

# TROIS BAISERS ET 1000 DE PLUS

DE PABLO SERENO DE LA VINA

## FICHE TECHNIQUE

FRANCE/ESPAGNE - 2007 - 1h35

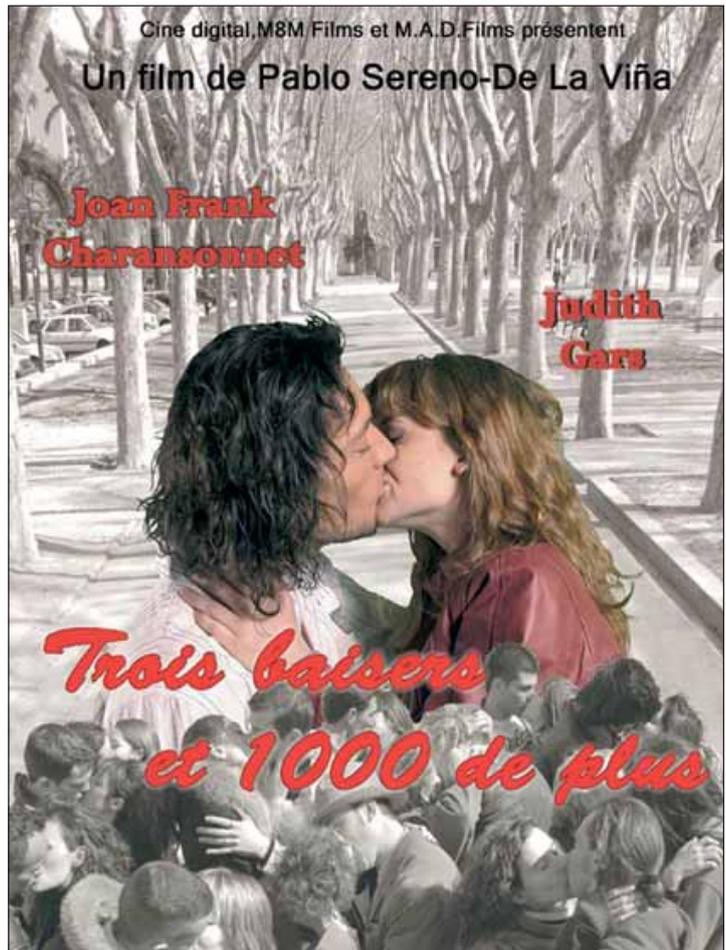
Réalisation & scénario :  
Pablo Sereno de la Vina

Image :  
Frédéric Comi

Montage :  
Etienne Dada

Costume :  
Florence Santoni

Interprètes :  
**Joan Franck Charansonnet**  
(Hector Cohen)  
**Judith Gars**  
(Victoria Golgotha)  
**Stéphane Roussel**  
(Jean-Paul Rivière)  
**Olivier Lagarrigue**  
(Théo Iannakis)  
**Pascale Calvet**  
(Anne Golgotha)  
**Thérèse Pistis**  
(Lucie Deneuve)  
**Karine Herre**  
(Alice Vandamme)



**SYNOPSIS** Hector Cohen, la trentaine, est un réalisateur indépendant originaire de Barcelone et installé depuis peu à Perpignan. Il va vivre une histoire d'amour avec Victoria, une histoire qui va se situer aussi bien pour lui que pour elle, entre le présent et le passé, le réel et l'imaginaire...



## TRAITEMENT FORMEL

La mise en scène de **Trois baisers et 1000 de plus** est une combinaison des classiques américains des années 40 et du cinéma européen des années 60. Par-dessus tout, le metteur en scène fait spécialement référence à trois éléments formels : l'interprétation, les dialogues et la lumière.

Les acteurs disposeront de longs plans, style européen, pour s'exprimer à fond. Le temps des plans qui est relativement long, favorise leur évolution émotionnelle et sert à engager les spectateurs de manière à partager de près tout ce que les comédiens dégagent à l'écran. Pour la direction d'acteurs, le metteur en scène prend comme référence Bergman, Minnelli, Visconti ou Almodovar. Ce qui est intéressant chez ces réalisateurs-là, c'est leur capacité à savoir transmettre aux comédiens ce qu'il faut faire et la façon, presque hypnotique, de les conduire sur un plateau.

Etant donné leur dynamisme et l'ironie qu'ils comportent, certains dialogues s'inspirent du cinéma noir de l'époque dorée de Hollywood. Dans d'autres passages, notamment vers la partie finale, le monologue prend une ampleur considérable, lié au fait que les sentiments changent et quelque chose touche l'âme des personnages. Quant ils sont seuls, Hector et Victoria parlent de façon différente, presque comme au théâtre, ce sont des dialogues qui s'éloignent d'autres dialogues plus réalistes, dans d'autres

situations avec les autres personnages. Le monologue est utilisé comme forme de réflexion.

La lumière est traitée de façon à donner un relief aux personnages les éloignant des fonds du décor. Elle est traitée de façon symbolique, parfois surréaliste, notamment, dans le passage qui a lieu au cinéma, juste quand Hector fait le débat de son film et rencontre Victoria. La lumière évolue de la même façon pour les deux personnages ; ce processus est lié au fait de vouloir les identifier dès le début. Au fur et à mesure que leur histoire d'amour évolue, la lumière serait la même pour les deux. Quand leur histoire arrive au zénith, la lumière change au point de les mettre en contraste. Ici, la lumière suit les mêmes règles que les dialogues, elle est différente quand les deux personnages principaux se trouvent seuls. Le metteur en scène a pensé à une lumière très blanche pour Victoria, dans un style Star System afin de mettre la beauté de son visage en valeur.

