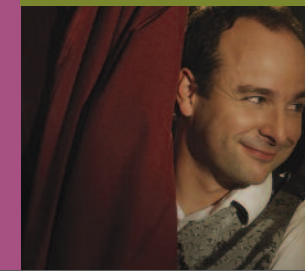




PARCOUR(T)S

Programme de 7 courts métrages



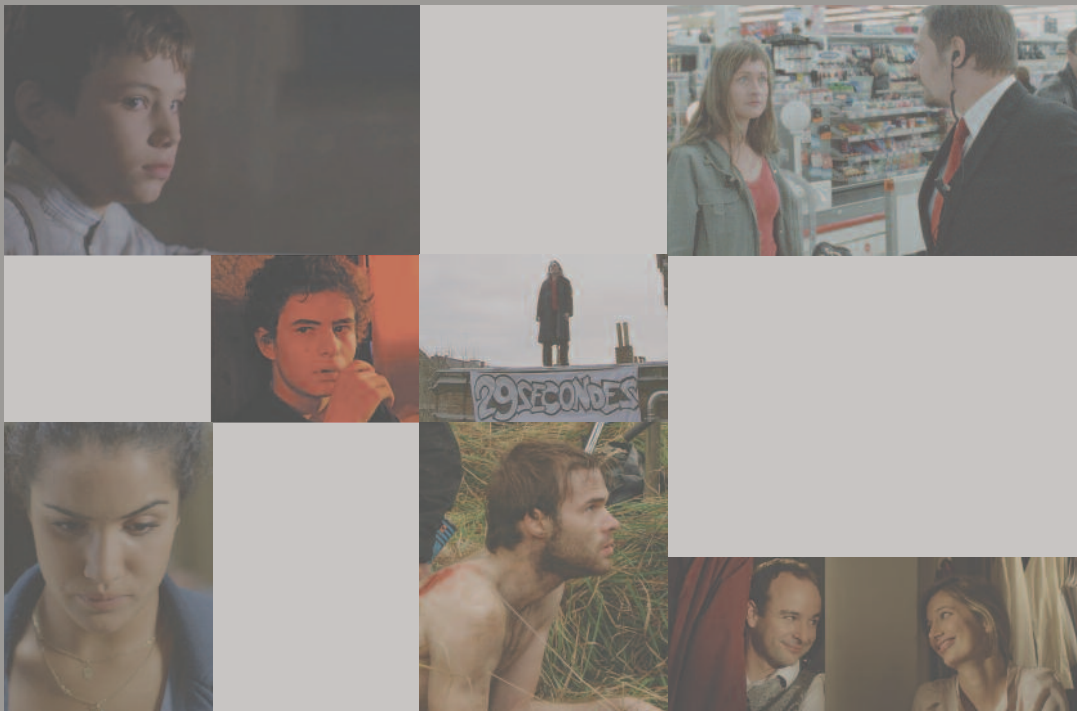
APPRENTIS & LYCÉENS AUCINÉMA



RÉGION
Nord-Pas de Calais

PARCOUR(T)S

Programme de 7 courts métrages



sommaire

- pages 4 à 8 *Face*
- pages 9 à 13 *Lundi CDI*
- pages 14 à 18 *Haram*
- pages 19 à 22 *Fragments de vies*
- pages 23 à 26 *Sept minutes*
- pages 27 à 30 *Tous les hommes s'appellent Robert*
- pages 31 à 34 *Prochainement sur vos écrans*

Bref, le cinéma s'est épris de courts...

À moins de se rendre dans les festivals spécialisés (comme celui de Clermont-Ferrand par exemple) ou de fréquenter les quelques émissions dédiées sur les chaînes de télévision (**Court-circuit** sur Arte), le court métrage est fort peu présent sur les écrans, grands comme petits. Pourtant, il s'en produit plusieurs centaines chaque année en France, offrant un éventail créatif aussi large que diversifié, et souvent moins formaté que bon nombre de longs métrages surexposés, soumis par nécessité aux lois d'un marché de plus en plus hostile à l'originalité. Le court métrage, c'est le lieu de l'apprentissage où s'inventent les auteurs de demain, mais c'est également l'école de la liberté, où s'élaborent des films à part entière, dont la brièveté ne saurait brider l'inventivité ni décevoir l'intérêt, loin s'en faut, comme en témoignent les sept titres ici rassemblés.

La première particularité du **Parcour(t)s** proposé tient sans doute à la grande variété des genres abordés, qui démontre toute l'étendue du spectre couvert par « la forme brève ». **Face** (Christophe Deram, 2011) est un film historique en costumes qui évoque les « gueules cassées » de la Grande Guerre à travers le difficile retour au foyer d'un soldat défiguré, tandis que **Lundi CDI** (Patrice Deboosere, 2010) est un drame social contemporain centré sur la précarité professionnelle et sur les abus de pouvoir découlant de méthodes de recrutement peu soucieuses du respect de la personne comme des règles élémentaires de l'éthique. De son côté, **Haram** (Benoît Martin, 2011) acclimite le docufiction pour témoigner des difficultés administratives et religieuses qu'implique un mariage mixte franco-marocain, quand **Fragments de vies** (Yohann Kouam, 2007) choisit le mode de la chronique pour décrire les relations conflictuelles de deux frères au sein d'une famille monoparentale. Le fantastique répond également présent et d'une façon particulièrement convaincante dans **Tous les hommes s'appellent Robert** (Marc-Henri Boulier, 2010), qui met en scène d'étranges créatures à tête de gibier se livrant à une chasse à l'homme sans pitié.

La comédie n'est pas en reste non plus : **Sept minutes** (David Grondin, 2006) exerce son humour noir en suivant un personnage irrévocablement condamné par la maladie autant que par une course contre la montre à la fois théorique et drolatique, tandis que **Prochainement sur vos écrans** (Fabrice Maruca, 2011) use de la parodie pour raconter la vie d'un couple à travers quatre fausses bandes-annonces qui pastichent allègrement le cinéma contemporain.

Mais, comme tentent notamment de le montrer les différentes analyses qui suivent, cette grande variété de genres manifeste également une préoccupation commune. En effet, d'un film à l'autre, une même interrogation semble constamment vouloir faire retour, sous des formes diverses : il est toujours question, d'une manière ou d'une autre, de la place problématique de l'individu par rapport à un groupe donné, de quelque nature que soit ce dernier. Dans **Face**, le soldat défiguré peine à retrouver sa place de père et d'époux, quand l'agent de sécurité de **Lundi CDI** essaie de conserver la sienne au sein de l'entreprise. Dans **Haram**, le jeune homme se heurte à un système administratif pour lui incompréhensible dans lequel le civil et le religieux occupent une place conjointe. Dans **Fragments de vies**, le grand frère usurpe inconsciemment la place du père et exacerbe de la sorte les tensions avec le cadet. Le dispositif filmique de **Sept minutes**, quant à lui, soumet la survie des personnages à la place qu'ils occupent par rapport à la caméra, là où **Tous les hommes s'appellent Robert** procède à une inversion du rapport proie/prédateur qui met les hommes à la place des animaux et les animaux à la place des hommes. Pour finir, **Prochainement sur vos écrans** suit la trajectoire d'un couple qui semble constamment passer « d'un film à l'autre » sans tenir en place, tout en interrogeant celle du spectateur face aux lois du genre de cet « avant-programme » déguisé en une fiction hybride et déphasée.

À l'évidence, ces sept films courts font état de différents degrés de maîtrise, mais du plus abouti au plus prometteur, chacun témoigne à sa façon d'un goût prononcé pour la mise en scène de cinéma.



Face

Christophe Deram. 2011. 20mn.



résumé

Réalisation : Christophe Deram

Scénario : Christophe Deram

Image : Elin Kirschfink

Assistant réalisateur : Bruno Veniard

Montage : Céline Huyghebaert

Décor : Erwan Le Floc'h

Son : Felix Blume, Jeremy Morelle, Cyrille Lauwerier

Maquillage : Jacques-Olivier Molon

Production : Vendetta films / Franck Percher

Scope 2,35. Dolby SR. Couleur. DCP

Format de prise de vue : 35mm

Interprétation :

Mano Bayart (*Louis, le fils*)

Sandrine Blancke (*Jeanne, la mère*)

Yann Tregouët (*Pierre, le père*)

Swann Arlaud (*Le déserteur*)

Théo Poirot (*Kléber*)

Ludovic Kuentz (*Raymond*)

Karine Corbet (*La fermière*)

Christian Bouvard (*Le photographe*)

Franck Perrier (*Le père de Kléber*)

Gérard Jacquin (*Le gendarme*)

Pendant la Première Guerre mondiale, dans une campagne française, le jeune Louis vit seul avec sa mère Jeanne, dans l'attente du retour hypothétique du père, parti au combat.

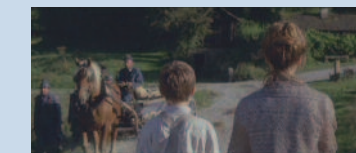
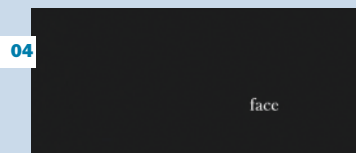
Louis occupe ses journées en aidant aux travaux de la ferme et en jouant au soldat, armé d'un modeste morceau de bois en guise de fusil. Un jour, alors qu'il « patrouille » dans les alentours, il tombe nez-à-nez avec un déserteur qui a trouvé refuge dans la grange familiale. Jeanne offre le gîte et le couvert au fugitif, et lui procure également des vêtements civils. Lorsqu'elle présente à l'homme une photographie de son époux en espérant avoir confirmation que ce dernier est toujours bien en vie (« *Il s'appelle Pierre Tremell, dans la 42^e* »), le déserteur lui répond qu'il « *ne connaît pas ce type* », et précise que « *de toutes façons, ils se ressemblent tous là-bas* ».

Quelques temps après, Jeanne apprend par l'administration que son mari est bel et bien vivant et elle part pour le village s'enquérir de son état de santé. Mais elle revient seule : « *Ils le gardent encore un peu* », confie-t-elle à son fils. Un jour, alors que Louis s'amuse près de la rivière, le père revient. Mais il est défiguré : il a laissé une partie de son visage dans les tranchées et compte désormais parmi les nombreuses « gueules cassées » de la Grande Guerre. Si bien que le retour tant attendu se solde par une situation de crise : Jeanne est distante avec son mari, tandis que Louis manifeste une attitude hostile à l'égard de ce père qui n'est plus tout à fait le même qu'avant son départ. Mais peu à peu, les tensions se dissipent et le soldat mutilé parvient à retrouver sa condition de père et d'époux.

La Grande Guerre : le jeu de la mort et la mort du jeu.

Bien que l'action se déroule pendant la Première Guerre mondiale, on ne verra rien du conflit en tant que tel pendant toute la durée du film, si ce n'est de manière indirecte et très sporadique (un bataillon de soldats qui passe sur la colline, un déserteur caché dans la grange). La guerre reste hors champ et se signale seulement via ses répercussions sur la vie quotidienne de Jeanne et de son fils Louis, dont le regard d'enfant prend en charge la progression du récit. L'évènement guerrier est tenu à distance tant géographiquement que par le choix du point de vue de l'enfance mais, cependant, la mort (sous quelque forme que ce soit) n'a de cesse de faire pression sur l'espace domestique a priori protégé qui constitue le lieu principal de l'intrigue. Dès la toute première scène, l'activité innocente des gamins, qui jouent à la guerre armés de morceaux de bois **[01]**, se solde par la mort simulée du jeune protagoniste du film : Louis s'écroule d'emblée sous les coups de feu ludiques de l'un de ses camarades. Après une ellipse abrupte, un plan fixe filmé en plongée **[02]** montre ensuite pendant plusieurs secondes les trois enfants en pleine sieste, allongés dans l'herbe et immobiles : à peine le jeu a-t-il commencé que tous les joueurs sont déjà morts, tandis que la construction du cadre associée à l'angle de prise de vue exacerbe la sensation de figement létal, en une composition (« un trou de verdure où chante une rivière ») qui n'est pas sans évoquer le fameux *Dormeur du Val* (avec, ici, la multiplication des personnages en plus). Dans le célèbre poème de Rimbaud, le sommeil du soldat se confond avec la mort : dans « dormeur », il y a « dort » et il y a « meurs », une association que décline visuellement ce plan en plongée sur les trois gamins assoupis.

Après le carton qui indique le titre du film sur fond noir (comme une pierre tombale), on retrouve ensuite Louis en train d'aider sa mère aux travaux des champs. La scène s'ouvre sur un gros plan du soc de la charrue qui laboure la terre. L'enchaînement des séquences tranche autant que l'instrument aratoire : on passe ainsi d'un plan ouvert sur une étendue d'herbe verte où les enfants regardent passer le bataillon de soldats **[03]**, à un écran noir **[04]** puis à un plan fermé sur la terre et le sillon creusé **[05]**. Le heurt visuel causé par la succession des séquences thématise la même idée : là où le sommeil



voisinait avec la mort près de la rivière, le travail de la terre par la charrue vu de très près évoque ici la déchirure, la plaie, la balafre, c'est-à-dire la défiguration du père revenant des tranchées (auxquelles le sillon labouré peut également faire songer). La scène du labour n'est d'aucune nécessité dans l'économie narrative du film (au aurait pu tout aussi bien montrer la mère occupée à une autre tâche habituellement dévolue aux hommes) ; elle n'a de raison d'être qu'en termes strictement figuratifs : soit donc établir un rapport analogique entre le sillon creusé dans la terre et le visage ravagé par le fer. Si la guerre est absente de la représentation, elle est bel et bien présente au détour de chacune des situations, d'une manière ou d'une autre.

Plus l'intrigue progresse, plus le hors champ et ses conséquences se manifestent dans le champ. Ainsi, lorsque Louis et sa mère se rendent au village, ils croisent une charrette qui transporte le cadavre d'un militaire mort au front **[06]**. Quand l'embarcation funèbre dépasse les personnages, le bruit des roues est sur-amplifié de manière non réaliste et se transforme en un vacarme infernal qui fait que le transport du mort recouvre tout l'espace sonore avant d'occuper l'espace visuel, au moment du contre-champ qui s'actualise lorsque Louis se retourne pour regarder le contenu du convoi **[07]**. Précédé d'un fracas bruyant presque semblable à un bombardement, le premier soldat démobilisé qui croise le chemin de Jeanne et Louis est donc un cadavre, dont la mise en scène orchestre le retour à l'opposé de toute neutralité, mais comme s'il s'agissait justement d'un mauvais présage.

Le second soldat qui entre dans le champ de vision de Louis est lui vivant autant que mort. Mort parce qu'il est déserteur, donc condamné à fuir et à se cacher, à vivre dans la clandestinité, à l'écart de la société. Il n'est d'ailleurs déjà plus qu'un fantôme blafard, affamé et décharné. Il surgit dans le cadre à l'occasion de l'un des divertissements guerriers de l'enfant, qu'il met en joue avec une arme véritable : premier face-à-face avec « celui qui revient » (ici, littéralement, un « revenant », qui n'est plus que





le spectre de lui-même), en un champ contrechamp tendu qui suspend l'action de manière anxiogène, et fait communiquer l'innocence du jeu avec l'imminence du feu [08-09]. Le jeu de la mort entérine en quelque sorte la mort du jeu : l'épisode du déserteur vaut évidemment comme « répétition » du retour du père, moment à partir duquel Louis ne jouera plus comme avant, en tous cas plus de manière aussi innocente.

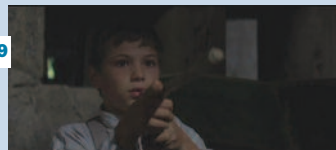
La Petite Guerre : conflit domestique

Le retour inespéré du chef de famille ne produit pas les effets attendus, loin s'en faut. Au contraire, il provoque un déséquilibre relationnel qui va se développer avec les jours. Louis s'obstine en effet dans une attitude de rejet vis-à-vis de son père. Dès l'annonce de la bonne nouvelle, il affecte une réaction d'indifférence : « Réveille-toi, il est vivant ! » [10], lui déclare sa mère avec une fébrilité visible, avant de reprocher au jeune garçon le peu d'enthousiasme qu'il manifeste (« C'est tout ce que ça te fait ? »). Plus tard, quand Jeanne part chercher son époux et revient finalement seule du village (« Ils le gardent encore un peu »), Louis reste immobile un instant dans la cour de la ferme, comme pour marquer sa déception, mais ne tarde pas à courir et sautiller derrière sa mère avec un certain entrain, trahissant en quelque sorte la satisfaction que lui procure le différé de la réapparition du père. Dans une scène ultérieure, alors qu'il s'affaire à une « mission de reconnaissance » toujours armé de son inséparable fusil de fortune, Louis se poste derrière un mur et espionne ses parents : tandis que Jeanne étend le linge, Pierre tente un rapprochement physique avec son épouse mais cette dernière repousse son élan d'un geste sans équivoque. Lorsque l'homme éconduit quitte les lieux, Louis met son fusil à l'épaule et tire sur son père, alliant de surcroît le geste à la parole : « Pan ! Pan ! ». Le cadre est alors composé de telle sorte qu'il se divise en deux parties bien distinctes [11] : à gauche et à

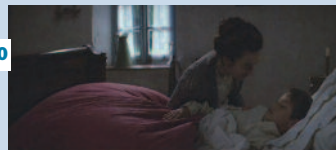
08



09



10



11



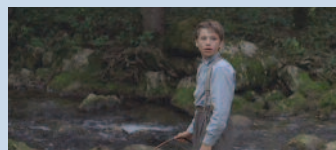
12



13



14



l'avant-plan, dans la zone de netteté, Louis occupe la plus grande partie du champ, en position de tireur embusqué, tandis que Pierre et Jeanne sont positionnés sur la droite de l'écran, à l'arrière-plan et dans la zone de flou. Le père est placé dans la diagonale du regard de Louis, soit donc dans la « ligne de mire » de son arme factice, alors que la mère est à gauche, c'est-à-dire du côté de l'enfant. Quand Pierre quitte les lieux, le seul « couple » qui reste réuni est celui formé par le fils et sa mère. La bipartition horizontale du cadre traduit ainsi la rivalité entre Louis et son père, de même que le rapport de proportion net/flou exprime le désir inconscient de l'enfant, qui voudrait que la figure paternelle soit maintenue à l'écart, dans une portion d'espace soumise à la distinction relative. Dans la séquence qui suit, Louis ira même jusqu'à se moquer ouvertement de son père en imitant la blessure qui le défigure avec un morceau d'écorce d'arbre [12]. Toutefois, il ne laissera pas son camarade Kléber en faire autant : lorsque ce dernier se pique à son tour de singer le monstre, une bagarre éclate entre les deux enfants [13].

