

# DOSSIER PÉDAGOGIQUE



# GRAINE DE



# CHAMPION



Un documentaire de Simon Lereng Wilmont et Viktor Kossakovsky

Danemark, Suède, Norvège - 2013/2014/2015

83 minutes - VOSTF et VF - À partir de 8 ans

Au cinéma le 09 novembre 2016

**TROIS PAYS, TROIS SPORTS, TROIS ENFANTS  
FILMÉS AU PLUS PRÈS DE  
LEURS ÉMOTIONS...**

Ruben vit au Danemark, Nastya en Russie, Chikara au Japon et tous pratiquent le sport de haut niveau. Pour l'un, gérer le stress et la défaite s'avère compliqué. Pour l'autre, l'entraînement sans relâche est rude et pour le dernier, ne pas décevoir les espoirs de son père est primordial. Trois portraits sensibles de jeunes champions.

*[www.lesfilmsdupreau.com](http://www.lesfilmsdupreau.com)*

## 1. AVANT-APRÈS

- 1.1. L’AFFICHE
- 1.2. ACTIVITÉS

## 2. LE CINÉMA DOCUMENTAIRE

- 2.1. UN CINÉMA EN QUESTION
- 2.2. GRAINE DE CHAMPION : TROIS DOCUMENTAIRES - DEUX CINÉASTES
  - 2.2.1. SIMON LERENG WILMONT
  - 2.2.2. VICTOR KOSSAKOVSKY
- 2.3. ACTIVITÉS

## 3. RUBEN

- 3.1. UN PORTRAIT
- 3.2. LE JEU
- 3.3. LA NAISSANCE DE L’AMOUR
- 3.4. FILMER LE SPORT
- 3.5. ACTIVITÉS

## 4. NASTYA

- 4.1. AU CŒUR DE L’INSTITUTION
- 4.2. VIVRE DANS L’ART
- 4.3. ACTIVITÉ

## 5. CHIKARA

- 5.1. LES BASES DE LA DISCIPLINE
- 5.2. UNE RELATION PÈRE-FILS COMPLEXE
- 5.3. LEXIQUE DU SUMO
- 5.4. INTERVIEW PHILIPPE BEZARD-FALGAS DU SITE DOSUKOI.FR

## 6. LEXIQUE DU CINÉMA

## 7. CORRECTIONS

## 1. AVANT-APRÈS

### 1.1. L’AFFICHE

L’affiche de *Graine de Champion* délivre à la fois des informations sur le sujet du film et sur sa structure. La composition en trois parties du documentaire est palpable grâce à la répétition du chiffre : trois images, trois mots dans le titre, trois fois le chiffre trois dans la première phrase d’accroche qui elle-même est structurée sur un mode ternaire. Le titre est lui écrit en trois couleurs.

Ce type d’affiche, contenant des blocs d’images, est assez symptomatique des films qui contiennent plusieurs points de vue (films chorals ou films avec un évènement vu sous différents angles) et des documentaires de « portrait ». Les affiches de *Sur le chemin de l’école* et *Le Grand Jour* divulguent, de la même manière, le nombre d’enfants suivis à travers le monde. Si *Graine de Champion* reprend cette composition, l’affiche ne permet pas de connaître l’origine des enfants.

L’affiche met en avant l’aspect émotionnel et mental pour s’accorder avec l’intention initiale du documentaire, ce que confirme la seconde phrase d’accroche : « filmés au plus près de leurs émotions ». Les trois enfants sont en tenue de sport mais il n’y a que dans l’image centrale que les danseuses sont en plein exercice. Dans les deux autres, les garçons sont en train de se concentrer. Ruben et Chikara sont d’ailleurs vus de près. Le choix du cadrage et la répétition de la même situation induisent la patte du même réalisateur tandis que le plan large sur les fillettes marque une rupture formelle, un autre regard, soit un autre documentariste. Nastya ne se distingue pas des autres danseuses. L’un des enjeux essentiel de ce segment documentaire, l’importance de l’Académie de danse, est d’emblée posé. La symétrie du plan préfigure même la façon de filmer à l’œuvre tout au long du documentaire pour mettre en avant le poids de l’institution.

Tous les enfants ont le visage tourné vers la droite, place du futur dans une frise chronologique. Les sportifs regardent symboliquement un avenir déjà tracé, celui de sportif professionnel.



### 1.2. ACTIVITÉS

**A** Avant de voir le film, essayez d’imaginer le contenu et les enjeux du film à partir de l’affiche en répondant aux questions suivantes :

- Combien de parties contient Graine de Champion ?
- Où ce chiffre se retrouve-t-il dans l’affiche ?
- Quels sports les enfants pratiquent-ils ?
- De quel pays les enfants peuvent-ils être originaires ?
- Que font les deux garçons sur l’affiche ?
- Qu’est-ce que le documentaire va mettre en avant ?
- Dans quelle direction les enfants regardent-ils ?

# GRAINE DE CHAMPION

4

[www.lesfilmsdupreau.com](http://www.lesfilmsdupreau.com)

**B** Après avoir vu le film, faites le bilan et remplissez cette fiche

<b>RUBEN</b>	NATIONALITÉ :	ORDRE DE PRÉFÉRENCE	1	2	3					
	Ce qui m'a plu _____ Ce qui m'a déplu _____ Ce que j'ai appris _____									
Grâce au film je connais mieux les règles de l'escrime	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	PAS DU TOUT			UN PEU			BEAUCOUP			
Grâce au film j'ai compris les difficultés de l'escrime	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	PAS DU TOUT			UN PEU			BEAUCOUP			
Soulignez les adjectifs qui vous semblent convenir à RUBEN <b>TIMIDE DÉTERMINÉ IMPULSIF FORT SÉRIEUX CARACTÉRIEL</b> <b>SÉDUCTEUR JOUEUR RESPECTUEUX HEUREUX</b> Autres _____										
<b>NASTYA</b>	NATIONALITÉ :	ORDRE DE PRÉFÉRENCE	1	2	3					
	Ce qui m'a plu _____ Ce qui m'a déplu _____ Ce que j'ai appris _____									
Grâce au film je connais mieux l'univers de la danse	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	PAS DU TOUT			UN PEU			BEAUCOUP			
Grâce au film j'ai compris les difficultés de la danse	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	PAS DU TOUT			UN PEU			BEAUCOUP			
Soulignez les adjectifs qui vous semblent convenir à NASTYA <b>TIMIDE DÉTERMINÉE IMPULSIVE FORTE SÉRIEUSE CARACTÉRIELLE</b> <b>SÉDUCTRICE JOUEUSE RESPECTUEUSE HEUREUSE</b> Autres _____										
<b>CHIKARA</b>	NATIONALITÉ :	ORDRE DE PRÉFÉRENCE	1	2	3					
	Ce qui m'a plu _____ Ce qui m'a déplu _____ Ce que j'ai appris _____									
Grâce au film je connais mieux les règles du sumo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	PAS DU TOUT			UN PEU			BEAUCOUP			
Grâce au film j'ai compris les difficultés du sumo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	PAS DU TOUT			UN PEU			BEAUCOUP			
Soulignez les adjectifs qui vous semblent convenir à CHIKARA <b>TIMIDE DÉTERMINÉ IMPULSIF FORT SÉRIEUX CARACTÉRIEL</b> <b>SÉDUCTEUR JOUEUR RESPECTUEUX HEUREUX</b> Autres _____										

## 2. LE CINÉMA DOCUMENTAIRE

### 2.1. UN CINÉMA EN QUESTION

Souvent relégué à sa seule fonction informative, il renseigne sur un sujet donné, le cinéma documentaire n'a pourtant aucune raison de s'abstraire des questions de points de vue liées à toute mise en scène. Si sa matière première est la réalité brute - à l'inverse d'un cinéma de fiction qui recréerait un réel à partir de l'imaginaire d'un auteur - le dispositif cinématographique qu'il utilise est pourtant exactement le même que celui de la fiction. La portion de réalité est mécaniquement rapportée par une caméra dont la place des cadres et les mouvements sont forcément choisis par le documentariste. Les plans sont ensuite triés et assemblés au montage. Le réel est restitué et agencé selon une logique établie par le cinéaste. De plus, les sujets filmés dans un documentaire savent qu'une caméra les observe et le naturel des comportements se doit toujours d'être mis en doute. En somme, un documentaire ne fait que proposer un regard sur la réalité. Il ne peut y avoir d'objectivité, d'absence de regard et de pensée sur le sujet filmé. Vouloir retranscrire la vérité est une chimère, un documentaire ne propose jamais qu'une vérité. Tel est le cas de *Graine de champion*, constitué de trois portraits d'enfants. Les documentaristes ne montrent que leur regard sur les jeunes sportifs. Le résultat final tel que nous apparaît sur les écrans est le fruit de ce point de vue<sup>1</sup>. Le documentaire neutre n'existe pas !

La particularité du cinéma documentaire est bien son rapport au réel. Malgré une importante préparation, le tournage sur le terrain réserve automatiquement des surprises. Le travail du documentariste est, entre autres, de s'ouvrir au réel, de s'adapter aux imprévus. Jamais un réalisateur ne sait à l'avance ce qu'il filmera, mais il sait que son regard et sa caméra devront être aux aguets. Un documentaire s'invente aussi pendant le tournage. Filmer le réel, c'est accepter le hasard et laisser entrer la vie. Le plus délicat pour l'auteur consiste à se positionner immédiatement par rapport à ce qu'il voit et ce qui advient. Comment filmer l'imprévisible ? Quelle distance physique et morale adopter ?

S'engager à montrer le réel est une responsabilité prise par le documentariste. Saisir une intimité ou délivrer un raisonnement nécessite un pacte de confiance implicite entre le filmeur, le filmé et les spectateurs. La question de l'éthique du documentaire se pose naturellement. Il est extrêmement difficile de placer la limite de l'éthique. Il convient à chaque spectateur de se situer par rapport à elle. C'est étonnamment avec le cinéma documentaire, genre présumé véreux, que la mise en cause des images est la plus nécessaire. Cette personne est-elle respectueusement filmée ? Si tel n'est pas le cas, pourquoi faire le choix de l'impudeur et de l'irrespect ? En tant que spectateur, me respecte-t-on ? M'assène-t-on un discours, me force-t-on à ressentir une émotion, sans que je puisse réagir ? Si tel est le cas, pourquoi en passer par autant d'insistance ? Puisqu'il y a autant de documentaires que de méthodes et de manières de rapporter une vérité, tous les moyens sont envisageables. Tricher, manipuler, recréer le réel ne sont pas des problèmes en tant que tels, si cela permet de faire émerger une autre vérité et de « rendre visible » pour citer Paul Klee<sup>2</sup>. Il est des exemples fameux de documentaires dans lesquels les actions filmées sont organisées par le cinéaste.

