

LES PAUMES BLANCHES (WHITE PALMS)

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



Une réalisation du CDDP de l'Essonne



Dossier élaboré par *Alain Vauchelles, professeur de lettres et de cinéma*

L'objectif essentiel de ce dossier est l'analyse d'une œuvre cinématographique. Il peut, au-delà, aider les enseignants à éduquer le regard des élèves et à développer leur culture cinématographique. D'autre part, le sujet même du film et son esthétique donnent l'occasion d'aborder certains thèmes plus généraux liés en particulier à l'enfance, à l'apprentissage d'une activité et de la vie sociale, entre autres.

1- Fiche technique

FEHÉR TENYÉR / 2006. Hongrie

Réalisateur : *Szabolcs Hajdu*

Acteurs :

Miklós Dongo : *Zoltán Miklós Hajdu*
Miklós enfant : *Orion Radies*
Miklós adolescent : *Silas Radies*
Puma, l'entraîneur : *Gheorghe Dinica*
La mère : *Oana Pellea*
Le père : *Andor Lukáts*
Kyle Manjak : *Kyle Shewfelt*
Oncle Imre : *József Vásári*
Kelly : *Jerry Gibbons*
Directeur du cirque : *Alexandru Repan*
Maître du ring : *Tibor Mészáros*
Józsi Posta : *Tibor Géza Papp*
Miki Ördög : *Olivér Bajnóczi*
Pavel Brushnikin : *Brushnikin Alexander*
Andrej Brushnikin : *Artyom Ledovskikh*
Doublure de Miklós adolescent : *Alexander Brushnikin Jr.*

Directeur de la photographie : *András Nagy*

Montage : *Péter Politzer*

Musique : *Ferenc Darvas*

Chef décoratrice : *Mónika Esztán*

Production : *Katapult Film, Hongrie*

Distributeur en France : *Epicentre Films 55 rue de la Mare 75020 Paris*

☎ 01.43.49.03.03

Durée : *1h40mn.*

Cannes 2006 : Quinzaine des réalisateurs. Sortie en France le 21 novembre 2007.

« **Grand Prix du festival du cinéma européen en Essonne en 2006** »

2- Synopsis

Le film présente en alternance et en désordre plusieurs étapes de la vie et surtout de la carrière de Miklós Dongo. Jeune apprenti gymnaste à Debrecen (NE de la Hongrie), il est soumis à la discipline violente de Puma, l'entraîneur. Après s'être enfui d'une séance, il s'engage, mentant sur son âge, comme trapéziste ; lors de la première représentation, il rate le receveur et chute gravement. Plus tard, on le retrouve entraîneur à Calgary (SW Canada) ; jugé trop violent par les parents de ses jeunes élèves, il se consacrera exclusivement à Kyle, jeune champion au caractère rétif, qu'il parviendra, au prix de louables efforts pédagogiques, à entraîner. En 2002, Kyle et Miklós s'affrontent aux championnats du monde qui ont lieu précisément à Debrecen : le

premier représente le Canada, le second la Hongrie. Ils font longtemps jeu égal, mais Kyle remporte le titre. En 2003, Miklós est artiste du Cirque du Soleil qui se produit à Las Vegas.

Ce résumé est infidèle puisqu'il impose au récit une linéarité que refuse le film, construit sur des **flash-back**¹ et la juxtaposition d'époques et lieux différents :

- Les années 80 à Debrecen : Dongo à 10 ans puis 13 ans.
- 2001 à Calgary : Dongo est formateur d'enfants puis entraîneur de Kyle.
- 2002 à Debrecen : championnats du monde.
- 2003 à Las Vegas : le Cirque du Soleil.

Pour clarifier cette disjonction entre chronologie fictive et ordre narratif, voici une proposition de

3 - Découpage séquentiel, le minutage approximatif correspondant aux relevés du DVD de travail.