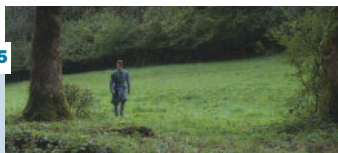
À la place du père

On peut, dès lors, formuler directement la question : pourquoi Louis manifeste-t-il autant d'hostilité à l'encontre de son père ? La cause apparente tiendrait en la seule défiguration du soldat démobilisé : celui qui revient n'est pas le même que celui qui est parti, et Louis, littéralement, ne « reconnaît » pas son géniteur lorsqu'il réintègre le foyer, et s'emploie alors à écarter « l'étranger ». Toutefois, cette cause externe paraît finalement avoir assez peu d'incidence à partir du moment où l'on soumet le film à un examen attentif, à commencer par la scène de la réapparition de Pierre. Quand ce dernier revient, Louis est en train de jouer au tir à l'arc près de la rivière. Il se retourne vers le soldat qui avance, affiche une expression de stupéfaction [14], puis s'enfuit en courant sans mot dire. Telle que la scène est conçue, l'effroi peut difficilement être la raison principale de la fuite de l'enfant, dans la mesure où le point de vue qui est le sien ne lui permet pas (et ne nous permet pas) encore de distinguer la défiguration : le soldat est filmé en plan de demi-

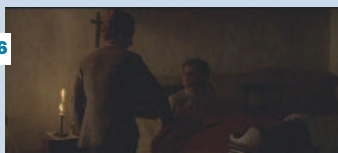
ensemble [15] puis en quasi plan moyen, donc de loin, si bien que le masque qui cache sa blessure n'est pas véritablement identifiable à ce moment-là (on croit voir davantage une large mèche de cheveux qui lui barre le visage). Ce n'est donc pas tant l'horreur de la mutilation qui fait décamper le jeune garçon, que le retour du père *en tant que père*, précisément parce que c'est cette place-là qu'occupe désormais Louis depuis le départ de Pierre. Il est devenu le seul homme de la famille et dort d'ailleurs dans le lit conjugal depuis que l'époux est sur le front. Lorsque sa mère lui demande de réintégrer son petit espace de couchage dans la perspective de la réintégration du mari, Louis rechigne et s'oppose à l'autorité maternelle avant de s'exécuter contre son gré [16]. Et puis il y a cette courte scène, anodine en apparence mais riche de significations : immédiatement après l'annonce du retour du père, Jeanne perd un bouton de son corsage. Elle demande à son fils de l'aider à le rechercher. Louis retrouve le bouton et en fait un jeu qui n'est pas si innocent qu'il y paraît. Il ne veut pas le lui rendre ; mère et fils chahutent sur le lit et l'enfant finit par placer le bouton dans sa bouche [17], ce qui équivaut métaphoriquement à ingérer le corps de la mère, à en prendre possession physiquement. Là encore, il s'agit d'une séquence qui a priori n'est d'aucune utilité à la progression de l'intrigue, mais qui participe souterrainement à la caractérisation de la relation mère/fils, relation subtilement trouble et ni plus ni moins de nature incestueuse sur le plan symbolique. On mesure dès lors davantage ce qui conduit Louis à vouloir éliminer son père manu militari lorsqu'il quadrille son territoire avec son arme de bois, comme on l'a vu précédemment. Le père a « perdu la face », au sens propre comme au sens figuré, et c'est le fils qui occupe désormais la place qui était auparavant la sienne.

Le père doit donc reconquérir son statut au sein de la famille, ce qui donne lieu à plusieurs scènes muettes mais particulièrement éloquentes, dans un film qui par ailleurs reste de manière générale très économe en dialogues (c'est là sa grande force : faire parler les silences par le truchement de la mise en scène et la nuance dramatique des différentes situations). Lorsque les parents de Kléber viennent se plaindre auprès des Tremell au sujet de la bagarre qui a opposé Louis à son camarade près de

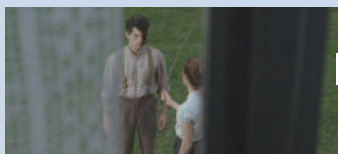
15



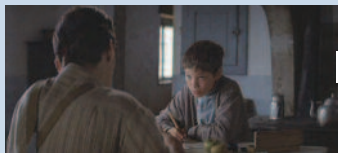
16



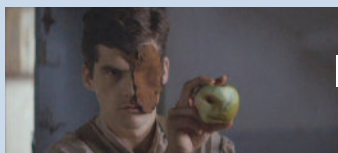
17



18



19



20



21

la rivière, Jeanne signifie clairement à son mari qu'il doit réagir avec fermeté et punir son fils à coups de trique [18]. Le père s'exécute, monte dans la chambre mais finalement épargne Louis du châtiment corporel et simule la correction en frappant sur le lit. Cette décision de clémence s'avère être un acte clé dans la restauration de son rôle paternel et conjugal : Pierre exempte son fils de la punition parce qu'il pense sans doute que Louis s'est battu pour défendre sa dignité face aux moqueries de son camarade (sans savoir, bien sûr, que la plaisanterie sur la défiguration avec le morceau d'écorce d'arbre a été initiée par Louis lui-même), ce qui a pour conséquence de rapprocher l'enfant de son père, mais également l'époux de sa femme : le soir, Jeanne sollicite charnellement son mari, pensant qu'il a agi comme elle le lui avait demandé en punissant sévèrement son fils pour son comportement violent. La grâce paternelle est donc riche d'implications multiples et constitue un véritable tournant dans l'évolution des relations entre les personnages.

Une eucharistie laïque

La réintégration du père culmine lors de la très belle scène de la pomme. Le lendemain, Pierre et Louis sont tous les deux dans la cuisine [19]. Louis écrit dans son cahier, tandis que Pierre s'emploie à reproduire son visage meurtri dans la chair du fruit avec son couteau. Il tend la pomme sculptée à son fils [20], qui sourit. Puis il découpe une partie de la pomme et la donne à son fils qui la mange [21]. Il s'agit-là d'une sorte d'eucharistie laïque, où le visage défiguré du soldat, offert en sacrifice au combat (comme le Christ sur la croix), consacre la réunion du père et du fils par l'intermédiaire du morceau de fruit ingéré, qui fait office d'hostie improvisée. Cette scène fait évidemment écho à l'épisode du bouton de corsage perdu par la mère que Louis place dans sa bouche (voir « **À la place du père** »). La restauration paternelle est d'ailleurs immédiatement immortalisée





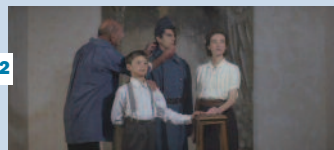
dans la scène qui suit, chez le photographe, où ce dernier opère une dernière correction de profil pour fixer sur la pellicule le portrait de la famille désormais recomposée [22].

Face-à-face

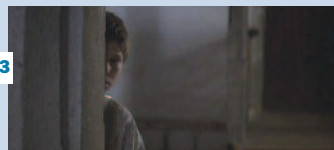
La pacification des rapports entre Louis et son père est réaffirmée dans la séquence de « face-à-face », où l'enfant se tient devant son père qui a ôté son masque et offre à la vue la partie littéralement effacée de son visage. Au début de la scène, Louis se tient en position d'espion dans l'encadrement de la porte, une partie du visage cachée par le mur [23]. Le cadrage établit ainsi un effet de parallélisme entre la moitié droite du visage du fils (effacée par le mur) et la moitié gauche du visage du père (effacée par la guerre), les deux étant réunis et comme réassemblés par l'intermédiaire du montage en champ contrechamp [24].

Dans la toute dernière scène, Louis est à la cuisine avec sa mère et l'aide à éplucher des haricots [25]. Le père descend l'escalier et s'apprête à les rejoindre [26], mais les cartons du générique de fin tombent comme un couperet [27-28] et s'actualisent avant que l'homme ne prenne place autour de la table : seul le son d'une chaise que l'on déplace nous permet de savoir que le père s'y installe. L'écran noir prive donc la dernière image du film d'un tableau d'harmonie familiale pleinement reconquise, comme pour signifier tout ce que le père a laissé au combat, et ce que la grande Histoire collective (« l'Histoire avec sa grande hache », pour reprendre l'écrivain Georges Pérec) a irrémédiablement volé à la petite histoire individuelle.

22



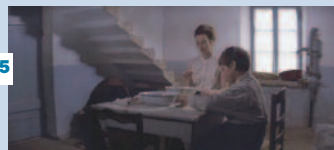
23



24



25



27



26



28



Lundi CDI

Patrice Deboosère. 2010. 17mn.



Scénario, dialogues et réalisation : Patrice Deboosère

Producteurs : Sylvie Dufaur, Frédéric Dubreuil

Directrice de production : Sophie Lixon

Régisseur général : Nicolas Robichez

Premier assistant réalisateur : Tom Weil

Chef opérateur : Raphaël Rueb

Scripte : Anaïs Sergeant

Chef électricien : Joffrey Renambatz

Chef machiniste : Olivier Marrel

Chef décorateur : Paul-Louis Courtois

Accessoiriste : Karine Branco

Chef costumière : Anne Selliez

Maquilleuse/Coiffeuse : Valérie Callens

Ingénieur du son : Fabien Luth

Perchman : Benjamin Van De Wiele

Monteur image : Jean Thomé

Monteur son : Laurent Rodier

Mixeur : Simon Apostolou

Étalonneur : Dirk DeJonghe

Musique : Frédéric Momont

Production : Envie de Tempête / CRRAV / Arte France - 2010.

Interprétation :

François Godart (*Éric*)

Éric Savin (*José*)

Florence Masure (*Brigitte Letellier, la testeuse*)

Anthony Delecroix (*L'enfant*)

Sylvie Baur (*La cliente aux bouteilles de vin*)

Mathilde Braure (*La caissière*)

Emmanuel Rausenberger (*Le directeur*)

Willy Lesaffre (*Le père de l'enfant*)

Serge Flamenbaum (*L'homme au rayon bazar*)

Corinne Boudelicque (*La femme au rayon collant*)

Ancien ouvrier d'usine au chômage, Éric est désormais agent de sécurité dans un supermarché. Il termine sa période d'essai et doit passer en « CDI » (« Contrat à Durée Indéterminée ») le lundi suivant. José, son supérieur hiérarchique, très satisfait d'Éric, le félicite.

Alors qu'il surveille les allées du magasin, Éric rencontre un ancien collègue de travail, Francis, chômeur de longue durée. L'homme a volé un paquet de saumon pour l'anniversaire de son épouse et demande à son ami de fermer les yeux. Éric refuse, de peur de perdre son emploi. Le ton monte et Francis part, dépité, abandonnant l'article dérobé.

Éric retrouve José dans son bureau en train d'interroger un gamin qui a tenté de voler un jeu vidéo. Impressionné, l'enfant fond en larmes, mais José reste inflexible et l'oblige à donner le numéro de téléphone de ses parents. Attendri, Éric s'interpose en sa faveur mais son supérieur, ne tolérant aucune sensiblerie, le remet à sa place.

De retour dans le magasin, Éric aide une dame d'âge mûr à remplir son caddie de caisses de vin, puis il assiste au départ de l'enfant, malmené par son père en colère venu le chercher.

Plus tard, José contacte Éric pour une cliente suspectée d'avoir dérobé des sous-vêtements. Lorsqu'elle passe en caisse, l'alarme se déclenche, à cause d'un article qu'elle dit avoir rangé dans son sac par inadvertance. Mais lorsqu'Éric la fait repasser sous le portique sans son sac, la sonnerie retentit encore. Il demande donc à la femme de le suivre.

Dans le bureau, face à Éric qui menace d'appeler la police, la femme avoue avoir caché un soutien-gorge sous son t-shirt. Eric lui propose de régler l'article pour pouvoir repartir. Mais la femme, en larmes, est dans l'impossibilité de payer. Elle propose alors ses faveurs sexuelles à l'agent de sécurité en échange de son silence. Désarçonné, Éric la laisse partir avec l'article volé duquel il ôte l'antivol.

Sur le parking, dans sa voiture, la femme appelle le directeur et lui fait son rapport : Éric s'est bien défendu mais a fini par céder, « *Trop affectif* ». Le directeur le convoque aussitôt.



analyse

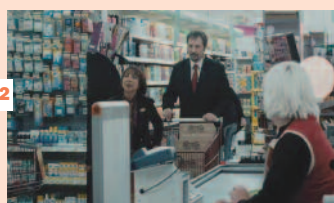
Une société miniature

À l'exception de la scène où la « testeuse » téléphone au directeur depuis l'habitacle de son véhicule, la totalité du film se déroule dans l'enceinte du supermarché, lequel fait office de « monde en soi », de microcosme particulier dont la population et l'organisation hiérarchique constituent une sorte de miroir grossissant du fonctionnement de la société contemporaine dans son ensemble. En déambulant dans les rayons du magasin, Éric est mis face à différentes catégories de clients, dont le rapport à la consommation caractérise en quelques secondes l'appartenance sociale. D'une part, il y a les « sur-consommateurs », tel ce couple visiblement issu des classes moyennes qui pousse un caddie rempli à ras bord de packs d'eau minérale [01], agencés en un édifice instable et presque surréaliste qui menace de s'écrouler à tout instant ; ou bien cette dame un peu bourgeoise qui n'achète pas moins de neuf caisses de vin pour fêter l'anniversaire de son mari, et qui n'hésite pas à héler le vigile comme un domestique pour se charger de la manutention [02]. D'autre part, il y a les « sous-consommateurs », comme Francis, l'ancien collègue d'Éric, qui doit se contenter du minimum et se voit dans l'obligation de voler une modeste barquette de saumon fumé pour honorer les cinquante ans de son épouse [03] ; ou encore ce gamin, dont les parents sont au chômage, qui tente de dérober un jeu vidéo [04]. Au centre, le flux anonyme des consommateurs lambda et indifférenciés assure la bonne marche de la puissante machine consumériste. Dès qu'un personnage se singularise, c'est qu'il correspond peu ou prou à un type social déterminé que révèle son attitude face aux biens de consommation. Le supermarché est ainsi envisagé comme une sorte de laboratoire en vase clos, qui accueille tout le spectre socio-professionnel, étant entendu qu'en régime capitaliste (et a fortiori néo-libéral), l'individu se définit d'abord et avant tout comme pur vecteur de consommation.

01



02



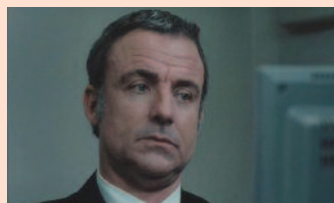
03



04



05



06



07

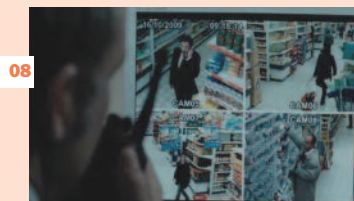


Un univers orwellien

Dès qu'un client se signale par excès ou par défaut d'achat lorsqu'il fait ses courses, l'agent de sécurité se met en alerte. Car au-dessus d'Éric, tant spatialement que hiérarchiquement, il y a José, qui occupe un bureau à l'étage depuis lequel il commande un dispositif sophistiqué de vidéosurveillance, doté d'une multitude de caméras équipées de zoom couvrant l'ensemble de l'établissement, qui lui permettent de tout voir sans être vu. Miniature de l'organisation sociale et de ses fractures, le supermarché est également montré comme une société de contrôle, dont le mot d'ordre peut se résumer en une sentence lapidaire : « Surveiller et punir ». C'est sur cet aspect que le film met d'emblée l'accent. Les premiers plans montrent José en gros plan [05] devant son écran de contrôle multifenêtres [06], raide et parfaitement immobile dans son costume noir, à l'exception du mouvement rapide de ses yeux qui parcourt presque mécaniquement les différentes zones d'affichage du moniteur de vidéosurveillance. José est immédiatement montré en position de « démiurge de la grande distribution » : il est l'homme aux mille yeux électroniques, le « Big Brother » salarié d'un univers orwellien dans lequel chaque attitude rompant avec l'usage désigne le client comme suspect et potentiellement condamnable, tel cet homme en imperméable gris qui se remplit compulsivement les bras d'articles divers au rayon bazar [07], mais passe ensuite sous le portique de sécurité sans déclencher le système d'alarme. Depuis son écran panoptique, José l'a repéré dans le champ de la caméra n°8 et demande à Éric d'intervenir, en utilisant le talkie-walkie qui le relie directement à l'oreillette de ce dernier, complétant la panoplie technologique. En somme, José commande la progression de son subalterne de la même façon qu'il actionne ses caméras : en utilisant un canal invisible et sans bouger de son bureau. Dès les premiers plans, Éric est ainsi considéré comme un simple composant du dispositif technique de surveillance : il suffit à José d'appuyer sur un bouton pour passer ses ordres et littéralement « mettre en marche » celui qui officie sur le terrain. Le film vient à peine de commencer que le processus de réification d'Éric est déjà enclenché : de manière symptomatique, la première fois que le spectateur voit le personnage principal et croise son regard, c'est précisément dans le champ de

l'une des caméras de José, dans le coin supérieur gauche du moniteur de contrôle qui occupe alors la quasi-totalité du cadre [08], tandis que celui qui le « téléguidé » s'est presque rendu invisible, tapi dans le flou et la pénombre de l'avant-plan sur le bord latéral gauche de l'écran, et continue d'énoncer ses instructions pendant que défilent les bancs-titres du générique de début, confirmant ainsi son autorité et son omnipotence. Qui plus est, lorsque l'on retrouve Éric dans le rayon après le carton qui indique le titre du film, il est d'abord filmé de dos [09], en train d'observer l'homme en imperméable gris ; de dos, c'est-à-dire momentanément privé d'identité propre et se confondant avec sa fonction qui consiste à épier sans se faire remarquer. Ce n'est qu'au bout d'une minute et trois secondes de métrage que le visage d'Éric est saisi en plan rapproché et que l'on peut distinctement percevoir les traits de son visage. Dès l'ouverture donc, la mise en scène se fait le relais d'une structure coercitive dont la logique se fonde sur la dépersonnalisation, au profit de l'obéissance immédiate à l'ordre donné et de la seule observance du protocole établi.