<sup>1</sup> Les analyses de *Graine de Champion* s'appuient sur le lexique du cinéma. Voilà pourquoi tous les termes cinématographiques sont soulignés. Les définitions se trouvent en page 35

<sup>2</sup> La citation complète est « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »

Pour *Nanouk l'esquimau* (1922), Robert Flaherty a demandé à une famille d'esquimaux de construire un igloo ou de partir à la pêche alors que rien ne le nécessitait à ce moment précis de leur vie. Mais par ce biais, il est parvenu à saisir des gestes maintes fois répétés et des méthodes traditionnelles qui délivrent leur authenticité.

L'honnêteté intellectuelle pourrait peut-être être le socle commun à l'éthique documentaire. Quelle que soit la méthode utilisée, le spectateur doit être en mesure de discerner le geste documentaire. Le reste est une question de jugement personnel.

Le terme de geste documentaire recouvre l'ensemble des partis pris d'un documentariste. La notion a l'avantage de réunir l'intervention du cinéaste (son geste, sa main) et le rapport au réel (documentaire). A l'image, la place de la caméra, ses mouvements et ses réglages témoignent de la façon dont le cinéaste regarde le monde et son sujet. Le montage rend à la fois compte d'une structure (ou comment l'on réorganise le réel) ainsi que les sens qui s'établissent, les connexions qui se font lors des raccords (ou comment les idées se fabriquent). Détecter le geste documentaire, c'est poser la question : comment me montre-t-on cette tranche de réel ? C'est comprendre la façon dont le film a été conçu. En somme c'est faire le documentaire du documentaire.

Avant d'arriver dans un milieu pour le filmer, le documentariste doit faire accepter sa présence. Une relation de confiance se tisse entre celui qui filme et ceux qui verront une équipe de tournage les accompagner pendant un moment de leur vie. Une complicité naturelle naît entre les deux parties. La place du cinéaste dans son documentaire se pose dès lors et c'est à lui de la faire sentir dans son œuvre. S'il s'implique, s'il fait preuve de discrétion, s'il se montre à la caméra voire s'il recrée certaines situations, le spectateur doit être en mesure de le savoir. Posture physique et morale, le geste documentaire est la traçabilité des images.

## 2.2. GRAINE DE CHAMPION : TROIS DOCUMENTAIRES - DEUX CINÉASTES

L'intention du projet *Graine de champion*, à savoir proposer des portraits d'enfants sportifs à destination du jeune public, a un double objectif résumé par Victor Kossakovsky : « produire des films qui ne se concentrent pas seulement sur des sujets pouvant les intéresser mais des films qui leur donnent des outils pour grandir et devenir des individus avec leur liberté de penser ». Le sujet semble même secondaire par rapport à la forme ; un prétexte pour amener les enfants à voir des documentaires à « grandes valeurs artistiques ». Loin de l'idée qu'un documentaire est avant tout un outil informatif ou une simple source de renseignements, Kossakovsky met en avant la part de création susceptible d'interroger les jeunes spectateurs.

Les trois segments documentaires, *Ruben*, *Nastya* et *Chikara*, s'intéressent assez peu aux sports exercés par les enfants. Ce ne sont en aucun cas des films sur l'escrime, la danse et le sumo. Les règles et les codes de ces pratiques ne sont que rarement expliqués. Et si tel est le cas, dans *Chikara* notamment, seules quelques bases nous sont données afin que nous puissions suivre l'essentiel : les sentiments du garçon. Ces trois portraits cherchent davantage à explorer les émotions des trois enfants. Le fait qu'ils pratiquent du sport à haut niveau permet de montrer comment ils concilient l'exigence sportive avec les préoccupations liées à leur âge.

Pour révéler l'intériorité des enfants, les documentaristes choisissent un dispositif de tournage approprié et différent à chaque fois. Même les deux films tournés par Simon Lereng Wilmont, *Ruben* et *Chikara*, marquent deux gestes documentaires distincts, dans lesquels un style personnel est tout de même perceptible.

## 2.2.1. SIMON LERENG WILMONT

A l'origine du projet, ce documentariste danois parvient à modifier sa méthode de travail entre son portrait de Ruben et celui de Chikara. Malgré l'objectif de donner à voir les troubles et les incertitudes des deux enfants, dus à une impulsivité pour l'un et à une pression causée par la présence du père pour l'autre, le cinéaste délivre deux films aux gestes documentaires bien différents.

Le travail préparatoire d'abord, évoqué notamment dans le dossier de presse, est quasiment aux antipodes. En effet, Simon Lereng Wilmont explique être parti à la découverte de Ruben avec une interrogation « Je voulais comprendre ce qui fait que l'on devient un champion ». Son approche du réel est empirique. Observateur, il attend que le réel réponde à ses interrogations. Il se laisse surprendre par les faits qui adviennent, ce que la relation entre Marie et Ruben prouve. Sans que cela ne soit initialement prévu, il filme les « sentiments naissants ». Le réalisateur a d'abord dû gagner la confiance des enfants pour qu'ils acceptent la présence de la caméra. Ensuite, il s'efface, se met en retrait pour capter leurs comportements avec le plus de naturel possible. Toutefois, il est intéressant de noter que ce geste documentaire s'est imposé au fil du film. Simon Lereng Wilmont avoue avoir parfois tenté de mettre en scène les enfants. Puis il a changé de méthode en voyant que les comportements en étaient dénaturés. C'est bien le réel qui donne le ton au documentaire. Le réalisateur se met dans une posture pour le capter, quitte à changer parfois de méthode de travail en cours de tournage.



« La première fois que j'ai vu Ruben en compétition, il y avait à la fois de la frustration et des larmes de joie » relate le cinéaste. En choisissant ce garçon, il sait qu'il devra se focaliser sur l'intériorité du jeune escrimeur impétueux. Partant de ce principe, le documentariste met en place un dispositif permettant de saisir au mieux les émotions. En s'y tenant, il parvient à faire jaillir les progrès comportementaux de Ruben avec justesse et précision (Cf. l'analyse de *Ruben* page 13).

Si Simon Lereng Wilmont affirme vouloir faire preuve de nuance et éviter d'être explicatif en ayant notamment recours à la voix-off pour *Ruben*, il emploie pourtant ce procédé dans *Chikara*. La voix du jeune lutteur de sumo est présente tout au long du film. Par ce biais, *Chikara* se présente, donne les rudiments de son sport et se confie de façon très directe. Le ton de la voix laisse à penser que le garçon lit un texte rédigé par le réalisateur lui-même. Le geste documentaire est totalement différent de celui employé pour *Ruben*. Le réalisateur cherche moins à se faire surprendre par une situation qui lui est inconnue qu'à étayer son intention de départ. « Avec ce film, au-delà du sport, je tenais à lutter contre les stéréotypes sur le Japon que nous avons en occident, et à montrer le regard qu'un enfant peut porter sur son père ». Le réalisateur connaît le Japon, il a étudié le japonais et une partie de sa famille y vit. Il part avec des intentions à illustrer, c'est-à-dire changer le regard sur le sumo, sur le rapport père-fils ou mettre en exemple le concept de « ganbaru<sup>3</sup> ». A travers le parcours de *Chikara*, Simon Lereng Wilmont montre sa vision du Japon. Il part moins à l'assaut du réel, avec le désir de se laisser surprendre et d'apprendre, que dans l'optique d'y trouver les exemples qui serviront son discours.

En dépit de ces deux approches, il est intéressant de remarquer que les deux films comportent des points communs. A chaque fois, il s'agit de sports individuels basés sur des combats. La structure narrative est basée sur une alternance d'entraînements et de compétitions. Le tournoi le plus important est placé à la fin et donne lieu à un climax<sup>4</sup>. La caméra est focalisée sur les jeunes sportifs souvent en pleine concentration. Enfin, la fréquence des plans en voiture, la découverte par un plan général d'une ville filmée à hauteur des toits forment une cohérence formelle qui tend à prouver qu'un style est à l'œuvre.



3 « Littéralement : "s'accrocher". Concept qui imprègne la société japonaise. On doit être capable de résister à tout, peu importe la souffrance. ». Dossier de presse de *Graine de Champion*.

## 2.2.2. VICTOR KOSSAKOVSKY

Documentariste de renom et récompensé à de multiples occasions, Victor Kossakovsky revendique son statut d'artiste. Conscient qu'un réalisateur de documentaire est avant tout un auteur qui porte un regard unique et subjectif sur le monde, qu'un film documentaire est une œuvre artistique à part entière, Kossakovsky n'est pas cinéaste à s'effacer derrière son sujet. Sa signature est à l'œuvre dès le premier plan. En effet, depuis 2002 et son documentaire *Tische !*, Kossakovsky a pris l'habitude de commencer ses documentaires par une même image, à savoir la première photographie de l'histoire que Nicéphore Niepce a prise depuis sa fenêtre. Cette idée lui est venue car le principe de son film fait un écho direct avec cette célèbre image : une caméra placée à la fenêtre de son appartement qui filme une rue de Saint-Petersbourg. Si ce n'est pas exactement cette photographie qui ouvre *Nastya*, nous retrouvons tout de même une ville vue à travers une fenêtre.



Puisque son regard sur le monde est la base du documentaire, Kossakovsky tient à rester derrière la caméra. La vision du monde enregistrée par la caméra est aussi celle de celui qui positionne l'appareil. Chaque choix de cadrage, chaque mouvement responsabilise l'auteur puisqu'il délègue inconsciemment son regard à la caméra : « la personne la plus importante du cinéma documentaire est le caméraman. C'est précisément celui qui se tient derrière la caméra, qui, par sa réaction à la situation changeante à l'image, décide sur l'instant ce que doit faire la caméra pour convertir l'évènement en image. Il est le premier, au moment de la prise de vue, à unir l'éthique et l'esthétique.<sup>5</sup> » Cette conscience de l'importance de la portée des images balise évidemment tout son geste documentaire. Dans *Nastya*, la place de la caméra n'est jamais laissée au hasard. Précise, concise, patiente, elle rend à la fois compte de la dureté de l'apprentissage de la danse, de l'importance de l'Académie et vise même à illustrer la subjectivité de la jeune danseuse.