- 1- Pré générique** : Miklós Dongo (D le plus souvent dans cette étude) marche dans la ville (**Calgary**), sa valise à la main. Pause cigarette le long d'une façade, mais « *you can't smoke here* ».
Générique : D prend un taxi d'où est vue la ville.
- 2- 3mn54** : « **2001, Calgary** ». Le responsable du club Altadore, Kelly, accueille D, lui présente les locaux et, derrière le miroir dans tain, Kyle Manjak, « élément en or » du club, un caractère difficile encore marqué par des réactions adolescentes. *NOIR, son d'un vol d'oiseau* ↓
- 3- a/ 6mn13** : « **1980. Debrecen** ». Le son se poursuit, c'est un pigeon dans la charpente. Un gymnase, de jeunes gymnastes (une moitié-filles aperçue, une moitié-garçons où l'on reste). Gros plans, échauffements, etc., contrechamps sur une porte entrouverte. Pas un mot, sons distincts.
b/ 8mn12 : Arrivée de « Puma », l'entraîneur. Il ordonne de se mettre en ligne. L'un des enfants (D, 10 ans) dépasse la ligne : il lui fouette la cuisse de son fleuret. Pleurs silencieux. Doivent crier à l'unisson pour répondre au bonjour de Puma. Celui-ci tire le rideau pour occulter la partie « filles ».
c/ 11mn45 : Entraînement intensif. Chacun change d'agrès au coup de sifflet. Ordres et encouragements criés.
d/ 14mn09 : D va laver sa main blessée. Seul aux toilettes, il reste assis puis regarde le gymnase en contrebas et le ciel par la fenêtre.
e/ 16mn53 : Retour de D. Grand écart : un enfant pleure, Puma pèse sur lui pour qu'il parvienne à l'écart. Grimper de corde. Ördög, harcelé et moqué par Puma parce qu'il n'arrive pas à monter, chute. « En ligne ! »
- 4- 20mn36** : Chemin du retour. Vues subjectives des immeubles. Musique sortant d'une fenêtre ouverte. Un sapin de Noël atterrit sur le trottoir au passage de D.
- 5- 22mn14** : Les parents et oncle Imre, vulgaire. Les premiers font admirer les coupes de D et exigent de lui qu'il montre ses prouesses physiques et ses muscles. Ses parents ne croyant pas à la raison de sa blessure à la cuisse, il s'invente une faute.
- 6- 27mn59** : Gymnase. Puma veut savoir qui s'est plaint à ses parents. Revue. Trouve le « traître », Józsi, qu'il fouette devant les filles. Arrivée des parents, qu'il fait sortir. Un père reste, les autres reviennent. Puma se montre gentil, en particulier avec Józsi. D bute devant le cheval de saut.
- 7- 34mn07** : Chez D. Salle de bains. D feint de se laver. *NOIR. Son du réveil* ↓
35mn57 : Lever de D. Rue. En retard, il court (*son réveil et bruits de course se superposent*). Chute en heurtant l'arbre tombé. Arrivé au gymnase pendant l'appel, il fuit et erre dans la ville. Gare, train, regards sur les gens, un canard dans une caisse. Un parc. Puis un immeuble dont

¹ Nous choisissons définitivement cet anglicisme, invariable à l'usage, au détriment de « retour en arrière » ou du plus savant « analepse », sa fréquence d'emploi en analyse filmique l'imposant (hélas ?).

l'ascenseur le mène jusqu'au sommet. Sorte de vertige au-dessus du puits des étages (*son électronique*). NOIR

- 8- **43mn41** : *Gymnase de Calgary*. D gifle un enfant sous l'œil de Kyle assis au fond de la salle...et des parents installés derrière la glace sans tain. Ceux-ci se plaignent : D ne pourra plus s'occuper des enfants et se consacrera dorénavant à Kyle.
- 9- **47mn03** : Entraînement de Kyle. Celui-ci refuse de parler, de bouger puis propose de s'entraîner en lançant un ballon dans une poubelle.
- 10- **50mn45** : D roule en *automobile*. Deux voix-off (la radio ?) dialoguent sur la mort et sa définition. Arrivée nocturne au *club*.
- 11- **52mn20** : *Gymnase*. Nouvelle séance d'entraînement. Discours de D à Kyle. « Tu dois m'obéir, je suis ouvert... » Kyle va sauter au trampoline. *Son obsédant*.
- 12- **54mn00** : D sur une *hauteur des faubourgs*. Essais d'équilibre sur un banc. NOIR.
- 13- **55mn35** : Une porte du *gymnase* s'ouvre sur une lumière et Kyle. Celui-ci voit D aux anneaux, puis à la barre fixe. Se met en tenue et « le duel » commence, en silence hormis les bruits des mouvements de cet entraînement intensif.
- 14- **59mn06** : Marche de D dans la *ville*, à laquelle succède celle de D à 13 ans, à *Debrecen*, sous une lumière bleue. Bruit de chute. D découvre le corps inanimé de Puma au bas d'un puits d'immeuble (cf. 7). Le « cadavre » soudain s'anime pour attraper le pied de D.
- 15- **1h00mn37** : *Gymnase*. D s'était assoupi sur le cheval, d'où le tire violemment Puma qui va le frapper. D bloque la lame du fleuret. Arrivée de trois gymnastes du cirque Aurora qui cherchent un jeune pour remplacer un trapéziste. Puma les renvoie vertement, refusant de dévoyer ainsi la gymnastique (« ce ne sont pas des clowns ! »). Lorsque, après cette interruption, il veut reprendre la punition, D s'enfuit, franchit le mur à l'arrière du vestiaire, se rhabille dehors et allume une cigarette.
- 16- **1h06mn28** : *Cirque Aurora*. D avoue 16 ans et se fait engager comme trapéziste. Puma seul dans le *gymnase*.
- 17- **1h08mn01** : *Même gymnase* mais **2002**. D seul. Photos (jeunes gymnastes, Puma). Avis du décès de Puma (Ferenc Szabó, 1909-1999). Interviews parallèles de Kyle et D qui vont s'affronter aux championnats du monde, dont on voit l'ouverture (présentation des concurrents). Les parents de D sont là, qui le filment.
- 18- **1h11mn54** : **Le cirque années 80**. Le contrat ; pas de saut de la mort (sans filet), malgré le désir du directeur. *Calgary 2002* : Kelly et les jeunes regardent la retransmission. Vues parallèles du **championnat** et du numéro de trapèze. **Ces trois événements alternent**. Kyle et D sont en tête, à égalité/On annonce le saut « sans filet »/Saut parfait de Kyle/Chute du jeune D qui n'attrape pas le trapéziste receveur/Mauvaise réception de D après le saut. puis, en parallèle, le triomphe de Kyle et l'évacuation du petit trapéziste grièvement accidenté. NOIR BREF. *Vestiaire des championnats*. Kyle. D est parti avec les amis du cirque.
- 19- **1h29mn58** : **2003. Las Vegas**. D fume une dernière cigarette dehors. On le voit suivre des couloirs, jusqu'à une loge où il enfle un survêtement marqué « **Cirque du Soleil** » puis, plus loin et torse nu, un harnais et des écouteurs qui lui permettent de jouer dans le spectacle féérique et acrobatique. Vues extérieures de Las Vegas, ses enseignes, ses passants. NOIR DE 15 SECONDES.
- 20- **1h35mn50** : **Générique final**.
FIN **1h39mn33**

