

Sommaire

Approche globale du programme.....	2
L'Aide au film court en Seine-Saint-Denis	3
Fais croquer de Yassine QNIA.....	4
REALISATEUR	5
THEMATIQUES ET ENJEUX.....	5
ANALYSE DE SEQUENCE : L'ESCALIER	6
ENTRETIEN AVEC LE REALISATEUR	10
Un juego de niños de Jacques TOULEMONDE	16
REALISATEUR	17
THEMATIQUES ET ENJEUX.....	17
TECHNIQUE DU CINEMA	17
COMPARAISON SCENARIO – MONTAGE FINAL.....	18
ENTRETIEN AVEC LE REALISATEUR	22
Paris Shanghai de Thomas CAILLEY.....	28
REALISATEUR	29
SUJET	29
A PROPOS DU TOURNAGE.....	29
ANALYSE D'UNE SCENE : LA SCENE D'OUVERTURE	29
POINTS PROBLEMATIQUES.....	29
INFLUENCES.....	32
LE TOURNAGE.....	33
LA DIFFUSION	35
PISTES D'ANALYSES GENERALES.....	36
PISTES D'ANALYSE DE LA SEQUENCE D'OUVERTURE ET ANALYSE PLAN PAR PLAN	39

Approche globale du programme

Un programme de courts métrages nous entraîne nécessairement à aborder une variété de formes et de contenus. Mais la manière d'élaborer ce programme permet aussi de lui infléchir une plus ou moins grande cohérence esthétique ou thématique. C'est ainsi que le programme de court-métrages composé pour l'année scolaire 2012/2013 s'est construit autour de plusieurs points communs comme vous pourrez l'apprécier tout au long de ce dossier.

Tout d'abord, le programme comprend trois films issus de l'Aide au Film Court du Département.

Ensuite, chacun de ces films évoque la jeunesse. Il n'est pas rare qu'un court-métrage donne à voir, comme en écho à la propre fraîcheur professionnelle des réalisateurs (le film court est souvent – mais pas toujours – une manière de s'essayer au métier), de jeunes personnages en apprentissage ou en quête d'identité.

Deux des scénarii proposés cette année (*Un Juego de Ninos* et *Fais Croquer*) sont directement tirés d'une expérience de jeunesse de leurs auteurs tandis que celui de *Paris Shanghai* traduit la volonté de l'auteur de mettre en évidence un type d'aspiration commune aux jeunes gens de sa génération (les trentenaires d'aujourd'hui). Nous pouvons ainsi considérer ces trois films comme autant de formes autobiographiques.

Les trois histoires décrivent des situations qui bousculent les habitudes et les conceptions de ses personnages. Chacun de ces films déroule ainsi les étapes d'une prise de conscience face à un évènement clef : les deux jeunes aisés de Bogota voient surgir dans leur confortable quotidien la misère tapie en périphérie des banlieues chics, Yassine découvre soudainement la fragilité de son projet et du respect qu'on lui accorde, et enfin le voyage de Manu est bouleversé par une rencontre inopinée...

Enfin, le programme renvoie également à la thématique générale de la programmation Collège au cinéma 2012/2013, « **A contre courant** », de sorte que ces films complètent et entrent en résonance avec *Looking for Eric*, *Zéro de Conduite* et *Tomboy*.

Le dossier ici présent fait donc apparaître des rapprochements et variations entre ces courts et avec d'autres films, aussi bien d'un point de vue thématique qu'esthétique et technique.

Nous vous conseillons enfin d'analyser avec les élèves ces différents aspects en groupant les films par binômes comme par exemple :

- L'espace urbain (*Fais Croquer* et *Un Juego de Ninos*)
- Choc de la rencontre (*Un Juego de Ninos* et *Paris Shanghai*)
- Filmer l'espace ouvert-fermé (*Un Juego de Ninos* et *Paris Shanghai*)

Ce dossier a été conçu sous la forme d'une réflexion autour et à partir des films choisis mais peut aussi illustrer travail d'écriture, tournage et montage. Vous y trouverez des éléments d'analyse, des découpages de séquence et des pistes pédagogiques. Des documents techniques, scénarii et entretiens complètent donc le dossier. Vous êtes évidemment libre de vous approprier un ou plusieurs des films à votre manière pour construire un travail personnel correspondant au mieux à vos exigences pédagogiques et à votre classe.

L'Aide au film court en Seine-Saint-Denis

Les 3 films ont bénéficié de l'Aide au film court, le dispositif de soutien à la création, à la diffusion et à la production du Département de la Seine-Saint-Denis.

Chaque année, un jury composé de professionnels du cinéma se réunit pour sélectionner dix films en cours de montage. Ainsi, 65 films ont été aidés depuis 2006 : des fictions, des documentaires et des essais, de 12 à 59 minutes. Alors que la plupart des aides, pour le court métrage comme pour le long métrage, sont attribuées avant le tournage à partir du scénario, l'Aide au film court intervient dans un second temps, dans la dernière ligne droite de la production. L'aide financière attribuée offre la possibilité aux auteurs de terminer dans de bonnes conditions leurs projets en jachère malgré de petits budgets, en rémunérant leurs équipes, et en fabriquant des supports de diffusion. Intervenir à cette étape permet de prendre en compte des œuvres originales, au potentiel créatif fort, et de privilégier ce critère plutôt que celui de la structuration financière. Car la grande majorité des films de court métrage sont fabriqués sans moyens, avec des bouts de ficelle et beaucoup de débrouille.

Mais l'Aide au film court, ce n'est pas seulement une aide à la production, c'est aussi un volet de **diffusion**, qui permet de faire vivre les courts métrages sur le territoire de la Seine-Saint-Denis.



Avant-premières, programmes de courts métrages, partenariats avec les nombreux festivals du territoire, rencontres avec les publics des centres sociaux... et des collèges !

En 2011, Cinémas 93 a emmené dans les classes plusieurs réalisateurs ayant bénéficié de l'Aide au film court, à la rencontre des collégiens de Seine-Saint-Denis. Cette année, l'expérience se développe à plus grande échelle, puisque tous les élèves inscrits à Collège au cinéma pourront découvrir trois films provenant du fond d'aide.



Mots clés :
JEUNESSE, AMITIE,
BANLIEUE, CINEMA

Fiche Technique :

Fiction
France
2011
21 min
HD
Couleurs
N° de visa :

Scénario : Yassine Qnia
Image : Marianne TARDIEU et
Rachid KHALDI
Son : Clément MALEO
Montage :
Interprétation : M'Barek
BELKOUK, Rudolph MENDY,
Mohamed FAROUD, Smail
CHALAN, Mounir IDRIS
Production : Nouvelle Toile
(Hakim ZOUHANI et Rachid
KHALDI)

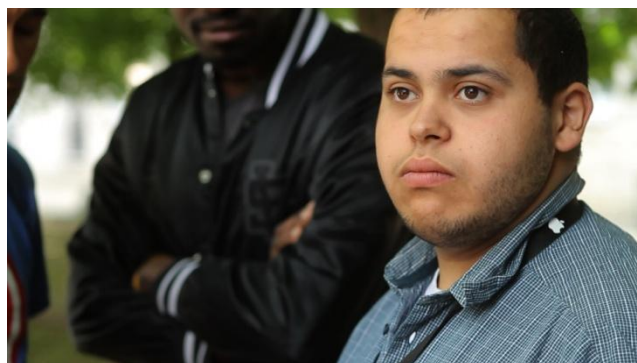
**Quelques mots sur le
réalisateur :**

Yassine Qnia est un jeune réalisateur dont la carrière a débuté grâce à l'OMJA d'Aubervilliers et au projet Génération Court qui lui permet de financer un premier film. Lorsque celui-ci obtient le Grand Prix du Festival Cours Dragui Court, Yassine peut alors se lancer dans un nouveau projet, associant toujours ses amis à son envie de cinéma.

Filmographie :

Candy House (2009), Arnaque-moi si tu peux (2010).

Fais croquer de Yassine QNIA



SYNOPSIS

Yassine, la vingtaine, est sur le point de réaliser son rêve : il prépare le tournage de son premier film. Il souhaite intégrer ses amis et ses voisins à l'aventure. Mais l'amitié a parfois ses travers.

NOTE D'INTENTION DE L'AUTEUR

En 2009, j'ai eu la chance de pouvoir réaliser mon premier court-métrage. Pendant cette aventure, il m'est souvent arrivé d'être parasité par une question qui me revenait sans cesse et me faisait douter de ma légitimité en tant que réalisateur.

Aujourd'hui cette question je ne me la pose plus. Mais j'ai eu envie de raconter cette période de ma vie. Je ressentais la nécessité de retracer une expérience personnelle très forte qui, je pense, m'a aidé à grandir.

D'où je viens, on a souvent l'habitude de se charrier, sur tout comme sur rien. Du coup, on exprime peu sa sensibilité, de peur d'être pris pour cible par les autres. Je m'en souviens, quand j'évoquais mes envies de cinéma, les soirées devenaient vite interminables : mes amis me prenaient pour un fou et je devenais la risée de tout le quartier. Puis, j'ai eu la chance d'être pris à Génération Court, un festival qui accompagne les jeunes dans la réalisation de leur premier court-métrage.

J'ai été un temps plein d'espérance, puis j'ai vite déchanté, quand j'ai commencé les répétées. Entre ceux qui ne venaient jamais, et ceux qui ne voulaient pas lire le scénario prétextant qu'il était trop long (huit pages), croyez-moi, j'en ai bavé. Les personnes qui m'accompagnaient au sein de Génération Court m'ont conseillé à plusieurs reprises d'abandonner mes amis, et de faire un vrai casting. J'ai refusé. Je voulais absolument faire ce film avec eux. Que ce dernier transpire mon quartier et mon quotidien.

Après cette expérience, j'ai été durant un temps découragé par le cinéma, mais très vite, j'ai pensé qu'il fallait que je retranscrive ce qui m'était arrivé. L'écrire, donc. J'ai pris du recul. Ce qui pour moi avait été un cauchemar se révèle aujourd'hui être une véritable mine d'or dans laquelle j'ai pu piocher pour mon nouveau film. Ce film traite donc de ce que j'ai pu ressentir en préparant mon premier court-métrage. Une conclusion assez sévère en découle, qui dénonce clairement qu'en banlieue, il est difficile de rêver. Et quand on se surprend à le faire quand même, on est vite rappelé à l'ordre par les gens qui nous entourent.

PISTES PEDAGOGIQUES PAR MARION LADET

REALISATEUR

Le réalisateur, Yassine Qnia est un jeune autodidacte. Après avoir gagné un concours de scénario, il a réalisé son premier film, puis le deuxième. Il a réalisé trois courts métrages très remarqués dans les festivals de cinéma. Aujourd'hui Yassine poursuit sa vocation.