L'ambition du documentariste est grande. Non seulement *Nastya* porte un point de vue sur tous ces ensembles, mais la forme même du film est volontairement travaillée pour être elle-même chorégraphique. Lorsque les apprentis danseurs font le pont, la caméra est à l'envers et s'exerce elle-aussi aux acrobaties. Dans la scène de la danse des coussins, la caméra joue avec la profondeur de champ d'abord pour que les enjeux soient compréhensibles : les garçons dansent au premier plan, les filles qui s'amuse avec les coussins sont au deuxième et les sœurs s'échauffent à l'arrière-plan. Surtout, le changement de focale permet de passer d'un groupe à l'autre de façon fluide, en suivant les mouvements dansants des enfants. Le recours très limité au montage (seulement deux coupures) et la musique calée sur les mouvements aident à transformer ce jeu enfantin en un moment de danse purement cinématographique. Victor Kossakovsky franchit les limites attendues du documentaire pour une réaliser une œuvre proche de la comédie musicale et du film expérimental.

Par son œuvre documentaire, Victor Kossakovsky porte un regard sur son pays, la Russie. Après s'être intéressé au philosophe Alexis Fiodorovitch Losev (*Losev*, 1989), à la vie de tous les pétersbourgeois nés comme lui le 19 juillet 1961 (*Mercredi 19/7/1971*, 1997), aux amourettes des enfants des parcs (*Je vous aimais*, 2000) ou à la rue qui donne sur sa fenêtre (*Tische !*, 2002), il continue son sillon en filmant l'Académie Boris Eifman. Son regard porte à la fois sur le monde culturel et sur les transformations de son pays voire plus précisément de Saint-Petersbourg, sa ville natale. Aussi *Nastya* prolonge l'œuvre cohérente du cinéaste tout en s'amalgamant parfaitement au projet *Graine de champion*.

4 Tous les mots soulignés proviennent du lexique du cinéma. Les définitions se trouvent page 35

5 Victor Kossakovsky, « Autobiographie », *Images documentaires* 50/51, 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> trimestres 2004, p.73

## LES 10 RÈGLES DU DOCUMENTAIRE SELON VICTOR KOSSAKOVSKY

- 1 Ne filme pas si tu peux vivre sans filmer.
- 2 Ne filme pas si tu veux dire quelque chose. Dans ce cas-là, dis-le ou écris-le.  
3 Ne filme que si tu veux montrer quelque chose ou si tu veux que les spectateurs voient quelque chose. Cela est autant vrai pour l'ensemble du film que pour chaque plan du film.
- 3 Ne filme pas si tu connais ton propos avant de tourner, auquel cas tu serais un donneur de leçon. N'essaie pas de sauver le monde. N'essaie pas de changer le monde. Il est préférable que ce soit le film qui te change. En filmant découvre le monde et découvre-toi.
- 4 Ne filme pas quelque chose que tu es certain de détester. Ne filme pas quelque chose que tu es certain d'aimer. Filme lorsque tu n'es pas certain de détester ou d'aimer. Les doutes sont essentiels à la création artistique. Filme lorsque tu détestes et que tu aimes en même temps
- 5 Tu dois réfléchir avant et après le tournage mais ne réfléchis pas pendant. Utilise simplement ton instinct et ton intuition.  
Essaie de ne pas demander à ce que les personnes que tu filmes répètent des actions ou des paroles. La vie n'est pas une répétition ni quelque chose que l'on prévoit à l'avance. Attends, regarde, ressens et tiens-toi prêt à filmer à ta façon. Souviens-toi que les meilleurs films n'ont pas été répétés. Souviens-toi que les meilleurs films ont été faits à partir d'images improvisées. Souviens-toi que les meilleurs plans captent des moments uniques de vie avec une façon unique de filmer.
- 7 Les plans sont la base du cinéma. Souviens-toi que le cinéma a été inventé avec un seul et unique plan - documentaire par la force des choses - sans aucune histoire. Mais l'histoire était simplement déjà dans le plan. Les plans doivent en premier lieu fournir de nouvelles impressions aux spectateurs qu'ils n'avaient encore jamais ressenties.
- 8 L'histoire est importante dans un documentaire, mais le regard est encore plus important. Pense d'abord à ce que les spectateurs vont ressentir en voyant tes plans. Ensuite, mets en place une structure narrative pour que ton film modifie leurs impressions.
- 9 Le documentaire est le seul art dans lequel chaque choix esthétique est nécessairement éthique et chaque aspect éthique peut être esthétique. Essaie de conserver ton humanité, surtout pendant le montage. Peut-être que les gens gentils ne font pas de documentaires.
- 10 Ne suis-pas mes règles. Trouve tes propres règles. Il y a toujours quelque chose que tu peux filmer comme personne.

## 2.3. ACTIVITÉS

**A** Formez trois groupes, un pour chaque segment documentaire. Lisez les différentes lignes du tableau avant de voir le film, puis après la projection, remplissez-le. Pour plus de facilité, vous pouvez vous répartir les lignes du tableau à l'intérieur de chaque groupe. Après les trois premières lignes, répondez par OUI ou NON.

Ensuite, les trois groupes exposent, chacun leur tour, leurs observations afin que le tableau soit totalement complété.

DANS LE FILM	RUBEN	NASTYA	CHIKARA
Quel est le nom du documentariste ?			
Quel sport pratique l'enfant ?			
Quelle est sa plus grande difficulté ?			
Les parents sont-ils présents dans le documentaire ?			
L'enfant a-t-il des amis en dehors de son sport ?			
L'enfant pleure-t-il de déception ?			
L'enfant s'entraîne-t-il dur ?			
L'enfant se muscle-t-il ?			
Voit-on l'enfant échouer (pendant un match ou un entraînement) ?			
L'enfant tombe-t-il sur plus fort que lui (elle) ?			
L'enfant se blesse-t-il ?			
L'enfant s'exprime-t-il en voix-off ?			
Voyons-nous l'enfant à l'école ?			
Le réalisateur est-il visible à l'image ?			
L'enfant s'adresse-t-il à la caméra (en la regardant) ?			
Y a-t-il des ralentis ?			

**B** A l'aide d'une caméra (ou de la fonction caméra d'un téléphone portable), initiez-vous à la réalisation d'un documentaire et faites un film d'environ 3 minutes.

Filmez un camarade qui pratique un sport (même dans la cour). Il peut s'agir par exemple de football, de basketball, de handball, de natation... Ce petit documentaire doit suivre la structure suivante : avant l'épreuve - pendant l'épreuve - après l'épreuve.

Voici les 3 plans imposés :

- Un plan rapproché sur le visage concentré du sportif.
- Réussir à filmer un peu de la partie. Le sportif doit être reconnaissable, le plus souvent au centre et la partie compréhensible par tous (une action de jeu, un point...).
- Un plan rapproché sur le visage du sportif en plein effort.

Une fois le film terminé, regardez-le tous ensemble. Un petit débat entre vous peut avoir lieu autour de ces questions :

- Le sportif a-t-il réussi à oublier la présence de la caméra ?
- Le sportif filmé a-t-il dû exagérer quelques gestes ou quelques sentiments ?
- La partie a-t-elle été interrompue ou modifiée à cause du tournage ?
- Le sportif a-t-il reçu des consignes de la part des documentaristes ?
- Quelles ont été les difficultés du tournage ?

## 3. RUBEN

### 3.1. UN PORTRAIT

Le segment documentaire consacré à Ruben s'attache à être au plus près du garçon. Le réalisateur, Simon Lereng Wilmont, choisit de se rapprocher du visage du jeune escrimeur. Pour cela, il filme très souvent Ruben en plans rapprochés (gros plan, plan rapproché poitrine, plan rapproché taille). Ses émotions ressortent plus facilement. Le portrait documentaire de Ruben est à considérer comme n'importe quel portrait issu du champ de la photographie ou de la peinture. Il faut à la fois observer le visage et le décor tout autour. La plupart du temps, le réalisateur floute tout ce qui entoure le visage de Ruben. Il règle sa caméra avec une longue focale pour qu'il n'y ait que Ruben qui soit net. Ce choix de cadrage permet à la fois de mettre le garçon en relief, mais surtout de l'isoler pour donner l'impression qu'il est dans une bulle.



Ruben est un garçon très doué pour l'escrime mais son problème majeur, qui l'empêche de progresser, se trouve dans sa tête. En effet, il s'énerve et pique des colères lorsqu'il ne gagne pas. Le documentariste prend le parti de faire émerger ce trait de caractère de l'enfant. Voilà pourquoi dans le film, on ne voit quasiment pas l'entraîneur donner des cours techniques d'escrime, si ce n'est au tout début mais ils ne font que « réviser des détails ». Il n'est par exemple jamais précisé si Ruben s'exerce au fleuret, à l'épée ou au sabre. L'accent est porté sur ce qui reste à améliorer : sa force mentale. Toutes les autres leçons, tous les autres conseils de l'entraîneur conservés dans le montage final portent sur le sang-froid qu'il doit acquérir, sur la discipline qu'il doit s'imposer pour ne pas s'énerver. Les indications sont les suivantes : « calme-toi », « concentre-toi », « il faut que tu gardes la tête froide »... Son entraîneur lui dit aussi : « je peux te donner un million de cours... mais si tu te mets à t'exciter dès que ton adversaire te met deux touches... ça ne servira à rien! ». Tout doit se passer dans la tête de Ruben voilà pourquoi la caméra reste focalisée sur son visage. L'effet bulle rendu par le cadrage se justifie pleinement. Le documentariste adapte son dispositif de mise en scène en fonction de la personnalité du garçon et de l'enjeu à montrer. Lorsque l'entraîneur lui donne des conseils mais que l'élève n'est pas très attentif, alors le documentariste choisit de ne pas réunir les visages dans le même plan. Celui de l'adulte est même souvent hors-champ.



Toutefois, lorsque les conseils sont pleinement reçus, c'est que l'entraîneur parvient à capter l'attention de Ruben. Il entre dans la « bulle » du jeune escrimeur pour la faire évoluer. Tout naturellement, le visage de l'entraîneur est net dans le champ de la caméra. L'exemple est plus flagrant encore avec les parents puisqu'on ne les voit jamais dans le film. Ils existent, on peut même deviner que l'homme avec un pull rayé bleu et blanc qui console Ruben est son père. Pour autant, le réalisateur décide de ne jamais les montrer. Cela donne l'impression que les parents ne peuvent rien faire pour l'aider à s'améliorer mentalement. Que ce soit la vérité ou non, c'est en tout cas ce que souhaite exprimer le réalisateur dans son portrait.