Pour ce qui concerne la **fiction**, il s'agit bien de **la carrière d'un gymnaste**, mais le film présente une **narration** fondée sur le télescopage des époques et des lieux tout en présentant les qualités d'un **document**.

NB :

- en **bleu** : analyse de séquences ou de plans.
- en **rouge** : quelques références et termes techniques.
- en **gras** : quelques mots-clés ou sous-titres.

▪ Un itinéraire

Les « **paumes blanches** » du titre font bien sûr référence à ce sport qui laisse sa marque (poudre de magnésium) sur les mains des gymnastes. On peut y voir par surcroît la synecdoque du sportif —de l’humain ?—qui prend appui pour construire sa vie mais aussi s’agrippe pour résister aux aléas de l’existence et aux agressions du monde. La paume blanche, c’est en quelque sorte l’écran sur lequel s’inscrit le parcours de Dongo.

Séquence 3a : 6mn20-8mn10. Gros plans (GP) sur les mains de D, sur celles de son camarade qui soigne son pied, sur celles de celui qui s’entraîne aux appuis. Les GP scandent cette première séquence au gymnase, muette. Partant de la main, la caméra arrive au regard et, seulement alors, au contrechamp sur une entrée vide, comme une menace occulte. La souffrance est dans la paume, blessée (soignée à 14mn35), mais la main soutient le corps ; le reste peut trahir (un pied dépasse la ligne), l’essentiel ensuite se concentre dans les yeux.

L’enfant est, comme dans beaucoup de films mais ici plus encore, un visage, un regard...et un corps, avant d’être un sujet parlant. Actif comme apprenti gymnaste, il semble passif face aux agressions de la société adulte, ici cristallisée dans le personnage de Puma, l’entraîneur sadique. Pas d’expression verbale d’une pensée, d’un sentiment, a fortiori pas de voix intérieure² (cf. infra à propos du traitement de la subjectivité). Ainsi le spectateur s’investit considérablement dans le personnage et prend part activement à la fiction. On a connu au cinéma beaucoup d’enfants volubiles (*La Guerre des boutons*³, entre autres). On rencontre maintenant de plus en plus des enfants-regards, dont la vie intérieure semble d’autant plus riche qu’elle reste énigmatique. Ils renvoient aux adultes, comme des murs à rebonds, la balle de leur incompétence -au mieux -, de leur ignominie -au pire. Avec *Le Dernier des fous*⁴, par exemple, on atteint la limite terrifiante de cette attitude, avec un mutisme insupportable qui conduira à l’acte final.

Séquence 15 de 1h00mn53 à 1h01mn10. Alors qu’auparavant, chez Dongo et d’autres, le silence avalait la souffrance, ici il marque la détermination. En contraste, les cris et le déferlement verbal de Puma. Le traitement en GP donne la priorité à ces aspects plutôt qu’à la situation de « duel ».

Séquence 7 de 43mn15 à 43mn40. Muet depuis son réveil, a fortiori puisqu’il est seul, D contemple la ville et le vide du puits d’immeuble. Comme le héros d’*Halfaouine*⁵, il s’est réfugié sur les toits. Mais ici il ne contemple pas avec ironie le monde adulte ; il cherche plutôt à extérioriser, semble-t-il, ses angoisses dans la recherche du vertige.

L’adulte. Dans la narration, et nous y reviendrons, la frontière entre Dongo enfant et Dongo adulte est constamment franchie, l’un et l’autre se mêlant en quelque sorte. Dans l’itinéraire propre au héros, l’adulte est déjà en l’enfant, comme un objectif, une coupe à gagner, et l’enfant est encore en l’adulte, comme un palimpseste obsédant. Dès les premières armes du gymnaste, l’âge de la maturité est simultanément rejeté et visé : parents et professeur sont des obstacles à l’épanouissement heureux et autonome, mais l’enfance doit être dépassée, surmontée, pour un accès à la maîtrise. C’est ainsi que Dongo ment sur son âge pour rejoindre les adultes trapézistes :

² On parlerait alors de « voix over ».

³ Yves Robert, 1961.

⁴ Laurent Achard, 2007.

⁵ Ferid Boughedir, 1990.

prématurée, l'ascension ne peut mener qu'à la chute. Ce n'est qu'une fois maître de soi, de son corps et de ses affects, que Dongo pourra vraiment rejoindre le monde du cirque (séquence finale).