Yassine Qnia finit son film par l'abandon du projet, sur une note un peu pessimiste.

Mais **Fais Croquer** existe. Le film est là, sous vos yeux. Il est donc possible, avec beaucoup d'énergie, de passion et d'amour de monter des projets sans se laisser faiblir par notre entourage. Yassine Qnia, le dit : nous avons tous le droit de rêver.

THEMATIQUES ET ENJEUX

L'autobiographie

Fais croquer est une sorte de récit autobiographique de Yassine Qnia. Le personnage principal s'appelle Yassine, comme lui. Et l'on remarquera qu'il ya des similitudes avec son propre parcours. Le milieu social, la même passion pour le cinéma, le même désir de réaliser des films. Le film qu'il tentera de réaliser tout au long du film ressemble étrangement au film qu'il a réalisé en 2010, *Arnaque-moi si tu peux*.

A travers le projet de film, Yassine sera sans cesse confronté à l'échec.

Chaque séquence du film est ponctuée par un obstacle :

- **Les autres.** Tout au long du film Yassine sera freiné par ses amis, qui ne sont pas rigoureux. Ils préfèrent jouer aux jeux vidéos, ils n'apprennent pas leurs textes, veulent changer le scénario ou ne sont pas d'accord avec son casting. Le commerçant dans le fast-food lui dit qu'il devrait arrêter d'écrire des scénarii qui ne servent à rien.
- **Son poids** le ralentit dans sa course, dans ses déplacements et lui vaut quelques moqueries.
- **Le paysage urbain.** Lorsqu'il est en haut de l'immeuble et qu'il regarde la cité d'un air empreint de colère et d'amour. Il vit ici, il veut faire un film avec son entourage, ses amis mais ça ne fonctionne pas.

QUESTION POUR LES ELEVES

Avez-vous d'autres idées d'obstacle ?

EXERCICE ELEVE

Imaginer avec les collégiens d'autres types d'obstacles possibles sur un tournage. Ces idées pourraient même être le point de départ d'un nouveau scénario.

Autres exemples de films où l'on voit un cinéaste empêché de finaliser son tournage : *Ca tourne à Manhattan (Living in Oblivion)* de Tom Di Cillo, 1995, ou *Lost in La Mancha* de Keith Fulton et Louis Pepe, 2002, où l'on voit Terry Gilliam abandonner son projet d'adapter Don Quichotte au cinéma. Ces films donnent d'autres exemples d'obstacles : égo des acteurs ou des machinistes, problèmes techniques, une actrice âgée qui oublie son texte, micros dans le champ, indigestion, maladie, manque de sommeil... Dans le film sur Terry Gilliam, on voit même une tempête achever les efforts de l'équipe.

La mise en abyme



Une mise en abyme désigne l'enchâssement d'un film dans un film (ou d'un récit dans un récit par exemple). Au cinéma, l'exemple flagrant, c'est un film qui décrit la réalisation d'un film. On peut citer *la Nuit Américaine* de François Truffaut qui raconte le tournage d'un film. Ou encore, du même réalisateur, *Le Dernier Métro* qui montre le montage à Paris d'une pièce de théâtre sous l'occupation. Ici, on voit le tournage qui tente de se faire, comme si l'on assistait à la réalisation d'un Making-of.

Liste de films sur les films

La nuit américaine de François Truffaut, *Hollywood Ending* de Woody Allen, *Ma femme est une actrice* d'Yvan Attal, *Sunset Boulevard* de Billy Wilder, *Chasseur Blanc Cœur Noir* de Clint Eastwood, *L'Etat des Choses* de Wim Wenders, et enfin quelques séries proposent des effets de mise en abîme : *How I Met my Mother*, *Bored to Death*...

ANALYSE DE SEQUENCE : L'ESCALIER

La séquence commence à 16 minutes du film.

Vous trouverez ici le scénario de cette séquence.

EXERCICE ELEVE

Avant la vision du film vous pouvez lire le scénario et demander aux élèves d'imaginer la mise en scène.

Extrait du scénario de la séquence analysée

10. Ext/Jour – RUE

Il arrive dans son hall et s'aperçoit que l'ascenseur est en panne. Il monte péniblement tous les étages à pied. L'action est longue. Son surpoids le gêne et le fatigue. Une fois arrivé devant sa porte il s'aperçoit qu'il a oublié la caméra chez **Smail**. Il refait marche arrière tout en pestant.

11. Ext/Jour – DEVANT L'APPARTEMENT DE SMAIL

Yassine toque à la porte de **Smail**. **Smail** ouvre, il est toujours en peignoir.

SMAIL

C'est bon gros, t'inquiète ! Je serai pas en retard à ton tournage... Regarde j'ai même mis le réveil.

Smail lui montre son portable

YASSINE

Mais non je ne suis pas venu pour ça.

YASSINE

J'ai oublié ma cam' tout à l'heure ...

SMAIL

Ah ouais c'est vrai, attends mec !

Smail rentre dans l'appartement puis revient avec la caméra dans les mains.

SMAIL

Tiens ma gueule.

YASSINE (rassuré sur le coup, puis d'un air menaçant)

Merci. N'Oublie pas, demain c'est 8h00.

SMAIL (agacé)

Ouais ouais t'inquiète, t'inquiète.

Smail ferme la porte. **Yassine** se retrouve seul sur la passerelle menant à l'appartement de **Smail**, il est encore essoufflé du parcours qu'il vient d'accomplir. Il sort de sa poche un inhalateur pour soigner son asthme, inspire, puis s'arrête un moment pour regarder la ville sous le crépuscule.

Analyse de la séquence

Yassine entre dans l'immeuble mais l'ascenseur est en panne. Premier obstacle de la séquence.



Plan 1. Panoramique vers la droite. La caméra est sur un pied. Mouvement de rotation sur un axe.

Il est donc obligé de monter les escaliers mais il s'essouffle rapidement. En faisant une pause au premier étage, il se rend compte qu'il a oublié quelque chose. A croire que quelqu'un lui met des bâtons dans les roues.

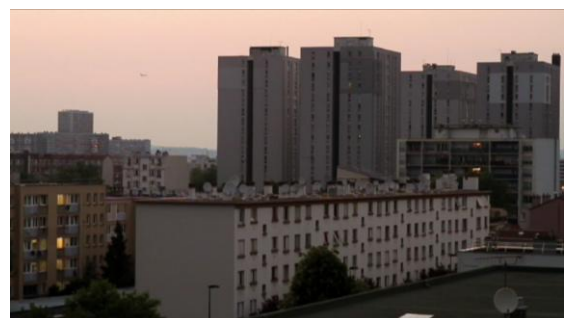
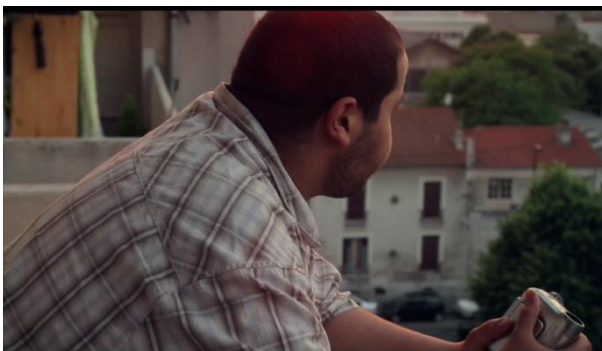
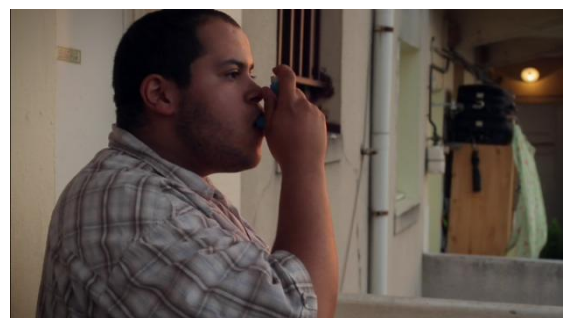
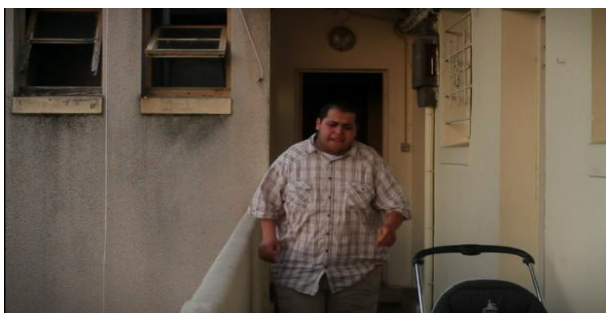


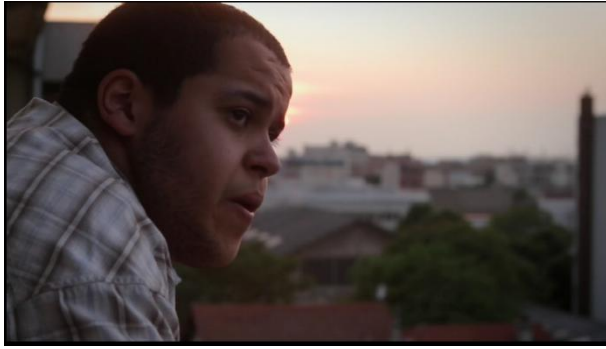
Plan en plongée



Plan en contre-plongée

A travers une série de plans répétitifs (panoramiques) la caméra ne cesse d'accentuer ses efforts, en le filmant à chaque étage. En plongée ou en contre-plongée pour exagérer l'effet de hauteur. Il s'essouffle, il est asthmatique. L'effort qu'il fait est retranscrit sur son visage.





Mission accomplie, il a récupéré sa caméra. Il s'adosse à la barrière et regarde le paysage d'un air anxieux, sa crise d'asthme reflète son manque d'air, son sentiment d'étouffement. Ce moment de pause est un moment unique où il reprend son souffle, un peu d'air et de hauteur. L'importance de ce moment est accentuée par l'effet de zoom. Regardez attentivement le plan A1 et le plan A2. La valeur du plan est légèrement plus rapprochée pour montrer de façon subtile l'importance du regard de Yassine.

Champ/contre-champ : Plan alterné entre celui qui regarde et ce qu'il regarde.

On utilise le Champ/Contre-champ pour filmer des dialogues ou pour montrer le hors champ d'une image.

Le hors champ : Tout ce qui n'est pas dans l'image. Quand un personnage regarde en hors champ, nous ne pouvons pas voir en même temps que lui ce qu'il regarde. Dans les films d'horreur, les réalisateurs s'amusent à ne dévoiler le hors champ qu'après un long moment pour intensifier le suspense.