Ruben est un garçon qui, connaissant sa force, fait parfois preuve d'arrogance et de mauvaise foi. Le portrait ne se prive pas de montrer ces mauvais côtés. Il prend de haut un coéquipier moins fort lors d'une séance d'entraînement, lui manquant ostensiblement de respect. Ruben pousse le casque du camarade avec le pied, le charrie dès qu'il marque un point en exécutant des danses... Plus tard, nous le verrons aussi faire preuve de supériorité quand, parlant d'une arbitre il dit : « elle croit que c'est du foot ou un truc du genre ». Ruben exprime clairement son dédain pour un autre sport, plus populaire, et ne justifie ses contre-performances que par des mauvaises décisions arbitrales, sans se remettre en question. Si le documentariste filme et garde ces images, c'est à la fois pour montrer la personnalité de Ruben, mais aussi pour insister sur le fait que l'essentiel de sa progression se trouve dans sa capacité à maîtriser ses nerfs.

Progressivement, Ruben parvient à se canaliser. C'est l'enjeu du dernier tournoi en Pologne. Il surmonte des blessures, remonte calmement le score pour se qualifier. Puis il perd contre un adversaire supérieur mais malgré les larmes de déception, il ne s'emporte pas et accepte la défaite. Le documentariste capte avec précision la progression du jeune escrimeur. Le défi est plus important dans la mesure où les enjeux se trouvent « à l'intérieur » de Ruben. Mais l'efficacité et la cohérence du geste documentaire fait surgir cet aspect invisible dans le réel.

## 3.2. LE JEU

Ruben a dix ans. Même s'il est un espoir de l'escrime dans son pays, il n'en reste pas moins un enfant. Le documentaire insiste sur ce point puisque lorsque Ruben ne pratique pas son sport, il est en train de jouer. Dès l'ouverture du film, au tout premier plan, il est sur son ordinateur. Très vite, nous voyons que son jeu vidéo consiste à tuer des ennemis avec une épée. L'escrime et le jeu sont liés ! La confirmation arrive quelques instants plus tard, puisqu'à côté de la cible électronique sur laquelle Ruben s'entraîne, nous apercevons une publicité géante (une P.L.V.) pour un autre jeu vidéo. Les jeux que pratiquent Ruben, ceux conservés au montage par le documentariste, sont mis en parallèle avec son sport. Aussi, les jeux avec Marie sont semblables à des exercices d'escrime : ils s'évitent, se fauillent et se rentrent dedans. Compter les voitures, mettre le plus de pop-corn dans la bouche tournent au duel... L'esprit de compétition est une caractéristique de leur personnalité, ce dont témoigne aussi les incessants moments où ils se vantent d'être plus forts que l'autre...



Dans les jeux vidéo, Ruben tente d'éliminer les ennemis comme il essaye de battre ses adversaires. Marie et Ruben pratiquent l'escrime comme un jeu et tous leurs jeux s'apparentent de près ou de loin à de l'escrime. Le sport n'est absolument pas une contrainte mais un choix de leur part. C'est dans leur nature ! Même s'ils souffrent et qu'ils éprouvent des difficultés, ils semblent aussi s'épanouir pleinement en exerçant cette pratique.

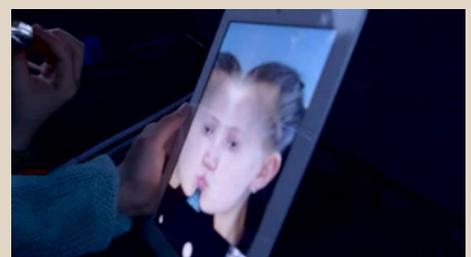
Les multiples écrans avec lesquels jouent Ruben et Marie (tablette, ordinateur, téléphone portable, baladeur numérique...) dessinent plus généralement le portrait d'une jeunesse occidentale qui, en 2014, maîtrise l'ensemble de ces outils. L'absence d'adulte renforce le naturel avec lequel ces enfants utilisent ces objets contemporains. Sans que cet aspect soit obligatoirement conscient et intentionnel de la part du cinéaste, il démontre à quel point un documentaire témoigne d'une vérité transversale au sujet.



L'insouciance des enfants, qui font de leur vie un jeu, se remarque par un grand absent : l'école, placée hors-champ tout comme les parents. Aucune information ne nous est délivrée sur la scolarité de Ruben. Va-t-il dans une classe de sport-étude ? Quelle place prend le sport dans son éducation scolaire ? Les questions demeurent sans réponse car elles ne sont pas au cœur des préoccupations du cinéaste. Ce dernier se focalise sur la pratique de l'escrime et sur la personnalité de Ruben. Cette idée est également à l'œuvre dans la courte séquence qui se déroule dans le mémorial de l'Holocauste de Berlin. Il n'y a aucune trace d'histoire, aucune notion de mémoire ou de compassion des enfants n'est présente. Marie et Ruben prennent ce lieu pour un labyrinthe et laissent leurs rires d'enfants s'exprimer. L'absence de contexte met en relief leur insouciance. Cette séquence est intercalée entre deux autres scènes de jeux dans les rues de Berlin. Ruben et Marie traversent l'Europe (Berlin, Wroclaw) pour l'escrime et s'amuse. Les visites touristiques ne sont alors que des prétextes pour jouer encore. Le documentariste insiste pour montrer que Ruben et Marie sont des enfants comme les autres. A la différence que leurs jeux sont parfois à enjeux.

### 3.3. LA NAISSANCE DE L'AMOUR

Pendant ce portrait, Ruben est à un tournant de sa vie. En effet, de nouvelles émotions apparaissent, de nouveaux intérêts aussi, liés à l'amour. Le cinéaste s'attache à montrer ce glissement progressif des jeux enfantins vers les premiers émois de l'adolescence. Marie est autant présente dans le film car le documentariste a souhaité intégrer cet enjeu pourtant imprévu avant le tournage : « une autre histoire a émergé, qui est devenue tout aussi importante. C'était l'histoire des sentiments naissants entre Ruben et Marie ». Simon Lereng Wilmont saisit l'émergence de l'attraction physique dans les jeux qui servent de prétextes inavoués pour se rapprocher. Le mémorial de l'Holocauste est aussi un lieu étroit dans lequel ils peuvent trouver de l'intimité et s'entrechoquer. Les parades d'escrimes sont un peu des parades amoureuses.



Ils se rapprochent, se tournent autour, se heurtent : l'entraînement fera une bonne excuse ! Un jeu sur le téléphone portable permet aussi de regarder par-dessus l'épaule de l'autre, un clavier d'ordinateur favorise des touchers de mains accidentels et des compliments adressés indirectement. Ils n'osent aller plus loin car ils sont encore jeunes et timides : « - J'embrasse n'importe qui ! - Mais pas moi ! - Je me fais un bisou ». Qu'à cela ne tienne, un jeu avec les pop-corn ou avec une application sur tablette fera de bons substituts de baisers.



La séduction est un nouveau jeu qu'ils apprennent ensemble : Marie dénoue sa longue chevelure sous le regard de Ruben qui lui fait des sourires malicieux. Plus tard c'est lui qui découvre son épaule. Le geste documentaire suggère la naissance du désir et le trouble qui les anime tout en conservant une distance et une pudeur. Le plan sur les chaussettes des enfants allongés sur le même lit en est l'exemple parfait puisqu'il fait planer l'idée de désir sans forcer le trait.



Pendant quelques temps, la relation avec les filles (et avec en Marie en particulier) prend le pas sur l'escrime dans l'esprit de Ruben. Cet enjeu est subtilement amené par l'ordre des scènes dans le montage. La séquence dans la voiture, où Ruben préfère embrasser sa manche plutôt que Marie, est raccordée à une discussion entre garçons. Les jeunes coéquipiers demandent à Ruben le nombre de petites copines qu'il a : il botte en touche et avoue en avoir une centaine. Cependant, dans la séquence suivante, Ruben ne quitte pas Marie du regard tandis qu'elle parle avec ses coéquipières. Il n'y a qu'elle qui l'intéresse ! La multitude de petites copines évoquée juste avant ne fait que dévoiler la parade de Ruben : c'est uniquement d'elle dont il est amoureux. Jamais il n'aurait avoué cela devant ses amis, mais une fois seul, ses regards le trahissent. Quelques secondes plus tard, ils sont réunis dans le même plan et se prennent comme binôme pour un exercice avant de se faire la tête. Si les sentiments de Ruben envers Marie ne sont jamais véritablement affirmés, ils transparaissent uniquement par la force du montage, du cadrage et dans le regard vif du cinéaste qui intercepte ces instants de vérité.

## 3.4. FILMER LE SPORT

Dans le film, nous voyons Ruben faire sept matchs et cinq entraînements. Les deux premiers matchs se déroulent, en début de saison, à Berlin pour une compétition internationale. Le troisième a lieu au Danemark pour les championnats nationaux. Enfin les quatre autres se font à l'occasion des championnats d'Europe en Pologne. Si le documentariste se prend parfois au jeu de nous faire vivre le match, comme si nous étions dans le gymnase ou devant une retransmission télévisuelle, la plupart du temps il reste centré sur les gestes et les réactions du jeune escrimeur. Voilà pourquoi la caméra le suit et continue de l'isoler par des zones floues dans l'image.



En effet, le film se focalise d'abord sur le garçon et sur son problème de maîtrise de soi. Ce sont alors moins les combats qui comptent que ses réactions. L'adversaire est flou. Les gestes et les attitudes de Ruben sont mis en avant : ses signes d'énerverment adressés à l'arbitre ou ses pleurs à la fin des matchs. Le second combat du tournoi de Berlin n'est même pas filmé. Son visage triste et larmoyant prévaut sur la rencontre elle-même. L'explication est simple : Ruben pleurait juste avant en affirmant « c'est impossible de gagner, j'ai perdu d'avance », le combat n'a alors même pas besoin d'être joué - ni d'être filmé - puisque mentalement Ruben l'a déjà perdu.

Plus tard, au championnat du Danemark, le documentariste choisit de conserver le déroulé du match. Il garde la voix du commentateur qui présente l'enjeu et les adversaires, le combat est ensuite filmé avec une alternance de plans larges et de plans rapprochés sur Ruben. Imitant la réalisation d'une retransmission télévisuelle, ces raccords permettent à la fois de nous faire comprendre l'enjeu du match, sans jamais lâcher le garçon du regard. L'obscurité, la musique et les ralentis participent à la dramatisation du match. Les spectateurs peuvent alors vivre le combat et ressentir la déception du garçon après sa défaite. Sa réaction exagérée lorsqu'il s'écroule par terre et son impatience durant le match rendent compte des progrès mentaux qui lui restent à accomplir.