On peut ainsi considérer, au-delà de l'anecdote, l'apprentissage et les mésaventures du personnage comme l'accomplissement d'une quête de soi, schéma classique que l'on retrouve dans les romans et les films de formation ou d'initiation. L'originalité consiste ici à avoir choisi la gymnastique comme concentré symbolique ou métonymique de ce trajet. Par nature, si l'on peut dire, cette activité sportive confronte le haut et le bas, oppose l'ascension et la chute. Citons entre autres la séquence 3a où l'oiseau, assez ironiquement, propose aux petits terriens un projet encore inaccessible. Si la ligne verticale est parfois adverse (la corde d'où chute Ördög en 3c), ou menaçante (le sapin en 4), la ligne horizontale est beaucoup plus dangereuse (elle vaut une flagellation à D en 3b, une chute en 27) ou simplement hostile (le cheval que ne peut franchir D en 6) sinon inquiétante ou mystérieuse (les villes parcourues). Observons de plus près la

Séquence 12 de 54mn00 à 55mn35 : D vient d'essayer deux déconvenues comme entraîneur face à un Kyle fermé, rétif sinon hostile. Juché, dans le vent, sur les hauteurs surplombant Calgary, il transforme le banc en barre fixe et se hisse sur ses bras. C'est par cette attitude et ces gestes, par le corps, que la réflexion s'élabore et que se construit la solution pédagogique exposée dans la séquence suivante : à la troisième tentative, il tient enfin l'équilibre, le son étêtant du trampoline cesse.

D est donc arrivé au dépassement, à la sublimation des émotions par et dans un corps contrôlé. À son arrivée au club Altadore, il giflait l'élève désobéissant, dorénavant il va faire de l'élève réticent un compagnon d'exercices.

Notons ici que le **montage**, oscillant sans cesse entre suivi des personnages et **coupe franche**, est lui-même marqué par la figure du dépassement, installant de tels conflits de **plans** que le spectateur est toujours en attente de la résolution. Il faudrait, par exemple, longuement s'attarder sur la magnifique

Séquence 3a où tout, malgré la frénésie de la préparation et, apparemment, du montage, reste comme en suspens. L'agencement quasi musical de ces moments appelle une coda qui vienne soulager la tension : remarquable maîtrise du rythme et du tempo !

L'expression d'un sujet : procédés narratifs.

La structure du film disloque la linéarité psychologique : les événements de la dernière séquence se situent un an après ceux de la première, mais la fiction couvre environ vingt ans. Dès la séquence 2 s'installent en système des **flash-back** dont il est difficile de savoir d'où ils procèdent. Sont-ils issus de la pensée de D ou de la volonté d'un narrateur supérieur ? Les deux explications restent valides, puisque, si rien dans les procédés visuels ou sonores n'indique que D songe, ou revoit le passé⁶, on est néanmoins frappé par la contiguïté formelle et spatiale des événements et motifs situés pourtant à des périodes différentes. D'une part, aucune solution de continuité n'intervient entre des séquences-clefs qui devraient pourtant être disjointes, et une certaine confusion s'installe parfois au début. Le passage entre les séquences 7 et 8 est à cet égard révélateur : le gouffre entre les immeubles que contemple le jeune Dongo s'impose comme le cadre mental de l'altercation entre l'entraîneur Dongo et le jeune garçon. On ne peut s'empêcher de voir en la gifle et le silence accusateur qui la suit, la chute vertigineuse qui menaçait alors le petit Hongrois. La narration cinématographique qui, nolens volens, donne à voir un **plan B** comme la conséquence d'un plan A, la suite des plans comme un chaîne causale, impose ici la coexistence de deux époques. Comment,

⁶ L'indication est claire dans un film classique quand un **flou** ou un fondu enchaîné succède à un **GP** ou à un **très gros plan**, plus claire encore quand l'évocation est annoncée par une **voix over**.

donc, ne pas interpréter cette collision temporelle comme l'expression forte d'une subjectivité ? Les promesses de l'enfance, négatives ou positives, se concrétisent dans l'âge adulte.

Comme dans beaucoup de films contemporains, le flash-back joue ici avec l'anticipation spectatorielle⁷. Il mêle parallélisme et rétrospection, comme le fait aussi, avec d'autres objectifs, *The Hours*⁸ de Stephen Daldry. Ainsi, l'instance narrative, plutôt que conter une histoire aux étapes successives, préfère choisir des moments forts (ou qui le deviennent pour le spectateur) dont la juxtaposition conduit à une cohérence supérieure. Plutôt que raconter, Hajdu choisit de monter...pour démontrer, peut-être. Or le rapprochement, dans le continuum des images, des motifs, des figures et des unités autonomes que sont la plupart des séquences, fait sens, s'inscrit dans une logique. L'attention que porte le cinéaste au contenu des entraînements, par exemple, semble dans un premier temps contrarier, sinon arrêter, le flux narratif. Mais on s'aperçoit vite que cette attention se justifie non seulement par sa vertu documentaire (cf. infra) mais aussi et surtout parce que, trouvant plus loin un écho, elle devient hautement signifiante.

