

Lisa

de Lorenzo Recio

par Marcos Uzal, critique de cinéma

LISA

France, 2008, 19 minutes, noir et blanc

Réalisation: Lorenzo Recio

Scénario: Lorenzo Recio, Martin Drouot

Image: Dylan Doyle

Son: Damien Guillaume, Laure Arto, Xavier Thibaut

Musique: Xavier Garcia, Lorenzo Recio

Décor: Vincent Deslandes

Costumes: Astrid Traissac

Montage: Jean-Gabriel Périot

Production: Local Films, Nicolas Brevière, en coproduction avec Arte France

Interprétation: Nina Rodriguez (Lisa), Benjamin Feitelson (le père), Mikaela Fisher (la mère), Timothée Le Hec, Bastien Clérin (les frères)



Dans une maison à la campagne, une petite fille nommée Lisa et sa famille vivent sous la domination d'un père despotique et violent. La fillette s'évade de ce monde en dissimulant dans des cachettes les images et les objets de son imaginaire.

Avec le soutien à la production de court métrage de la Région Basse-Normandie en partenariat avec le CNC et en collaboration avec la Maison de l'Image Basse-Normandie.

9 jours de tournage en avril 2007 à Camembert, Gacé et Trun dans l'Orne.

LORENZO RECIO

Il aborde le cinéma par l'animation avec *Le Principe du Léopard* (1995, encre de chine), puis *Le Bal du Minotaure* (1997, pastel). Il se tourne ensuite vers la prise de vue réelle avec notamment les courts métrages *L'Infante, l'âne et l'architecte* (2001), *Le Marin acéphale* (2005), *Lisa* (2008) et *Shadow* (2014).

Il réalise également habillages, clips, sujets de magazines pour la télévision.

La diffusion de *Lisa* est soutenue dans le cadre de l'accompagnement à la diffusion des films soutenus par la Région Basse-Normandie en partenariat avec le Centre national du cinéma et de l'image animée et en collaboration avec la Maison de l'Image Basse-Normandie.

L'action est coordonnée par la Maison de l'Image Basse-Normandie et par le cinéma Café des Images, coordination régionale de Lycéens et Apprentis au cinéma. Outre l'édition du présent document, seront proposés une formation des enseignants et des ateliers pour les élèves, animés par le réalisateur.

Remerciements: Local Films, Nicolas Brevière, Kévin Rousseau.

Lycéens et Apprentis au cinéma en Basse-Normandie est soutenu par le CNC et la Direction régionale des affaires culturelles de Basse-Normandie, en collaboration avec le Rectorat de l'Académie de Caen et la Direction régionale de l'alimentation, de l'agriculture et de la forêt de Basse-Normandie.

Lisa et Les Yeux sans visage

Lisa est proposé avant *Les Yeux sans visage* de Georges Franju, film avec lequel il a quelques points communs notables. Les deux films sont centrés sur les rapports entre un père et une fille, avec une figure paternelle puissante et violente régnant dans une maison isolée. Dans les deux films, l'un essaie de transformer l'autre: chez Georges Franju, le père veut donner un nouveau visage à sa fille; chez Lorenzo Recio, la fille veut modifier le cerveau de son père. Dans les deux films, cette volonté de transformation ne fonctionne pas totalement, et celui qu'on a voulu changer finit par s'éloigner loin de la maison, vers l'inconnu. On peut constater d'autres correspondances entre les deux films: l'importance accordée aux objets et aux animaux, une utilisation très pensée du noir et blanc, un rythme lent qui contribue à rendre l'atmosphère pesante, une grande retenue dans le jeu des acteurs.

Il y a cependant une différence essentielle entre le travail de Georges Franju et celui de Lorenzo Recio: dans *Les Yeux sans visage*, on se maintient à un niveau très réaliste, parfois

quasi scientifique, sans jamais basculer dans le fantastique ou l'onirisme. Lorenzo Recio compare ainsi les scènes «d'opérations» qui sont au centre des deux films: «*La scène la plus violente des Yeux sans visage est à interpréter au premier degré. C'est un film réaliste, et quand le père coupe et enlève le visage il n'y a pas d'échappatoire poétique. Le spectateur est devant cette image comme devant une image de la réalité. Au contraire, dans Lisa le moment où elle ouvre la tête n'invite pas à prendre cela au pied de la lettre, mais à aller vers une interprétation poétique, symbolique.*»



Les citations de Lorenzo Recio proviennent d'un entretien réalisé par Marcos Uzal le 8 septembre 2014.