C'est là tout l'enjeu du championnat de Pologne. La leçon de l'entraîneur est « défie-toi toi-même ». Quatre combats seront alors filmés à Wrocław. Les deux premiers, gagnés facilement, ne montrent qu'un seul plan, une seule touche. Le match suivant, contre un adversaire jugé plus fort, est filmé derrière Ruben afin de voir ses réactions à la fin de chaque point. Elles sont plus mesurées lorsqu'il concède une touche : une grimace et c'est reparti. Les progrès mentaux de Ruben sont nettement visibles. D'autant que deux blessures viennent

perturber le combat : un coup au bas-ventre et une torsion de la cheville. Ruben reste pourtant concentré, il ne sort pas du match, sourit à l'infirmière, surmonte ses larmes et sa douleur. L'essentiel est en train de se jouer, tant pour Ruben que pour le documentaire lui-même. Le garçon repart au combat, remonte un score défavorable et parvient à gagner le match. La concentration du jeune escrimeur donne lieu à des ralentis, à une musique qui s'amplifie tandis que les sons autour disparaissent. Plus que jamais le documentariste nous fait entrer dans sa bulle. C'est toujours par les moyens de la mise en scène cinématographique que le cinéaste parvient à exprimer la concentration de l'athlète. Il saisit les images sur le vif, puis les manie (les truque) pour rendre visibles les véritables progrès de Ruben.



Enfin, le dernier combat est filmé en champ-contrechamp. La supériorité de l'adversaire est appuyée par des plans en contre plongée. Malgré ses larmes, la déception de Ruben est plus mesurée. Il n'y a plus d'esclandre. Rassuré par son entraîneur, il retrouve le sourire. Le film s'arrête sur une séance d'entraînement : il repart au travail et continue sa formation...



Le segment consacré à Ruben est un portrait qui, paradoxalement, s'intéresse davantage à montrer l'univers mental du garçon plutôt que les transformations physiques. De sa conception du sport lié au jeu, à sa mauvaise foi ; de la naissance du sentiment amoureux à sa détermination pour rester concentrer, le film saisit les enfants en pleine transformation. Celle qui vient naturellement avec l'adolescence mais surtout celle que Ruben parvient à opérer sur lui en combattant sa nature impulsive. C'est cette capacité à se maîtriser et à lutter contre sa nature qui fait de lui un athlète de haut niveau.

## 3.5. ACTIVITÉS

**A** Observez les plans et trouvez le point commun.

Vous pourrez ensuite compléter la phrase suivante :

Dans le documentaire, lorsque Ruben ne pratique pas l'escrime, nous le voyons

---

---

---

---



**B** Décrivez la composition des plans. Quel sont les points communs à tous les plans ?

---

---

---

---

## 4. NASTYA

Le documentaire de Victor Kossakovsky consacré à Nastya dépasse le portrait de la jeune fille pour explorer en parallèle l'Académie de danse Boris Eifman. Au-delà du mode de vie de l'apprentie danseuse et de la relation avec sa petite sœur Polina, inscrite dans la même école, le film tente de percer la singularité de l'institution. Exigeante, reconnue et avant-gardiste, elle forme à la fois des athlètes et des artistes. C'est pourquoi le cinéaste cherche constamment à capter la dimension esthétique dans les performances physiques. Il y parvient en produisant des images aussi sophistiquées et précises que les cours enseignés. La minutie du geste documentaire se met au niveau de l'exigence demandée par l'Académie et parvient, sans tomber dans le piège du film promotionnel, à saisir les valeurs transmises dans l'école. Entraide, remise en question constante, sens du sacrifice et apprentissage d'un art de vivre surgissent en filigrane.

L'Académie sollicite l'esprit artistique de ses élèves. Victor Kossakovsky prend le parti de filmer cette transmission en faisant le choix, étonnant, d'explorer la subjectivité de Nastya. Outre le recours à la voix-off, cette intériorité passe par des transformations de plans. Devenant dessins, ne gardant que les contours des corps dansants, certaines images semblent provenir de l'imaginaire de la jeune danseuse. Les élèves n'apprennent pas seulement à exprimer la beauté avec leur corps, ils sont invités à s'ouvrir entièrement à la grâce et à concevoir leur existence toute entière sur les réflexions artistiques.

### 4.1. AU CŒUR DE L'INSTITUTION

Imposante, la rigueur de l'Académie de danse Boris Eifman est retranscrite par des cadres géométriques. La précision de la caméra, placée au millimètre pour avoir une symétrie parfaite, fait écho à la perfection demandée aux danseuses. Les lignes formées par les baies vitrées, les murs et le plafond font ressortir des formes et des lignes qui dominent les corps. Les exercices et les chorégraphies demandés aux danseuses forment eux-aussi des lignes. Pour rester à l'école de danse, il faut se plier à la géométrie du lieu : forcer son corps à devenir géométrie. La grande profondeur de champ, les couleurs froides et le silence qui règnent pendant les exercices marquent immédiatement la puissance de ce lieu de travail et d'intransigeance. De répétition aussi, le documentaire passe par des jump cuts pour montrer que les mêmes exercices sont ressassés tout au long de l'année. A travers les vitres, les saisons défilent sans perturber le travail. Pendant que le monde tourne, les danseuses perfectionnent leurs gestes.



Différents exercices sont ensuite présentés, pratiqués par Nastya et Polina. Initiation à la musique et aux mouvements de danse de base pour les plus jeunes, renforcement musculaire et déplacement en faisant le pont pour les plus grands. L'augmentation de l'exigence et des difficultés est entrevue dans ces exercices : les enfants reprennent leur souffle, rougissent ; un garçon se tord le poignet. Efforts et douleurs font pleinement parti du programme et sont la suite logique de la formation. Par touches, Victor Kossakovsky filme les corps en souffrance, à la limite de la rupture. La scène suivante montre d'ailleurs Nastya en difficulté, ne parvenant pas à tenir sa jambe suffisamment haute. Le documentariste coupe la voix de la professeur après qu'elle ait dit « tu ne fais pas assez d'efforts ». Il change alors de registre et glisse vers la subjectivité de la jeune fille. La honte ressentie vis-à-vis des autres danseuses, due aux remontrances en publique est marquée par un zoom avant. Si le zoom sur les visages en larmes est souvent une pratique voyeuriste du reportage télévisuel, il a une toute autre fonction dans *Nastya*. Le documentariste cherche moins à insister sur la tristesse (la musique recouvre pudiquement les sanglots et abrège les remarques désobligeantes de la professeur) qu'à traduire les sentiments de la jeune fille.



Nastya sort du groupe, isolée, comme pointée du doigt par la caméra. Puisqu'elle pleure, puisqu'elle est la seule à ne pas réussir l'exercice, elle se démarque des autres filles. La honte s'empare d'elle. Après quelques mots de réconforts de la professeur, la caméra effectue un zoom arrière, Nastya redevient une danseuse comme les autres, vue sur le même plan. Pourtant, les larmes continuent de couler sur son visage. Par une surimpression d'images de mer, de ciel et des contours de sa silhouette le film tente d'imaginer les pensées de Nastya à ce moment précis : désir de fuir loin de l'école ou travailler plus dur pour se fondre encore plus gracieusement avec les éléments ? Troublée, sans doute ces deux pensées se superposent dans son esprit.



Comme dans toutes écoles, l'année s'achève par une représentation. Sous le regard attentif et amusé de Boris Eifman, les différentes classes se produisent en spectacle. Le documentaire s'intéresse moins aux numéros de danse qu'aux sœurs. La caméra se focalise dans un premier temps sur Polina. Une fois encore, Victor Kossakovsky cherche à percer les pensées des jeunes filles et crée un contrepoint. La voix de Polina est rajoutée en off pendant sa danse. Elle craint d'être renvoyée de l'école. Si elle sourit et semble s'amuser pendant sa chorégraphie, le son exprime une inquiétude profonde. Dans le second numéro, Natsya est constamment filmée. Ayant le privilège d'être au centre du ballet, son sourire rayonne. Epanouie et fière, elle se démarque clairement des autres danseuses.



Pourtant, la séquence suivante crée un renversement. La cérémonie de fin d'année dévoile les notes globales et annonce aux danseuses le passage à l'année suivante. L'inquiète Polina passe au niveau supérieur. Natsya aussi mais la note de 3 sur 4 et les quelques remarques déçoivent la jeune fille en larmes. L'agencement des séquences crée un ascenseur émotionnel. Natsya qui s'imaginait meilleure que les autres, au point d'être au centre du numéro, tombe de haut. Le documentaire parvient par cet effet de montage à traduire en image l'humilité nécessaire à cette discipline et le travail opéré par l'Académie Boris Eifman. Les danseuses doivent garder la tête froide. C'est exactement ce qu'affirment les adultes qui parlent à Natsya : « le fait que tu te tenais au centre ne signifiait pas que tu étais la meilleure ». A l'ambition personnelle et la vanité, l'Académie répond par le travail et l'esprit de cohésion. En plus de cette exigence, la cérémonie insiste sur l'esprit de solidarité qui règne dans l'école. Les danseuses et les professeurs consolent et conseillent Natsya. Le manque de musculature dorsale est la raison première à l'attribution de la note. Aucun reproche ne lui est fait sur sa technique, mais l'Académie décide de sanctionner Natsya pour la pousser à se nourrir et se muscler davantage. Par cette scène, le documentaire effleure l'importance du suivi médical dans le développement de la formation. La préoccupation de la santé des jeunes danseuses, point jamais véritablement abordé jusque-là, apparaît en fin de film. Par son regard, Kossakovsky parvient à une description étayée de l'esprit général de l'institution.





## 4.2. VIVRE DANS L'ART

Le film s'ouvre sur la journée de repos des fillettes qui s'interrogent sur le programme de la journée. Aller au cinéma, suggère Polina. Certainement pas, rétorque la grande sœur qui ne souhaite pas perdre son temps devant un « navet ». Alors elles se préparent. La grande sœur coiffe et maquille Polina puis la benjamine cache avec un feutre vert les boutons de varicelle parsemés sur le visage et le corps de Nastya. Son réveil tardif peut s'expliquer par la maladie dont elle souffre et qui la contraint au confinement. Il n'est donc plus question d'aller en ville pour s'amuser et profiter comme les autres enfants. D'ailleurs, Saint-Petersbourg aperçu au premier plan n'est qu'un dessin, une abstraction mais nullement un endroit où se promener. La préparation silencieuse des fillettes sur fond de *Gavotte en Rondeau* de Lully introduit le programme du jour : danser ! Leur choix est fait, elles se consacrent au travail du corps. Il n'y a rien en dehors de la danse, l'extérieur n'est qu'une hypothèse et la maladie ne fera pas obstacle. Dans le salon, les rires s'estompent et les visages se concentrent. Silencieuse, Nastya montre quelques mouvements à sa sœur, l'aide, puis elles se mettent à danser sérieusement. Dès le début du documentaire, la rigueur et la volonté des fillettes apparaissent clairement. Victor Kossakovsky filme en contre-jour. Les corps dansants ne sont que des silhouettes gracieuses qui embellissent et animent le salon. Tout comme le feutre vert qui cache les boutons et maquille le visage, le placement de la caméra efface les plais pour mettre la beauté en avant. Le choix du contre-jour marque d'emblée un respect vis-à-vis de la volonté des sœurs.