Il n'y a pas beaucoup de plans dans le découpage ; le metteur en scène veut justement jouer sur le fait de donner aux comédiens le plus de temps possible. Les plans changent à partir du regard d'un personnage. Par rapport à la position des personnages dans les plans, il faut savoir que ceux qui ont une position de force dans la situation que l'on montre, sont placés à droite du cadre. Pour les séquences récurrentes, que l'on voit au moins deux fois, la caméra serait placée dans un angle diffé-

rent. Les comédiens s'approchent souvent de la caméra composant, eux-mêmes, dans leur déplacement plusieurs échelles dans un plan fixe. Le metteur en scène veut que les spectateurs partagent avec les comédiens leur pensée et tout ce qu'ils ressentent.

Dans le cinéma actuel, il y a une tendance exagérée à bouger la caméra.

Dans la planification de ce film, chaque mouvement de caméra est précis et justifié. Les mouvements de caméra en travelling se dirigent ou s'éloignent des comédiens lors de moments spécialement émotifs ; les souvenirs, les nouvelles rencontres, les adieux... Le découpage filmique montre des mouvements de caméra différents, toujours en fonction du statut émotionnel de la séquence et de l'importance de celle-ci.

La rencontre Hector/Jean-Paul débute par un travelling frontal sur ceux-ci : Jean-Paul est le responsable de la salle de cinéma de Sète, autrement dit l'objectif premier de Hector.

Quand Jean-Paul nous fait connaître le personnage d'Anne, sa compagne, le mouvement de caméra est un travelling qui recule pendant que lui-même avance face à la caméra. C'est lui qui rentre dans le cinéma, nous permettant d'apprécier le décor.

Quand Hector fait la connaissance de Théo, le producteur grec, ils sont au milieu du hall du cinéma dans une position statique. C'est la caméra qui s'éloigne avec un travelling rétro permettant de composer plusieurs échelles



des deux personnages. Ce mouvement part d'un gros plan de Théo dont le metteur en scène fait remarquer un détail sur son visage qui a son importance pour la narration. Le mouvement de caméra continue jusqu'à composer un plan large des deux personnages ; entre en jeu l'idée de s'éloigner dans le temps et dans l'espace, tout en partageant une affinité commune, en l'occurrence, un tournage.

La première fois qu'Hector et Victoria discutent ensemble, le reste des personnages principaux est présent aussi. Anne, Jean-Paul et Théo passent devant une caméra fixe. Quand Hector et Victoria sont à hauteur de la caméra, un travelling rétro démarre de façon à les cadrer, en mouvement et de face jusqu'à la fin de la séquence. Les affinités font qu'ils sont cadrés ensemble pendant toute la durée du plan et même de la séquence. Quant aux mouvements de caméra relatifs au couple Alice-Hector, dans la première séquence du film, ils sont inexistantes. Leur apparition ensemble est filmée à caméra fixe et souvent dans des plans découpés dû à la différence d'intérêts entre l'un et l'autre.

Lors de la seconde apparition du couple, dans la partie finale du film, la situation démarre par un plan d'ensemble à caméra fixe et par une situation statique des deux personnages. La mise en scène se décante, ensuite, avec un mouvement de travelling frontal vers Hector jusqu'à le cadrer en gros plan. Ce mouvement de camé-

ra évoque le souvenir de Victoria.  
[www.troisbaiserset1000deplus.com](http://www.troisbaiserset1000deplus.com)



Le centre de Documentation du Cinéma[s] Le France, qui produit cette fiche, est ouvert au public du lundi au jeudi de 9h à 12h et de 14h30 à 17h30 et le vendredi de 9h à 11h45 et accessible en ligne sur [www.abc-lefrance.com](http://www.abc-lefrance.com)



Contact : Gilbert Castellino, Tél : 04 77 32 61 26  
[g.castellino@abc-lefrance.com](mailto:g.castellino@abc-lefrance.com)

## BIOGRAPHIE

Né le 25 octobre 1969 à Barcelone et diplômé de l'école de cinéma de Barcelone le CECC, Pablo Sereno de la Vina est l'auteur de courts-métrages réalisés en 16 mm et super 8 : **Viaje à la miseria** (1994), **La Jaula** (1994), **El Testigo absurdo** (1995) et **El Relevo** (1996). On lui doit également quelques longs tournés en DV : **Les Egoïstes** (2000), **La Produccion** (2003) ainsi qu'**Estrella P** (2004), basé sur une libre inspiration de La Putain respectueuse de Jean-Paul Sartre.

[www.allocine.fr](http://www.allocine.fr)

## FILMOGRAPHIE

Courts métrages :

<b>Viaje à la miseria</b>	1994
<b>La Jaula</b>	1994
<b>El Testigo absurdo</b>	1995
<b>El Relevo</b>	1996

Longs métrages :

<b>Les Egoïstes</b>	2000
<b>La Produccion</b>	2003
<b>Estrella P</b>	2004
<b>Trois baisers et 1000 de plus</b>	2006

[ Documents disponibles au France ]

Revue de presse