Quand Éric regagne le bureau, un panneau comminatoire [10] accroché sur la porte (« Toute menace contre le personnel est inutile ») indique que la violence sociale latente qu'abrite le supermarché peut se transformer à tout moment en violence verbale ou physique, ce que les agents de sécurité sont précisément chargés d'éviter ou de tempérer, pour ne pas troubler la douce quiétude marchande et aseptisée de l'endroit, nécessaire à son efficacité commerciale. C'est d'ailleurs sur ce point que portent les félicitations qu'adresse José à la nouvelle recrue pour son intervention concernant l'homme à l'imperméable gris : « Belle prestation. Bravo. Très bonne anticipation, tu as su gérer la sortie avec discrétion, c'est bien, c'est très bien. » Particulièrement enclin à s'enorgueillir de ses prérogatives et de sa position dominante, José s'approche d'Éric et le cadre se resserre : les deux hommes sont filmés face-à-face, de profil [11], raides et immobiles, en une composition symétrique et rigide qui redouble la nature militaire voire martiale de la situation et du ton adopté par José, qui s'adresse à Éric comme un gradé pontifiant parlerait à un soldat novice en train de faire ses classes : « Tout le monde pense qu'on est là à se balader tranquille toute la journée, mais ce n'est pas ça du tout. Tu DOIS leur donner cette impression.



Mais à l'intérieur du bonhomme, tout est en alerte. Tout. Rien ne doit t'échapper ! Compris ? Rien. » Au moment où le chef de la sécurité prodigue ses conseils de professionnel avisé et infaillible à son second, la caméra se repositionne face à l'écran de contrôle, à la place qui est normalement celle de José et qu'il devrait occuper s'il n'était pas en train de pérorer avec suffisance [12]. Le moniteur occupe alors l'avant-plan, tandis que les deux personnages sont relégués dans le fond du champ, si bien que le spectateur peut voir ce qui échappe au regard du « Big Brother » présomptueux, et assister distinctement au larcin qu'est en train de commettre Francis, l'ex-collègue d'Éric toujours au chômage. Le cadrage adopté, qui offre une supériorité cognitive au spectateur tout en contredisant les propos du petit chef (« Rien ne doit t'échapper ! »), possède dès lors une valeur discursive autant qu'humoristique : la sur-composition du plan manifeste la position morale du cinéaste sur la situation qu'il filme, en ridiculisant le personnage de José qui se retrouve pris en flagrant délit d'erreur professionnelle au moment même où il se rengorge de sa suprématie opérationnelle et hiérarchique. L'orgueil de l'individu constitue ainsi une faille dans le dispositif de vision panoptique, et la qualité « d'œil absolu » dont se prévaut José est mise à mal avec une salutaire ironie.

Simulacre et simulation

Dans la séquence avec l'enfant, où Éric et José sont pour la première fois réunis pour procéder à un interrogatoire, le caractère militaire de leurs relations évolue sur un terrain de nature plus spécifiquement policière. D'ailleurs, le mobilier rudimentaire du bureau et sa décoration dépouillée évoquent nombre de scènes typiques se déroulant dans un commissariat de quartier, d'autant que le tandem de vigiles décline en quelque sorte les rôles du traditionnel duo d'enquêteurs popularisé par nombre de polars et autres séries télévisées issues du genre : il y a « le mauvais flic » (José), dur et sans scrupules, prêt à toutes les pressions psychologiques pour



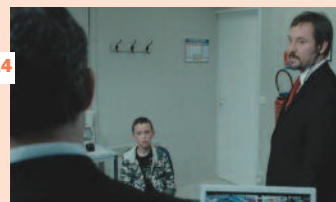


obtenir des aveux ; et il y a le « bon flic » (Éric), celui qui tempère la violence de son collègue, fait preuve de compréhension et de plus de mansuétude par rapport au prévenu. José, toujours avide d'user de son pouvoir de manière outrancière, joue son rôle de « Bad cop » avec une telle conviction qu'il en vient même à reproduire un geste désormais stéréotypé à force d'avoir été vu au cinéma : il prend une chaise en s'asseyant *face au dossier* sur lequel il repose les bras, et s'adresse au jeune accusé droit dans les yeux en proférant des menaces ultimes sur un ton calme, déterminé et volontiers sadique : « *Eh bien comme tu es trop jeune pour aller en prison, ce sont tes parents qui iront.* » Éric, quant à lui, reste immobile pendant toute la scène, et laisse percevoir son empathie pour le gamin qui pleure et réitère ses excuses. Compte tenu de la précarité professionnelle d'Éric, son rôle de « Good cop » est mal assuré et ses interventions en faveur de l'enfant trahissent une inacceptable émotivité, sévèrement réprimée par José qui lui ordonne sèchement d'aller l'attendre dehors. Bien que les apparences soient tenaces, nous ne sommes pas dans une série policière mais dans la salle de vidéo-surveillance d'un supermarché, où l'humanité d'Éric fait en quelque sorte « mauvais genre » face à l'intransigeance presque caricaturale de son collègue, comme le réaffirme une affiche [13] punaisée dans le couloir (« Tout achat non payé immédiatement est considéré comme un vol et sanctionné comme faute grave ») que l'on voit distinctement lorsque José sort pour sermonner durement son collègue. Malgré l'enjeu dérisoire que représente l'objet du délit, le responsable de la sécurité ne quitte pas son rôle d'un iota, à un tel point que l'on s'attendrait presque à ce qu'il demande à Éric de lui remettre « son insigne et son arme » sur le champ, conformément à la convention bien connue du polar...

Le zèle démesuré du personnage est également perceptible dans le choix des angles de prise de vue lors de l'interrogatoire : plongées et contre-plongées très marquées [14-15] se succèdent en champ contrechamp pour écraser le gamin



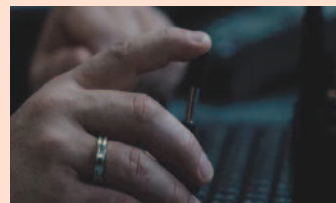
13



14



15



16



17

(déjà petit) dans la ligne de fuite, et pour asseoir de manière disproportionnée le pouvoir des deux hommes en noir, qui verrouillent les bords du cadre en encerclant le jeune prévenu, lequel se retrouve de surcroît enfermé par les différentes lignes horizontales et verticales que dessinent le bord du moniteur de contrôle, le pied de la table, le radiateur, le porte-manteau, le panneau de consignes de sécurité et le montant de la porte.

Au simulacre policier qui imprègne la séquence avec l'enfant succède la simulation de Brigitte Letellier, « la testeuse », dont Éric va faire seul les frais. Son rôle à elle consiste à pousser le cynisme managérial qui caractérise l'endroit jusqu'à son point culminant. Dans ce temple de la consommation, tout s'achète ; il s'agit dès lors de savoir si Éric est un « bon produit » pour l'entreprise, en usant de toutes les méthodes disponibles, à commencer par les moins orthodoxes. On apprend effectivement à la fin du film que la voleuse de soutien-gorge est en fait une actrice payée pour faire passer à Éric son ultime entretien d'embauche : jusqu'où est-il prêt à aller pour assurer sa fonction d'agent de sécurité ? Quel degré de reniement moral et personnel peut-il consentir pour accomplir sa mission ? Est-il capable de faire fi de toute considération humaine pour servir l'intérêt de son employeur ? Lorsque la testeuse lui propose d'acheter son silence en échange de ses faveurs sexuelles, Éric oppose son humanité à « l'horreur économique » que représente pareil marché (où l'individu est considéré comme simple monnaie et pur produit de consommation), et il choisit la dignité comme mode de transaction : sa dignité à elle, et sa dignité à lui. « *Votre collègue l'a déjà accepté* », lui oppose la femme qui a feint la crise de larmes et la détresse sociale. Est-ce le cas ? José, l'agent de sécurité inflexible, a-t-il passé le même test par le passé et accepté semblable commerce ? Rien ne nous permet de l'affirmer ; on peut seulement le supposer, et relever qu'il utilise parfois son équipement de vidéosurveillance pour satisfaire certains plaisirs personnels, comme lorsqu'il active l'une des caméras pour mieux observer les jambes d'une femme au rayon bas-nylon (le voyeurisme comme déformation professionnelle) [16-17].

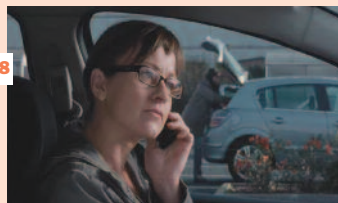
Par ailleurs, l'épisode de « la testeuse » autorise une remise en cause de l'authenticité des péripéties précédentes : Francis a-t-il été payé lui aussi pour mettre son ancien collègue à l'épreuve ? Là

encore, on ne peut pas être catégorique, toujours est-il qu'il tient très vite Éric dans la confiance de son larcin. Et l'homme à l'imperméable gris au rayon bazar, faisait-il également partie des manœuvres de la DRH ? Et l'enfant ? Non, la méthode serait véritablement trop inhumaine et contreviendrait à l'éthique la plus élémentaire...

L'œil suprême

Toutefois, le coup de téléphone de la testeuse fait l'effet d'un retentissant coup de théâtre [18] et opère malgré tout une redistribution des cartes : José n'est pas « l'œil absolu » que l'on croyait, il n'est qu'un pion comme les autres sur l'échiquier hiérarchique. Ce n'est pas lui que Brigitte Letellier appelle, mais le directeur du magasin [19], que l'on aperçoit d'ailleurs subrepticement au début du film, quand Éric monte à l'étage et lui adresse un signe de tête en guise de salutation [20-21]. Ce plan constitue ce qu'en dramaturgie l'on appelle un « implant dramatique » : placé là où il se trouve (dans les premières minutes), il paraît anodin voire accessoire, mais il aura son utilité beaucoup plus tard, ici à la toute fin du métrage, lorsque l'on découvre que c'est le directeur qui tire les ficelles dans l'ombre, que c'est lui « l'œil suprême » du supermarché. Lorsqu'il convoque Éric et se lève de son bureau pour se rendre vers la baie vitrée qui donne sur le magasin, il écarte les lames du store vénitien [22] et l'ouverture ovale qui en résulte dessine alors comme un œil, au centre duquel le vigil vient prendre place [23]. D'abord vu à travers l'objectif des caméras de José, Éric est cette fois-ci regardé à distance à travers la « pupille » du bureau du directeur, lequel relâche ensuite le store d'un geste sec qui produit un bruit métallique et provoque l'effacement du personnage [24]. Le couperet vient de tomber, sans appel : lundi, pas de CDI.

18



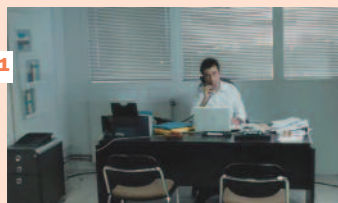
19



20



21



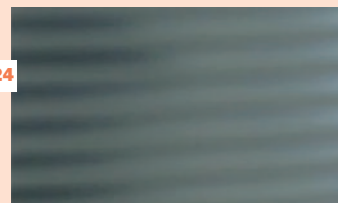
22



23



24



Haram

Benoît Martin. 2011. 11mn.



résumé

Réalisation : Benoît Martin
Scénario : Benoît Martin
Collaboration au scénario : Guillaume Brac
Conseillère artistique : Hanane Idihia
Premier assistant réalisateur : Yannick Karcher
Deuxième assistante réalisateur : Cécile Enjalbal
Directeur de la photographie : Benoît Rambourg
Premier assistant caméra : Ronan Boudier
Deuxième assistant caméra : Éloi Rimmelspacher
Chef électricien : Benoît Bretagne
Son : Vincent Rouffiac
Perchman : Nicolas Rhode
Chef décorateur : Jean-François Sturm
Régisseuse générale : Esthelle Nothoff
Maquilleuse / Coiffeuse : Samia Boutaya
Direction de production : Maya Haffar, Jonathan Schall
Montage image : Benoît Martin, Nadine Verdier, Ugo Vouaux-Massel
Montage son : Vincent Rouffiac
Mixage son : Frédéric Théry
Musique : Lars Stiegler (« Flügelschlag » - Album « Mon Rideau Noir »)
Étalonnage : Christophe Legendre
Produit par : Année Zéro, Stéphane Demoustier, Maya Haffar, Benoît Martin.
Avec le soutien de La Région Alsace et de la Communauté Urbaine de Strasbourg, en partenariat avec le CNC.
Avec la participation de Orange Cinéma Séries.
Avec le soutien du Bureau des tournages de la Région Alsace, du Bureau des tournages de la Communauté Urbaine de Strasbourg.
Avec le soutien de la PROCIREP et de l'ANGOA - AGICOA

Interprétation :
Sabrina Ouazani (*Leïla*)
Johan Libéreau (*Mathieu*)
Saad Bousfiha (*Adoul 1*)
Salim Kéchiouche (*Samir*)
François-Mohammed Laflahi (*Adoul 2*)
Alain Fiefel (*Le Maire*)

Mathieu est français, Leïla est marocaine, en situation irrégulière sur le sol national depuis peu. Pour pouvoir rester ensemble, les deux jeunes gens souhaitent se marier le plus vite possible. Mais pour ce faire, Leïla doit obtenir un certificat de célibat, document qui ne peut lui être délivré que si elle épouse un musulman. Mathieu doit donc se convertir à l'islam.

Ils se rendent alors au consulat du Maroc pour effectuer les démarches, mais l'adoul qui les reçoit se montre assez réfractaire face à leur empressement : « Une conversion, ça se prépare », précise-t-il, avant d'annoncer un délai minimum de deux mois pour obtenir le certificat. Face aux complications administratives et religieuses, Mathieu quitte le bureau, excédé, sans demander son reste.

Dans un bar, le jeune couple rencontre Samir, un ami de Leïla, qui intercède en la faveur de Mathieu auprès d'un adoul de sa connaissance. L'homme paraît plus compréhensif que le précédent, mais prévient Mathieu que s'il souhaite se convertir, il lui faudra connaître les fondements de la religion islamique. Pour contourner l'emploi du temps surchargé du fonctionnaire marocain, Samir parvient à le convaincre de recevoir son ami le jour même, si bien que Mathieu ne dispose que d'une heure pour préparer son entretien.

Dans le bar où des clients s'enthousiasment bruyamment pour un match de foot diffusé à la télévision, Samir enseigne les cinq piliers de l'islam à Mathieu en réquisitionnant l'ardoise de la brasserie, qu'il transforme en tableau noir improvisé sur lequel il inscrit les principes religieux en les disposant comme des joueurs sur un terrain de football, afin de faire en sorte que son ami les mémorise plus facilement.

Une heure plus tard, Mathieu et Leïla se rendent dans le bureau de l'adoul pour passer l'examen. D'abord hésitant, le jeune homme prend de plus en plus d'assurance dans ses réponses, en faisant fonctionner sa mémoire visuelle du tableau sportif et théologique imaginé par Samir. Au terme de l'entretien, Mathieu a su convaincre l'adoul et obtient sa conversion.

Quelque temps après, le jeune couple se retrouve devant le maire de la ville, qui célèbre leur mariage.

L'union et la séparation

Au début du film, Mathieu et Leila se rendent au consulat du Royaume du Maroc pour effectuer les démarches administratives en vue de leur futur mariage. Toutefois, dès la première séquence dans le bureau du fonctionnaire, la mise en scène est pensée de telle sorte qu'elle formalise déjà le conflit entre les deux parties en présence : le projet des personnages concerne leur *union*, mais, en termes de représentation, c'est le motif de la *séparation* qui prévaut. En effet, l'adoul et les deux jeunes gens ne seront jamais montrés dans un même plan. La scène est filmée en champ contrechamp (figure classiquement requise pour une situation de conversation), mais la distribution des cadres veille scrupuleusement à établir une étanchéité absolue : lorsque l'adoul prend la parole [01], il occupe seul l'image, et lorsque Mathieu ou Leila lui répondent, leur interlocuteur se retrouve systématiquement et intégralement dans le hors champ, sans même laisser apparaître la traditionnelle « amorce épaule » censée attester d'une coprésence effective. Tout au plus peut-on noter çà et là quelques très brèves occurrences de coupes asynchrones sur la bande sonore, où la parole de l'un déborde sur l'image de l'autre, mais elles sont si rares et si courtes qu'elles ne génèrent aucun effet de rapprochement significatif. De même, bien évidemment, aucun plan d'ensemble ne réunit jamais les trois personnages comme on s'y attendrait, et ceci y compris lorsque l'homme leur ouvre la porte pour les faire entrer dans son bureau : l'usage d'un objectif à longue focale, n'autorisant qu'une très faible profondeur de champ, le tient significativement dans une zone de flou prononcé lorsque les deux jeunes le précèdent [02], si bien que le fonctionnaire est présent narrativement tout en étant malgré tout absent de l'image, les traits de son visage étant alors parfaitement indiscernables.