Cette séquence montre Yassine au comble de l'anxiété à la veille du premier jour de tournage. On sent bien que Yassine prend son projet très à cœur, comme un réel défi. Cette séquence symbolise l'accumulation de ses échecs et de ses obstacles, un parcours du combattant. Il monte, descend, remonte, s'essouffle... Mais finit son ascension et prend de la hauteur. Cette séquence est également remarquable par sa conclusion dans laquelle la mise en scène oppose et met en relation par l'usage du champ/contrechamp le visage de Yassine et l'immensité du paysage, le projet individuel qui cherche à s'inscrire dans un ensemble collectif... La beauté plastique du plan général sur les immeubles d'Aubervilliers éclairés par un magnifique soleil couchant traduit ainsi la sensibilité contenue dans le regard de Yassine. Rappelons que nous voyons cet ensemble urbain à travers les yeux d'un cinéaste prompt à l'émerveillement !

ENTRETIEN REALISE PAR FRANCK UNIMON

ENTRETIEN AVEC LE REALISATEUR

20 juillet 2012

Sur le site Format court

[Http://www.formatcourt.com](http://www.formatcourt.com)



© Millerand

Yassine Qnia : "j'avais beaucoup de choses à dire mais je n'arrivais pas à m'exprimer, je me suis alors approprié cet outil, le cinéma"

« Fais Croquer » est une expérience de maturité où le héros, exposé à l'isolement entre rêves et humiliations, déclenche le rire et notre admiration. Discutons-en avec son réalisateur et coscénariste, Yassine Qnia...

Tu disais que tu avais besoin de connaître les comédiens....

(Rires) Oui. J'ai besoin de connaître les comédiens dans leur vie, comment ils se comportent avec leur famille, leurs amis. Pour moi, c'est primordial. C'est ce qui me permet d'aller un peu plus loin dans le scénario et même dans le jeu. Parce que certaines fois, lorsqu'ils sont contents ou contrariés, certains de mes potes font des têtes ou des mimiques bien à eux, et le savoir m'aide. Quand je suis occupé sur le scénario ou sur le tournage et que je n'arrive pas à avoir ce que je veux, je leur dis : "Mais, si, rappelle-toi ! A tel moment quand lui, il a fait ça et toi, tu as fait telle mimique, tel geste...". Du coup, c'est plus simple parce que je les connais un peu.

Combien de temps te faut-il pour connaître les comédiens, leur environnement ?

Ah, il faut du temps ! D'habitude, je ne parle même pas du film avec la personne. Je n'ai même pas envie de lui parler de ça. J'ai juste envie de la connaître et de sympathiser avec elle tout simplement. Je ne le prévois pas, je ne lui dirai rien et je continuerai à faire sa connaissance, à rigoler avec elle, pour voir à quel moment, je peux l'intégrer dans le projet et si elle s'y intègre aussi, si elle peut

l'emmener plus loin. Ça a été le cas pour « Fais Croquer ». Les comédiens étaient tellement faits pour leurs rôles qu'ils ont porté le film.

Donc, tu ne crois pas au principe des castings....

Absolument pas. Je suis contre les castings mais alors, à 300%. Ça fait peut-être bizarre de dire ça parce que je suis jeune. Ça fait le mec qui se la raconte (sourire). Tu peux faire des bonnes trouvailles dans les castings, mais après, il faut connaître la personne. Tu prends quelqu'un, tu le prends tout de suite, mais c'est compliqué parce qu'un film, d'abord, tu l'écris. Tu mets beaucoup de ton temps, de ta vie, beaucoup d'amour et beaucoup d'émotion et tu prends quelqu'un que tu ne connais pas c'est bizarre. (...) Après, ce qui m'importe, c'est de savoir si j'aime le comédien ou pas, si j'ai envie ou pas envie de jouer avec lui.

Oui, mais comment rencontrer les gens ?

C'est ça, le truc. Je ne sais pas. Il faut écumer les soirées, dès que tu entends parler d'une soirée théâtre, d'une soirée concert, tu y vas. Le plus important, c'est les festivals de cinéma, parce que tu y fais de bonnes rencontres. Tu parles de ton film avec d'autres personnes. Pour « Fais Croquer », c'est un peu facile pour moi parce que je l'ai fait avec des gens que je connais depuis que j'ai 12-13 ans. Je sais qui est qui, comment je peux obtenir des choses à tel moment. C'est magnifique quand tu connais bien les gens. Il n'y a pas de règles, mais, moi, je travaille comme ça en tout cas.

Tu n'as jamais été naïf à propos du cinéma ?

Je ne sais pas. J'ai été très tôt humilié ou charrié. Tout le temps, quoi. Dès que tu avais des rêves, tu te faisais tout le temps humilier par tes potes, tes camarades. C'est le sport national, ici (sourire). Du coup, je n'aurais pas eu de prétention parce que je me faisais bien charrier.

Tu as besoin de bien connaître les lieux pour filmer...

Salma Cheddadi, une réalisatrice, dit quelque chose de magnifique : "j'ai besoin de ne pas connaître les lieux pour pouvoir mieux voir". Quand tu es habitué, tu ne vois pas les choses, je trouve ça intéressant, alors que moi, l'endroit où j'ai grandi m'inspire. Peut-être aussi que je suis lucide. Je suis géomètre de profession, je ne sais pas si ça m'a aidé ou pas dans cette profession, mais je m'intéresse aux détails.



Comment fais-tu pour te démarquer de tout ce qui a déjà été dit sur la banlieue ?

Comment je fais ? Je me centralise sur une personne. C'est dur de dire ça parce que c'est mon premier film, mais même dans les prochains, je me centraliserai sur une personne tout le temps.

Une. Un personnage. Je n'essayerai pas d'avoir une vision globale sur un film comme si j'étais porteur d'un message. Parler d'une personne est, pour moi, plus profond. Là, j'ai fait un film en banlieue parce que c'est chez moi. Mais tu vois, « Fais Croquer » aurait pu se faire en Lorraine ou à Bangkok : il s'agit d'une personne qui veut faire son film en fonction de son entourage.

En 22 minutes, dans « Fais Croquer », pas mal de sujets qui sont abordés : la malbouffe, l'échec scolaire, l'illettrisme, la dyslexie, le racisme, le surpoids....

Plein de choses. Le rapport au groupe pour pouvoir exister alors qu'on sait qu'on est inférieur physiquement, par exemple. L'histoire parle d'une personne et de sa façon d'interagir avec son environnement. On était quatre à l'écriture (Carine May, Hakim Zouhani, Mourad Boudaoud et moi-même) et on était tous conscient de ça à ce moment-là. Pour commencer, on était très méchant entre nous (sourire). On savait qu'on ne nous ferait pas de cadeaux. On était très exigeant entre nous pendant l'écriture du scénario. On se ridiculisait : "c'est de la merde, ce que t'as fait !". Mais on gardait en tête le fait que l'histoire parlait d'une personne. On est une personne mais on est aussi le monde. C'est beau ce que je viens de dire (rires).

Tu disais tout à l'heure que c'était ton premier film, mais avant ça, il y a eu pas mal d'ateliers.

J'ai fait beaucoup d'ateliers, oui. Je travaillais sur les chantiers en tant que géomètre et j'en avais marre parce que j'avais l'impression de grandir un peu plus vite que mes camarades. Je ne voulais pas passer le cap de l'adolescence à celui de l'âge adulte. J'ai dit aux gars : "Il faut qu'on fasse un film, qu'on écrive des choses". L'OMJA (l'Office Municipal de la Jeunesse d'Aubervilliers) a créé un festival qui s'appelle Génération Court qui est parrainé par Luc Besson et Anne-Dominique Toussaint. Je ne sais pas pourquoi Luc Besson a voulu le parrainer car on ne le voit jamais (rires), c'est pour ça que j'ai voulu le charrier un peu dans « Fais Croquer » (dans le film, lorsque ses potes lui citent Luc Besson, l'acteur M'Barek Belkhouk, alter ego de Yassine Qnia répond : "Luc qui ?!"). Néanmoins, il donne un peu d'argent, c'est quand même respectable. Des jeunes qui ont envie de faire un film sont suivis pendant un an pour qu'ils puissent faire un petit film d'atelier.

Comment ces jeunes sont-ils retenus ?

Sur un synopsis et une lettre de motivation aussi. Il n'y a pas de territoire : ce n'est pas parce que ça passe à Aubervilliers que les personnes doivent y vivre. J'encourage vraiment toutes les personnes qui ont envie de cinéma de suivre ce festival-là, parce que c'est un peu une école. L'appel à candidature se fait en septembre, la sélection se fait en octobre. On est entre 8 et 12, pas plus, par atelier. Ensuite, on te suit : tu as droit à des petits stages de trois jours en scénario, de deux jours en image, d'un jour en montage. Ensuite, on te donne trois jours pour faire ton film avec un budget d'à peu près mille euros et tu es accompagné, non par des éducateurs mais par des professionnels de l'image. Marianne Tardieu (réalisatrice formée à l'institut Louis Lumière) m'a par exemple suivi, elle a d'ailleurs fait l'image de mon film, « Fais Croquer », et j'espère qu'elle en fera d'autres aussi. Quand tu es jeune et que tu apprends avec des gens comme ça, on te fait pratiquer tout de suite. On ne te fait pas faire une analyse de film, on te demande de créer tout de suite. Tu racontes ton histoire, ce qui te tient à cœur : on te conseille dès le début de raconter des choses qui te sont proches.

C'est à partir de quel âge ?

Il y a les jeunes pousses de 13 à 20 ans, puis, les adultes, de 20 à 25 ans. Le gagnant de ce festival se voit offrir une formation dans une école de cinéma grâce au soutien financier de la mairie, de Luc Besson et des partenaires. Moi, je n'ai pas gagné (rires), mais six personnes ont bénéficié d'une formation pendant trois ans. C'est énorme, c'est beaucoup d'argent. Voilà comment je me suis formé, en participant à d'autres projets, et en faisant mon film. Pour moi, c'est intéressant de faire les choses tout de suite pendant que l'on te fait croire que tu es un génie (rires). Ce qui est important, c'est de créer tout de suite.

Rappelle-moi comment tu as connu ce concours.

(Rires). Je voulais encore m’amuser avant de grandir. Et puis, une fille mignonne l’avait passé, donc j’ai dit à mes potes : “On va faire un film et s’il est réussi, on pourra la revoir !”. Et puis, j’étais aussi un peu complexé. J’avais beaucoup de choses à dire mais je n’arrivais pas à m’exprimer, alors, je me suis approprié cet outil, le cinéma. Et puis, après, une chose en amène une autre. Mon tout premier film, avant « Fais Croquer », il ne faut pas le voir (rires). C’est une histoire d’arnaque à la con. Mais une fois que tu comprends un peu l’outil cinéma, tu te dis que tu peux faire des choses intéressantes.