C'est le système des **reprises**, des **parallèles**. Ainsi la séquence 13 (la gifle) prend tout son sens en renvoyant D à l'image de Puma « le tortionnaire » (séquence 3). Ainsi le sapin tombé en 4 prévient D qu'il l'attend, obstacle jeté d'en haut qui jouera son rôle en 11, déclenchant une nouvelle attitude chez l'enfant. Kyle n'adopte-t-il pas le comportement que D aurait voulu opposer à Puma ? Vraiment, les exemples abondent de ces doublets ou duplications. Entre autres :

À la **séquence 6**, la présence des parents modifie l'attitude de Puma ; en **8**, les parents canadiens prennent l'entraîneur sur le fait : masqués par l'hypocrite miroir, ils ne tombent pas dans l'hypocrisie générale qui permettait à Puma d'agir à sa guise. En **5,7 et 14** reviennent les couloirs verticaux, évoqués aussi par les nombreuses contre-plongées sur les gratte-ciel. En **5**, les parents de D le transforment en objet de spectacle, en **18** ils le filment. Il s'agit parfois de contrepoints : en **5**, D ne peut expliquer sa blessure, en **6** on apprend que les parents de Józsi se sont plaints, eux.

Ces moments disséminés et homologues tissent subrepticement dans la conscience du spectateur une trame solide et cohérente qui donne au film tout son intérêt.

La narration assure donc la continuité de moments disjoints. Elle enferme aussi le héros dans le carcan d'un itinéraire aux jalons rigoureusement sélectionnés en vue de la démonstration : entre la chute de trapèze et l'embauche à Calgary, une **ellipse** de dix ou quinze ans permet le télescopage final fort explicite entre passé et présent (séquence 18). Les différents motifs orchestraux joués jusque-là séparément, non sans échos harmoniques, se rejoignent alors en un finale au rythme exalté, qui s'apaisera dans les plans ultimes. Nous devons donc souligner qu'il ne s'agit pas d'une chronique familière et intime, qui présenterait maints détails de la vie quotidienne, mais d'un tracé de carrière.

Pour finir, il suffit de souligner encore l'importance du **son**. C'est lui qui, souvent, par le procédé de chevauchement (le son d'une séquence perdure dans la suivante), assure la continuité dans le discontinu, comme suppléant à l'absence de voix intérieure, soulignant fortement que la narration est surtout l'expression d'une subjectivité.

4 - Un document

La gymnastique.

Les Paumes blanches met en scène deux gymnastes confirmés, Zoltán Miklós Hajdu et Kyle Shewfelt. Le premier est le propre frère du cinéaste et, tel le héros du film, il prolonge sa carrière de gymnaste

⁷ Cf. à ce propos l'excellent ouvrage de Yannick Mouren : *Le flash-back*, Colin-cinéma, 2005.

⁸ 2003. Trois époques : 1925,1951, maintenant. Ex. cité par Mouren.

au Cirque du Soleil⁹. Le second est un authentique champion canadien de gymnastique. Debrecen, enfin, fut bien la ville des Championnats du Monde 2002. Zoltán Hajdu semble avoir été l'entraîneur de Kyle¹⁰ au début (ce dernier avait-il un si mauvais caractère?) La frontière est donc bien fragile entre la fiction et le document. Néanmoins, la première prend quelques libertés : Kyle n'a en 2002 (à 20 ans) décroché qu'une 4e place au saut de cheval et une 11e au sol, deux spécialités qui lui avaient valu la 1e place aux Jeux du Commonwealth et lui vaudront deux 3es places en 2003. La consécration viendra en 2004 aux Jeux Olympiques, avec une médaille d'or au sol¹¹ et une 4e place au saut.¹² C'est donc bien deux authentiques gymnastes de haut niveau, dont un incontestable champion, auxquels on a affaire. Nul doute qu'au-delà de ces deux destins, S. Hajdu a voulu magnifier ce sport et ses vertus tout en en décrivant avec précision certaines caractéristiques (figures, techniques d'entraînement...)

La Hongrie.

Ne prétendant pas donner une image complète et fidèle de la Hongrie des années 80, Hajdu préfère là aussi la métonymie. Ce n'est pas trop solliciter le film que de voir en Puma l'incarnation des méthodes staliniennes, en la discipline aveugle qu'il instaure la représentation concentrée de l'ordre bureaucratique hongrois. Il est permis d'aller jusque-là puisque l'adulte-le vieux régime brimant la jeunesse— est représenté aussi par les parents de Miklós, peu attentifs à la personnalité et aux sentiments de leur fils qu'ils traitent, aidés par l'alcool, en phénomène de foire, ne voyant en lui qu'un corps à exhiber. Puma, non content d'être brutal et même sadique, est lâche puisqu'il feint la bienveillance en présence des parents.

Pourtant le cinéaste ne se réfugie pas dans le manichéisme : Puma réagira violemment contre les gens du cirque venus embaucher de jeunes gymnastes, refusant précisément qu'ils deviennent objets de spectacle ; les parents se montrent émus aux championnats, pas seulement voyeurs.

La pédagogie.

Élève, D subit une pédagogie fondée sur l'obéissance aveugle, l'effort et la souffrance. Pédagogue, il semble d'abord démuni. Démuni devant les jeunes garçons dont il ne voit pas comment les faire obéir sans violence. Démuni devant le refus provocateur de Kyle. Tout dialogue verbal étant exclu, D choisit le dialogue des corps et des mouvements, la confrontation entre l'élève brillant et le professeur qui montre un niveau au moins équivalent. C'est seulement après l'effort physique que le verbe advient : « C'est mieux, bien mieux ! /Vraiment ? »

Séquence 13. Il s'agit ici comme d'un montage interne, l'effort de l'un succédant à l'effort de l'autre, succession de coupes franches aboutissant à la réunion des deux gymnastes. Plus précisément, nous observons une succession de **champs-contrechamps**, à partir d'abord du regard de Kyle puis, après 1mn15, des regards alternés, chacun épiant l'autre (cf. l'échange décisif de 57mn14 à 57mn21). Ensuite, de façon symptomatique, la caméra (à partir de 57mn40) va préférer le panoramique filé à la coupe pour enfin réunir les deux protagonistes dans le même **cadre** (59mn). Admirable dialogue des corps, là encore très musical.