Le montage en champ contrechamp perd donc sa neutralité d'usage et établit au contraire une sorte de mur invisible entre l'administration et ses usagers, qui va devenir de plus en plus marqué au fil des échanges. Quand l'adoul développe les raisons qui obligent au respect d'un certain délai nécessaire à une véritable conversion¹ (« Il faut qu'il aille dans une mosquée, il faut qu'il

01



02



03



04



rencontre un imam qui lui explique ce qu'est l'islam et lui montre comment prier... »), son discours paraît même avoir un effet visiblement néfaste sur le couple, dans la mesure où le principe de séparation semble dès lors contaminer les plans qui montrent les futurs époux à l'image tous les deux. En effet, quand le point est fait sur Leila [03], Mathieu se retrouve hors de la zone de netteté, et inversement lorsque la caméra change d'axe [04]. Par conséquent, plus l'administration se montre rétive, plus la réunion des deux personnages s'avère littéralement et optiquement troublée. À tel point que Mathieu finit par perdre patience et quitte les lieux non sans manifester son mécontentement. Lorsqu'il se lève de sa chaise, le raccord dans le mouvement l'oblitére immédiatement de l'écran, entérinant une dernière fois toute possibilité de coprésence et a fortiori de dialogue constructif. Le fonctionnaire ne réagit pas du tout à l'agacement du jeune homme ni aux remerciements en arabe que lui adresse Leila pour tenter d'atténuer l'emportement de son compagnon : il reste au contraire immobile assis derrière son bureau, et ne se donne aucunement la peine de les raccompagner, comme pour marquer physiquement son opposition et sa différence.

Dieu e(s)t le Droit : la culture de l'Autre

Si Mathieu perd son calme, c'est parce qu'il se heurte à une collusion intolérable à ses yeux entre le civil et le religieux, que les deux personnages d'adoul incarnent à des degrés variables dans le film. Qu'est-ce qu'un adoul, exactement ? Au Maroc, les adouls sont de véritables auxiliaires des juges ; ils remplissent le rôle de greffe et de notariat et sont chargés de consigner les déclarations et les jugements. En plus du mariage, ils sont compétents pour des activités plus larges que celles attribuées aux notaires modernes. Ils établissent toutes sortes d'actes légaux, comme les cessions immobilières, les actes de copropriété, les transactions entre particuliers ou encore





les droits de succession. Les adouls sont assermentés et leur nomination est effectuée directement par le ministre de la Justice. Les prétendants à cette profession de notariat traditionnel doivent obligatoirement être de nationalité marocaine et de confession musulmane. Ils doivent également posséder la double formation suivante : au minimum détenir une licence en droit et en études islamiques, ou encore être diplômés d'une faculté de jurisprudence religieuse (comme celle de Tétouan ou de Fès).

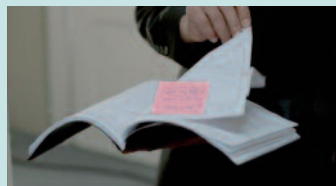
Dans le film, les personnages d'adoul incarnent la culture islamique et plus largement l'altérité culturelle et institutionnelle : leurs attributions font en effet qu'ils sont à la fois hommes de Droit et hommes de Dieu ; ils concentrent dès lors de manière directe et évidente ce qui s'oppose fondamentalement au principe français et républicain de laïcité, qui distingue le pouvoir de l'État des organisations religieuses et garantit la liberté de culte, quel qu'il soit. Toutefois, le film évite toute représentation monolithique et caricaturale de cette fonction traditionnelle marocaine. En effet, dans **Haram**, l'adoul est à la fois la figure qui s'oppose à la réunion des deux protagonistes et celui qui la rend possible : Mathieu obtient malgré tout sa conversion et finit par épouser Leila.

Le second adoul est plus compréhensif, moins obtus que le premier et davantage ouvert à la discussion. Il laisse sa chance à Mathieu, mais néanmoins, la première fois qu'il va le voir avec Samir pour prendre rendez-vous, la même étanchéité des espaces semble se répéter une fois encore : les cadrages distribuent à nouveau des places privatives, où les personnages ne sont réunis que par le montage et jamais par les prises de vue. Qui plus est, cette fois-ci, Mathieu et Samir sont reçus sur le *seuil*, à l'entrée du bureau et jamais à l'intérieur ; frontière matérielle qui démarque la frontière culturelle, mais aussi linguistique : Samir et l'adoul échangent surtout en arabe, langue que Mathieu ne parle pas, ce qui lui interdit toute possibilité d'action, comme l'exprime alors la compo-



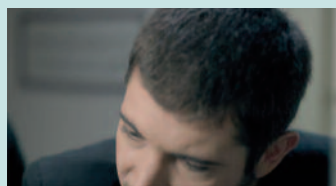
05

tion de l'image au début de la scène [05] : Mathieu est filmé de dos et occupe l'avant-plan, tandis que l'adoul et Samir se partagent les bords latéraux du cadre, à l'arrière-plan, en dehors de la zone de netteté, traduisant ainsi le flou de la situation pour Mathieu, placé dans l'impossibilité de comprendre quoi que ce soit de ce qui se dit entre son camarade et le fonctionnaire.



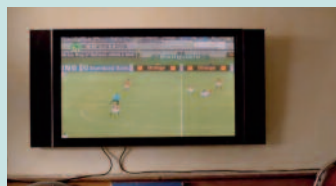
06

Mais à la différence de l'entretien chez le premier adoul, le contact est établi par l'intermédiaire de Samir et cette fois-ci quelque chose circule matériellement d'un espace à un autre. L'homme entre dans son bureau chercher un document qu'il tend ensuite à Mathieu, lequel s'en saisit : il dispose d'une semaine pour apprendre les fondements de l'islam. Littéralement, et ceci en dépit du fait que le geste ne soit pas montré et reste hors champ, il s'agit néanmoins « d'une main tendue », action symétriquement reconduite dans l'autre sens par Mathieu, lorsque l'adoul revient une seconde fois sur le seuil de la porte avec son agenda [06] : le jeune homme avance alors son bras dans « la zone de l'autre » pour pointer du doigt le jour et l'horaire du rendez-vous, une heure plus tard [07]. Là où le premier adoul restait immobile derrière son bureau verrouillant tout accord, le second effectue plusieurs déplacements qui contribuent à l'ouverture et aboutissent à la perméabilité des espaces : une main de l'un vers l'autre puis de l'autre vers l'un, soit le début d'un accord.



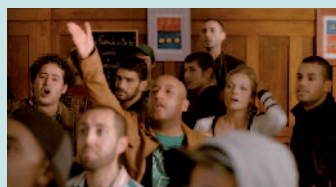
07

Théologie particulière et culture commune



08

Samir dispose donc de soixante minutes pour enseigner les fondements de la religion islamique à Mathieu. Il s'y emploie en mettant au point un moyen mnémotechnique original, qui peut paraître saugrenu de prime abord mais qui au final s'avère à la fois efficace et métaphorique du discours développé par le film. Afin d'inculquer à son camarade les bases de l'islam, il a ainsi recours à une comparaison footballistique qui ne dépareille pas le bar dans lequel ils improvisent leur salle de classe, puisqu'un match est en train d'être diffusé [08]. « *L'islam a cinq piliers* », déclare Samir à Mathieu, au milieu de la clameur des supporters qui les entourent [09], « *Disons le gardien de but et quatre défenseurs. La foi en a six : quatre milieux de terrain, et deux*



09

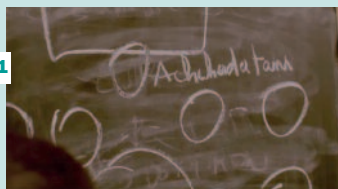
attaquants », poursuit-il, tout en positionnant ses « joueurs » et en écrivant leur nom en arabe sur le terrain qu'il a sommairement dessiné sur l'ardoise de la brasserie, réquisitionnée comme tableau noir [10-11]. Pédagogue improvisé, Samir passe ainsi en revue les cinq piliers de l'islam qui, pour mémoire, sont les suivants : 1. *La profession de foi* (qui consiste à témoigner que nul autre que Dieu ne peut être adoré et que Mohammed est son prophète) ; 2. *La prière* (tous les musulmans doivent accomplir cinq prières obligatoires dans la journée) ; 3. *L'aumône* (tout musulman qui en a les moyens doit donner une partie de ses biens aux pauvres de la communauté, dans le but de purifier son âme de l'avarice, de l'avidité, de la convoitise, et de cultiver l'esprit de partage et de sacrifice) ; 4. *Le jeûne* (pendant un mois lunaire, de l'aube au coucher du soleil, le musulman doit s'abstenir de manger et de boire. À chaque instant pendant le jeûne, il réprime ses passions et ses désirs, ce qui constitue un moyen de se purifier et de gagner le pardon de Dieu. Ce jeûne a lieu tous les ans pendant le neuvième mois de l'année lunaire) ; 5. *Le pèlerinage à la Mecque* (chaque musulman doit effectuer le pèlerinage à la ville sainte une fois dans sa vie, si cela lui est économiquement et physiquement possible).

Samir complète ensuite son exposé théologico-sportif en dessinant sur le terrain les joueurs qui composent les six piliers de la foi islamique : 1. *La croyance en Dieu* (en un seul Dieu, qui est unique et incomparable, qui n'a pas de fils ni de partenaire, et personne n'a le droit d'être adoré à part Lui. Il est le seul véritable Dieu, et toutes les autres divinités sont fausses) ; 2. *La croyance aux anges* (les anges n'adorent que Dieu, Lui obéissent et n'agissent que sur Ses ordres) ; 3. *La croyance aux Livres révélés par Dieu* (Dieu a révélé des Livres à Ses messagers afin qu'ils servent de preuves et de guides à l'humanité. Parmi ces Livres figure le Coran, que Dieu a révélé au prophète Mohammed) ; 4. *Croyance aux prophètes et aux messagers de Dieu* (le dernier message que Dieu a envoyé à l'homme, et qui était une re-confirmation du message éternel, fut révélé au prophète Mohammed.) ; 5. *Croyance au jour du Jugement* (le Jour de la Résurrection, chacun sera ressuscité afin d'être jugé en fonction de ses croyances et de ses actions) ; 6. *Croyance à la*

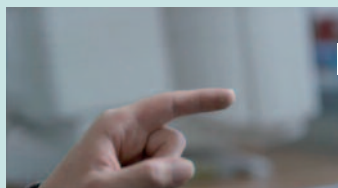
10



11



12



13



14



15



prédestination (au *Al-Qadar*, la prédestination divine, laquelle ne signifie pas que les êtres humains n'ont pas de libre arbitre mais au contraire que Dieu leur a donné la possibilité de choisir entre le bien et le mal)².

L'analogie sportive qu'utilise Samir pour transmettre à Mathieu ce savoir théologique dont il ignore tout s'avère particulièrement ingénieuse et pour tout dire parfaitement œcuménique. En effet, sur un terrain de football, les règles du jeu sont les mêmes pour tous les joueurs, indépendamment de leur nationalité ou de leur appartenance religieuse.

Samir utilise ainsi un modèle de culture commune (le foot) pour transmettre des connaissances particulières (l'islam). Le sport est ainsi significativement convoqué comme vecteur de rassemblement et de fraternité universelle, à l'image des clients du bar qui applaudissent le match Algérie-Égypte diffusé à la télévision, foule de supporters en communion laïque et visiblement composée d'individus de provenances et de confessions diverses.

Lorsque Mathieu passe son entretien devant le second adoul, il se représente mentalement la « composition des équipes » dessinée par Samir, et joint le geste à son effort de remémoration de tout ce qu'il a dû apprendre dans l'heure précédente : on voit en effet son doigt [12] qui parcourt le tableau imaginaire alors qu'il répond en arabe aux questions que le fonctionnaire marocain lui pose [13]. Il gagne en confiance et en rapidité à mesure que se déroule l'entretien.

Toutefois, lorsque l'adoul l'interroge sur les six piliers de la foi, le spectateur redoute alors que le jeune homme ne sache répondre, étant donné que cette partie de l'enseignement de Samir a fait l'objet d'une ellipse. D'abord marqué par la crainte de l'échec [14], le visage de Leila s'ouvre progressivement : son regard se dirige alternativement vers son ami et vers l'adoul [15] ; ensuite, c'est le mouvement de sa tête qui prend le relais et effectue le lien entre le candidat et l'examineur, toujours main-





tenus dans des espaces séparés et jamais vus dans le même cadre (**voir « L'union et la séparation »**). Lorsque l'adoul prononce son verdict positif, le visage de la jeune femme affiche un large et beau sourire [16], suivi de celui de son compagnon [17]. Le montage se charge ensuite d'accélérer les préparatifs du mariage : à la faveur d'un raccord *cut*, on les retrouve tous les deux vus de face sur les bancs de la mairie [18], où leur mariage est prononcé. L'ellipse abrupte met alors en évidence l'absurdité des difficultés auxquelles ils se sont heurtés à cause de la non-séparation des institutions étatiques et religieuses au Maroc : il a fallu que Mathieu se *convertisse* à l'islam pour pouvoir contracter un mariage civil.

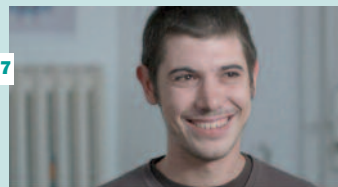
Le film se clôt sur une image-symbole [19] synthétisant leur trajectoire, où Leila est photographiée en train d'enlacer le buste de Marianne (prénom dont par ailleurs l'une des étymologies probables serait la « maryame » arabe), figure allégorique incarnant les valeurs républicaines françaises contenues dans la devise « Liberté, Égalité, Fraternité ». Son union avec Mathieu n'est donc plus « haram » (terme qui en arabe signifie « illégal », « illicite », mais aussi « sacré », tout en sachant que ce qui est sacré est interdit aux non-musulmans).

Deux ans plus tard : le point sur la situation actuelle

Le film date de 2011 et il semblerait que depuis les choses aient changé. Dans un article de *La Gazette.fr*³ publié le 9 avril 2013 et faisant référence au JO de l'Assemblée Nationale du 2 avril 2013, on lit en effet que le ministère des Affaires étrangères s'est vu confirmer par les autorités marocaines que les certificats de coutume demandés en vue du mariage en France d'une ressortissante marocaine avec un ressortissant français sont délivrés par les consulats du Maroc sur simple présentation d'une pièce d'identité, et qu'il n'est pas exigé de certificat de conversion à l'islam du conjoint français. Dans le cadre d'un projet de mariage devant être célébré en



16



17



18



19

France, une telle exigence serait d'ailleurs contraire à l'ordre public interne. Dans la mesure où des certificats de conversion ont néanmoins été demandés dans certains cas pour la délivrance de certificats de coutume en vue d'un mariage en France, le ministère des Affaires étrangères a demandé aux autorités marocaines de bien vouloir rappeler aux consulats du Maroc en France d'appliquer la règle susvisée afin que les certificats de coutume ne soient bien remis que sur simple présentation d'une pièce d'identité.

¹ Si Mathieu avait été marocain et Leila française, les choses auraient été très différentes : un simple certificat de célibat aurait suffi, dans la mesure où le royaume chérifien n'exige pas de la femme étrangère qu'elle se convertisse à l'islam. Pourquoi ? Parce qu'aux yeux de l'islam, c'est l'homme qui transmet la religion. Donc, si un homme étranger veut épouser une marocaine, il faut qu'il se convertisse.

² Toutes les informations concernant la culture islamique ont été puisées dans l'ouvrage suivant : *L'islam : petit guide pour comprendre la religion musulmane*, Roger Michel, éditions « Peuple libre », 2008.

³ L'article cité est consultable ici : <http://www.lagazettedescommunes.com/162210/en-cas-de-mariage-en-france-d%e2%80%99un-ressortissant-marocain-un-certificat-de-conversion-a-l%e2%80%99islam-du-conjoint-peut-il-etre-exige-par-le-consulat-marocain-pour-la-delivrance-d%e2%80%99un-c/>

Fragments de vies

Yohann Kouam. 2007. 15mn.



Scénario et réalisation : Yohann Kouam
Aide à l'écriture : Catherine Foussadier
Image : Michael Pirard
Montage image : Pierre-Yves Jouette
Ingénieur du son : Pascal Schaer
Musique : Timothée Zephir
Montage son : Marie-Agnès Beaupain
Renfort montage son : Vincent Chambat
Mixage : Jérémy Morelle
Première assistante réalisation : Lucie Bercez
Assistant caméra : Juan Sepulchre
Perchiste : Elsa Ruhlmann
Scripte : Véronique Buys
Deuxième assistante réalisation : Capucine Grelardon
Administrateur de production : Gary Cage
Régisseuse générale : Élise Leire
Chef électricien : Michael Stolz
Chef décorateur : Vincent Roland
Habilleur : Davy Long
Maquillage : Aurélie Heniart
Production : Wide Shot / CRRAV.

Avec l'aide de la Région Nord-Pas de Calais, le soutien du concours Défi-jeune, du CLAP de Villeneuve d'Ascq et du Crous de Lille.

Interprétation :

Jérémy Roetyncq (*Vianney*)
Arthur Labbaye (*Gaétan*)
Sylvie Baur (*La mère*)
Marie Delahaye (*Marie*)
Victoria Garnier (*La fille de la soirée*)
Tanguy Legal (*L'invité*)
Noémie Stevens (*Anaïs*)
Milène Dubrul (*La fille dans la rue*)
Dominique Potenza (*Le gendarme*)

résumé

Vianney, jeune étudiant de vingt et un ans, vit chez sa mère avec son frère cadet muet, Gaétan, quinze ans. Alors qu'ils prennent leur petit déjeuner, leur mère demande à l'aîné de bien vouloir emmener Gaétan à la fête à laquelle il est invité. Vianney refuse : il est lui-même convié à un dîner de retrouvailles chez sa petite amie Marie, qui vient juste de rentrer d'un séjour linguistique en Espagne. Mais la mère insiste : dans la mesure où elle doit aller rendre visite ce week-end à leur grand-mère diabétique, Vianney devra s'occuper de son frère. Le jeune homme téléphone alors à Marie pour se décommander en prétextant un travail universitaire à terminer d'urgence, mais face au mécontentement de la jeune fille, il se ravise et maintient l'invitation.

Alors qu'il est en train de dîner chez Marie en compagnie d'un couple d'amis, Vianney reçoit un SMS de son frère qui lui demande de venir le chercher rapidement car la soirée a déjà commencé. En l'absence de réponse de son aîné, Gaétan décide de s'y rendre par ses propres moyens, en empruntant un taxi, malgré les difficultés que son handicap représente. Tandis que Vianney passe la nuit chez sa petite amie, Gaétan assiste à la fête et jette son dévolu sur une jeune fille blonde, laquelle ne semble pas insensible aux regards qu'il lui adresse.