C’est quoi, l’outil cinéma ?

L’outil cinéma, c’est quand tu filmes une personne simplement. L’image et le son tout simplement. Je ne sais pas, j’ai mes codes à moi... Je suis bressonien (sourire). C’est important de connaître les personnes, d’avoir des modèles. Il n’y a pas de musique dans mes films.

Pourquoi ?

Cela n’a pas lieu d’être. Des fois, tu sens les choses sans avoir besoin d’en rajouter. La musique, comme dit Bresson, est un puissant modificateur. Des fois, dans les films, on te met une musique pour te faire comprendre qu’à tel moment, tu dois avoir peur ou être triste. Tu n’as pas besoin de ça, c’est faux. Dans la vie, quand tu es triste, quand tu viens de te faire quitter par ta copine, tu n’as pas une petite musique derrière qui surgit. Tu sais que tu es triste, tu le sens derrière ton regard, tu n’es pas bien.

**Avec les comédiens, vous répétez beaucoup ?**

On ne répète absolument pas. Mais par contre, on fait beaucoup de prises. J’ai un problème avec mes comédiens parce qu’ils sont très fainéants ! Ils ne m’écoutent pas vraiment. C’est un peu dur. J’espère que par la suite, ils vont comprendre et que l’on pourra explorer d’autres choses. Là, on rigole mais il y a d’autres choses que j’ai envie d’aller chercher dans le “ventre” des gens. Avec eux, on ne répète pas, ils ne veulent pas répéter ! Le premier film que j’ai écrit faisait 13 pages. Les gars ne voulaient pas lire : c’était trop long, 13 pages (rires) ! Mais ça a été. Les gars arrivaient sur le tournage, ils n’avaient pas lu le scénario, alors, on faisait une lecture. Ils m’écoutaient, c’était cool de leur part.

Tu dis que dans ton film, il n’y a pas de musique. Pourtant, je suis surpris par le générique de fin de « Fais Croquer ».

C’est mon pote musicien, Madibé Cissé, qui a grandi avec nous, qui a toujours été “barré” qui l’a faite. Je suis né avec le rap, j’ai écouté ça toute ma vie. Mais quand j’ai commencé à grandir et à réfléchir, les musiques, pour moi, étaient comme des clés. C’est dur ce que je vais dire mais ce n’est pas parce que j’habite en banlieue que j’écoute uniquement du rap. On a des grands rappeurs qui habitent ici et j’aime beaucoup le rap mais j’ai eu envie de changer. (...) Et Madibé, il est là dedans. C’est pour ça qu’on a choisi ce son et non du rap. Et puis, la musique qu’avait faite Madibé était un peu mélancolique. J’aimais bien cela.

Comment est apparue l’idée des deux mômes à trottinette, les deux petits caïds ?

Ayant bénéficié des ateliers de l’omja, je m’occupe depuis trois ans de jeunes pousses qui ont 12-13 ans. Je les aide à faire leurs films. Ceux-ci sont mis en compétition et c’est un peu “la guerre” des quartiers. Toute l’année, ils m’ont pris la tête : “Yassine, quand est-ce qu’on fait un film ? Quand est-ce qu’on fait un film ?”. Ca m’a donné l’idée d’écrire une scène sur des jeunes, comme eux, qui m’embêtent, mais dans la scène, il n’y avait qu’un seul petit. Le jour du tournage il y a eu un autre môme qui était grave jaloux, qui ne voulait pas que l’autre fasse la scène sans lui. Ils se sont disputés : “c’est moi, le meilleur !”, “Non, c’est moi le meilleur !”. Donc, c’était compliqué, on les a fait répéter la scène à deux et séparément, et ça se mariait bien. Ca a été une chance du tournage. Ce n’était pas dans le synopsis. Il a fallu avoir l’humilité de comprendre et d’accepter que c’était mieux que ce qu’on avait écrit.

Il y a plein de sujets sensibles dans « Fais Croquer » mais ils sont très bien servis par l’humour.

Ça fait passer plus de choses (rires) ! Mais, ça, c’est une vieille recette, ce n’est pas moi qui l’ai inventée. Encore une fois, j’ai été bien accompagné. On a écrit le scénario à quatre. Le scénario s’est écrit en deux mois. Ce n’est pas beaucoup mais c’est quand même deux mois de travail, quatre personnes, quatre cerveaux. Et, oui, l’humour, fait triompher, toujours. Des fois, c’est marrant parce qu’on n’est pas pris au sérieux. Certaines personnes trouvent que c’est un film sans ambition. Ca me fait toujours rire. Je le prends bien, parce que je pense être capable de faire un film sérieux. Mais un gars qui fera un film sérieux ne sera pas capable, je pense, de faire ce qu’on a fait sur « Fais Croquer ».

Un film sérieux ?

Un film qui se prend trop au sérieux, où tu demandes à quelqu’un de faire des choses basiques. Faire rire, ce n’est pas simple. Faire un film où la personne n’est pas contente contre son employeur, faire crier deux personnages, pour moi, c’est simple, encore faut-il que ce soit bien joué évidemment. Mais faire rire, trouver des situations qui sont marrantes, dénicher des têtes, des comédiens capables de faire passer des émotions, ça, ce n’est pas simple.

Pendant que vous tourniez ces scènes-là, vous arriviez à en rire ?

Ah, ouais. On était mort de rire. J’ai eu un petit choc au montage. Je me suis demandé si on avait fait un film marrant ou pas (rires), parce qu’il y avait quand même des trucs durs dans le film. Il y a une règle dans la comédie qui date maintenant : c’est souvent des choses les plus dures que l’on rigole le plus. Dans le film, le héros se fait quand même ratatiner. Comme ça me touchait beaucoup, vu que c’est une histoire personnelle, j’ai beaucoup appris en faisant ce film sur qui j’étais. Il y avait des moments, au montage, où j’avais mal, mais on en rigolait. A la base, c’était fait pour ça. Je vais dans la comédie. J’aime bien les situations burlesques, les films de situation. J’aime bien rire.

Tu as prévu de faire d’autres courts ? Es-tu pressé de faire un long ?

Je ne suis pas pressé de faire un long. Je suis pressé de faire d’autres courts métrages. Mais le souci, c’est que, quand « Fais Croquer » a commencé à tourner, on a reçu une proposition d’en faire un

long métrage. C'est bizarre de refaire un peu le même film. On avait réussi à négocier que l'on ne prendrait aucune scène du court métrage et qu'on irait, si possible, plus en avant : qui est Yassine ? Que se passe-t-il après l'histoire de « Fais Croquer » ? Je suis donc en écriture du long métrage mais je suis pressé de faire d'autres courts métrages. Après le long, si tout se passe bien, j'attaque sur du court et du documentaire.

Qu'est-ce qui te fait préférer le court ?

J'aime bien la forme brève et la liberté du court métrage. Tu n'as pas ça en long métrage où tu dois rendre des comptes. Quand tu écris quelque chose et que tu veux le faire avec un comédien que tu aimes, même s'il est bon, il n'est personne s'il n'est pas connu. Et en commençant à faire du long métrage, toi aussi, tu es personne. Il faut l'accepter, plus le fait qu'on ne met pas deux ou trois millions d'euros sur des inconnus. Il faut que le film puisse marcher, rapporte de l'argent, c'est la règle du jeu, il faut la comprendre. Mais personnellement, ça ne me dérange pas de faire des films qui ne sont pas vus en salle; pour le moment, je n'ai pas envie qu'on m'impose une vedette pour que mon film puisse marcher. Ça me poserait problème que mon film intéresse les gens pour un nom et non pour ce que j'ai à raconter. Je ne suis pas du tout humble avec ça (rires) ! C'est pour ça que j'aime bien le court métrage : tu es subventionné, tu es libre, tu fais ce que tu veux.

Certains réalisateurs font pourtant des films avec des comédiens peu connus...

Oui, il y a Bruno Dumont dont j'aime beaucoup le travail et Jacques Audiard à ses débuts. Moi, j'aime bien l'idée de progresser petit à petit, d'y aller doucement, de ne pas être trop pressé. Je ne veux pas me faire piétiner et qu'on me demande de "cibler" mon public. C'est un truc qui m'exaspère, moi, je n'ai pas envie de cibler mon public ! Après, ce que je dis, c'est quand même un peu égocentrique, c'est très mal. Des fois, en discutant avec d'autres personnes, je m'entends dire : "Yassine, redescends un peu sur terre...".

Mots clés:

ADOLESCENCE, COLOMBIE,
AMITIE, CLASSES SOCIALES,
RACKET

Fiche Technique :

Fiction
France
2010
19 min
35 mm – 1.85
Couleurs
N° de visa : 127 771

Scénario : Jacques Toulemonde

Image : Paulo Pérez

Son : Miller Castro

Interprétation : Henry Moises
Gonzalez, Sergio Carjaval, Amel
Restrepo

Production : Noodles Production

Quelques mots sur le réalisateur :



Jacques Toulemonde est né le 10 août 1983 à Bogota au sein d'une famille française. Après l'obtention de son baccalauréat, il part en France en août 2001. A Paris il s'inscrit en Hypokhâgne et s'associe ensuite dans plusieurs projets de l'Ecole supérieure de cinéma La FEMIS. En décembre 2007, il termine le montage de son premier long métrage *Dérive*.

En parallèle à son expérience dans le cinéma, il écrit plusieurs nouvelles et le roman *Diatriba de un Idiota*, inédit, en instance d'être publié.

Filmographie :

Dérive (2007), *Animales Extraños* (2009), *Beach boys* (2008)

Le film dans les festivals :

Festival International de Clermont-Ferrand, 2010: Prix de l'ACSE (Agence Nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances)

Un juego de niños de Jacques TOULEMONDE



SYNOPSIS

Pablo, un adolescent issu de la bourgeoisie bogotanaise, est agressé par Léo, un jeune homme à peine plus vieux que lui aux origines défavorisées. Pour sauver sa vie, Pablo emmène Léo chez son meilleur ami : Federico. Dans l'appartement de ce dernier, ils se découvrent des goûts, des envies, des problèmes communs. Une ébauche d'amitié pourrait s'esquisser mais la peur finit par prendre le dessus.

NOTE D'INTENTION DE L'AUTEUR

Ce film est né d'une expérience qui m'est arrivée durant mon adolescence. A seize ans, j'ai été agressé par un jeune homme à peine plus vieux que moi. Pour éviter de me faire tuer, j'ai dû l'emmener chez mon meilleur ami. A l'image du film, notre agresseur nous a raconté sa vie et ses problèmes. Mon ami et moi avons vécu une matinée intense, emplie de peur et d'une troublante intimité.

Des années plus tard, en réfléchissant à cette anecdote, je me suis rendu compte qu'elle était le fruit de l'inégalité et de la ségrégation sociale inhérent à mon pays : la Colombie.