Un film à tiroirs



Les cachettes

À l'origine du scénario de *Lisa*, il y a un petit conte écrit par Lorenzo Recio et qui commence par cette phrase : « *Petite Isabelle était fascinée par les cachettes, par toutes sortes de cachettes* ». Du scénario à la mise en scène, ce motif de la cachette est omniprésent dans le film. On commence bien sûr par le trouver dans les décors et les objets : le tiroir, la valise, le sac, les poches, le grenier et bien sûr le terrier, sont autant de caches successivement ouvertes et fermées par les personnages. On trouve même des cachettes à l'intérieur des cachettes, comme dans la scène du grenier : Lisa prend d'abord un couteau dissimulé dans de vieux papiers, puis elle se sert de

la lame pour soulever une brique sous laquelle se trouve un sac à l'intérieur duquel elle garde des animaux morts. Et puisqu'ici tout peut devenir cachette, c'est finalement dans la boîte crânienne de son père qu'elle enfouira toutes ses images et ses objets.

L'imaginaire tapi dans la réalité

La petite histoire rédigée par Lorenzo Recio en guise d'ébauche reprenait une figure classique du conte : l'ogre brutalisant sa famille. « *Au début j'avais affublé le père des attributs typiques de l'ogre : il était laid physiquement, il était repoussant, il faisait peur* », précise le cinéaste. Son premier travail lors de l'écriture du scénario a été de transposer l'univers du conte dans un monde plus rationnel, plus réaliste. La dimension fantastique intervient plus tard, soudainement (lorsque la fillette ouvre le crâne de son père), en créant une véritable rupture dans le récit comme dans la perception du spectateur. Nous ne sommes donc pas d'emblée transportés dans un monde merveilleux, et il est même laissé au spectateur la possibilité de penser que toute la part fantastique du film pourrait être le fruit de l'imagination de l'enfant, son imaginaire étant nourri par les images qu'elle collectionne : « *Lisa, c'est clairement l'histoire d'une petite fille qui essaie de repeindre le réel avec les images de son imaginaire* », affirme le réalisateur. C'est ce que nous montre sa première apparition dans le film : avant même de découvrir son visage, nous la voyons faire circuler des images dans ses mains tout en inventant un conte. Juste après, c'est elle-même qui désigne son père comme un « ogre » en l'observant de loin à la longue vue, comme si la dimension du conte était apportée par le regard du personnage autant que par la volonté du réalisateur.



Un collage

À l'origine de *Lisa*, il y a aussi un grand nombre de références, prises dans divers domaines. On retrouve des sources littéraires : les contes (la figure de l'ogre, la tache de Barbe-bleue), Peter Pan (la montre du père rappelle le réveil du Capitaine Crochet), Jules Verne (le héros de l'histoire qu'invente Lisa s'appelle le capitaine Grant), et surtout *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (le terrier, le lapin, le besoin de s'évader de la réalité, le prénom Lisa est presque une anagramme d'Alice) ; des références picturales : les photographies de fillettes de Lewis Carroll, les adolescentes peintes par Balthus, Gustave Doré, Goya ; sans oublier une importante référence cinématographique : *La Nuit*

du chasseur de Charles Laughton (1955). Plus qu'en puisant dans la réalité, le cinéaste construit donc son univers en utilisant des œuvres préexistantes comme matière première. On peut s'amuser à retrouver les éléments du récit et les plans qui font penser aux références citées plus haut, mais l'intérêt est surtout de voir comment un créateur s'imprègne d'autres créations, non pour se contenter de les citer, mais pour se les approprier totalement. « *Je n'ai pas l'impression d'inventer quoi que ce soit, mais plutôt de revenir sur des figures qui ont été mille et une fois brodées* », déclare modestement Lorenzo Recio. L'utilisation des références est ici comparable au principe du collage : mêler différents motifs préexistants (aussi bien narratifs que visuels) pour les agencer d'une façon nouvelle. Or, c'est aussi ce que fait Lisa quand elle s'invente une histoire à partir d'images. Et c'est ce que chaque spectateur est invité à faire lorsque la fillette sort des images et des objets de la tête de son père : recréer par nous-mêmes l'histoire de cet homme à partir de ces morceaux épars et de toutes leurs associations possibles.

Ce mélange de références fait qu'il est difficile de déterminer exactement où et quand se situe l'action du film. « *J'avais une volonté de perdre le spectateur dans l'espace et dans le temps, explique le réalisateur. J'allais tourner en France avec des éléments français, mais je ne voulais pas faire un drame rural à la française. Je voulais donc casser la perception que l'on pouvait avoir des éléments présentés en allant chercher une stylisation, des accessoires, des éléments de décors qui rappellent plutôt l'Amérique des années 40-60.* » Les décors, les objets, les costumes et le choix du noir et blanc renvoient effectivement à un imaginaire anglo-saxon et à des époques qui correspondent aux références dont le cinéaste est imprégné plutôt qu'à la réalité du tournage (la France de 2007). S'ajoute à cela le choix des comédiens qui incarnent cette dispersion géographique : la mère est interprétée par une comédienne allemande (dont on entend bien l'accent), le père par un acteur franco-américain, et la petite fille qui joue Lisa a des origines espagnoles (ce qui est aussi le cas de Lorenzo Recio). Jusque dans la distribution du film, on retrouve donc cette volonté du cinéaste d'inventer un monde en assemblant des éléments d'origines diverses.