Propager la grâce et la beauté malgré la fièvre, voilà l'ambition de ces sœurs et tant pis si elles ne s'amuse pas comme les jeunes de leurs âges ni avec le chien. Ce moment est aussi le seul qui ne se déroule pas à l'Académie de danse. Après cette convalescence dévouée au travail, plus rien ne sera vu en dehors des murs de l'institution. Plus jamais la caméra ne filmera le visage des filles d'aussi près. Comme dans *Ruben*, les parents sont les grands absents du documentaire. Kossakovsky privilégie la grande complicité des sœurs à l'œuvre dès le début du film par les soins et les répétitions.

La rigueur technique ne suffit pas. Pendant un cours, la professeure insiste sur la grâce, sur le fait de faire corps avec la musique « on chante avec son dos, avec ses bras... ça vient du cœur ». L'apprentissage de la danse s'accompagne d'une ouverture à la sensibilité artistique. C'est ce discours que reprend la grande sœur lorsqu'elle conseille Polina. « Il faut ouvrir son âme » lui assure-t-elle. La transmission du savoir s'opère parfaitement. Explorer l'âme de la jeune fille, percevoir les rêves de Nastya, voici une ambition du documentaire. Le désir d'être danseuse professionnelle se traduit encore à l'image par des silhouettes. Pendant un spectacle de la compagnie, les contours des artistes ressortent. Nastya se projette. Même chose lorsqu'elles profitent de la scène vide pour danser toutes les deux. Ce travail sur les images brise le naturel et détourne le documentaire vers l'abstraction. Ce glissement vers la subjectivité s'opère par des filtres sur les plans. Non seulement, le changement de registre est plus facilement compréhensible, mais par ces effets Kossakovsky rappelle sa présence. Il montre qu'il traduit les rêves de Nastya, que leurs représentation émanent de sa mise en scène. Ces effets de distance sont aussi éthiques. Sans quoi, il laisserait penser que ce sont les véritables pensées de la jeune fille qu'il serait parvenu à glaner avec sa caméra.



Au-delà de la volonté d'aller dans l'imaginaire de Nastya, ces images de purs mouvements confirment le désir du documentariste de faire de son propre film un ballet - illustré notamment par la prédominance de la musique sur la parole. Ces deux aspects sont les moteurs de la fin du film. Les pensées de la jeune fille passent aussi par son discours théorique et lucide sur les spectacles : « si la fin est triste, tragique, alors les spectateurs (...) vont se rappeler longtemps de ton ballet ». Comme elle rêve de s'exprimer par la beauté, les images de ces rêves sont traduites par de sublimes images. Son autre désir, mettre en scène un ballet, est retranscrit par la voix off. Subtilement, fait surface l'apprentissage de la culture, de l'histoire et de l'esthétique de la danse, enseignée dans cette école formant aussi des chorégraphes. L'Académie n'est pas que l'école du corps. Elle transmet un bagage culturel, une maturité aux élèves et une conscience artistique. Nulle frontière entre l'esthétique du corps et celui de l'âme. Cette capacité à toujours trouver l'intérêt artistique dans l'existence est parfaitement symbolisé par le coloriage en vert des boutons de varicelle. Les sœurs transforment ici les cloques en maquillage, la laideur en un acte de mise en scène. Kossakovsky ne s'y trompe d'ailleurs pas puisque le titre original du documentaire, *Varicella*, met l'accent sur ce fait anecdotique dans le film mais révélateur d'une façon de penser le monde.

A l'intérieur de ce bâtiment haut, ouvert et spacieux, les sœurs cherchent un peu d'intimité. Jusque dans l'atrium, l'institution surplombe les enfants. A côté des deux fillettes abritées sous les escaliers, une drôle de scène se déroule. De jeunes danseuses et danseurs révisent leurs mouvements tandis que d'autres font une bataille de coussins. Lentement les deux groupes vont se mélanger. Danse et jeu se confondent formant un véritable ballet. Les mouvements d'esquives, les lancers sont exécutés avec élégance et c'est toute une chorégraphie qui se met en place. La grâce corporelle inculquée aux élèves se répand jusque dans les jeux d'enfants. La danse est l'apprentissage d'un mode de vie. D'autres valeurs portées par l'Académie sont visibles dans cette chorégraphie improvisée : le mélange de tradition et de contemporanéité par la présence d'un danseur classique et d'un breaker, la mixité et l'intégration des plus jeunes (Polina rejoint le jeu).



Enfin, le dernier plan sur lequel le générique défile s'achève sur un ballet cinématographique. La musique fait lever la jambe des élèves et danser les stores enrouleurs. Par ce trucage, le documentariste conclue son film en réaffirmant l'un de ses partis pris : que son film fasse corps avec la danse et l'institution.

## 4.3. ACTIVITÉ

Voici différents plans de l'Academie Boris Eifman, filmés par Victor Kossavsky.



Qu'est ce qui ressort de tous ces plans ?

---

---

---

---

Quel effet rendent-ils ?

---

---

---

---

## 5. CHIKARA

### 5.1. LES BASES DE LA DISCIPLINE

Projet d'origine scandinave, *Graine de champions* vise un public européen pour qui les règles du sumo sont majoritairement méconnues. Pour permettre aux spectateurs de suivre le déroulé des matchs et comprendre les enjeux dans la relation de Chikara avec son père, Simon Lereng Wilmont choisit de donner les rudiments du sumo. C'est à travers la voix de Chikara que les règles de base nous sont données, incluses, dans sa présentation, au milieu des informations relatives à sa famille et à ses amis. Le recours à la voix-off est un choix du documentariste qui fluidifie son film et évite ainsi d'être trop didactique. Expliquées par un enfant, les règles sont simples et compréhensibles par tous : « Pour se qualifier pour le match suivant, il faut gagner... Si on se fait pousser en dehors du cercle ou qu'on touche le sol avec autre chose que les pieds, on perd ! ». Tout au long du film, Chikara guide par sa voix les spectateurs, parfois comme un journaliste sportif en commentant le contenu des images : « mon adversaire est parti trop tôt. Il faut recommencer » explique-t-il. Chikara est à la fois le sujet et le guide du documentaire.

Toutefois, le réalisateur se garde bien de donner trop d'informations qui risqueraient de troubler la compréhension du film, l'objectif étant de suivre le déroulé global sans entrer dans les détails. C'est ainsi que Chikara aborde vaguement l'importance « du respect et des vieilles traditions ». A cet instant, les sumotoris exécutent différents rites qui ne nous sont jamais expliqués.

Le film est structuré sur la préparation du championnat national et son déroulé. Les entraînements précèdent logiquement le tournoi final. De nombreuses scènes de préparations sont filmées. A domicile ou au club, Chikara s'entraîne dur. Son visage grimaçant, rougissant, en sueur est fréquemment montré en gros-plan. Deux exercices sont particulièrement montrés : Chikara qui lève sa jambe le plus haut possible avant de la faire retomber lourdement puis un lutteur sumo qui pousse avec sa tête et ses bras un adversaire qui résiste. Nommés respectivement shiko et butsokari-keiko, ces exercices réunissent à eux-seuls les points fondamentaux sur lesquels se base le sumo : force, souplesse et endurance. L'aspect technique et tactique du sport apparaît également lorsque Chikara et son père revoient les matchs en vidéo. De façon synthétique, le cinéaste expose l'ensemble des domaines sur lesquels un lutteur de sumo doit travailler et montre avec efficacité le caractère complet du sport. La question primordiale du régime alimentaire est, de la même façon, rapidement évoquée sans donner lieu à un développement.





Le documentariste conserve au montage une séquence assez surprenante : Chikara refuse d'avaler les brocolis, assurant avoir suffisamment mangé. Loin du cliché des lutteurs de sumo qui s'empiffrent, le père insiste pour que son fils ait un repas équilibré quand ce dernier fait preuve de pondération. Prenant à rebours les spectateurs, la scène sous-entend que l'alimentation, même intensive, n'est pas laissée au hasard et qu'elle répond à une exigence et un dosage précis.

Au-delà des règles, *Chikara* désire capter le caractère physique du sumo. Les corps gras qui se saisissent, qui se cognent et la peau rougissante, luisante sur laquelle le sable se colle sont filmés par de nombreux plans rapprochés. Se déconnectant alors des enjeux du match, le documentariste fait émerger la dimension organique du sumo : la pure force qui exprime le sens de l'effort, la puissance et la capacité à se surpasser pour être un surhomme. La dimension spirituelle du sumo se dévoile paradoxalement dans ces luttes de chairs.





Une fois tous ces aspects du sumo rapportés, la longue scène du championnat peut ainsi être montrée, les spectateurs ayant dorénavant suffisamment de savoirs pour prendre conscience de l'enjeu du tournoi. Tout comme l'importance du lieu, le stade Ryōgoku-Kokugikan, décrit comme « mythique » par Chikara. Le documentariste a aussi pris soin de filmer en gros plan le numéro 84 sur le mawashi du garçon pour que nous puissions le reconnaître pendant les duels. La rapidité des combats et la place de la caméra, qui est le plus souvent au bord du dohyō, risquent de perturber la bonne lecture des matchs. Conscient de ce danger, le documentariste s'appuie sur l'intensité de la musique et les contrechamps, sur les réactions des parents dans les gradins, pour éviter toute méprise. Les victoires et la défaite de Chikara sont parfaitement lisibles pour les spectateurs novices à l'univers du sumo.

La difficulté de réaliser un documentaire se fait jour. *Chikara* réussit à donner les clés requises à la bonne compréhension d'un univers globalement méconnu, en restant du point de vue du garçon et sans alourdir le film par des explications brutes. Les contraintes imposées par le réel pendant le tournage obligent le documentariste à adapter sa mise en scène tout en restant fidèle aux intentions de départ et au regard qu'il souhaite porter sur son sujet.

## 5.2. UNE RELATION PÈRE-FILS COMPLEXE

« Un vrai lutteur de sumo est invincible, il n'abandonne jamais, il faut être fort pour que personne ne puisse vous arrêter. C'est ce que dit mon père ». Les premiers mots prononcés par Chikara préfigurent l'enjeu essentiel du documentaire : l'importance du père dans la pratique du sumo du jeune garçon. L'ombre paternelle est d'emblée donnée par la seconde phrase de la voix off qui tombe comme un couperet. Le portrait consacré à Chikara vise à rendre compte du tourment qui le ronge. Progressivement, le documentaire montre la tristesse et l'inquiétude qui se cachent derrière les discours de force et de puissance du garçon. L'utilisation de la voix-off permet d'accéder aux pensées de Chikara. Semblable à un journal intime, elle laisse entendre des confidences que le garçon n'ose exprimer en public.