Le lendemain, de retour au foyer familial, Vianney constate que son cadet n'est pas rentré de la nuit. Il tente de le joindre et se renseigne par téléphone auprès de ses amis, sans résultat. Pris de panique, il se rend au commissariat pour signaler sa disparition.

Un peu plus tard dans la matinée, Vianney est au comble de l'inquiétude ; mais lorsqu'il s'apprête à annoncer la mauvaise nouvelle à sa mère, Gaétan pénètre dans la cuisine et se sert dans le frigo comme si de rien n'était. Il quitte la pièce et fait ensuite entrer clandestinement la jeune fille blonde rencontrée lors de la soirée, sous le regard de Vianney qui assiste à la scène sans mot dire et sans manifester sa présence.



analyse

Chronique de la déliaison

Le titre du film est ouvertement programmatique. Le récit progresse effectivement sur le mode de la chronique, par l'entremise d'une juxtaposition de blocs narratifs presque autonomes reliés par un montage sec et abrupt, qui s'efforce de faire communiquer deux vies, celle de Vianney et celle de Gaéтан, quand l'intrigue concerne précisément deux frères et deux trajectoires nocturnes qui évoluent sur deux lignes parallèles qui ne se rejoignent pas.

La fragmentation est d'abord perceptible au niveau du style de filmage adopté, et ceci dès la scène d'ouverture, où Vianney et Gaéтан prennent leur petit déjeuner, bientôt rejoints par leur mère. La première image du film est un plan rapproché poitrine de Vianney, la tête plongée dans son journal [01], qui raccorde avec une vue de demi-ensemble sur la salle à manger [02], laquelle enchaîne immédiatement avec un nouveau plan rapproché poitrine mais sur Gaéтан cette fois [03], qui lève les yeux vers son frère sans que ce dernier lui adresse un regard en échange. On passe ainsi d'un plan très serré à un plan très large, puis à un nouveau plan très serré, sans valeur de cadre intermédiaire, ce qui provoque un effet d'inconfort visuel qui anticipe sur la sécheresse et la dureté qui caractérisent les relations entre les deux frères. D'emblée, le raccord exprime le désaccord, ce que la suite de la situation confirme : silence pesant et réprimande de l'aîné au cadet. La distance entre les deux garçons est également mesurable en terme de positionnement des personnages dans le cadre : Vianney est assis au bout de la table, tandis que Gaéтан traverse toute la largeur du champ pour aller s'installer à l'autre extrémité pour prendre son petit déjeuner, soit donc le plus loin possible de son frère ; trajectoire qu'il effectue de surcroît dans l'autre sens pour se munir de la bouteille de lait que Vianney ne daigne pas lui passer. L'accent est donc immédiatement placé sur l'absence de communication entre les deux personnages, et le mutisme obstiné de l'aîné

01



02



03



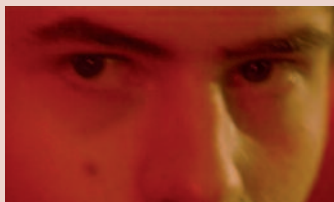
04



05



06



précède en fait la révélation du handicap physique du plus jeune. Vianney reste silencieux pendant plusieurs secondes et affecte de nier la présence de son frère, y compris lorsqu'il s'adresse à lui pour lui reprocher de faire de la musique à quatre heures du matin, ceci sans même quitter son journal des yeux.

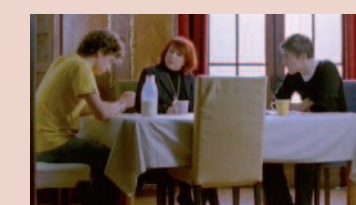
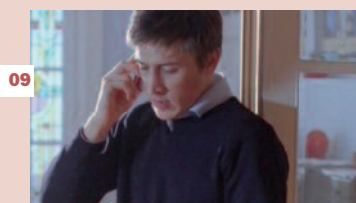
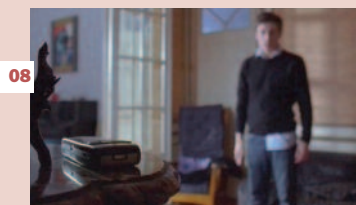
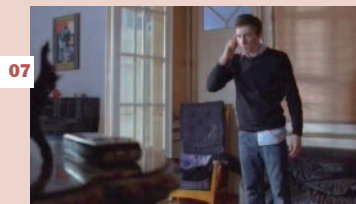
L'austérité des rapports, le ressentiment et l'agressivité mal contenue sont donc d'abord rendus visibles par la mise en scène et plus particulièrement par la nature du découpage (qui fait intervenir l'accroc scalaire en guise de raccord), avant même d'être formulés par l'action ou les dialogues.

L'écran des émotions

En diverses occurrences, le film aura d'ailleurs recours à différents moyens formels spécifiques pour caractériser les personnages, exprimer leurs relations ou traduire l'état émotionnel dans lequel ils se trouvent. C'est le cas par exemple dans la séquence de la fête, où le handicap de Gaéтан interdit évidemment toute scène de séduction et de tentative d'approche mettant en jeu l'habituel discours amoureux propre à l'adolescence. Puisqu'il est muet, Gaéтан sera uniquement un œil. Un œil qui détaille d'abord à distance les danseurs et les groupes qui se forment, sans quitter sa place, à l'écart de la foule festive [04]. Plusieurs plans en caméra portée à l'épaule s'actualisent en rafale et s'enchaînent en panoramiques filés le plus souvent, correspondant au déplacement furtif du regard de celui qui participe simplement par la vue. Puis Gaéтан « zoome » sur une jeune fille parmi les convives, sur laquelle son regard s'arrête. La jeune fille se tourne vers lui [05] et le montage se charge d'abolir la distance en raccordant sur un insert (c'est-à-dire un très gros plan) des yeux de Gaéтан [06], suivi d'un nouveau contrechamp sur celle qui le soutient du regard avant de poursuivre sa discussion avec ses copines. *Cut*. La scène s'arrête là. Les personnages ne se rapprochent pas l'un de l'autre (pourtant, à la fin du film, Gaéтан ramène en douce la jeune fille chez lui). Ils n'entrent pas en contact si ce n'est donc par la vue : ce sont leurs yeux qui se rencontrent et uniquement leurs yeux, comme en une version épurée à l'extrême du topos littéraire bien connu, ici recomposé par les moyens

propres au cinéma et transposé à l'échelle du romantisme adolescent, aussi elliptique qu'idéalement ingénu (littéralement, le découpage montre « qu'il n'a d'yeux que pour elle » et qu'elle le lui rend bien tout en feignant passivement l'indifférence). La naissance du sentiment amoureux est ainsi réduite à l'essentiel, à sa plus simple expression visuelle, à son « adolescence » pourrait-on dire : un champ contrechamp et un raccord dans l'axe qui aimantent deux regards qui se croisent et suspendent la durée le temps d'une ellipse.

La séquence symétriquement inversée concerne Vianney et montre au contraire une accélération du temps sous l'effet du sentiment d'angoisse qui s'empare progressivement du personnage lorsqu'il s'aperçoit que son jeune frère n'est pas rentré de la nuit. Il tente alors de le joindre sur son portable, initiative que le spectateur sait vouée à l'échec avant même que la sonnerie ne retentisse, dans la mesure où la composition du cadre place l'appareil bien en évidence à l'avant-plan, sur un guéridon du salon [07]. Lorsque le portable sonne dans la pièce et que Vianney l'identifie à son tour, la caméra opère une variation de mise au point à vue, formalisant de la sorte la montée de l'inquiétude [08]. Vianney appelle ensuite plusieurs camarades de Gaétan pour tenter de le retrouver. Pour exprimer l'état de panique du protagoniste, la scène est montée intégralement en *jump cuts*, lesquels multiplient les effets de saute à l'image. Un *jump cut* est une forme de raccord qui consiste à monter deux plans qui sont en fait des fragments de la même prise de vue, en éliminant une portion de cette prise et en conservant ce qui vient juste avant et juste après. L'effet visuel est frappant pour le spectateur, surtout ici où l'action est centrée sur un seul personnage presque statique [09]. À l'échelle du récit, l'usage du *jump cut* offre un moyen économe en durée de signifier que Vianney s'investit activement dans ses recherches et qu'il passe plusieurs coups de fil (qu'il aurait été fastidieux de montrer in extenso), et au niveau dramatique, l'enchaînement de faux raccords qui résulte de ce procédé de montage procure une forme visuelle idoine à l'expression de l'affolement croissant que génère la situation et qui envahit le personnage. Vianney a manqué à la mission que lui a confiée sa mère et il est par conséquent responsable de la disparition de son frère cadet.



Famille reconfigurée

Que racontent ces **Fragments de vies**, finalement ? S'agit-il seulement de l'histoire d'un adolescent qui découche un samedi soir ? À l'évidence, ce simple exposé de l'anecdote apparente (somme toute assez banale) ne suffit pas à rendre compte des enjeux réels du film. Pour les mettre concrètement à jour, revenons à la séquence d'ouverture, dont nous avons déjà analysé certains aspects (**voir « Chronique de la déliaison »**). La situation qu'elle développe n'est pas sans ambivalence pour ce qui concerne le statut de Vianney au sein de la famille. Il est effectivement montré d'emblée dans le rôle non du frère mais du père¹, si ce n'est même de la figure du « patriarche bougon », la tête vissée dans son journal et adressant ses remontrances à Gaétan sans même le regarder. De plus, lorsque la mère s'installe à la table, c'est surtout à lui qu'elle parle, et la tournure des échanges (tout comme le contenu de leur conversation) pourrait tout à fait relever d'une discussion matinale typique entre deux époux (qui va garder le plus jeune ce week-end ?). Il n'est d'ailleurs jamais fait mention du père réel des deux frères dans le film, et dès les premières secondes du métrage, c'est Vianney qui occupe cette place et cette fonction. Le plan de demi-ensemble montrant la famille réunie autour de la table pour le petit déjeuner insiste d'une certaine façon sur la figure absente : en effet, l'avant-plan est occupé par une chaise laissée vacante, tandis que les trois autres sont occupées [10].

Dès lors que l'on identifie la recomposition symbolique de cette famille, le comportement de Gaétan fait apparaître une problématique dont les implications dépassent le seul besoin de transgression propre à l'adolescence : s'il en veut autant à son aîné de ne pas l'avoir emmené à la fête, n'est-ce pas parce que ce dernier - qui supplée donc à la fonction paternelle manquante - préfère passer la soirée avec sa *maîtresse*, trahissant du même coup



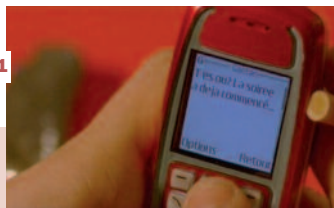


son rôle de « père » et « d'époux » ? Car en effet, si l'on examine jusqu'au bout la redistribution des statuts familiaux, Marie n'est plus simplement la petite amie de Vianney mais la rivale symbolique de la mère, celle qui contrevient aux consignes que cette dernière a données et qui éloigne le frère/père de ses obligations familiales. On notera d'ailleurs que lors du dîner entre amis chez Marie, la jeune fille devient suspicieuse quand Vianney reçoit un SMS [11], comme si elle pensait que le message provenait d'une autre femme. Contre toute attente, le jeune homme reste laconique lorsqu'elle l'interroge à ce sujet (« *C'est qui ? - Juste un pote...* ») et ne dissipe aucunement ses soupçons : curieusement, il ne dévoile pas l'identité de l'expéditeur du message, alors que cela ne présenterait absolument rien de compromettant, sauf si l'on prend précisément en considération le rôle symbolique qu'il occupe auprès de Gaétan (ce qui reviendrait dès lors à dévoiler à Marie qu'il a un « fils » et une « épouse »). Pendant le dîner, au moment où les étudiants s'échangent le nom des sociétés prestigieuses dans lesquelles ils vont effectuer leur stage, Vianney, lui, se fait prier pour faire de même et ses camarades ironisent alors sur sa propension naturelle à la dissimulation et à faire mystère de tout.

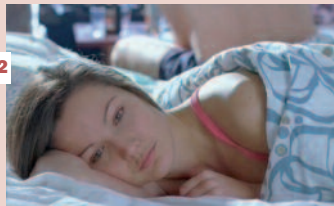
Dès lors, les doutes de Marie quant à l'infidélité potentielle de Vianney ne vont cesser de germer. Le lendemain matin, alors qu'il s'éveille à ses côtés en s'assurant qu'elle dort encore, Marie, allongée à l'avant-plan, ouvre les yeux sans signaler à son compagnon qu'elle est réveillée et adresse au vide un long regard songeur et perplexe [12], tandis que le jeune homme se rhabille et quitte la chambre en catimini.

À la fin, quand Gaétan surgit dans la cuisine familiale au grand étonnement de Vianney, il toise son aîné en affichant un air désapprobateur appuyé [13], que l'on ne peut pas expliquer par la seule désaffection fraternelle dont il a été victime, dans la mesure où elle n'a eu que très peu d'incidence sur la soirée du collégien, qui a tout de même

11



12



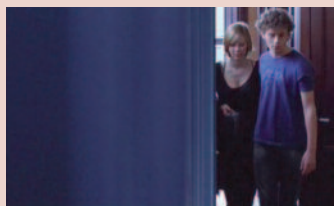
13



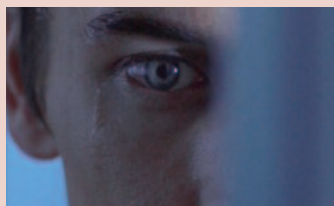
14



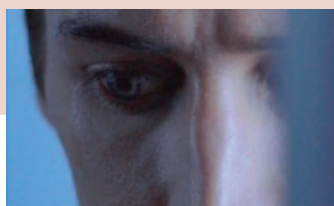
15



16



17



pu profiter de la fête. En revanche, ce face-à-face mutique [14] prend toute sa dimension si l'on considère le scénario familial symbolique qui est en jeu et « l'adultère » du père/frère. D'une certaine façon, Vianney renonce à l'attitude paternelle (voire paternaliste) qu'il s'est octroyée (sans doute inconsciemment) en n'intervenant pas lorsqu'il surprend Gaétan en train de faire monter clandestinement dans sa chambre la jeune fille rencontrée lors de la soirée [15]. Vianney reste interdit [16] et laisse paraître à son tour un air songeur [17], comme s'il venait juste de comprendre qu'il est temps pour lui d'abandonner cette double position ambiguë qu'il occupait jusqu'alors. Il sera juste un frère désormais, c'est en tout cas ce que laisse supposer cette fin ouverte.

La dernière image du film est un gros plan sur le visage de l'aîné, comme au début, à cette notable différence près que le dessilement soudain remplace les certitudes et l'autorité sèche qui le caractérisaient dans la première scène.

¹ De ce point de vue, *Fragments de vies* n'est pas sans rapport avec *Face*, où le petit garçon prend symboliquement la place du père parti se battre dans les tranchées de la Grande Guerre.

Sept minutes

David Grondin. 2006. 9mn.



Scénario et réalisation : David Grondin
Directeur de la photographie : Manuel Dacosse
Cadreur : Clément Hingraï

Assistante caméra : Émilie Collin
Premier assistant réalisateur : Arnaud Devroute
Deuxième assistant réalisateur : Bertrand Viller

Électros : Nicolas Labrousse, Mathieu Delobea, Cédric Corrion, Sébastien Boulet

Steadycamer : Guillaume Quoilin

Opérateur son : Jérémy Morelle

Perchwoman : Aurélie Valentin

Photographe plateau : Méliina Gacoïn

Montage : Baptiste Évrard

Storyboarder : Samuel Guenole

Régisseur général : Fabien Jankowiak

Régisseurs : Anaud Pruvost, Amaury Bouretz

Musique : Nosh&Band (Sven Deboosere et Benjamin Pachon)

Montage son : Aurélie Valentin

Mixage son : Jérémy Morelle

Montage négatif : Annick Goewaere

Étalonnage film : Dirk Vandewalle

Étalonnage vidéo : Baptiste Évrard

Production : Astrolab / CRRV / Défi Jeunes / Fresnoy

Interprétation :

Gaston Descamps (*Léon Jacques*)

Bernard Graczyk (*Louis Jacques*)

Françoise Raverdy (*Mme Lavaux*)

Jean-Baptiste Ponchaux (*David Moreau*)

Christophe Moyer (*Docteur Bertin*)

Éliott Grondin (*Éliott Jacques*)

Élodie Lagache (*Élodie Jacques*)

Élise Asselineau, Laura Asselineau, Pauline Asselineau,

Marina Bordeyne, Steven Derome, Félix Emery, Charles Guilbert, Amandine

Jastrzemski, Axel Lepreux, Mathilde Scheers

(*Les enfants dans la cour de l'école*)

Muriel Marangola (*L'institutrice*)

Bernard Lagache (*Un passant*)

Louis Jacques, âgé d'une soixantaine d'années, confie à son père Léon qu'il se sent toujours en aussi mauvaise forme et qu'il s'inquiète à ce sujet. Le vieil homme lui conseille alors de prendre rendez-vous chez le docteur Bertin, qu'il consulte lui-même, afin d'établir un bilan de santé et savoir ce qu'il en est exactement.

Dans le bureau du médecin de famille, ce dernier annonce à Louis Jacques qu'il est en fait atteint d'une maladie rare, au nom scientifique imprononçable, et qu'il ne lui reste plus que sept minutes à vivre ! Devant la réaction bien compréhensible de son patient, le médecin lui conseille sans ménagement de cesser de se lamenter et au contraire « d'optimiser » le peu de temps qu'il lui reste.

Louis Jacques rend alors une dernière visite à son petit-fils, à sa fille puis à son père. Mais alors que le compte à rebours est presque totalement arrivé à son terme, il reçoit un appel téléphonique du docteur Bertin qui l'informe qu'il s'agissait en fait d'une erreur : ce n'est pas lui qui est atteint de la fameuse maladie létale, mais Léon Jacques, son père - leurs dossiers médicaux ayant été confondus du fait de leurs patronymes et initiales identiques. Louis court au domicile de son père, mais il est trop tard : les sept minutes se sont écoulées et le vieil homme s'est éteint.