Les ellipses

Le montage du film crée une autre forme de « tiroirs » et d'autres possibilités de « collages » à travers l'utilisation des ellipses, c'est-à-dire tous les moments que le cinéaste choisit d'éluider, de suggérer plutôt que de montrer. C'est flagrant avec les scènes de violence, dont nous ne verrons que les conséquences (objets cassés, vêtements déchirés, hématomes sur le visage de la mère). De façon générale, il nous en est peu montré, et encore moins dit, des relations entre les personnages. Nous pénétrons dans une situation qui semble établie, ritualisée, et qu'il nous faut comprendre à partir de quelques gestes, de quelques détails. Cette économie dans la narration et cette utilisation des ellipses nous obligent à faire appel à notre imaginaire : « *l'idée est de laisser au maximum le spectateur faire le film lui-même, se l'approprier plutôt que de le fermer en le réduisant à tel ou tel sens* », affirme Lorenzo Recio. Autrement dit, pour reprendre la métaphore centrale du film : il nous est à nous aussi permis de remplir avec nos propres images les trous laissés dans le récit.

L'inconscient

Le motif de la cachette a une dimension éminemment symbolique. Comme Lisa cache des images dans une valise ou des objets dans un sac, chaque être dissimule en lui des souvenirs, des blessures, des désirs. Dans ses cachettes, ce ne sont pas moins que la liberté et la singularité de son imaginaire que la fillette préserve de la violence du monde extérieur. À d'autres moments du film, on rejoint la définition même de l'inconscient : ce que l'on porte au fond de soi sans en avoir conscience et qui influe sur notre comportement. Ainsi, lorsque Lisa fouille dans le crâne de son père, c'est comme si elle explorait son inconscient, matérialisé par des images et des objets. C'est aussi à travers le rêve que se manifeste l'inconscient, et ce n'est pas un hasard si l'on retrouve à plusieurs reprises les personnages en train de s'endormir ou de se réveiller : dormir, c'est aussi ouvrir un tiroir en libérant ce qui est resté enfoui dans la journée. On retrouve là une des fonctions du cinéma, que *Lisa* illustre très bien : non pas inventer un univers de toutes pièces, mais partir de la réalité pour y creuser des trous, y fabriquer des tiroirs afin que l'imaginaire et le rêve puissent remonter à la surface du monde visible.

Raccords



Cheveux / Disque

Ce raccord est d'abord fondé sur une association visuelle et sonore entre les deux gros plans : les sillons du disque rappellent l'alignement des cheveux, tandis que le frottement de la brosse est prolongé par le craquement du vinyle. Brosser les cheveux, c'est les remettre en ordre, en rangs ; en coiffant Lisa, sa mère répond à la volonté d'ordre et de propreté imposée par le père. Il est important de voir la main du père poser le saphir sur les microsillons, comme s'il le mettait sur des rails, geste qui symbolise bien son désir de tout contrôler, de tout aligner. L'analogie entre les cheveux parfaitement coiffés de l'enfant et le disque pourrait aussi symboliser sa volonté tyrannique de transformer sa femme et ses enfants en choses.



Le père brutal / L'ogre de Doré

Le père s'approche de la mère (qui n'a pas retrouvé la montre dans le tiroir), lui caresse les cheveux, esquisse un sourire cruel : nous comprenons qu'il va la battre. Une fois encore, le cinéaste termine la scène avant que la violence n'éclate. Elle trouve cependant un écho dans le plan suivant, à travers une image que Lisa tient dans ses mains. Cette image a été abîmée par ses frères, ces déchirures symbolisant la violence masculine qui règne dans la maison. Surtout, il s'agit de la reproduction d'une gravure de Gustave Doré illustrant la scène du Petit Poucet où l'ogre égorge ses propres enfants. L'analogie entre le père et l'ogre est ici évidente, et cette gravure permet de suggérer la violence réelle à travers une image de conte. Une déchirure traverse la tête de l'ogre, détail qui annonce le crâne fêlé du père.



Contrastes et oppositions

Lisa est construit sur des contrastes et des oppositions, essentiellement liés à la confrontation entre le père et sa fille.