En attribuant à son fils son nom de guerrier, le père charge Chikara d'un poids difficile à supporter. Être à la hauteur de son père, ne pas le décevoir ni déshonorer le nom sont les craintes qui s'ajoutent aux difficultés de la pratique du sumo. « On attend plus de moi » confie le garçon. Pourtant, la pression supplémentaire exercée par le père n'est jamais véritablement filmée. Attentif, de bon conseil, patient et exigeant, le père de Chikara ne rabaisse jamais son fils, ni ne lui fait sentir qu'il n'est pas au niveau. Ce n'est que le ressenti de Chikara. Lui qui n'est pas le plus fort, ni le plus costaud s'entraîne avant tout pour ne pas décevoir son père. La voix-off nous informe que le père est un restaurateur très pris par son travail qui passe son temps libre à s'entraîner avec Chikara. Pourtant, le documentaire ne montre que peu de plans du fils sans son père.

L'absence du père n'est jamais filmée comme un manque puisque le garçon est filmé en train de jouer avec ses amis ou de passer du temps avec sa mère. L'enjeu du film est justement de montrer que la présence du père est au coeur du trouble de Chikara. L'enfant se met une trop grande pression car il a peur de le décevoir. A l'absence du père, le cinéaste insiste sur le poids de sa présence.



La scène la plus symptomatique se trouve au milieu du film, lorsque Yoriki, le meilleur espoir du club est encouragé par le père de Chikara. Plus gros et d'un niveau supérieur, Yoriki est jaloué par le jeune garçon. Suscitant l'admiration de son père, il représente exactement ce qu'il n'est pas : un grand lutteur de sumo. Simon Lereng Wilmont saisit un plan à la portée symbolique : Yoriki écoute les conseils du père et se positionne devant Chikara. Par sa corpulence et sa force, il l'efface et prend sa place. Pour les besoins de l'entraînement, Yoriki et Chikara luttent. Le combat prend une tournure de duel dans l'esprit du personnage principal. Il donne toute ses forces, s'épuise, sue à grosses gouttes, se blesse mais rien y fait : trois matchs et autant de défaites. Cruelle désillusion d'autant que Yoriki ne semble pas avoir eu besoin de trop forcer pour remporter les combats. Des larmes de douleur et d'impuissance coulent sur la joue de Chikara. Les commentaires pudiques ne dévoilent rien de la dimension familiale qui se joue : « Mon père ne comprend pas ce qui ne va pas aujourd'hui. Je ne peux pas m'empêcher de pleurer quand je perds un match ». Pourtant, à l'aune de ce rapport familial, les échecs de Chikara s'expliquent aisément.



La notion de pudeur, souvent associée à l'esprit japonais, est retranscrite par de brefs gros plans sur des mains et des pieds qui traduisent une gêne que le visage n'ose exprimer. Yoriki s'entraîne sous les encouragements du père mais la tension n'est palpable que dans les orteils de Chikara. Son visage demeure impassible. De la même façon, lorsqu'il avoue à sa mère qu'il est obligé de continuer la pratique du sumo à cause de son père, ses bras qui se contractent trahissent la puissance de cette pensée exprimée avec prudence. Son faciès ne laisse rien paraître : il sourit à l'évocation de la pression exercée par la présence de son père. Les silences pendant la conversation, conservés au montage, ajoutent de la profondeur aux aveux du garçon.



Malgré les difficultés rencontrées par Chikara, son père continue de l'encourager. Il vit le tournoi de Tokyo comme n'importe quel père. Il rassure son fils d'abord pour faire tomber la pression puis le soutient, l'applaudit sans laisser paraître une quelconque déception. De fait, une fois éliminé, ses mots sont des plus réconfortants : « Tu as été formidable. Tu t'es bien battu. Tu as donné ton maximum. Tu m'as surpris... ». Il n'y a aucune frustration palpable. Chikara ne le comprend qu'à la fin du documentaire. Lorsqu'ils se repassent la défaite en vidéo, le père renouvelle ses compliments. Le discret rictus palpable sur le visage du garçon marque sa fierté. En voix-off, il affirme se sentir « fort dans la tête » et exprime un regain de motivation. Ce sont à l'évidence les mots de son père qui suscitent cet effet. Débarrassé de la pression qu'il s'était mis, soulagé d'avoir produit les efforts suffisants pour avoir ces signes de reconnaissance, il retrouve le goût du sumo. La complicité entre eux est relatée par des gros plans sur leur visage et des instants de vie pendant le générique de fin.

*Chikara* dépasse le cadre du sumo pour peindre une relation père-fils. Si le cinéaste est contraint de donner des éléments explicatifs sur le sport, il tente d'aller au-delà en captant la peur d'un fils de ne pas être à la hauteur de son père. Le fait de filmer ce thème universel dans le milieu du sumo japonais crée une opposition formelle. Les corps lourds ne craignent pas de se heurter et de s'agripper mais éprouvent des difficultés pour s'exprimer et dévoiler leurs sentiments.

## 5.3. LEXIQUE DU SUMO

**MAWASHI** : Ceinture formée par une longue bande de tissu que les combattants portent serrés autour de l'entrejambe et des reins.

**Ô-ISHÔ-MAGE** : Coiffure portée par les lutteurs sumos ressemblant à un chignon.

**DOHYÔ** : Cercle sur lequel les lutteurs sumos s'affrontent. Pour gagner, ils doivent mettre l'adversaire en dehors du dohyô. Son diamètre officiel est de 4.55m.

**BUTSOKARI-KEIKO** : Exercice qui consiste à pousser par la force de la tête et des mains un adversaire qui résiste.

**TACHI-AI** : Début du combat.

**SHIKO** : Mouvement qui consiste à lever une jambe le plus haut possible et la faire retomber lourdement.

**RIKISHI** : Nom du lutteur sumo. Signifiant personne instruite de la force, ce terme est un synonyme de sumotori plus approprié pour les professionnels.

**MATTA** : Faux-départ d'un combattant au début d'une lutte.

**CHANKO** : Repas traditionnel du lutteur sumo. Ragout calorique composé de poulet, de riz, d'escalope et de champignon (notamment). En moyenne un lutteur de sumo consomme entre 8.000 et 10.000 calories par jour.

## 5.4. INTERVIEW PHILIPPE BEZARD-FALGAS DU SITE DOSUKOI.FR

Site français de référence, Dosukoi rend compte quotidiennement de l'actualité du sumô. De nombreux dossiers clairs et complets expliquent les différentes facettes du sumô (culture, tradition, histoire, lexique...). Richement illustré par des vidéos et des photographies, Dosukoi permet à la fois d'entrer dans l'univers du sumô et d'affiner ses connaissances.

**1 - Nous voyons au début du film Chikara et les autres jeunes lutteurs effectuer différents rites (57' minutes). En quoi consistent ces rites ? Que symbolisent-ils ?**



Dans le reportage, c'est simplement une série de gestes à la fois d'échauffement et d'entraînement qui sont pratiqués à toutes les séances.

Il faut bien distinguer le monde du sumô professionnel qui est un monde à part, géré par ses propres règles sociales et sportives, et le sumô des sportifs amateurs.

Le monde professionnel est associé fortement à la religion shintoïste, et ses cérémonies et rites ne sont pratiqués que lors des tournois officiels professionnels, lors des minutes précédant l'affrontement. Ce n'est pas le cas du monde amateur, où on se contente de mimer ces positions sans en comprendre forcément le sens profond.

Comme on peut le voir dans le documentaire, il n'y a pas de cérémonies lors des tournois amateurs (à part le salut au début et à la fin du combat), car il n'y a quasiment pas d'attente entre les luttes.

Par contre, les jeunes lutteurs copient bien sûr leurs idoles dont ils peuvent voir les attitudes à la télévision, et ils essayent de les appliquer lors des entraînements et quelque fois avant le combat en tournoi (le geste du jeune avec le pied dégageant la ligne de départ, par exemple - 1 :00 :35...)

**2 - Iwai, l'ami de Chikara paraît bien maigre pour un lutteur de sumo. Faut-il nécessairement être corpulent pour faire un bon lutteur ? Existe-t-il des célèbres lutteurs à la silhouette fluette ?**

Le poids est un avantage pendant le combat de sumô, et compense souvent la technique.

Une fois de plus, faisons la part des choses entre sumô amateur et professionnel : chez ces derniers, il n'y a pas de catégories de poids. Les lutteurs professionnels en plus de leur entraînement technique s'appliquent donc à prendre des kilos grâce à un régime alimentaire spécifique. Ils sont corpulents pour cette raison, et peu d'entre eux se situent en dessous de 110 kilos. C'est aussi une évolution permanente : au début du XX<sup>ème</sup> siècle, le poids moyen d'un lutteur professionnel tournait autour de 100-110 kilos, et en ce début de XXI<sup>ème</sup> siècle, on est plutôt à 145 kilos de moyenne après être monté au-dessus de 160 kilos dans les années 90. Il n'y a pas de champion au-dessous de 140 kilos à l'heure actuelle.

En amateur, comme au judo ou à la boxe, il y a des catégories de poids. Les lutteurs ne recherchent donc pas systématiquement l'augmentation de leur masse et se contentent d'un poids de forme.

Chez les jeunes japonais, c'est un fait que les enfants plus obèses sont attirés (ou poussés par leurs parents) par le sumô, probablement par mimétisme des lutteurs professionnels. Ce qui n'empêche pas d'avoir des jeunes « fluets » qui viennent se battre aussi...

### **3 - Quelle est l'importance du Ryōgoku-Kokugikan dans lequel se déroule le tournoi final ?**

Le Kokugikan est le temple du sumō. Il est à la fois le stade le plus grand du Japon où se déroulent les trois hon-basho de Tokyo (équivalent des tournois du Grand Chelem au tennis), mais il est aussi une enceinte consacrée par la religion shintō. C'est le rêve de tout lutteur de sumō de pouvoir lutter dans cet endroit, et on comprend parfaitement l'émotion de Chikara à la montée sur le dōhyō.