Nous n'étions en fait que des enfants confrontés à la dureté du déterminisme social. J'ai alors écrit une histoire sur la manière dont peuvent se nouer les relations entre différentes couches sociales en Colombie.

Ce pays est l'un des plus inégaux au monde. A Bogota, la misère la plus effroyable côtoie la richesse la plus scandaleuse. Il existe des barrières immenses entre les différentes couches sociales, elles s'ignorent mutuellement et ont peur les unes des autres. Une ligne imaginaire presque infranchissable existe entre les quartiers bourgeois du nord et les quartiers pauvres du sud. En rencontrant les habitants d'un bidonville supposé le plus dangereux de la ville, je me suis aperçu qu'ils avaient aussi peur d'aller dans le quartier où j'ai grandi que moi d'aller chez eux.

C'est la raison pour laquelle, chaque fois que l'ordre social est transgressé, il engendre la confrontation ou le ressentiment. Notre société se doit de sortir de cette logique d'ignorance. *Un juego de niños* prétend faire un pas dans ce sens. Ce film dresse le portrait de jeunes gens aux origines extrêmement différentes mais aux attitudes et aux comportements similaires : même peur, même besoin d'amitié, même préjugés...

REALISATEUR

Le réalisateur, Jacques Toulemonde Vidal a déjà réalisé son premier long métrage avant ce film, il est originaire de Colombie et exerce par ailleurs une activité d'écrivain.

THEMATIQUES ET ENJEUX

A travers une **histoire de racket** presque banale d'un jeune issu de la bourgeoisie, le film fait ressurgir la différence entre les classes sociales à Bogota et le désespoir qui pousse les plus défavorisés à entrer dans une logique de violence.

Un film sous tension

Le film pose ce cadre de la bourgeoisie dès la première scène où dans un plan-séquence, on suit la bonne de Pablo qui lui sert son petit déjeuner. Une fois dans la rue, le jeune homme n'est plus protégé et se retrouve face à quelqu'un de son âge qui lui extorque de l'argent et ses vêtements. Pablo se retrouve très vite dominé par l'inconnu : lorsqu'ils sont sur les marches, il est filmé assis de face avec l'inconnu debout, dépassant du cadre. Cette prise d'otage atteint son paroxysme lorsqu'il pointe son revolver et menace de tuer Pablo. Les points de vue de la caméra se multiplient (celui de Pablo, celui de Léo puis un plan d'ensemble). Puis la tension redescend progressivement au point de renverser la situation : Pablo et Federico, filmés en contreplongée observe Léo passé à tabac par d'autres jeunes. Le générique de fin arrive de manière aussi brutale que la chute.

Lutte des classes

Si le **rapport de force** entre deux individus est le thème le plus évident, derrière s'esquisse paradoxalement une proximité entre le spectateur et Léo ; proximité qui frôle presque l'empathie lorsque celui-ci raconte dans quelle logique violente il vit. Le rapport de force entre individu fait apparaître un rapport de force entre deux classes sociales qui ne se côtoient pas. Ici, Léo va forcer cette rencontre.

Huis-clos

Le thème du huis-clos est présent : de manière évidente dans l'appartement de Léo mais même lorsqu'ils sortent, on ressent une certaine oppression créée par le fait que la caméra se place derrière Léo qui dirige les deux autres. Les nombreux gros plans sur le visage de Léo désespéré, contribuent à créer cette empathie et une ambiguïté dans notre relation avec son personnage. Une sensation d'enfermement moins concrète se fait ressentir : celles du **cloisonnement entre les classes sociales**. Outre la scène où les trois personnages sont bloqués dans l'appartement, nous avons la sensation que même en extérieur, **les personnages sont bloqués**. Cela est dû en partie aux nombreux bruits que l'on entend qui nous laisse penser que la vie suit son cours autour.

TECHNIQUE DU CINEMA

- **gros plans** qui accentuent la tension dramatique et augmentent l'empathie pour le personnage de Léo
- plan-séquence : il y en a deux. Un au début lorsque la servante de Pablo lui apporte son petit-déjeuner et l'autre lorsque Léo aborde Pablo dans la rue. Le réalisateur estimait que cette technique permettait d'accentuer l'effet de réel.
- **contre-plongée** lorsqu'ils regardent Léo se faire frapper
- **caméra à l'épaule** qui renforce l'aspect chaotique de la scène où Léo pointe son revolver sur Pablo

COMPARAISON SCENARIO – MONTAGE FINAL

Le scénario est disponible en ligne sur le site de cinémas 93 (partie caché).

Séquence n°1 – appartement de Pablo

La première remarque par rapport au scénario, c'est que le passage par le salon et la vue sur la capitale colombienne sont abandonnés au profit d'un mouvement qui suit dans la pénombre la domestique qui se dirige lentement, plateau à la main, vers la chambre du jeune homme. Pourquoi avoir retiré cette proposition scénaristique ? Sûrement parce qu'elle n'apporte rien de plus, puisque l'appartenance sociale est déjà imprimée par le premier plan. En revanche, la suivre dans le couloir est plus explicite sur le travail de la domestique et le jeune de la famille qui se fait servir son petit déjeuner.

Le sujet de la conversation téléphonique de Pablo est différent mais ce qui est plus important c'est qu'il fait des reproches à la domestique et que ce qui était prévu (elle sourit et lui répond indiquant qu'il n'y a jamais de fille dans sa chambre) a disparu. Finalement elle disparaît sans répondre mais en lui disant que fumer à jeun c'est mauvais pour la santé mais, elle le dit hors champ et lui tournant le dos. La domestique reste donc en retrait et n'affronte pas le regard de l'adolescent. L'information sur Pablo (pas un bourreau des cœurs) est donc supprimée.

Donc **une première séquence qui accentue, par rapport au scénario, les rapports (froids et injonctifs) entre maître et valet** et qui, par la suppression du contenu de la conversation téléphonique, rend l'ado, au prime abord, peu sympathique.

Séquence n°2 – rues du centre de Bogota

Tout le début de cette séquence servant à décrire un quartier de Bogota (circulation importante – foule bigarrée – faune urbaine ...) est supprimée. Il ne reste qu'un plan de plus en plus serré sur Pablo marchant sur un trottoir dont le mur est complètement tagué. On peut y voir la nécessité dans la forme courte de resserrer au montage, la description de la ville par un de ses quartiers est effectivement superflue.

La conversation a, elle aussi, été écourtée. Ne reste que l'essentiel pour la suite du film : Pablo donne sa dernière cigarette sans chercher à la conserver et il assiste à la scène où le groupe s'envoie des blagues. Il est en dehors du jeu et part sans que l'on s'en aperçoive.

Raccourcir ce moment accentue l'ambiance : Pablo n'appartient pas socialement au groupe et son comportement en retrait contraste avec sa façon de parler à la domestique dans la séquence précédente. Dans cette rue, il n'est pas aussi décontracté que le groupe qui joue sur le trottoir. Ainsi, on comprend que **la classe sociale à laquelle il appartient ne maîtrise pas la rue qui est occupée par d'autres catégories d'habitants**.

Séquence n° 3 – rues du centre de Bogota

Tout le début a été, là encore, supprimé. Le réalisateur avait prévu dans le scénario que Pablo remarque Leonardo et qu'il essaie de lui échapper en traversant la rue, en vain. Finalement, dans le montage final, la rencontre est beaucoup plus inattendue. Pablo a quitté le groupe de joueurs et continue son chemin. Il est filmé de dos et alors que l'on ne s'y attend pas, quelqu'un vient lui taper sur l'épaule. Dans la manière dont Léo lui propose de boire puis de s'asseoir avec lui, le réalisateur a gommé l'agressivité qui était très claire à la lecture du scénario. Par ailleurs, le fait que Léo soit de dos ne permet pas de le distinguer, ce qui pourrait être une source de renseignements, il ne reste au spectateur que le ton employé par Léo. Pablo, par ailleurs, ne manifeste pas une angoisse particulière quand il est abordé et s'assoit assez facilement sur les escaliers avec Léo. Sa peur, s'il y a peur, n'est pas à l'image. Le film va ainsi **retarder la prise de conscience** par le

spectateur lambda du facteur périlleux de cette «rencontre ». Finalement, si la présence dans la rue de Léo est d'entrée identifiée comme un danger dans le scénario, ce n'est pas vraiment le cas le film.

Dans la conversation qui s'engage, Jacques Toulemonde a supprimé les quelques civilités et Léo dit de suite ce qu'il veut. Le fait que Pablo, adolescent moderne, se promène en ville sans téléphone portable est un signe clair de la prise de risque à se promener en ville avec des objets convoités : on comprend que le racket urbain est fréquent. Le plan quasiment fixe choisi pour cette partie de la séquence permet à la fois de montrer la peur qui surgit dans les yeux de Pablo quand Léo montre son pistolet, pistolet entraperçu et manié avec une certaine fébrilité. Jusque là il espérait se sortir de la situation avec quelques billets mais il est effectivement « terrifié » quand il se rassoit. Le cadrage permet aussi de n'avoir Léo que de dos, Léo incarnant tous les jeunes délinquants de la ville. Ce qui est donc évoqué dans cette séquence doit donc être interprété comme **un racket «banal » dans une capitale comme Bogota.**

Le réalisateur avait également prévu de montrer, au hasard d'un plan plus large, le groupe avec lequel Pablo avait discuté précédemment. Il ne l'a finalement pas fait : peut-être a-t-il voulu mettre Pablo dans une situation vraiment inconfortable car la présence de la bande d'amis pourrait être un appui ?

Séquence n° 4 – rue devant l'immeuble et accueil

Une nouvelle fois la séquence a été raccourcie par rapport à ce qui était prévu dans le scénario. Le metteur en scène préfère coller aux deux protagonistes et toute la conversation avec le concierge est quasiment hors champ. Ce dernier préoccupé par un déménagement ne comprend absolument pas la situation, notamment parce qu'il ne regarde pas Pablo. Le choix formel montre parfaitement le désintéressement du concierge et le désarroi de Pablo.

La caméra, filmant du hall Pablo, laisse penser qu'il va se sortir de la situation, son visage exprimant un certain soulagement. Mais le spectateur (en focalisation spectatorielle) voit Léo pénétrer dans le champ et comprend avant Pablo qu'il se trompe. Ensuite on ne quitte plus les deux jeunes : Pablo résigné et Léo méfiant et prenant les décisions. **Le réalisateur finit donc par jouer sur les espoirs et les désillusions de Pablo, en plaçant le spectateur en position privilégiée.**

Séquence n° 5 - ascenseur

La conversation imaginée dans l'ascenseur est également supprimée, ce qui permet à cette séquence, au lieu d'être informative, d'être la confirmation de la méfiance de Léo par le regard qu'il porte sur Pablo et bien sûr, d'évoquer la gêne de Pablo, amenant chez son ami un jeune délinquant armé. Donc, **l'image se suffit à elle-même, inutile de la parasiter avec un dialogue** qui souvent à l'écriture rassure.