Quelque temps plus tard, Louis Jacques se rend au cimetière avec son petit-fils pour se recueillir sur la tombe du défunt.



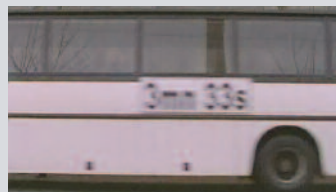
Tenir la forme : le jeu du temps et le temps du jeu

Comme son titre et son argument de départ le suggèrent, **Sept minutes** est un film qu'il faut d'abord considérer comme un jeu formel sur la spécificité du temps au cinéma et sur la notion de personnage de fiction, dont la mort est à chaque fois inéluctablement programmée, dans la mesure où n'importe quel protagoniste est promis à la disparition sitôt la projection terminée. L'intrigue est conçue de telle sorte que les événements sont censés se dérouler en temps réel, c'est-à-dire que la durée du récit est égale à la durée de l'histoire, contrairement à ce que l'on peut observer habituellement au cinéma, où le temps est extrêmement malléable et soumis à de multiples variations : on peut raconter toute la vie d'un homme en deux heures ou au contraire consacrer plusieurs dizaines de minutes à un événement qui n'aurait pris que quelques secondes dans la réalité. Dans ce court métrage très ludique, le temps filmique se veut synchrone avec le temps diégétique. Ainsi, quand à 2mn10s du début, le docteur Bertin déclare à Louis Jacques qu'il lui reste entre 6mn50s et 7mn10s à vivre, la jauge médicale farfelue correspond en fait peu ou prou au temps de métrage restant (6mn50s + 2mn10s = 9mn, soit la durée totale du film). Le personnage refuse d'accepter cet état de fait et, à 2mn30s, stupéfait par le diagnostic radical et par les conseils qui lui sont prodigués, prend le médecin à partie et lui demande avec une ironie consternée comment on peut raisonnablement parvenir à « optimiser » sept pauvres minutes de vie, chiffre que son interlocuteur corrige immédiatement : « Non, en fait, 6mn30s... ». Il s'est effectivement écoulé 20 secondes depuis la révélation du pronostic vital et, au moment de la question du patient, le recalcul du médecin est bel et bien correct : dans 6mn30s le film sera terminé et Monsieur Jacques disparaîtra de l'écran. Il doit dès lors se résigner à accepter cette triste mais inévitable réalité filmique.

Le compte à rebours a commencé et, en vertu du jeu formel sur lequel repose le film, l'écoulement du temps sera visible à l'écran d'une façon aussi peu commune que drolatique. Le temps de vie restant s'affiche effectivement à l'image à plusieurs



01



02



03

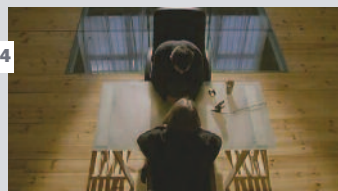
reprises, mais pas par l'intermédiaire du traditionnel banc-titre utilisé habituellement pour communiquer ce genre d'informations. Ici, les mentions chiffrées apparaissent directement dans l'environnement-même du personnage : quand Monsieur Jacques fait les cent pas sur le trottoir, songeant à la meilleure façon d'employer cette poignée de minutes, le mur qui se trouve derrière lui est recouvert d'une fresque peinte géante sur laquelle on peut lire « 4mn56s » [01] ; de même, lorsqu'il promène son désespoir dans les rues et qu'un bus passe à sa hauteur, le flanc du véhicule laisse apparaître un calicot sur lequel on peut lire « 3mn33s » [02] ; et au moment où il se poste sur le toit d'un bâtiment pour s'offrir ses derniers instants de contemplation, l'édifice de brique sous ses pieds est orné d'une banderole en tissu portant l'inscription « 29 secondes » [03]. Normalement, ces indications temporelles ne devraient pas intervenir dans le monde du personnage, puisqu'elles sont destinées à l'attention exclusive du spectateur. Ce sont des données supposées être « hétérodiégétiques », c'est-à-dire extérieures à l'univers de la fiction, mais elles sont ici incluses dans la diégèse et intégrées à la représentation, prolongeant de la sorte le ludisme théorico-formel du film, qui s'ingénie à brouiller les frontières entre les différentes instances d'énonciation. En plus de produire un effet humoristique, ce procédé permet également de montrer à quel point le compte à rebours annoncé par le médecin obnubile complètement le personnage : son obsession de l'écoulement du temps se retrouve ainsi extériorisée et se donne littéralement à voir sur différents éléments des décors.

Le cinéma ou la mort au travail

On l'a dit, l'écran blanc de cinéma est un linceul en puissance pour n'importe quel personnage de fiction, a fortiori pour Monsieur Jacques, dans la mesure où il est le protagoniste d'une comédie méta-cinématographique qui tire argument de ce constat. La scène chez le médecin est à ce titre significative. Lorsque Louis entre dans le bureau du praticien, le plan est filmé en une plongée très prononcée qui offre une vue sur-

plombante sur les deux personnages [04]. On remarque alors que le cabinet du docteur Bertin possède une architecture particulière et que le mobilier de la pièce est pour le moins inhabituel : le sol est percé d'une surface vitrée rectangulaire, et le bureau est composé de deux tréteaux sur lesquels repose une plaque de verre dépoli rectangulaire également, vierge de tout dossier et de presque toute fourniture. Décor dépouillé certes, et peu réaliste, dont la principale fonction consiste en fait à thématiser l'idée de surface de projection : la plaque de verre et la surface vitrée procèdent effectivement à une mise en abyme du motif de l'écran, écran dont le personnage est le jouet et la victime toute désignée - c'est effectivement à ce moment-là qu'il apprend qu'il va disparaître dans sept minutes, c'est-à-dire précisément à la fin du film, comme on l'a vu.

La mise en scène s'emploie par ailleurs malicieusement à figurer par anticipation la disparition inévitable de Monsieur Jacques. Ainsi, quand Louis rend visite à son petit-fils à l'école, il se tient derrière les barreaux de la grille de la cour [05] et, quand le gamin court se ranger pour retourner en classe, un panoramique horizontal du point de vue de l'enfant dévoile que Monsieur Jacques s'est volatilisé tout d'un coup, comme s'il s'était évaporé [06]. De même, dans la scène du bus, lorsque le véhicule passe devant le personnage [07], il traverse le champ sans s'arrêter et pourtant, Louis n'est plus là et s'est retrouvé à l'intérieur on ne sait comment : il a littéralement disparu de l'image [08] ; le mur qui figure alors à l'arrière-plan, composé d'une succession de zones rectangulaires en ruban séparées par des barres de béton, n'est d'ailleurs pas sans



04



05



06



07



08



09



10



11



12

évoquer la pellicule de cinéma et ses photographes. Dans le même ordre d'idée, lorsqu'il se poste sur le toit d'un bâtiment et que son téléphone sonne pour l'informer de l'erreur de dossier, la caméra effectue un panoramique vertical vers le ciel qui, littéralement, escamote progressivement le personnage [09] en le renvoyant au blanc des nuages [10], c'est-à-dire au blanc de l'écran et à l'effacement inéluctable de toute créature de celluloid. La tournée d'adieu de Monsieur Jacques l'est donc à plus d'un titre. Mais comme il apprend alors qu'il ne va finalement pas mourir tout de suite, la caméra pivote dans l'autre sens, redescend du ciel pour retrouver le personnage, qui est cependant vu de dos cette fois-ci [11].

Plus dure sera la chute

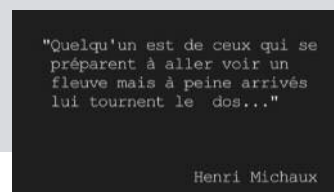
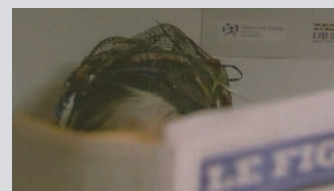
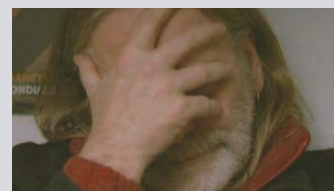
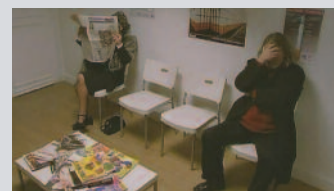
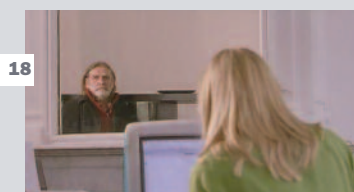
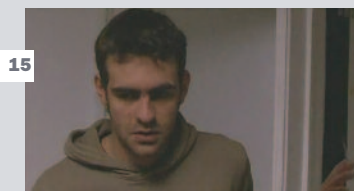
Le film se termine au cimetière, comme prévu initialement malgré la confusion des malades, et la chute (au sens dramaturgique du terme) s'accomplit dans une sorte de coda cryptique à double détente sur laquelle il nous faut nous arrêter, dans la mesure où elle peut éventuellement présenter quelques difficultés d'interprétation, voire de compréhension.

Monsieur Jacques et son petit-fils sont donc au cimetière. En quittant les lieux, ils croisent Mme Lavaux [12] que Louis salue avant de lui adresser ses excuses (« Désolé ! »), ce qui ne manque pas de surprendre l'enfant, qui demande alors une explication à son grand-père : « Papy, pourquoi tu as dit désolé à la dame ? », ce à quoi Louis répond fermement : « Tais-toi ! Et ne te retourne pas ! » À nous désormais de poser les mêmes questions : pourquoi Louis s'excuse-t-il auprès de Madame Lavaux et pourquoi ordonne-t-il à l'enfant de ne pas se retourner ?





On ne peut répondre à ces deux questions qu'à la condition d'avoir identifié un autre jeu formel auquel s'adonne le film du début jusqu'à la fin : si Louis est « désolé » pour Mme Lavaux, c'est parce qu'elle s'avance de face vers la caméra [13]. Or, tous les personnages qui sont vus de face dans ce court métrage meurent sans exception, c'est la raison pour laquelle Monsieur Jacques demande à son petit-fils de ne pas se retourner : si il le fait, il mourra lui aussi, tout comme ce David Moreau [14], dont la caméra filme la plaque funéraire en se déplaçant en travelling au lieu de nous montrer la tombe du père de Louis que l'on s'attendrait alors à voir. Qui est David Moreau ? Il n'est autre que le patient qui précédait Monsieur Jacques dans le cabinet du docteur Bertin : on l'a vu en sortir au début du film, et on l'a vu de face [15], donc il est normal qu'il ne soit plus de ce monde (d'ailleurs dans « Moreau », on entend déjà « mort »). Tout comme Léon d'ailleurs, le père de Louis, dont le visage est vu en gros plan pendant plusieurs secondes dès la toute première image [16], avant même le carton qui indique le titre du film - il était donc écrit dès le départ que c'était lui le mort en sursis ! En revanche, on ne voit jamais les traits de ceux qui vont vivre : le visage du docteur Bertin est ainsi scrupuleusement tenu dans le hors champ ou dans le flou de la profondeur de champ [17], y compris lors du champ contre-champ avec Louis. De même, quand Louis rend visite à sa fille ou à son petit-fils, ces derniers sont systématiquement montrés de dos (et masqué par une cagoule rouge pour ce qui concerne l'enfant), afin d'éviter qu'ils ne croisent l'œil fatal de la caméra [18-19]. C'est



également la raison pour laquelle on ne voit pas Louis avant qu'il n'apprenne sa maladie : dans la scène liminaire, il n'est qu'une voix off qui s'adresse à son père, et dans la salle d'attente du médecin, il a le visage recouvert par une de ses mains en signe d'affliction [20], position qu'il conserve y compris lorsque sa voisine s'adresse à lui [21] (quant à elle cachée derrière son journal, ce qui la sauve - pour le moment seulement, puisque son chapeau permet de comprendre qu'il s'agit de Mme Lavaux [22]). Monsieur Jacques sera vu face caméra seulement après avoir été déclaré atteint du redoutable « Sentinium Immoradis Dementium Aornus » [23] (maladie fictive à l'appellation pseudo-latine totalement farfelue, mais dont les initiales forment l'acronyme « SIDA », soit le fléau principal pour la génération du réalisateur du film, qui a grandi dans les années 80). Conformément à cette loi visuelle, il sera montré de dos quand il apprendra qu'il y a en fait eu erreur sur la personne. En quelque sorte, ce principe prend au pied de la lettre la double acception du verbe « filmer » dans la langue d'Édison, qui associe la caméra au revolver (en anglais, « to shoot » signifie à la fois « tirer » et « tourner »).

Le dernier plan du film montre ainsi Louis et son petit-fils avançant dans la ligne de fuite, de dos [24], c'est-à-dire hors de la ligne de mire, en écho à la citation d'Henri Michaux placée en exergue [25] : « *Quelqu'un est de ceux qui se préparent à aller voir un fleuve mais à peine arrivés lui tournent le dos...* »¹ Néanmoins, le film est terminé et donc Louis disparaît malgré tout. Une dernière fois !

¹ La citation d'Henri Michaux est extraite de « Quelque part, quelqu'un » (1929), poème issu du recueil intitulé *À distance*.

Tous les hommes s'appellent Robert

Marc-Henri Boulier. 2010. 6mn.



résumé

Scénario et réalisation : Marc-Henri Boulier

Image : Stéphane Degnieau, Marc Sprimont

Montage : Marc-Henri Boulier,
avec l'aimable participation de Laurent Depla

Son : Yann-Élie Gorans

Assistant réalisateur : David El Hakim

Régisseur général : Gaël Mathelin

Premier assistant opérateur : Frédéric Hauss

Second assistant opérateur : Jean-Baptiste Delahaye

Cadreur Steadicamer : Guillaume Quoilin

Chef électricien : Guillaume Duchemin

Électricien : David Wojkowiak

Chef machiniste : Joseph Émiélot

Costumes : Fanny Dujardin

Décor : Édouard Courtois

Directeur de casting : Michaël Fagnot

Montage son : Capucine Courau

Bruitage : Pascal Mazière, Marie Mazière

Mixage : Vincent Tulli

Musique originale : Jérôme Gaillard

Effets spéciaux, créations des personnages et accessoires spéciaux :

Stéphane Chauvet, Jeremy B. Caravita, Pierre Emmanuel Kaas,
Émilie Baudry, Alex Leriche, Aurélien Poitrimoult

Artificier SFX : Syrill Fleury pour Artus

Effets spéciaux numériques : Jeremy Séguin

Storyboard : Grégory Lê - Gengiskahn Artwork

Production déléguée : Insolence Productions & R!Stone Productions

Production exécutive : Insolence Productions

Producteurs : Anaïs Bertrand et Rudolph Falaise

Cofinancé avec le CRRAV, avec le soutien de la Région Nord-Pas de Calais
et en partenariat avec le CNC. Avec la participation d'Orange Cinéma Séries.

Avec le soutien de la Procirep et de l'ANGOAA-AGICOA.

Interprétation :

Gwenaël Przydatek (*Robert*)

Jean-François Picotin (*Homme-sanglier*)

Thomas Baelde (*Homme-cerf jeune*)

Alexis Samailovitch (*Homme-cerf adulte*)

Bénédicte Alloing, Clotilde Monteyne, Daniel Dholande

(*Cadavres dans le fourgon*)

Élisabeth Tissot-Guerraz (*L'appeau*)

Un homme entièrement nu, le corps sali par la sueur et la terre, court à perdre haleine dans une forêt. Il s'arrête lorsqu'il entend au loin la voix d'une femme qui appelle au secours : « *Robert, aide-moi !* » Il cherche à identifier la provenance de la voix quand, soudain, un coup de feu résonne et manque de le blesser. L'homme reprend sa course de plus belle, traqué par deux chasseurs qui tirent sur lui à plusieurs reprises, tandis que la voix féminine continue d'implorer. Arrivé dans une clairière dégagée, l'homme est touché par une balle de ses poursuivants et s'écroule. Il rampe dans l'herbe mais ses efforts sont vains : il se retrouve face à un troisième chasseur, bientôt rejoint par les deux autres. Blessé et sans défense, l'homme est froidement abattu d'un coup de fusil à bout portant.

Son corps est jeté à même le sol d'un fourgon dans lequel figurent d'autres cadavres, d'un autre homme et de deux femmes. On découvre alors que les trois chasseurs sont des créatures hybrides mi-humaines mi-animales : l'un d'entre eux possède une tête de sanglier tandis que les deux autres ont une tête de cerf.

L'homme-sanglier ouvre une boîte contenant un jeu d'appeaux et en porte un à sa bouche. Le son émis par l'instrument n'est autre que la voix féminine que l'homme traqué avait essayé de localiser.

Quand d'autres humains en tenue d'Adam sortent des taillis pour se réfugier dans la forêt, les trois créatures se remettent en chasse.



Tous les hommes s'appellent Robert

Marc-Henri Boulier. 2010. 6mn.

analyse

« Let's do the Twist » : pas chassé sur ceux des chasseurs

Tous les hommes s'appellent Robert repose sur une structure narrative particulière dont la chute constitue en fait le point de départ. En effet, tous les éléments du scénario et tous les partis pris de mise en scène sont programmés par le dénouement, qui constitue ici l'étape la plus importante du récit, d'une manière presque paradoxale dans la mesure où rien ne se résout à proprement parler, mais où, au contraire, l'intrigue est justement relancée, réamorcée sous un angle nouveau et prête à se dérouler de manière inédite. Ce type de fin spécifique porte un nom, intraduisible en français sans dénaturer la teneur : on l'appelle le *twist ending*, locution anglo-saxonne qui désigne un type de retournement final spécifique, où une issue totalement inattendue amène le spectateur à reconsidérer l'histoire qu'il vient de voir sous un angle complètement différent, qui le pousse à une tout autre interprétation de l'ensemble. Le *twist* de **Tous les hommes s'appellent Robert** concerne bien évidemment la révélation de l'identité des chasseurs, lesquels ne sont pas des hommes comme tout le laissait pourtant croire, mais d'étranges créatures anthropomorphiques pourvues de têtes d'animaux [01-02]. Une fois connue la nature de ces poursuivants hors normes, c'est bien évidemment toute la signification du film qui s'en trouve chamboulée et qu'il faut revoir.