En filigrane s'inscrit dans ce film une belle réflexion sur les rapports entre le maître et l'élève ou disciple, déclinés sous plusieurs formes renvoyant chacune à un modèle différent.

Un documentaire ?

Du premier au dernier plan, il semble qu'Hajdu prend « sur le vif », traquant avec sa caméra les êtres et les situations et triant dans un réel déjà là. Le **profilmique** semble s'imposer au **filmique** que celui-ci tenterait de maîtriser et comprendre. Ce parti pris d'apparente improvisation est servi par une

⁹ Cf. renseignements en fin de dossier.

¹⁰ Il s'agit de Kelly Manjak (nom attribué à Kyle !), qu'incarne Jerry Gibbons.

¹¹ 1^e médaille de l'histoire de la gymnastique canadienne.

¹² C'est ainsi que nous n'assistons pas, bien sûr, à un reportage sur le championnat de Debrecen mais à la reconstitution, dans les studios de Budapest, d'une compétition qui ne s'est pas déroulée ainsi.

caméra constamment tenue à l'épaule, et l'emploi assez fréquent de la **longue focale**. Or, loin d'être un symptôme de pauvreté, la caméra à l'épaule réclame une grande maîtrise technique, une élaboration rigoureuse du profilmique et un **découpage** précis. Cette esthétique et ces techniques nourrissent de plus en plus le cinéma contemporain, pour le meilleur et pour le pire. Par exemple, elles servent remarquablement l'univers souvent fermé, les situations extrêmes et les personnages aux abois des frères Dardenne.

Séquence 5, de 24mn44 à 26mn45. Le dialogue entre D et ses parents sur la blessure à la cuisse est parfaitement rendu par un découpage classique en champ-contrechamp. Mais la construction des plans varie beaucoup : les GP sur D sont encadrés d'abord par le corps des adultes en **amorce**. Ces corps sont à chaque fois détaillés, un par un : ils sont trois...contre un. Puis l'opposition se fait plus nette entre les GP des visages, de plus en plus brefs.¹³

L'esthétique du film nous place donc au plus près des personnages et des situations mais les plans de capture et les panoramiques filés sont portés par un montage excluant a priori le plan-séquence. Pourtant :

Séquence 3d, de 14mn16 à 15mn41. Ce moment n'est traité qu'en 5 plans, chacun alternant vues en **GP** ou **Très GP**, **plans taille**, **plans d'ensemble**. Moment de calme parfaitement rendu par les déplacements précis du jeune acteur, un filmage très concerté et un montage fluide fondé sur le **raccord**. Remarquons néanmoins que ces procédés certes enrichissent une phase de repos, de détente, mais que cette sérénité est mise en question par la **voix-off** de Puma.

Là où encore on s'éloigne du documentaire, c'est dans le **traitement du son**, déjà évoqué. Insistons simplement sur le quasi-mutisme de D, des enfants en général (de Kyle, aussi !). La parole est adulte, et agressive. Une des rares fois où D parle (explication aux parents de sa blessure), il n'est pas cru. Ce refus du déroulement dialogique, dans un monde avant tout sonore (les bruits sont souvent amplifiés, sinon stylisés), permet de donner toute sa force au moindre regard, au moindre geste, au moindre son. **La priorité va donc au dramatique, pas au narratif**. Qu'on observe la

Fin de la séquence 3d (de 15mn43 à 16mn53) pour constater combien le regard, certes déjà souligné par le GP, est approfondi par le contrepoint sonore (silence absolu puis voix-off, eau qui tombe du robinet, sons du gymnase, pas, fenêtre qu'on ouvre, bruits du dehors).

Documentaire, soit, mais sur le personnage et ses affects. Le défi de cette œuvre, comme de la plupart des films, est de faire appréhender l'intériorité par la seule extériorité.

5 - Une réflexion sur le spectacle

Dès l'enfance, le gymnaste est soumis à **la loi du regard** : regard de l'entraîneur, regard des juges lors des compétitions, regard des parents. En toutes ces occasions, il n'est plus qu'un corps astreint à de continuelles prouesses aux limites de la souplesse et de la robustesse, un corps souvent morcelé par la prise de vues (GP sur les mains, les pieds...). C'est l'objet spectaculaire par excellence ! Comme le corps est déjà, au cinéma, le passage obligé et souvent unique vers la connaissance de l'individu, comme de plus ce film se refuse toute voix intérieure porteuse d'une réflexion ou de sentiments personnels, le corps qui se hisse, se tord, tombe, saute, est l'épicentre de l'expression cinématographique. « Histoire d'un corps », *Les Paumes blanches* nourrit sa fiction de la quintessence même du cinéma : un regard sur des êtres en mouvement. Regard démultiplié, bien

¹³ Pour l'étude du champ-contrechamp et la construction du **hors-champ**, la séquence 9, de 47mn03 à 49mn56, offre une belle matière.

sûr. Celui de l'enfant juge, et mobilise sentiment et pensée du spectateur. Celui des parents est ce regard que refuse de porter le réalisateur, regard exalté face aux prouesses du singe savant, regard du voyeur à caméscope. Miklós, donc, est constamment jugé, jaugé, en particulier dans la séquence 8 : comme dans un commissariat, il est épié par les parents derrière la glace sans tain ; mais aussi par Kyle installé à l'autre bout du gymnase, et enfin par ses élèves, stupéfiés par son comportement.