Séquence n° 6 – couloir de l'immeuble

Séquence totalement supprimée. Effectivement, à la lecture du scénario, elle n'apportait rien, si ce n'est de rendre Léo peut-être plus nerveux. Le metteur en scène a sûrement estimé que l'état du délinquant était déjà parfaitement évoqué et que la séquence n'était donc **pas nécessaire, puisque quelque peu redondante.**

Séquence n° 7 – appartement de Federico

Dès le début de cette séquence, une modification importante. Le scénario prévoyait, par le biais de l'œilleton, une focalisation interne permettant de voir Pablo essayant de faire passer un message à son ami sans que Léo, derrière lui, ne s'en rende compte. Cette idée est abandonnée et après un coup d'œil, Federico ouvre la porte. L'utilisation de l'œilleton est conservée pour montrer, évidemment, la méfiance avant d'ouvrir sa porte malgré un barrage dans le hall d'entrée.

Toute la première partie, après leur entrée, prévue dans l'écriture est aussi supprimée et finalement c'est par le ton injonctif de Léo que la situation s'éclaircit et le plan où Les deux jeunes sont bloqués dans l'entrée

pendant que Léo téléphone montre que Federico n'a plus aucun doute sur ce qui motive Léo et la raison pour laquelle Pablo l'a amené avec lui.

Ensuite le film est assez fidèle au scénario. Une référence à un voyage de la mère de Federico à Miami est supprimée mais était-elle nécessaire ? La situation sociale des deux jeunes a déjà été clairement identifiée comme très supérieure à celle de Léo. Autre modification intéressante, dans le script, Federico met de la musique qui plait à Léo alors que dans le film c'est ce dernier qui fournit à Federico un CD à mettre, donc qui dit « classes sociales différentes » dit « goûts musicaux » différents. En tout cas, c'est ce qu'imagine Léo qui n'a pas envie d'écouter ce que Federico va proposer mais plutôt la musique qu'il aime. **Le scénario les rapprochait musicalement, le film les isole chacun dans son milieu social et sa culture.** Autre modification non négligeable, dans le discours que va tenir Léo, une dimension sociale va apparaître. En effet, il fait référence à sa famille et cite clairement sa mère et sa fille donc Léo devient un jeune père de famille et soutien familial qui cherche à nourrir les siens par tous les moyens. Le chômage le pousse à la délinquance, cette justification de son attitude modifie clairement le personnage et ses motivations. **Léo, du scénario au film, passe de petit délinquant à victime d'une société colombienne à la dérive.**

Le changement important suivant se situe juste après la conversation avec Carlota, la mère de Federico, qui elle est quasiment conforme au scénario. Le réalisateur a effectivement opté au montage final pour une liaison logico-diégétique et il a donc supprimé toute la préparation du petit-déjeuner de la mère dans la cuisine au cours de laquelle Pablo se justifiait auprès de Federico qui n'acceptait pas ses explications. Ainsi, dans le film, Federico ne reproche pas à son ami d'avoir introduit Léo chez lui, ce qui amène à penser qu'il a parfaitement compris ce qui s'est passé, l'impasse dans laquelle s'est retrouvé son copain et il ne l'incrimine pas. Ce type de racket est connu et fréquent en Colombie et le réalisateur finit par conserver deux jeunes adolescents unis dans l'adversité.

Séquence n° 8 – appartement de Federico (chambre de Carlota)

La séquence est raccourcie elle aussi. Le réalisateur n'a conservé que la partie de la conversation sur l'identité de l'ami de Pablo qui semble inquiéter la mère, mais qui reste couchée malgré la présence d'un inconnu chez elle, l'argument vestimentaire de son fils l'arrangeant apparemment. La seule information, c'est **donc une mère passive, indolente.**

Séquence n° 9 – appartement de Federico (entrée et cage d'escaliers)

Jacques Toulemonde ne conserve que la conversation téléphonique de Léo qui s'énervait et laisse Pablo, figé, derrière lui. Il supprime tout le reste de cette séquence qui confirmait une tension entre les deux jeunes gens puisque Pablo reprochait à Federico de le laisser seul avec Léo.

Séquence n° 10 – appartement de Federico (chambre de Federico)

Séquence supprimée. Il avait été envisagé de faire hésiter Federico à s'emparer de son portable pour prévenir, inévitablement, la police. Ces deux séquences vont donc bien dans le même sens : **solidarité des deux garçons.**

Séquence n° 11 – appartement de Federico

La première modification importante dans cette séquence concerne ce qui apparaît dans le scénario comme une tentative de se débarrasser de Léo en le poussant dans le vide. À aucun moment dans le film, on ne peut penser que les deux jeunes ont l'intention d'agir, **ils n'essaieront pas de se sortir de ce mauvais pas par un geste violent**, le contraire ne servirait pas la démonstration, le réalisateur l'a bien compris... Le film se concentre davantage sur l'effondrement de Léo et sur l'étonnement des deux autres.

Le chien du scénario n'étant pas dans le film, le passage émouvant dans lequel Léo s'adresse à l'animal a disparu.

Le reste de la séquence, les deux jeunes essaient de profiter de l'état de désespoir de Léo pour le faire quitter les lieux, sa réaction ensuite quand il comprend et l'humiliation vécue par Pablo et enfin le départ après la conversation avec la mère et l'argent donné, est tout à fait conforme au scénario. Une petite différence, quand il s'agit de quitter l'appartement. Federico n'insiste pas, un geste de Léo avec son arme suffit, ce qui installe définitivement l'ascendant du jeune délinquant depuis le petit numéro où il a fait semblant de tirer sur Pablo.

Séquence n° 12 – rue devant l'immeuble de Federico

Le début de la séquence est quasiment identique au scénario. En revanche, quand Pablo propose un raccourci pour aller au centre hospitalier, à l'écriture il est clairement dit que Federico comprend le stratagème de Pablo. Or, à l'écran, le montage ne donne pas vraiment cette impression, il n'y a pas, par exemple, de champ contre champ explicite. Il est donc clair que le réalisateur a abandonné l'idée. Le spectateur ne doit pas comprendre que Pablo emmène le groupe en direction de son groupe d'amis. Il va donc **privilégier l'effet de surprise à la focalisation spectatorielle** (le spectateur, en comprenant qu'il y a un piège tendu, attendrait l'intervention du groupe d'amis).

La dernière partie va être totalement différente par rapport au scénario. Il est écrit que le groupe arrive à hauteur de la bande d'amis de Pablo et qu'une discussion animée s'engage car pour eux, il n'y a aucun doute sur l'identité de Léo. Puis Léo se fait tabasser, un des gars de la bande lui met son pistolet dans la bouche et il se fait dépouiller, et encore tabasser, puis il est abandonné en sang sous le regard de Pablo et Federico, médusés.

Dans le film, c'est un scénario très différent. Tout d'abord, Frank, l'ami du groupe à qui Pablo avait donné une cigarette, apparaît à l'écran de façon assez inattendue et son expression montre bien qu'il se doute de quelque chose puis le montage regardant/regardé avec Pablo est limpide sur les attentes de Pablo. Dans le plan suivant, tout le groupe fond sur Léo qui est d'abord l'objet d'une question et juste après sa réponse inutile, il est tabassé par l'ensemble du groupe. La scène est d'une réelle violence mais la bonne idée vient du choix du hors champ. Ce sont finalement les deux jeunes, Pablo et Federico, qui sont à l'image médusés par la violence que Federico semble condamner. Le choix du hors champ permet de clore ce court métrage sur un bruit : celui du pistolet. Alors que le scénario prévoyait une fin laissant Léo ensanglanté sur le pavé, **le film finit sur un coup de feu, une tragédie moderne**. Un blessé, un mort ?

On peut donc en conclure que, du scénario au montage final, **se sont opérées des modifications essentielles**.

- Les deux jeunes adolescents, de classe sociale favorisée, subissent, restent solidaires et deviennent les spectateurs de la violence ordinaire de Bogota.
- Le jeune délinquant semble aussi enfermé dans sa situation personnelle et tout aussi victime des événements. Le film s'inscrit bien dans un rapport de classes en Colombie.
- Le cloisonnement social et culturel est clairement présenté comme une plaie dans le pays.
- La violence ordinaire et la mort finissent par être banalisées.

ENTRETIEN AVEC LE REALISATEUR

1. Pourquoi avez vous choisi cette forme cinématographique ?

Je ne savais pas forcément quelle forme allait prendre mon film lorsque j'ai commencé à écrire le scénario. Mais dès la première version, je me suis rendu compte que l'histoire était assez courte. J'aurais pu y rajouter des rebondissements ou une plus longue introduction. Après quelques essais, j'ai conclu que le film perdait alors de sa force en le rallongeant, que la meilleure façon de faire passer mes propos était de me centrer sur cette situation. Le court-métrage oblige à rester concis et cette condition servait grandement le récit.



2. Parlez nous d'une séquence de votre film

La manière dont j'ai filmé ce film est assez simple. Je me suis efforcé de raconter cette histoire en me centrant sur les personnages et leurs réactions. Je me suis basé sur la figure du champ/contrechamp et sur les gros plans pour rester au plus près des personnages. Je voulais donner une impression de temps continu, de temps réel, pour accentuer la violence de cette longue scène dans l'appartement. C'est pour cette raison que j'ai essayé de faire de longs plans et des plans séquence. Plusieurs d'entre eux sont coupés au montage d'ailleurs.

Ma séquence préférée arrive juste avant que Federico ne redescende dans son salon. Le début est filmé en champ/contrechamp. D'un côté Pablo et Leo qui se lève et va dans le salon, puis Pablo seul, ensuite Pablo et Federico. De l'autre, Leo qui fait les cent pas dans le salon et qui se lamente. Ce dernier est filmé en deux valeurs de plan : en plan moyen avec amorce de Pablo et en longue focale, avec mon objectif préféré, un 185. Derrière lui, à travers la fenêtre, se dressent les immeubles du Centre-ville sur la gauche et un quartier populaire sur la droite. Sur ce plan serré, je pense qu'on découvre tout ce mélange de fragilité et de violence de Leo. C'est, à mon sens, à ce moment qu'on éprouve de la sympathie pour lui, où nous arrivons à relever le principal

défi du film, comprendre la souffrance de l'agresseur. Il lance un regard d'une grande puissance près de l'axe de la caméra qui me touche profondément.