Bien que ce procédé dramatique soit déjà très ancien, l'utilisation du *twist ending* est jusqu'à récemment restée assez rare dans l'histoire du cinéma, pour la simple raison qu'il est extrêmement délicat de le mettre en place de manière efficace et satisfaisante. L'un des premiers à l'avoir utilisé est Alfred Hitchcock dans **Le Grand alibi** (*Stage Fright*, 1950), mais le maître du suspense lui-même n'avait pas su convaincre. Le film raconte les suites d'un meurtre retracé dans un *flashback*, lequel s'avérera être composé d'un tissu de mensonges - la révélation du véritable déroulement de la scène de l'assassinat constituant le retournement final. Le *twist* hitchcockien a été perçu à l'époque comme un pur expédient narratif, dans la mesure où il repose sur un récit

01



02



03



04



05



06



07



initial délibérément falsifié, qui berne dès lors le spectateur à peu de frais. Dans les années 60, la télévision a largement contribué à la popularisation de ce type de dénouement, par le biais de la fameuse série de Rod Serling, **La Quatrième dimension** (*The Twilight Zone*, 1959-1964), qui en fait un usage récurrent¹. Puis, à la fin des années 90, le cinéaste M. Night Shyamalan a en quelque sorte relancé « la mode du *twist* » pourrait-on dire, avec son célèbre **Sixième sens** (1999). On avouera néanmoins sans peine qu'il faut tout de même être un grand expert en distraction pour ne pas comprendre avant la fin que le jeune héros s'entretient en fait avec un mort qu'aucun autre personnage ne voit... Mais le petit secret de polichinelle spirite a conquis l'important public du samedi soir, facilement déconcentré par la digestion du pop-corn, si bien que le réalisateur a ensuite capitalisé sur le procédé jusqu'à en faire la caricature de son propre cinéma. Si beaucoup de cinéastes (et non des moindres) se sont parfois pris les pieds dans les pas du *twist*, la raison essentielle tient au fait que le procédé a surtout été investi sur le terrain exclusif du récit, et non sur celui de la mise en scène, ou trop peu. Si **Tous les hommes s'appellent Robert** parvient à gérer de manière aussi efficace les effets de son retournement final, c'est précisément parce qu'il met en place une stratégie visuelle qui prépare patiemment et sincèrement la révélation, sans toutefois l'éventer.

« Cache-cache party » : le champ aveugle

La solution filmique utilisée est simple mais précisément investie, et consiste principalement à montrer tout en occultant. En effet, la mise en scène de la traque fait intervenir le principe de la restriction de champ en de multiples occurrences. L'homme est poursuivi dans la forêt [03], le montage alterné intensifie la course et la dramatise comme il se doit, mais on ne voit les chasseurs que par fragments : leurs jambes [04], leurs vestes [05], leurs armes [06] leurs bottes [07]. Le sentiment d'angoisse et le climat anxiogène découlent ainsi d'abord de la façon dont les personnages sont filmés,

davantage que de ce qui est montré : le champ est aveugle, bloque la vision et décuple dès lors le désir de voir, si bien que cette cécité temporaire contribue à développer l'action tout en décuplant l'impact sur le spectateur, ceci à partir d'ingrédients élémentaires (une course poursuite dans les bois, soit une configuration aussi vieille que le cinéma de Griffith), que le film va peu à peu mener du strict réalisme vers le fantastique dystopique. La nature des figures monstrueuses est ici inféodée à la forme, contrairement à la majorité des films faisant intervenir le bestiaire en misant sur son primat : si le cinéaste avait par exemple imaginé des lézards géants en guise de chasseurs, cela n'aurait pas pu fonctionner de la même façon, bien évidemment (la restriction de champ n'aurait pas pu être utilisée comme elle l'est). En d'autres termes, la morphologie des créatures a été pensée en fonction de la mise en scène, et non pas l'inverse.

Au-delà du réel : le regard fantastique

Les effets de l'utilisation de la restriction de champ sont habilement prolongés par le choix des décors. Le film ne fait effectivement intervenir que des lieux indéterminés (une forêt, une clairière, une vallée herbeuse), dont les limites sont difficilement discernables et qui surtout estompent tout ancrage spatio-temporel. Où sommes-nous ? Quand sommes-nous ? Le gain de cette stratégie de dé-contextualisation est on ne peut plus profitable : comme aucun élément factuel ne nous permet ni de situer ni de dater l'intrigue (les hommes apparaissent tous en tenue d'Adam, comme dans la Genèse), les portes de l'imaginaire s'ouvrent dès lors en grand presque instantanément, sans aucun détour narratif ni recours à une artillerie générique de substitution. Le potentiel fantastique voire science-fictionnel du film repose ainsi d'abord sur le subtil agencement « d'ingrédients naturels » prélevés à même le réel, sans colorants numériques ajoutés, ou alors de manière parfaitement invisible et anti-spectaculaire, ce qui procure au film sa puissante force d'évocation, laquelle est multipliée par l'absence totale de dialogues. Les seuls mots prononcés pendant toute la durée du métrage sont en effet ceux de l'appel de l'appeau à voix féminine (« *Robert, aide-moi !* »).

En plus de favoriser différents niveaux de lecture à mesure de la progression de l'intrigue, **Tous les hommes s'appellent Robert** comble et déjoue tout à la fois l'horizon d'attente de celui qui regarde, que ce dernier soit spectateur occasionnel ou au contraire cinéphile exigeant. Face à la situation de départ, l'amateur éclairé pensera qu'il assiste à une relecture actualisée des fameuses **Chasses du conte Zaroff** (*The Most Dangerous Game*, 1932), célèbre film d'Ernest B. Schoedsack et Irving Pichel, dans lequel un aristocrate en mal de divertissement et de sensations fortes organise des chasses à l'homme sur son île privée. La référence à ce classique du fantastique climatique étant plus est encouragée par le choix du prénom « Robert », pas si neutre que cela en l'occurrence puisqu'il s'agit également de celui du héros du film de 1932, « Robert Rainsford », interprété par Joel McCrea.

Mais le cinéphile fait fausse route lorsqu'il pense être revenu sur l'île de Zaroff et s'aperçoit peu à peu qu'il voyage plutôt à bord d'une déclinaison aussi personnelle que radicale de **La Planète des singes** (*Planet of the Apes*, 1968), réalisé par Franklin J. Schaffner, d'après le roman de Pierre Boulle et sur un scénario co-signé par Rod Serling, l'auteur de **La Quatrième dimension** (tout se tient...). Les cosmonautes du film de 1968 pensent s'être égarés dans l'espace-temps en l'an 3978 et avoir atterri sur une planète de la constellation d'Orion, peuplée d'une humanité primitive et de singes très évolués, doués notamment de la parole. Mais on apprend à la fin, à la faveur du plus célèbre *twist* de toute l'histoire du cinéma, que la planète des singes n'est autre que la terre du futur : l'un des cosmonautes qui se pensaient perdus dans l'espace découvre avec stupéfaction les vestiges de la statue de la Liberté échouée sur une plage, à moitié recouverte par le sable. Pas de grands singes parlant sur « la planète Robert », mais des hominidés à tête de gibier, en un lieu et en un temps où le rapport proie/prédateur s'est inversé au détriment de





l'humanité. Les bêtes anthropomorphes ont remplacé les hommes et les dominent, tout comme les primates du roman de Pierre Boulle.

Le jour d'après

Que s'est-il passé ? Comment en est-on arrivé là ? **Robert** ne dit rien et reste muet, d'un silence éloquent prompt à faire monter la fièvre de l'interprétation. Le *twist* final nous révèle que nous sommes en fait dans une fiction dystopique, c'est-à-dire située dans une société imaginaire qui a viré au cauchemar et a conduit à une contre-utopie. Au lieu de présenter un monde parfait et idéal, la dystopie en propose un des pires qui puisse être envisagé, ceci dans le but de mettre en garde le spectateur (ou le lecteur) contre les conséquences néfastes d'une idéologie ou d'une pratique.

Le monde dans lequel évolue **Robert** est en apparence semblable au nôtre, à la différence près que les bêtes chassent les hommes et pas le contraire, si bien que l'inversion fait apparaître toute la sauvagerie gratuite de cette activité, qui était légitime lorsqu'elle constituait le seul moyen de se nourrir, mais qui est devenue un sport on ne peut plus barbare et condamnable à l'heure de l'agriculture intensive et de l'industrie agro-alimentaire. La civilisation bestiale des hommes-bêtes aurait donc régressé vers une société de bêtes devenues hommes ? Certains plans terribles convoquent d'ailleurs l'imagerie des heures les plus atroces de l'histoire du XX^e siècle, comme celui où la dépouille de Robert est jetée sur le sol d'un fourgon qui renferme déjà plusieurs autres cadavres [08], en un amoncellement morbide qui rappelle les charniers et l'extermination de l'homme par l'homme sous le nazisme [09]. La scène de l'exécution sommaire, où l'arme apparaît entre les jambes du bourreau tel un substitut phallique sur-proportionné [10], est elle aussi symptomatique de cette volonté de puissance destructrice, qui sacrifie toute forme d'humanité sur le ténébreux autel de l'hybris.

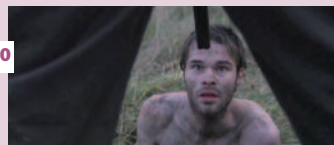
08



09



10



Si « tous les hommes s'appellent Robert », c'est qu'il n'y a plus d'individus, plus d'individualités. Si « tous les hommes s'appellent Robert », c'est donc que l'homme est devenu un animal féroce. Fort d'une grande maîtrise filmique et scénaristique, le court métrage de Marc-Henri Boulier se hisse à l'exacte hauteur de son exigence et de son ambition.

¹ Citons un épisode particulièrement représentatif : **La Troisième à partir du soleil** (*Third from the Sun*, Saison 1, épisode 14). L'action se déroule à une époque indéterminée. Deux familles s'organisent pour fuir la planète afin d'échapper à une guerre nucléaire imminente qui est sur le point de faire des millions voire des milliards de morts. Les deux familles s'emploient alors à préparer secrètement leur long voyage vers une planète similaire à la leur, qui n'est autre que... la Terre. Dans cet épisode, le *twist* final reverse totalement les données initiales de l'intrigue telles qu'on nous les présente : tout est mis en œuvre pour que l'on pense être sur terre, aux États-Unis, au moment le plus chaud de la Guerre Froide, alors qu'en fait nous avons à faire à des extraterrestres semblables en tous points aux hommes, qui s'apprennent ainsi à coloniser notre monde.

Prochainement sur vos écrans

Fabrice Maruca. 2011. 11mn.



Scénario et réalisation : Fabrice Maruca
Assistants réalisateur : Matthieu Gilbert, Philippe Buchet
Casting : Michaël Fagnot
Chef opérateur : Fred Nony
Assistants opérateur : Stéphane Zajac, Tristan Chenais
Chef électricien : Guillaume Payen
Électriciens : Matthieu Delobbeau, Jean-Baptiste Gerthoffert, Serge Bastien
Chef machiniste : Renaud Merviel
Machiniste : Maxime Ziadi
Ingénieur du son : Olivier Claude
Perchman : Théo Viroton
Chef décorateur : Véronique Assens
Assistante décorateur : Marina Caudron
Maquillage : Émilie Sille
Maquillage monstre : Jacques-Olivier Molon
Costumière : Élise Dulac
Régisseur général : Vivien Loiseau
Régisseuse adjointe : Claire Darras
Régisseuse : Eva Binard
Repérages : Philippe Buchet
Production : Rudolph Falaise
Directrice de production : Laetitia Galouchko
Cascadeur : Gérard Kuhn
Montage image : Bruno Maruani
Montage direct : Benjamin Alves
Montage son : Vincent Hazard
Mixage : Julien Alves
Effets spéciaux numériques : Cédric Decottignies, Dave Decottignies, Jérôme Mouchon
Moustique 3D : Frédéric Bonpapa
Musique originale : Marc Bour
R!Stone Productions / CRRV 2011

Interprétation :

Thierry Simon (*Fred*)
Agnès Miguras (*Anna*)
Maurizio Arena (*Mathias*)
Élise Berthelier (*La collègue d'Anna*)
Hugues Martel (*Le patron d'Anna*)
Avec la participation amicale de Pascal Légitimus
François Berland (*Voix-off*)

résumé

Trentenaire malhabile, Fred n'attire pas la gent féminine. Anna, au contraire, est sans cesse sollicitée par les hommes. Leur rencontre génère un quiproquo qui les rapproche : pour épargner à la jeune femme les avances d'un client, sa collègue déclare au soupirant qu'Anna est fiancée avec Fred, qui lui tombe littéralement dessus dans le hall de l'entreprise. Le mensonge s'ébruite si vite qu'Anna apprend par son supérieur que son avancement - la direction ayant décidé qu'il profiterait à une future mariée - sera pure formalité. Anna joue alors la comédie du mariage avec Fred pour obtenir le poste, jusqu'à s'éprendre réellement de l'attendrissant maladroit, au grand étonnement de Mathias, le meilleur ami de Fred.

Mariés, Anna et Fred s'installent dans une vaste demeure au loyer étrangement peu onéreux. Mais leur quotidien dans la maison est vite perturbé par une série de phénomènes effrayants. Ils apprennent rapidement que le bâtiment, construit sur un ancien cimetière antillais, est hanté par le propriétaire historique, le maire du village qui y fut jadis brûlé vif. Un déménagement s'impose. Le couple investit une nouvelle demeure où couler des jours plus calmes. La routine grandissant, Anna s'éprend du meilleur ami de Fred, Mathias, homme charismatique à la position sociale bien établie : chercheur dans un grand laboratoire. Anna quitte Fred pour vivre avec Mathias.

Le jour même, piqué par un moustique génétiquement modifié, Fred hérite de pouvoirs surhumains : la nuit, il est « Moustik Man », vengeur masqué au service du bien. De son côté, pour s'assurer un contrat avec l'armée, Mathias teste sur lui-même une molécule expérimentale qui le transforme en colosse belliqueux à l'imposante musculature. Une nuit, sous l'effet de sa mutation, Mathias s'en prend à Anna et lui avoue qu'il ne l'a jamais aimée, qu'il ne l'a séduite que pour blesser Fred et qu'il a fomenté leur installation dans la maison hantée avec la complicité de l'agent immobilier, sa propre sœur. Mais Moustik Man surgit et met Mathias hors d'état de nuire. L'amour triomphe du mal et réunit Fred et Anna.

Prochainement sur vos écrans

Fabrice Maruca. 2011. 11mn.



analyse

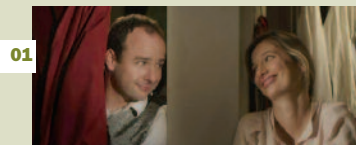
Parodie, mode d'emploi

Comme la seule lecture du résumé qui précède le laisse aisément deviner, **Prochainement sur vos écrans** est intégralement conçu sur le mode parodique. Plus exactement, le film est en fait une parodie au « second degré » : il s'agit d'un pastiche de bande-annonce qui tourne en dérision plusieurs genres répertoriés. Ainsi, la rencontre de Fred et Anna caricature la « comédie romantique », leur installation dans une maison hantée réunit les principaux poncifs du « film d'épouvante », leur séparation prend pour cible le « film d'auteur à la française », tandis que leur retrouvailles finales se réalisent à l'aune du « blockbuster hollywoodien » mettant en scène la rivalité de deux super-héros échappés d'un *comic book* ! Le programme de cette histoire d'amour mouvementée couvre un spectre cinématographique tellement large qu'il nécessite un passage en revue détaillé.

La parodie a ceci de particulier qu'elle présuppose une certaine culture de la part du spectateur, qui doit parfaitement connaître les ressorts et les caractéristiques de la matière-source pour pouvoir profiter des effets comiques résultant de leur transformation. Quelqu'un qui n'aurait jamais vu une bande-annonce, une comédie romantique ou un film de super-héros ne rirait pas du tout en regardant ce court métrage. La parodie implique donc nécessairement une compétence spectatorielle particulière, laquelle constitue la condition sine qua non de son bon fonctionnement en termes de réception.

Romance programmée

La rencontre de Fred et Anna a lieu par l'intermédiaire d'une situation-type empruntée à la « comédie romantique », genre cinématographique qui hybride le registre comique avec le mélodrame. La trame de ce type de film est très simple et quasi immuable : un homme rencontre une femme alors que tout semble s'opposer à leur union - leurs conditions sociales, leurs caractères, leurs religions, leurs idéologies, leurs modes de vie, etc. Pourtant, au fur et à mesure du développement de l'intrigue et des épreuves qu'ils traversent, ils finissent par s'éprendre l'un de l'autre et trouver un terrain d'entente [01]. Avant même d'entrer dans la salle, le spectateur sait très bien que l'issue sera forcément positive. L'intérêt ne réside pas du tout dans la résolution mais dans la nature des quiproquos auxquels ils devront faire face. En quelque sorte, le genre procède d'une



01



02

actualisation des obstacles à la passion amoureuse tels que Denis de Rougemont les a théorisés dans son célèbre essai intitulé **L'Amour et l'Occident** (1939), où la réalisation individuelle se heurte inévitablement à la morale collective. Au cinéma, la comédie romantique use et abuse de tous les jeux de l'amour et (surtout) du hasard, en s'abreuvant jusqu'à plus soif à la source du *mismatch* (motif du couple « mal assorti » directement issu de la comédie américaine classique) pour décliner tous les possibles de l'appariement obligatoire (les contraires finissent invariablement par s'attirer, selon les lois de la physique élémentaire conjuguées à celles de la chimie sentimentale corrigée par l'optimisme hollywoodien). Fred est un expert en maladrotesse au physique on ne peut plus commun, tandis qu'Anna est une jeune femme active et attirante, mais les circonstances font qu'ils se rencontrent et finissent par s'épouser, selon la formule consacrée. Le titre du film fictif dont Anna et Fred sont censés être les protagonistes [02], est d'ailleurs une sorte de « remix » des principaux et authentiques succès du genre : « Coup de foudre d'amour romantique et conséquences (et plus si affinités) » amalgame en effet plusieurs films véritables : **Coup de foudre à Notting Hill** (Roger Michell, 1999), **Coup de foudre et conséquences** (Andy Tennant, 1997), **Et plus si affinités** (Brad Anderson, 1998). La surdétermination générique est telle que Fred et Anna n'ont dès lors d'autre choix que de s'adonner aux caprices d'un destin fort peu capricieux, si ce n'est dans la dérision. Les canons du genre ont été mis en place à partir de la fin des années 80, dans des films comme **Quand Harry rencontre Sally** (Rob Reiner, 1989), où deux amis de longue date font l'amour ensemble tout en regrettant leur acte avant de finalement convoler en justes noces, ou bien encore **Pretty Woman** (Garry Marshall, 1990),

relecture contemporaine de Cendrillon où un homme d'affaires tombe amoureux d'une prostituée aux longues jambes et au grand cœur. La comédie romantique se constitue comme genre à part entière durant la décennie 90, mais si l'on veut en faire l'archéologie, c'est dans la seconde version de **Elle et Lui** (1957) qu'on en trouve les racines, notamment dans la façon dont Leo McCarey accorde les réparties de comédie avec les situations du mélodrame, deux genres jusqu'alors fort éloignés pour ne pas dire antinomiques.

