en image la figure du vide rempli par l'absence, un personnage presque à part entière du film.

Ces plans se sont avérés cruciaux pour tisser des séquences non prévues au scénario et pourtant tellement chargées en émotion. Notamment, au deux tiers du film, quand Angèle est allongée après avoir fouillé dans les dossiers de la casse, et que la photo de son père apparaît pour la première fois. L'émotion est saisissante. Cette absence brodée tout au long du film prend figure dans ce petit cadre minimaliste, tandis qu'Angèle est terrassée sur le canapé.



Ces plans témoignent de l'impossibilité de dire la peine et la boule au ventre. Pourtant, puisque nous en sommes à détricoter la magie du cinéma, le plan où Angèle est allongée nous l'avons déjà vu. Nous l'avons, en effet, volé avec traîtrise à la première scène du répondeur et nous l'avons gentiment posé là, ni vu ni connu, dans une autre valeur de cadre tout de même. En effet, ce n'est pas stricto sensu le même plan sinon le détecteur de doublon de mon logiciel gendarme m'aurait alerté illico presto.



Cette scène où Angèle est frappée de léthargie est donc une scène totalement inventée au montage. Elle vient remplacer un plan où Angèle lisait un passage d'un livre de Blaise Cendrars. Ce silence de plomb raconte l'indicible. Voilà comment émerge la poésie parfois : dans l'art de ne pas faire fonction.





ANGÈLE À LA CASSE / Fiche Technique

un film de Matthieu Chatellier et Daniela de Felice
FR 2019 • 29' • Senso films & Nottetempo

Une casse automobile en bordure de périphérique. Angèle, la vingtaine, vient d'en hériter.
Elle y travaille sans relâche, faisant face à ses nouvelles responsabilités.
Un matin, un homme se présente à la recherche d'une voiture rouge.



avec • with

Pauline Parigot
Antoine Chappey
Mourad Boudaoud

production • contact

SENSO FILMS

Maryline Charrier • maryline@sensofilms.fr
2 bis ave Américo Vespucci 17000 La Rochelle FR •

NOTTEMPO

contact@nottetempo.fr www.nottetempo.fr
15 bis rue Dumont d'Urville • 14000 Caen FR •

avec le soutien

DE LA RÉGION NORMANDIE EN PARTENARIAT AVEC LE CNC
ET EN ASSOCIATION AVEC NORMANDIE IMAGES

DE LA RÉGION NOUVELLE - AQUITAINE EN PARTENARIAT AVEC LE CNC

DU DÉPARTEMENT DE LA CHARENTE MARITIME
ET DE LA RÉGION NOUVELLE - AQUITAINE, EN PARTENARIAT AVEC LE CNC

écriture et réalisation

Daniela de Felice et Matthieu Chatellier

premier assistant réalisateur

Hugo Philippon

directeur de la photographie

Nicolas Duchêne

première assistante opératrice

Christelle Poupin

chef opérateur du son

Emmanuel Faivre

assistante opératrice du son

Anna Raffier

décor

Sonia Cailler

montage image

Mona-Lise Lanfant

montage son

Emmanuel Faivre • Xavier Thibault

mixage

Xavier Thibault

étalonnage

Matthieu Chatellier

Musique

Sol Hess

Sweat Like An Ape

Letter & Ape dans Sixty

SINKING SAILING SHIPS

Platinum Records

maquillage

Max Legoubé

régisseur général

Julien Gauthier

régisseur adjoint

Pierrick Lafond

régisseuses adjointes

Alexia Krioucoff

Chloé Brias

chef électricien

Antoine Lienhard

chef machiniste

Christophe Chaussebourg