Ce champ/contrechamp se casse avec Federico qui s'approche de Leo, qui entre dans son plan et qui l'emmène à la terrasse. Une amitié serait alors possible. Mais le regard que lance Federico à Pablo puis l'amorce de ce dernier qui plonge l'image dans le noir pendant une seconde, annonce l'échec de cette amitié, le danger qui plane.

Sur la terrasse, les personnages sont loin de nous, filmés toujours en longue focale. C'est une situation étrange, l'agressé aide l'agresseur. Quand Leo se laisse tomber par terre, il est filmé longuement en gros plan, sous le regard des deux autres qui ne savent que faire.

Sur le tournage, je voulais que Leo se casse. Je voulais, peut-être de façon puérile, qu'il pleure. Pendant près d'une heure, la caméra a tourné ce plan où il est par terre, alors que je lui parlais. J'ai réussi à faire pleurer toute l'équipe, j'ai moi-même versé quelques larmes. Mais, lui, il n'y arrivait pas. Au *coupez*, j'étais un peu frustré de mon échec. Mais en revoyant ce plan ce soir même, je me suis rendu compte qu'en fait c'était mieux. Cette incapacité à montrer sa fragilité est encore plus révélateur de la souffrance qu'a vécue non seulement le personnage, mais aussi le comédien. Il a développé une carapace qui se fend, mais qui ne se casse jamais.

Pour moi, tout le film et tout le propos que je voulais faire passer sont résumés dans cette séquence. J'aimerais dire que cette analyse que je fais aujourd'hui était consciente pendant le tournage. Mais cela relevait en fait de l'instinct et ce n'est qu'au montage que je me suis vraiment rendu compte de ce que j'avais filmé.

Quant aux ratages, j'ai toujours un peu honte devant le plan de la chute de Pablo. Ce moment me semble toujours un peu faux. J'ai eu peur au tournage que le comédien se fasse mal et j'ai pensé que je pourrais rattraper cette chute au montage. Au montage son et au mixage, nous avons réussi à rendre cette action passable. Mais je n'en suis pas vraiment satisfait.

3. Quelles sont les principales difficultés rencontrées lors de la mise en œuvre du projet ?

Le casting des personnages principaux a été assez compliqué. Je voulais travailler avec des comédiens non professionnels issus des mêmes milieux que les personnages. Nous avons commencé par parcourir les lycées de la ville. Mais l'accès aux lycées bourgeois, pour ainsi dire, était très difficile, alors que dans les lycées des quartiers plus populaires ou des bidonvilles, nous ne retrouvions que des adolescents qui n'avaient pas la violence et l'agressivité que je recherchais pour le personnage de Leo.

J'ai rencontré un jeune appelé *El Duende* (Le Lutin), dans un des quartiers les plus chauds de la ville. J'ai travaillé avec lui pendant deux semaines, mais il était souvent en retard et je devais souvent aller le chercher chez lui en m'exposant avec le régisseur, ma productrice ou l'assistant réalisateur à un certain danger. Ce jeune était très talentueux, il rappait et avait une très grande force dans son jeu. Mais il est arrivé très déprimé à une répétition. Il m'a raconté alors que son cousin avait été tué comme tueur à gages et qu'il devait aller le venger. Je me suis longuement interrogé sur quoi faire. Mais nous avons décidé de changer de comédien, non seulement pour mener à bien le tournage, mais aussi à cause du danger que cela représentait pour l'équipe en cas de représailles. Je m'en veux toujours un peu de l'avoir abandonné.

Mais j'ai rencontré Moisés qui a joué Leo avec un grand talent, en y apportant des subtilités et une fragilité dont je ne sais pas si *El Duende* en était capable.

L'autre grande difficulté que nous avons rencontrée avait à voir avec le financement du film. Nous avons reçu l'aide du Fonds de Production Colombien qui donne à peine suffisamment

d'argent pour tourner le film en payant l'équipe, mais pas assez pour la postproduction. Nous avons un accord avec une chaîne de télévision colombienne qui nous a lâchés une semaine avant de tourner. J'ai dû payer la location de la caméra de ma poche et, quand le tournage a commencé, nous ne savions pas encore si nous pourrions assurer la postproduction.

Nous n'avions que l'espoir de trouver les ressources manquantes en France. Heureusement, notre producteur français a réussi à vendre le film à France 3 et nous avons remporté l'aide au film court de la Seine-Saint-Denis et de Cinémas93 qui nous ont permis de terminer le film.

4. Que faites vous sur un film ? Travaillez-vous toujours avec la même équipe ?

Je suis le réalisateur du film. Je suis responsable de la façon dont le scénario va être tourné. C'est-à-dire que je choisis tous les éléments nécessaires à la narration de l'histoire à tourner ; les acteurs, les décors, mais aussi les costumes, les accessoires et les couleurs des murs, entre autres. Je suis responsable de diriger les comédiens, de les orienter et de les aider à reproduire d'une façon vraisemblable et intéressante leurs actions et réactions dans une situation déterminée par le scénario. Avec la collaboration du chef-opérateur, de la scripte et de l'assistant réalisateur, je décide où mettre la caméra et quels plans tourner pour raconter chaque scène. Je dois aussi diriger l'équipe du film de manière à tirer de chaque artiste et de chaque technicien ce dont j'ai besoin pour filmer et monter le film. Avec les producteurs, je suis le film de sa conception jusqu'à sa première projection, en passant par son développement, sa préparation, son tournage et sa postproduction.

Mais je suis aussi le scénariste du film ; j'écris l'histoire que je veux raconter, à travers les différentes scènes expliquées grâce à des actions concrètes et des dialogues, comme on les verra à l'écran.

5. Quelles différences faites-vous entre la forme courte et la production de longs métrages?

Je pense qu'il est plus difficile de faire des courts que des long-métrages. Il est plus rare de voir de bons courts que de bons longs. A cause de la brièveté de cette forme, la plupart des courts sont soit des blagues où une situation se résout par une pointe ou un rebondissement final, soit des anecdotes sans réelle évolution narrative ou dramatique. Sur un long-métrage, on a le temps de raconter une histoire avec des rebondissements, on peut s'autoriser des longueurs et des scènes moins réussies. Un court, par contre, ne peut pas perdre de temps et chaque scène doit être absolument nécessaire et marcher de manière concise. C'est très dur à faire.

Le court-métrage est en plus une forme assez frustrante car, hormis en France, elle est considérée comme une forme mineure. Un court-métrage arrive difficilement au public. En Colombie, je n'ai pu le montrer qu'une petite dizaine de fois dans des circuits officiels. Et si on fait des films, c'est pour que les gens les voient.

Mais comme un court-métrage est beaucoup moins cher à produire qu'un long, il est moins soumis aux lois du marché, à la façon dont il faut raconter une histoire pour attirer le public. Cela lui donne une plus grande liberté.

Je pense que ce sont deux formes qui se valent et ce sont les histoires à raconter qui doivent dicter la forme que doit prendre le film.

6. Quand et comment est née votre désir de cinéma (art) et comment avez vous appris la technique (école, ..). Ca a été facile de commencer ?

Le désir de faire du cinéma a toujours plané sur moi. Mais je me rappelle exactement du moment où j'ai décidé de faire du cinéma. J'avais treize ans. J'ai découvert un week-end le ciné-club *El Muro* à Bogotá. Au milieu des années 90, l'accès au film à Bogotá était très limité. Je suis allé voir *Orange Mécanique* en projection samedi matin. J'étais bouche-bée devant une forme artistique qui happait le spectateur de façon totale pendant deux heures, en mêlant la musique, le théâtre, la peinture et la littérature, et, en plus, en faisant réfléchir. Ce même week-end, j'ai vu *Crash* de Cronenberg, *La Grande Bouffe* de Ferreri et *Histoire d'o* de Just Jaeckin. Je ne sais pas si c'étaient des films appropriés pour mon âge, mais ils m'ont confirmé dans mon choix et m'ont marqué de façon indélébile.

Je suis rentré en France avec l'espoir d'intégrer La fémis. Pendant ce temps, j'ai fait hypokhâgne, la classe prépa littéraire et des Lettres Modernes à la Sorbonne. Mais je n'ai pas été reçu dans cette école. C'était très frustrant pour moi. Mon meilleur ami, par contre, a été reçu et j'ai travaillé comme assistant réalisateur sur ses films et sur quelques autres de ses camarades de promotion. J'ai eu la chance de travailler sur *Travaux, on sait comme ça commence...* de Brigitte Rouan où j'ai fait le casting de comédiens non professionnels à Paris et j'ai suivi le film du début à la fin. C'est à ce moment que j'ai appris le processus d'élaboration d'un film. Pendant près de cinq ans, j'ai fait des courts comme assistant, presque toujours sans rémunération, en faisant des petits jobs ingrats qui, en fait, m'ont autant appris que les tournages. Mais, frustré par les difficultés d'arriver à mon but de faire du cinéma, j'ai décidé de faire un long-métrage absolument indépendant, produit de ma poche avec l'aide de ma famille, entre potes. Il a coûté moins de 10 000 €, mais j'ai remboursé des dettes pendant trois ans. Ce film, *Dérive*, ne peut pas être exploité à cause de soucis de droits et de production, mais il m'a beaucoup appris et m'a confirmé que je ne m'étais pas trompé dans mon choix de devenir réalisateur. Il est loin d'être parfait, mais c'est un film qui marche et qui a de très bonnes scènes. C'est déjà beaucoup. Je suis rentré en Colombie où je travaille comme assistant réalisateur sur des films d'autres réalisateurs pendant que je monte mes propres projets. C'est toujours une très bonne école car j'apprends de façon concrète d'autres façons de penser et de faire.

Dix ans après mes débuts, je pense que je suis très près de devenir réalisateur à part entière. Donc, non, ça n'a pas été facile du tout.



7. Vous vivez de vos films ?

Non. *Un juego de niños* a assuré ma survie pendant quelques mois, mais je vis de mon travail comme assistant.

8. Quels films ou réalisateurs vous ont influencé ? Et d'autres artistes (écrivains, peintres...) ?

En plus des films que j'ai cités plus haut, ma plus grande influence cinématographique est l'œuvre et la vie de John Cassavetes. Ces films, d'une extrême complexité, sont à chaque fois un résumé de vie qui m'émeut profondément. J'ai appris de lui que la technique n'est pas très importante, que la force d'un film repose sur les comédiens et sur l'émotion que cause un récit. J'ai compris que, pour faire du cinéma, il ne suffit pas de faire des études, d'attendre l'argent pour tourner et de se lamenter quand ça ne marche pas. Pour faire du cinéma, il faut faire des films, de n'importe quelle manière.