### **4 - Il y a une scène étonnante dans le film : lorsque le père de Chikara demande à son fils de manger ses légumes et que ce dernier refuse affirmant avoir suffisamment mangé. L'équilibre alimentaire et la pondération tranchent avec l'idée que l'on peut avoir du régime alimentaire d'un lutteur de sumo. En tant qu'expert, cette scène vous a-t-elle surprise ? Pouvez-vous nous décrire le régime alimentaire d'un lutteur ?**

Je ne suis pas surpris : c'est la fameuse différence entre monde amateur et professionnel dont nous parlions précédemment. Pour Chikara, il n'y a pas encore de régime alimentaire particulier dû au sumō et c'est bien comme ça. Pour son père, il est possible qu'il pense déjà pousser son fils dans la voie professionnelle en augmentant les doses des repas, mais il est probablement très conscient des problèmes de santé que cela peut provoquer. L'espérance de vie est très courte chez les lutteurs professionnels.

Chez le professionnel, il y a 4 à 5 repas par jour, avec des doses par lutteur équivalentes à 4 à 5 personnes « normales », suivis de siestes permettant d'assimiler et prendre du poids plus sûrement. Ce régime est plus ou moins bien accepté par les organismes, et la prise de poids dépend de la constitution physique de chaque lutteur.

### **5 - Est-ce le sport le plus pratiqué par les jeunes japonais ? Les filles peuvent-elles combattre ?**

Les sports les plus populaires au Japon (eq. Suivis à la télé), sont le baseball, le football, le tennis et le rugby. Les sports pratiqués par les jeunes japonais se situent donc dans cette liste en priorité à laquelle on peut aussi ajouter la course à pied. Les arts martiaux sont eux aussi très pratiqués bien sûr, mais le sumō reste un peu à part, étant plutôt un sport d'élite et beaucoup moins un sport de masse. Une fédération amateur de sumō existe quand même et accueille garçons et filles mais sur des dohyo séparés... Ce sont les universités qui proposent le plus grand nombre de clubs de sumō amateur, et c'est de son championnat qu'arrivent la majorité des futurs rikishis professionnels.

Il n'y a pas d'association féminine de sumō professionnelle.

### **6 - Combien de lutteurs parviennent à devenir professionnels ?**

Il y a exactement 70 rikishis professionnels salariés, les sekitori ; au-dessous, on compte environ 450 lutteurs « apprentis », c'est-à-dire non payés, les minarai, appartenant tous à l'Association Japonaise du Sumō professionnelle (Nihon Sumō Kyokai - NSK), soit en tout 520 lutteurs professionnels. Ce nombre est quasiment fixe et n'évolue pas vraiment. D'autre part, plusieurs dizaines de lutteurs non-japonais combattent dans les rangs de la NSK, ce qui limite un peu plus la part des lutteurs japonais. Cela est peu par rapport au nombre de lutteurs amateurs, plusieurs centaines de milliers au Japon et dans le monde.

### **7 - Le réalisateur explique vouloir mettre fin à certains clichés sur le sport et sur le Japon en général. Trouvez-vous que le film apporte un nouveau regard ? Si oui, sur quels points ?**

Oui, c'est un regard un peu différent que celui qu'on a l'habitude de voir : d'habitude, le sujet concerne plutôt le lutteur professionnel, sa vie en autarcie dans sa heya. Ou alors, l'arrivée du lutteur amateur dans le monde professionnel.

Voir l'implication d'un enfant dans ce sport en tant qu'amateur, suivre l'influence normale de sa famille, élément primordial au Japon, et comprendre l'importance du sumō dans son éducation sont des sujets très intéressants et originaux. C'est un petit peu un retour aux bases du sumō, dégagé de toutes les influences mercantiles et médiatiques.

### **8 - Quel regard général portez-vous sur le documentaire ?**

C'est à la fois édifiant et attendrissant de voir ce petit homme guidé par son aîné. Ce dernier est prêt à tous les sacrifices, et en même temps on voit la fierté et la tendresse de ce père qui veut faire vivre les mêmes émotions à son fils, et lui empêcher en même temps les désillusions qu'il ne manquera pas de rencontrer s'il continue dans cette voie.

## 6. LEXIQUE DU CINEMA

### 6.1. DÉFINITIONS

#### LE PLAN

**C'est le segment capturé par la caméra entre le début et la fin d'un enregistrement. Le plan est une capture d'espace(s) et de temps. C'est l'élément de base du cinéma.**

**ÉCHELLE DES PLANS :** La distance entre la caméra et l'objet principal filmé. Le corps humain est la base sur laquelle l'échelle des plans a été établie.

#### PLANS RAPPROCHÉS

**GROS PLAN :** La caméra se rapproche d'un personnage pour filmer une partie précise du corps. Le plus souvent il s'agit du visage.

**PLAN RAPPROCHÉ POITRINE :** La caméra cadre un (ou plusieurs) personnage(s) du visage jusqu'à la poitrine.

**PLAN RAPPROCHÉ TAILLE :** La caméra cadre un (ou plusieurs) personnage(s) du visage jusqu'à la taille.

**PLAN AMERICAIN :** La caméra cadre un (ou plusieurs) personnage(s) du visage jusqu'au-dessus des genoux.

#### PLAN MOYEN

**PLAN PIED (ou PLAN MOYEN) :** La caméra cadre un (ou plusieurs) personnage(s) de la tête au pied.

#### PLANS LARGES

**PLAN DEMI-ENSEMBLE :** La caméra filme à la fois une partie du décor et le(s) personnage(s) intégralement.

**PLAN D'ENSEMBLE :** La caméra filme l'ensemble d'un décor.

**PLAN GENERAL :** Plan couvrant un vaste ensemble.

#### ANGLE DE PRISE DE VUE

**PLONGÉE :** La caméra filme de haut en bas.

**CONTRE PLONGÉE :** La caméra filme de bas en haut.

#### LE MONTAGE

**RACCORD :** C'est juxtaposer des plans pour créer de la continuité.

**JUMP CUT :** C'est la juxtaposition de deux plans sans que la caméra ait changé de position. Cela crée un effet de saute.

#### AUTRES

**VOIX-OFF :** Commentaire ajouté sur les images sans que l'orateur ne soit visible à l'écran.

#### LUMIÈRE

**CONTRE-JOUR :** Éclairage d'un objet ou d'un personnage recevant la lumière du côté opposé à celui de la caméra.

#### LE CADRE

**CHAMP :** C'est la portion filmée par le cadre.

**HORS CHAMP :** Tout ce qui se prolonge au-delà des bords du cadre. C'est ce que la caméra ne filme pas.

**CADRE PHYSIQUE :** Plan qui est composé en fonction du personnage. La caméra suit les corps. C'est lui qui dicte le rythme et les mouvements du cadre. Dans un cadre physique le corps est supérieur au décor. Corps > Décor

**CADRE GÉOMÉTRIQUE :** Plan qui est composé en fonction du décor. La caméra prend le décor pour repère. Souvent cela fait ressortir les lignes géométriques. Dans un cadre géométrique, le décor est supérieur au corps. Corps < Décor

#### LA PROFONDEUR

**PROFONDEUR DE CHAMP :** L'étendue de netteté entre l'objet au premier plan et l'arrière-plan.

#### LES FOCALES

**COURTE FOCALE :** Objectif de la caméra qui permet une grande profondeur de champ.

**LONGUE FOCALE :** Objectif de la caméra qui réduit la profondeur de champ.

**ZOOM AVANT :** Variation de la focale qui crée un effet de rapprochement.

**ZOOM ARRIÈRE :** Variation de la focale qui crée un effet d'éloignement.

**SURIMPRESSION :** Superposition d'images.

**CONTRECHAMP :** Angle de prise de vue opposé à l'angle choisi pour le plan précédent.

**CLIMAX :** C'est le point culminant, le moment le plus intense du film.

## 6.2. ACTIVITÉ

Observez les plans ci-dessous et barrez les mauvaises propositions.



Dès le premier plan, Ruben est filmé en :  
GROS PLAN - PLAN RAPPROCHÉ POITRINE - PLAN MOYEN



Nastya est filmée en :  
PLAN MOYEN - EN PLAN AMERICAIN - EN PLONGÉE



Le stade est filmé en :  
PLAN MOYEN - PLAN D'ENSEMBLE - EN CONTRE PLONGÉE



Les escaliers sont filmés en :  
PLONGÉE - CONTRE PLONGÉE - CONTRE JOUR



Les jambes sont dans :  
LE CHAMP - LE FLOU - LE HORS-CHAMP



Ce plan :  
A UNE GRANDE PROFONDEUR DE CHAMP - EST EN LONGUE FOCAL - EST EN COURTE FOCAL

## 7. CORRECTIONS

DANS LE FILM	RUBEN	NASTYA	CHIKARA
Quel est le nom du documentariste ?	Simon Lereng Wilmont	Victor Kossakovski	Simon Lereng Wilmont
Quel sport pratique l'enfant ?	L'escrime	La danse	Le sumo
Quelle est sa plus grande difficulté ?	Son caractère	Sa musculature	La peur de décevoir son père
Les parents sont-ils présents dans le documentaire ?	NON	NON	OUI
L'enfant a-t-il des amis en dehors de son sport ?	NON	NON	OUI
L'enfant pleure-t-il de déception ?	OUI	OUI	OUI
L'enfant s'entraîne-t-il dur ?	OUI	OUI	OUI
L'enfant se muscle-t-il ?	NON	OUI	OUI
Voit-on l'enfant échouer (pendant un match ou un entraînement) ?	OUI	OUI	OUI
L'enfant tombe-t-il sur plus fort que lui (elle) ?	OUI	OUI	OUI
L'enfant se blesse-t-il ?	OUI	NON	OUI
L'enfant s'exprime-t-il en voix-off ?	NON	OUI	OUI
Voyons-nous l'enfant à l'école ?	NON	OUI	NON
Le réalisateur est-il visible à l'image ?	NON	NON	NON
L'enfant s'adresse-t-il à la caméra (en la regardant) ?	NON	NON	NON
Y a-t-il des ralentis ?	OUI	OUI	OUI

## RUBEN

- A Dans le documentaire, lorsque Ruben ne pratique pas l'escrime, nous le voyons JOUER.
- B Dans tous les plans, Ruben est vu de près. Seul son visage est net. Tout le décor autour est flou.

## NASTYA

Qu'est ce qui ressort de tous ces plans ? Les lignes géométriques de l'école ressortent grâce au cadrage. Quel effet rendent-ils ? Cela rend le bâtiment grand et impressionnant.

## LEXIQUE DU CINÉMA

Dès le premier plan, Ruben est filmé en : GROS PLAN

Nastya est filmée en : PLAN MOYEN

Le stade est filmé en : PLAN D'ENSEMBLE

Les escaliers sont filmés en : CONTRE PLONGÉE

Les jambes sont dans : LE HORS-CHAMP

Ce plan : EST EN LONGUE FOCAL