Noir et blanc

Comme dans le cinéma expressionniste, l'utilisation du noir et blanc permet ici de donner une dimension symbolique à la lumière et à l'image. Lorenzo Recio : « *Indépendamment des références, le noir et blanc sert surtout le discours du film. La clarté, la lumière, c'est l'univers de la petite fille. C'est pourquoi elle est présentée au début à l'extérieur, dans un monde baigné de lumière. L'obscurité, le noir, c'est plutôt le monde du père. De même, le cadre est toujours ouvert pour la petite fille et fermé pour le père. Quand le père part à la poursuite de la petite fille dans la nuit, c'est vraiment le monde de l'obscurité contenu dans la maison qui se déverse sur l'extérieur, sur l'espace de l'enfant.* » En même temps, le père est un maniaque de la propreté, il ne supporte pas la moindre tache sur ses vêtements : dans son foyer, il tient à ce que les gris restent bien gris et les blancs bien blancs. Ironiquement, à la fin, il se retrouve tout habillé d'un blanc immaculé qui lui donne des allures d'enfant modèle.



Immobilité et mouvement



Le jeu des acteurs adultes est particulièrement hiératique, comme si la figure du père figeait littéralement le monde qui l'entoure : la mère contrainte à des gestes mécaniques et répétitifs, les enfants terrorisés ou attachés. Il y a là une forme de morbidité qui correspond à l'univers de terreur qui règne dans la maison, et le cinéaste a veillé à ce que l'immobilité des parents les fasse parfois ressembler à des morts (le père dormant dans la position d'un gisant, la mère hagarde après avoir été frappée). Cela

peut aussi prendre une dimension burlesque dans la scène du repas, où presque tout mouvement est suspendu tandis que la goutte de soupe virevolte en l'air. Contrairement à ses parents, Lisa dont les seuls compagnons de jeu sont des animaux, ne cesse de se déplacer dans l'espace, d'agir, de courir, jusqu'à forcer son père à faire de même dans la scène de poursuite nocturne. On peut rattacher ce rapport entre le mouvement et l'immobilité aux nombreuses références picturales utilisées par le cinéaste : les postures des acteurs rappellent les poses de modèles peints ou photographiés. À cette fixité quasi photographique, Lisa oppose des mouvements plus cinématographiques, ceux de son corps mais aussi ceux de son imaginaire, car elle ne se contente pas de la présence figée des choses (au linge bien plié dans le tiroir répond le désordre de sa petite valise), des images ou même des animaux morts, mais elle cherche à les animer à travers le jeu et la fiction. À la fin, son père est encore plus hiératique qu'au début, mais il peut désormais être animé par sa fille qui joue avec lui comme avec une marionnette ou une poupée.



Genèse du film

Lorenzo Recio sur le story-board

« Venant de l'animation, j'avais toujours écrit les films sous forme de story-board. Avec Lisa, c'est la dernière fois que j'ai procédé ainsi. Je suis parti du story-board et j'ai rédigé un scénario dialogué après. Dans Lisa, la narration étant essentiellement visuelle, le story-board était au plus près de la forme finale. Mais un scénario est plus commode pour les gens qui travaillent sur le film, et c'est surtout utile pour les commissions d'aide qui ne lisent pas les story-boards. Nous avions très peu de temps pour tourner, avec beaucoup de plans à faire chaque jour. Le fait d'avoir un story-board était alors un atout qui nous permettait de savoir tout de suite ce que chacun (chef opérateur, décorateur, etc.) devait faire. Mais les choses ne se passent jamais exactement comme on le souhaite au moment du story-board, et il y a toujours des réglages à faire pendant le tournage. »



La bande-son

Les dialogues sont rares dans Lisa, les personnages ne s'échangent presque aucun mot, le père faisant régner un silence assourdissant dans sa maison. La bande-son est donc principalement constituée de bruitages et de musique. « On a évacué le son direct, explique Lorenzo Recio, mis à part les dialogues, pour réarchitecturer l'image avec le son, en faisant ressortir certains éléments plutôt que d'autres. Mais l'ensemble reste réaliste : le son est retravaillé mais il n'y a pas d'effets. » La présence essentielle des bruitages (le tic-tac de la montre, par exemple) correspond à l'importance accordée aux objets par la fillette. Quant à la musique, elle traduit les émotions (peur, attente) et crée une atmosphère qui « ouvre l'image » (comme dit le réalisateur). Elle n'a pas été plaquée sur la bande son mais utilisée de façon très libre pendant le montage : « Une partie de la musique était écrite au moment où j'ai commencé à tourner le film. C'était des modules musicaux, c'est-à-dire une musique que l'on pouvait déconstruire, retravailler, raccourcir au montage. »