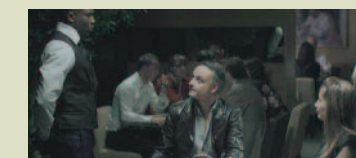
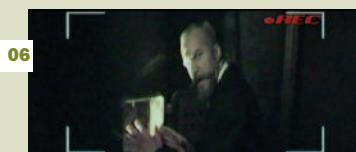
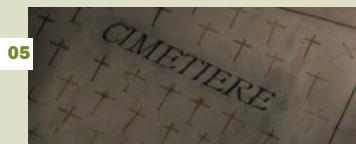
Cauchemar domestique

Dès lors que Fred et Anna se marient, la bande-annonce de leur vie conjugale emprunte les voies d'un tout autre genre. Sous-catégorie du film d'horreur, le film d'épouvante est évidemment

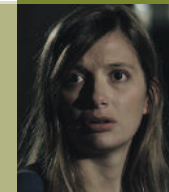
friand de maisons hantées [03] et d'apparitions de spectres, lesquels se signalent souvent moins à l'image que sur la bande sonore, comme ce court métrage aime à le rappeler comiquement en poussant tous les potentiomètres dans le rouge pour ce qui est des grincements de porte, des craquements de plancher et autres bruitages sur-amplifiés, traduisant une présence étrangère qui se refuse abondamment au visible. Le film d'épouvante repose en effet essentiellement sur la création d'un climat angoissant et oppressant, qui mise fortement sur la suggestion davantage que sur la monstration, en dramatisant parfois à l'excès les situations de claustrophobie, les hallucinations (visuelles autant qu'auditives) et autres manifestations paranormales - la version la plus achevée du genre étant **La Maison du Diable (The Haunting)**, 1963 de Robert Wise, où chaque évènement irrationnel peut se justifier à la fois sur le terrain du fantastique et de la psychologie des personnages (à l'instar des **Innocents** de Jack Clayton, 1961, autre grande réussite, adapté du **Tour d'écrou** d'Henry James). Le « Creol Nightmare » [04], dont le jeune couple est ici la victime, reprend à son compte et détourne le poncif qui veut que l'origine de la « hantise domestique » s'explique par le fait que la maison a en fait été construite sur un ancien cimetière [05]. Ici le cimetière est « créole » (sic !), tandis que, dans la plupart des maisons hantées situées outre-Atlantique, le cimetière est indien, et les persécutions fantomatiques ont pour but ultime de rappeler aux habitants le péché originel de la nation, à savoir le génocide des premiers occupants de l'Amérique - poncif que Stanley Kubrick a sciemment écarté de son excellente adaptation de **Shining** (1980), alors qu'il figure en (trop) bonne place dans le roman éponyme de Stephen King. Dans le même ordre d'idée parodique, la vue subjective sur le fantôme interprété par Pascal Légitimus reconduit le *gimmick* visuel de « la caméra diégétisée »¹ [06], qui a été popularisée par un film d'épouvante espagnol intitulé **Rec** (Paco Plaza et Jaume Balagueró, 2007), puis reprise notamment dans **Cloverfield** (Matt Reeves, 2008).

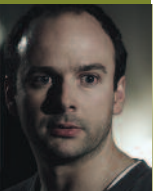
La nouvelle vague à l'âme

Le désamour d'Anna transporte le couple sous les latitudes tempérées d'une autre catégorie de film, « le film d'auteur à la française », dont le tropisme stylistique et scénaristique de la



production ordinaire ne prête pas moins le flanc à la raillerie. Né de la nouvelle vague des années 60 qui promet un cinéma d'expression personnelle libéré de toute contrainte, le film d'auteur se veut la négation théorique du film de genre, lequel obéit lui à une formule narrative établie et à une série de codes déclinables à l'envi. Mais la fortune de la caméra-stylo a inévitablement engendré à son tour des tics d'écriture facilement repérables, et a finalement donné naissance à une forme d'académisme bon teint, une « nouvelle qualité française » en somme, dont le cinéma de Benoît Jacquot par exemple pourrait être le représentant le plus significatif (**L'école de la chair**, 1998 ; **Pas de scandale**, 1999). Le cœur ordinaire du cinéma d'auteur hexagonal bat au rythme régulier d'intrigues sentimentalo-existentielles où des trentenaires BCBG se déchirent et tergiversent, dans des appartements cossus des meilleurs arrondissements de la capitale, bercés par quelques notes de piano mélancoliques en désaccord majeur. Les affres et les intermitteces de l'amour occupent les personnages à plein temps, entre deux rendez-vous chez le psychanalyste [07] et un déjeuner dans un restaurant chic [08] avec le meilleur ami éditeur ou la confidente journaliste, elle-même en pleine dépression depuis que son mari, maître de conférences en littérature comparée, s'est épris d'une jeune étudiante. Comme on le voit (et comme on vient de le faire non sans malice), on peut grossir le trait sans trop d'effort, ce à quoi s'emploie allègrement le troisième segment de cette fausse bande-annonce pour un film d'auteur potentiel, produit par « Les films du parallélogramme » [09], société fictive qui en vise une autre, bien réelle celle-là, « Les films du losange », fondée en 1962 par Éric Rohmer et Barbet Schroeder pour promouvoir les films de la Nouvelle Vague, et depuis devenue la référence incontournable en matière de cinéma d'art et essais et de recherche le plus pointu. Depuis qu'Anna est éprise de Mathias, les scènes de conversation se multiplient, le temps s'est épaissi, les époux se tournent le dos de

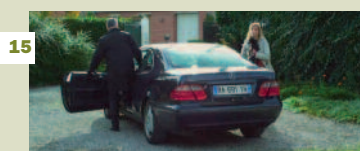
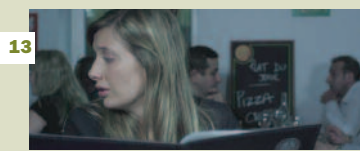
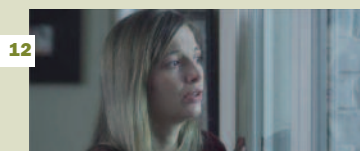
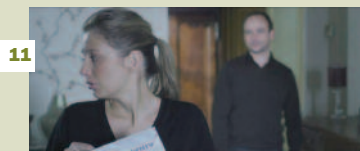
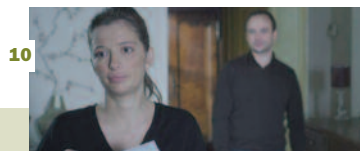




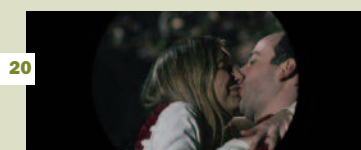
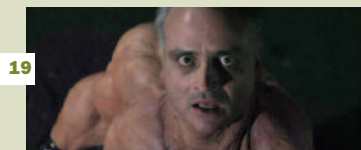
manière littérale [10] et la question du choix accable la jeune femme tentée par l'adultère. Anna est totalement accaparée par ce dilemme, si bien « qu'elle est là sans y être vraiment », tant ses pensées se bousculent - situation de crise existentielle caractéristique, que **Prochainement sur vos écrans** emblématise avec drôlerie en une attitude répétée maintes fois : pour marquer son « absence au monde qui l'entoure », Anna tourne la tête de profil et s'abîme ostensiblement dans l'introspection douloureuse [11-12-13]. Que faire, si ce n'est « choisir » [14] (c'est le titre de ce film imaginaire) et enfin passer à l'action, au sens hollywoodien du terme ?

Action-manne et super degré zéro

La révolution s'accomplit, le couple se sépare [15] et la dernière bande-annonce les transporte du film d'auteur au *blockbuster* de super-héros. Si l'on ne sait trop quelle mouche a piqué Anna pour la conduire dans les bras du vilain Mathias, c'est en revanche un moustique « génétiquement modifié » qui s'éprend du cou de Fred [16], le transformant en « Moustik Man » et le dotant des pouvoirs afférents. Les intrigues de chambre mutent dès lors en scènes d'action spectaculaires à grand renfort d'effets spéciaux tonitruants [17], comme le veut la rhétorique actuelle des films de ce genre, qui sont basés sur l'adaptation de *comic books* dont les principaux éditeurs sont Marvel, DC et Dark Horse. Les histoires y sont peu ou prou toujours les mêmes, seuls les personnages changent : ceux qui possèdent des pouvoirs surhumains ou des équipements équivalents s'en servent pour protéger la



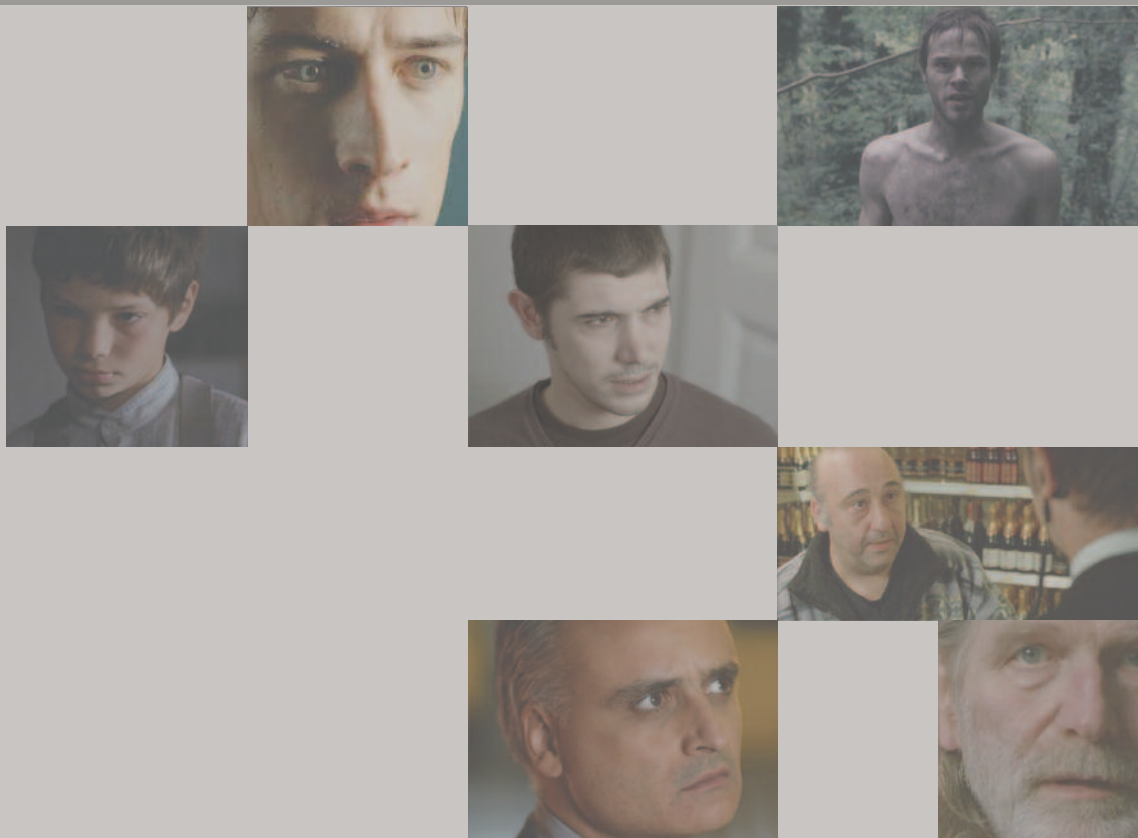
population (tels Superman ou Batman) contre les agissements de « super-vilains » qui menacent le monde de la destruction. D'abord conçus pour un public adolescent, les films de super-héros sont essentiellement orientés vers l'action, les conflits y sont généralement binaires (mais il y a des exceptions²) et les intrigues ont souvent en commun la présentation de l'origine des pouvoirs du protagoniste ainsi que l'apparition d'un ou plusieurs antagonistes. Autant de caractéristiques parodiées dans « Moustik Man », qui n'oublie pas également ce moment typique où l'action, arrivée à son point de nouement maximal, est invraisemblablement suspendue le temps que le « *Super Villain* » explique en détails la façon dont il a fomenté son plan [18], comme le fait Mathias alors qu'il s'apprête à éliminer Anna, avant de disparaître écrasé sous un container en prononçant la réplique comique de rigueur [19], laquelle opère une rupture de ton qui souligne une dernière fois l'indigence dramaturgique de la plupart de ces films. Fred s'illustre ainsi dans un dernier acte de bravoure et sauve sa blonde dulcinée [20], comme le fait notamment le jeune Spiderman dans l'adaptation de Sam Raimi (titre auquel il est abondamment fait référence ici), « précédemment vu sur nos écrans de cinéma »...



¹ Dès lors qu'un personnage utilise une caméra et que l'on voit à l'écran le résultat de ce qu'il filme, la caméra est dite « diégétisée », dans la mesure où elle est intégrée à l'univers fictif.
² Parmi les réussites indéniables du film « de super-héros », on peut citer les titres suivants : **Batman** (Tim Burton, 1989) ; **Batman, le défi** (Tim Burton, 1992) ; **Incassable** (M. Night Shyamalan, 2000) ; **Spider Man** (Sam Raimi, 2002) ; **Iron Man** (John Favreau, 2008) ; **The Dark Knight** (Christopher Nolan, 2008).

PARCOUR(T)S

Programme de 7 courts métrages



Rédacteur en chef

Bruno Follet*

Coordination

Apprentis et Lycéens au Cinéma
Cinéligue Nord-Pas de Calais

Auteur de ce dossier pédagogique

Youri Deschamps**

Remerciements

Amélie Chatellier pour l'Agence du Court Métrage,
Corinne Woittequand et Caroline Vercoutre pour Pictanovo,
les auteurs :

Marc-Henri Boulier, Patrice Deboosere,
Christophe Deram, David Grondin, Yohann Kouam,
Benoît Martin, Fabrice Maruca,

les productions :

Jeanne Demoustier, Stéphane Demoustier,
Guillaume Dreyfus et Maya Haffar
pour Année Zéro,

Astrolab,

Sylvie Dufaur et Frédéric Dubreuil

pour Envie de tempête Productions,

Anaïs Bertrand pour Insolence Productions,

Rudolph Falaise pour R!Stone Productions,

Franck Percher pour Vendetta Films,

Wide Shot.

Crédits photos

Marc-Henri Boulier, Patrice Deboosere, Christophe Deram,
David Grondin, Yohann Kouam, Benoît Martin, Fabrice Maruca,
Mélina Gacoïn,

Année Zéro, Astrolab, Envie de tempête Productions,
Insolence Productions, R!Stone Productions,
Vendetta Films, Wide Shot.

Conception et réalisation

MK2 Communication

Publication

Octobre 2013

Copyright

CinéLigue Nord-Pas de Calais
Apprentis et Lycéens au Cinéma
Nord-Pas de Calais

*Bruno Follet

Coordinateur *Apprentis & Lycéens au Cinéma* en Nord-Pas de Calais, Bruno Follet est rédacteur, auteur et scénariste, *sound designer* et monteur. Il est aussi intervenant professionnel en ateliers de réalisation, et formateur en écritures audiovisuelles et cinématographiques, du scénario au montage.

**Youri Deschamps

Youri Deschamps dirige la revue *Éclipses* depuis 1994 et collabore également à plusieurs autres revues et collections d'ouvrages consacrées au cinéma (dont *Trafic*, *Positif*, *Contrebande* et *CinémAction*). Conférencier, animateur et programmateur de ciné-clubs, il intervient régulièrement comme formateur et rédacteur de documents pédagogiques dans le cadre des différents dispositifs nationaux d'éducation à l'image. Il est par ailleurs l'auteur d'un livre sur *Blue Velvet* de David Lynch, paru en 2004 aux Éditions du Céfal.

APPRENTIS & LYCÉENS AU CINÉMA



« Apprentis et Lycéens au Cinéma » Nord-Pas de Calais

Une opération d'éducation au cinéma et à l'image mise en œuvre par la Région Nord-Pas de Calais.

Initiée par le Ministère de la Culture et de la Communication, le Centre National de la Cinématographie et de l'image animée, la Direction Régionale des Affaires Culturelles.

Avec le soutien du Rectorat de l'Académie de Lille.

En partenariat avec l'ARDIR (Association Régionale des Directeurs de CFA), la Direction Régionale de l'Agriculture et de la Forêt et la Chambre Syndicale des Directeurs de Cinéma du Nord-Pas de Calais.

Avec le concours des salles de cinéma participant à l'opération.

Coordination opérationnelle : association Cinéligue Nord-Pas de Calais

RÉGION
Nord-Pas de Calais



Coordination :