Cette omniprésence du corps, du regard, de l'effort, de la souffrance, confère curieusement au film une atmosphère proche du **fantastique**. Celle-ci provient en partie de la collision des retours en arrière qui épouse le cheminement intérieur de Miklós. Mais elle est fondée essentiellement sur des procédés spécifiquement cinématographiques, le montage et le travail sonore. Nous les avons déjà abordés sous l'angle de leur efficacité dramatique, mais on peut maintenant s'apercevoir combien ils contribuent à la déréalisation fantastique des situations.

La séquence 3a, déjà pointée pour sa valeur, présente, sans dialogue et en montage rapide, une succession et un empilement d'activités, de gestes harmonisés, qui font penser à une société-usine comme celle de *Métropolis* !

Plus évidente dans cette tonalité,

La séquence 14 où D rêve que Puma vient de s'écraser à terre, comme le sapin de Noël de la séquence 4. Monochromie d'un bleu métallique et crépusculaire, lumière fortement contrastée, plongées et contre-plongées : moment de terreur.

Enfin, on peut considérer que, dans son sujet et son déroulement, *Les Paumes blanches* reprend la matière de films traditionnels, de **films de genre**, qu'il assimile et met en perspective. Pensons en particulier à la comédie musicale et à un sous-genre très répandu, le « musical back stage », qui montre l'élaboration et les coulisses d'un spectacle ou la montée vers le vedettariat d'un(e) musicien(ne), chanteur (euse) ou danseur (euse). Que de films ont montré les efforts plus ou moins comiques, parfois tragiques, pour sortir du lot et souvent s'affranchir de tutelles rigides !¹⁴ *Les Paumes blanches* commence précisément, en sa troisième séquence, par une « *chorus line* » dont ne sortira finalement, après un châtement initial, que notre héros. Celui-ci accomplira pleinement son destin en communiant avec la représentation, en exprimant la joie du corps au sein du Cirque du Soleil.

Puisqu'il s'agit de gymnastique, osons remarquer que le film fait avec talent le grand écart entre document et spectacle pur !

6 - Filmographie de Szabolcs Hajdu

Cinéaste hongrois né en 1972

Acteur jusqu'en 2003

Réalisateur de :

trois courts métrages en 1997, 1998 et 2006
d'émissions TV

Réalisateur et scénariste de :

Macerás ügyek (Sticky Matters) (2001)

Tamara (2004)

Fehér Tenyér (2006)

¹⁴ *Chorus Line*, bien sûr (Richard Attenborough, 1985), qui montre l'impitoyable sélection du corps de ballet. Mais déjà dans *42nd Street* de Lloyd Bacon (1933, chorégraphie de Busby Berkeley), on voit avec quels dureté et mépris sont traitées, en pleine Crise, les candidates au corps de ballet, réduites à leurs jambes !

7 - À consulter: sites et ouvrages (liste restreinte)

<http://www.fehertenyer.hu/> : le site du film

http://www.allocine.fr/film/casting_gen_cfilm=111486.html

<http://www.politis.fr/article1715.html> Un compte-rendu critique

Un rappel :

www.cinessonne.com/download/Communique_Palmares_8eme_Festival.pdf

Sur le Cirque du Soleil :

<http://www.cirquedusoleil.com/cirquedusoleil/default.htm> site officiel

http://fr.wikipedia.org/wiki/Cirque_du_Soleil

Sur la gymnastique :

www.ffgym.com/ site de la fédération

<http://www.sport.fr/autres/motsclé/Championnats-du-monde-de-gymnastique-2002-4628.shtm>

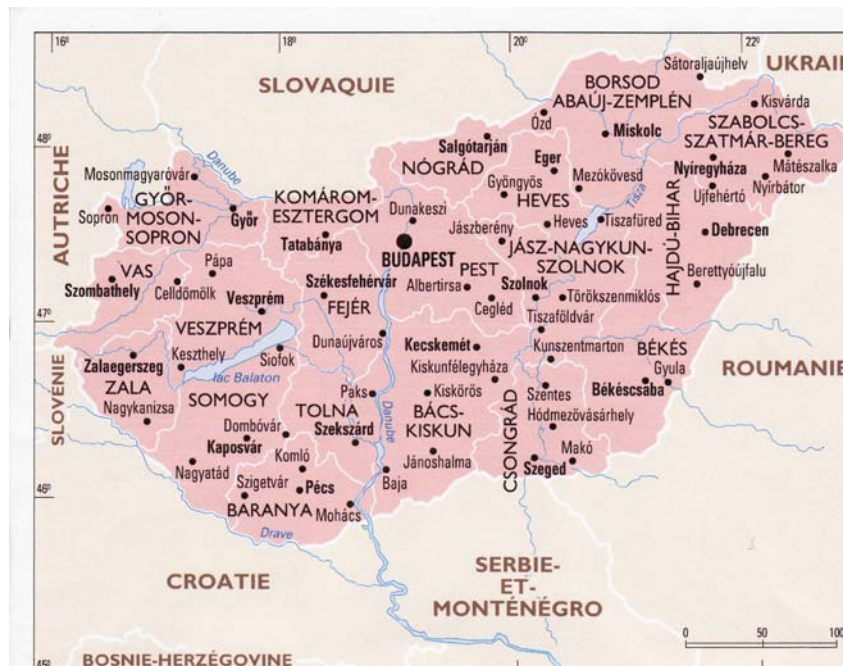
<http://avenir.sarcelles.free.fr/agres2.htm> Les différents agrès.

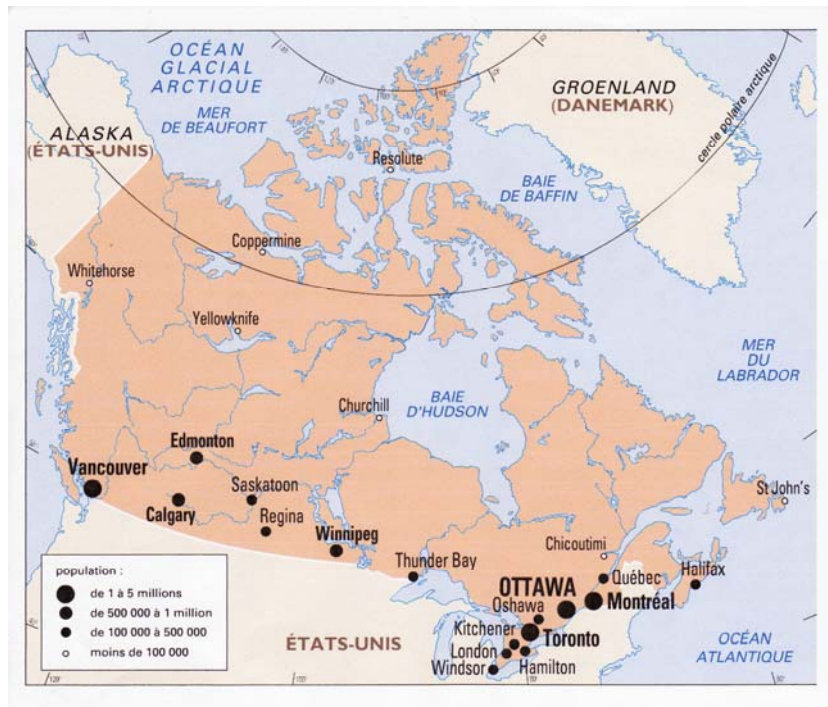
Comptes-rendus de Cannes 2006 : *Positif* n°545/46 p.92 ; *Cahiers du Cinéma* n°612 p.29

Sur la Hongrie et le cinéma hongrois : articles de l'Encyclopædia Universalis

Rappel : *Le Flash-back*, Yannick Mouren, Colin-cinéma

Les ouvrages de base de la collection *Les petits Cahiers*, Cahiers du Cinéma-Sceren CNDP (*Le plan*, *Vocabulaire du cinéma*, etc.)





8 - Pistes de travail: quelques questions, pour préparer ou analyser

(En sus des analyses -essentielles- de plans et séquences, qu'on peut mener avec les élèves à partir des **propositions**).

NB : la projection d'extraits d'autres films, en prolongement ou contrepoint (enfance, musicals...) est bien sûr souhaitable si elle est possible.

Le récit :

- Repérez : les différentes époques / les différents lieux.
- Résumez l'histoire en rétablissant l'ordre chronologique.
- Quel est le sujet principal du film (une phrase) ?
- Pourquoi, à votre avis, le cinéaste a-t-il choisi cet ordre pour raconter l'histoire de Miklós ?
- Certains éléments ou événements se retrouvent plusieurs fois dans le film, sous différentes formes.
- Est-ce une histoire triste ou gaie ? Pessimiste ou optimiste ?
- Tous les événements vous paraissent-ils explicables ? Vraisemblables ?

Le contexte :

Renseignez-vous sur :

- La Hongrie à ces différentes époques
- Calgary.
- Le Cirque du Soleil.
- La gymnastique : agrès ; compétitions.
- Les deux acteurs-gymnastes.

Les personnages :

- Que savons-nous de Miklós ? Qu'ignorons-nous ? Pourquoi ?
- Faites la liste des personnages adultes par ordre d'importance. Quel est leur rôle ?

- Que pensez-vous du comportement de chacun ? Pouvez-vous les classer en différents groupes ?
- Que pensez-vous des méthodes employées, à Debrecen et à Calgary, pour éduquer et entraîner les gymnastes ?
- Les enfants autres que Miklós :
 - leur identité
 - quels rapports entretiennent-ils entre eux ?
 - quel est leur comportement ?
- Quand les enfants sont filmés, que voyons-nous d'eux, surtout ?
- Les dialogues sont-ils nombreux ? Qui parle, surtout ? Pourquoi ? Quel est l'effet produit ?

Dossier élaboré par :

Alain Vauchelles,
professeur de lettres et de cinéma