Mon cinéma préféré est le cinéma américain des années soixante-dix. Le nouveau Hollywood où, gardant toujours un intérêt pour les histoires divertissantes, les personnages montrent toujours leurs fragilités, leurs difficultés à s'intégrer dans une société écrasante. Que ce soient la série des *Parrains*, *L'Epouvantail* de Schatzberg, *The Deer Hunter* de Cimino ou les films de Lumet, ces classiques gardent toujours une très grande liberté stylistique et narrative. Sans oublier qu'ils sont joués par la plus grande génération de comédiens de l'histoire du cinéma.

Dans l'ère des séries, *The Wire* est pour moi un chef d'œuvre. Cette série change à mon sens, la plupart des paradigmes de la narration occidentale. Elle s'autorise des choses que les grands gourous de la narration comme Aristote ou McKee ne cessent de condamner. Et la complexité de ces propos est impressionnante.

La musique m'a beaucoup influencée car je pense que c'est la forme artistique qui ressemble le plus au cinéma car elle joue avec le temps, doit tout raconter de façon allégorique et repose sur l'émotion et les sensations qu'elle cause sur son public. Je n'ai pas de genre préféré et j'aime autant Beethoven, Miles Davis, les Beatles qu'Ian ou Radiohead.

Je ne sais pas si cela se voit dans mes films mais je suis très influencé par la peinture flamande du XVII^e siècle. Au risque de paraître réactionnaire, je pense qu'à cette époque tout l'art pictural a été inventé, du naturalisme des études du Christ de Rembrandt à l'expressionnisme de certains de ses autres tableaux. Et hormis quelques exceptions, je ne comprends pas l'art postmoderne après 1950.

Henry Miller m'a beaucoup influencé. La poésie que je retrouve dans la rage et même la bassesse de ses propos me semble relever du génie absolu. Je retrouve cette même poésie et cette profondeur des propos dans quelques autres ouvrages comme la série *American Tabloid* d'Elroy ou dans *Les Bienveillantes* de Littell.

9. Qu'est-ce que le cinéma pour vous ?

Je ne sais pas. Une sorte de lutte contre la mort et le passage du temps. Une validation de notre existence. Je suis désolé de la grandiloquence de ma réponse, mais j'en suis convaincu.

10. Quelle réaction attendez-vous du spectateur ?

Je veux d'abord le divertir pendant le film, qu'il ne s'ennuie pas est le premier pas. Seulement si j'arrive à faire entrer le spectateur dans le film, à s'oublier, je peux ensuite l'émouvoir, lui faire sentir des choses à travers les sentiments des personnages et l'évolution du récit. De cette manière, à la fin du film, il réfléchira sur une situation complexe et moralement ambivalente, comme la plupart des problèmes de notre société.

Que le spectateur aime ou pas le film est secondaire, tant que son visionnage l'ait touché et que j'ai pu réveiller en lui une conscience et une réflexion sur la situation que j'ai décrite.

11. Quels sont les éléments plus importants dans un film pour vous ?

Un scénario fort et divertissant et un jeu des comédiens vraisemblable et touchant.

Mots clés :
VOYAGE, RENCONTRE,
VELO

Fiche Technique :

Fiction

France

2010

22 min

35 mm

Couleurs

N° de visa : 127 347

Scénario : Thomas Cailley

Interprétation : Franc Bruneau,

Constantin Burazovitch

Production : Little Cinema

Quelques mots sur le réalisateur :



Diplômé de La fémis, Thomas Cailley a participé à la réalisation et à l'écriture de scénario d'une dizaine de court-métrages. *Paris Shanghai* est son second film en tant que réalisateur.

Filmographie :

La liste (2010) comme scénariste,

Vous êtes ici (2008)...

Le film dans les festivals :

Festival Indie Lisboa, Lisbonne, 2011 / Festival du cinéma européen, Lille, 2011 / Festival Premiers Plans, Angers, 2011 : Prix du public / Festival international du court métrage, Clermont-Ferrand, 2011 / Festival Indie Lisboa à Lisbonne: prix du public

Paris Shanghai de Thomas CAILLEY



SYNOPSIS

Alors qu'il commence un voyage de 20 000 km à vélo, Manu croise la route de Victor, un adolescent au volant d'une voiture volée...

Manu aime les voyages, les grands espaces et les rencontres.

Victor, non.

NOTE D'INTENTION DE L'AUTEUR

Depuis quelques années, je suis fasciné par l'envie, partagée par une partie de ma génération, de tout quitter et partir le plus loin possible. Autour de moi, congés sabbatiques et tours du monde se multiplient. Ce sont presque devenus des réflexes, la réponse évidente à une crise existentielle, à un âge où il faudrait se « fixer ».

Manu a une trentaine d'années. Déçu par une existence qu'il juge monotone et artificielle, le jeune homme s'est lancé dans un défi sportif d'envergure : relier Paris et Shanghai à vélo. Bien sûr, cette quête de grands espaces et de rapports humains authentiques cache une fuite. L'illusion, c'est de croire que ce voyage vers la Chine donnera une réponse à son vide existentiel. Mais Manu ne se pose pas de questions. Manu roule.

Victor est un personnage plus secret, habité par une tension dont les motifs ne se dévoileront qu'au fil du voyage. Pourtant, nous comprenons très vite qu'il emmène Manu sur un territoire inconnu. Manu abandonnera-t-il Victor à ses problèmes ? Tout l'enjeu est là : poursuivre un voyage solitaire, ou risquer un trajet vers l'autre.

J'ai découvert Franc Bruneau dans *Versailles* de Pierre Schoeller (2008). Sa présence m'avait impressionné et j'avais été touché par la justesse et la spontanéité de son jeu, qui esquissait également un véritable potentiel burlesque. J'ai tout de suite pensé à lui pour interpréter Manu, la figure centrale du film.

J'ai rencontré Constantin Burazovitch dans un collège du 18ème arrondissement. Crâne rasé, docks, bretelles, et un goût immodéré pour une culture punk presque anachronique... Sa présence et son regard ont une force d'évidence que la caméra capte immédiatement. Il m'a tout de suite plu.

« Les vrais spectateurs sont ceux-là qui partent pour partir »
Baudelaire, *Le voyage*

PISTES PEDAGOGIQUES PAR LEA CHAUVET ET ELOISE BRAETS

REALISATEUR

Thomas Cailley est en dernière année d'études à La fémis où il était formé au métier de scénariste. *Paris Shanghai* est son premier film en tant que réalisateur. Il écrit en ce moment le scénario de son prochain film, un long métrage.

SUJET

Thomas Cailley souhaitait parler de certains trentenaires qui veulent tout quitter pour partir à la découverte du monde, à un moment où ils se posent des questions existentielles sur leurs vies. Le film évoque le genre du road-movie (à vélo) en se concentrant sur une étape du voyage.

L'étape est marquée par la rencontre entre deux êtres très différents, qui n'ont pas le même âge, ne vivent pas la même vie, n'ont pas les mêmes ambitions. Mais ils vont se découvrir, et se dévoiler l'un à l'autre, autour du fil conducteur d'un texto de rupture et d'une petite amie à reconquérir. Le film adopte un ton caustique et tendre à la fois.

A PROPOS DU TOURNAGE

Le film est produit par une entreprise qui s'appelle Little Cinema. Comme Thomas Cailley, les trois producteurs du film débutent dans le cinéma avec *Paris Shanghai*.

Filmé en lumière naturelle, avec des décors naturels, le film a été tourné en 16 mm en Auvergne durant 8 jours.

Il n'y a qu'un acteur professionnel : Franc Bruneau (Manu). Tous les autres (dont 3 enfants), n'avaient jamais joué dans un film. Après un casting, il y a donc eu un grand travail (plusieurs mois) de répétitions, pour que les comédiens soient à l'aise devant la caméra.

ANALYSE D'UNE SCENE : LA SCENE D'OUVERTURE

Le ton comique du film est donné dès la première scène. L'écran est noir et on entend déjà la voix du personnage principal qui évoque des destinations qui font rêver. Puis plan fixe sur le visage de Manu qui est suivi d'un plan fixe sur le couple qui l'accueille. Un décalage est créé entre celui qui parle et ceux qui écoutent qui semblent complètement dépassés par ce qu'on leur raconte.

Le film joue souvent sur des situations doucement décalées très comiques. Cette première scène fait écho à celle où Manu emmène Victor chez une vieille dame pour manger. Le procédé est le même : champ contre-champ entre Manu et une personne (ou deux) dont le mode de vie ne permet pas de saisir ce que Manu leur dit. Ainsi, dans cette deuxième scène, la proposition que fait Manu à la vieille femme d'aller voir son site internet fait jaillir le rire puisqu'on se doute après réflexion que la dame ne sait même pas ce qu'est internet.

La légèreté de ton du film n'empêche pas la profondeur des personnages tant celui de Manu (existence qui lui semble vide de sens) que celui de Victor (rupture amoureuse).

POINTS PROBLEMATIQUES

Les élèves ont toujours des questions sur la scène évoquant l'allégorie du bâton rompu (Descartes) et le mythe de la caverne (Platon, *La République*, Vème siècle av. J.-C.). Bien que ces notions philosophiques s'étudient en Terminale, il peut être intéressant de leur donner quelques clefs de compréhension avant le film pour qu'ils saisissent la discussion. Ce dialogue entre Manu et Victor renvoie ensuite directement à la scène où Manu croit voir des vaches et découvre en s'approchant, qu'elles sont en bois. Sur cette deuxième scène, les élèves ont également souvent des questions.

Le scénario

Extrait du scénario de Paris Shanghai de Thomas Cailley

1) INT. SALLE A MANGER. JOUR

MANU (off, la bouche pleine)

La Bulgarie, Roumanie, Ukraine. Et après ça sera la Russie, le Kazakhstan, la Mongolie. La Mongolie, par exemple, c'est un truc de malade : les grandes steppes avec les chevaux au milieu, les tout petits chevaux. Et puis la Chine, quoi ! Voilà. Faut faire attention, hein, ce n'est pas juste du tourisme, c'est d'abord un truc spirituel.

Un plancher.

Regard de **MANU**, yeux vers le ciel, sous ses mèches de cheveux.

Le plancher est un plafond.

Manu baisse les yeux vers une assiette de charcuterie. Il prend une bouchée de jambon et relève les yeux. En face de lui, un couple d'une soixantaine d'années le fixe. Manu leur fait un énorme sourire. Il mâche consciencieusement. Le couple lui rend son sourire, en plus timide. L'homme et la femme se regardent, la femme fait une petite moue. Silence.

Les trois sont assis autour d'une table, dans une grande salle à manger rustique. Pas un mot, juste le bruit des couverts et la mastication de Manu.

MANU (*la bouche pleine*)

...c'est super bon.

Ça ne vous dérange pas si je garde le reste du saucisson ?

2) EXT . ROUTE/CHAMPS. JOUR

Manu roule sur son vélo. Dans son dos, le T-shirt est marqué *Paris-Shanghai 19210 km*. Le vélo est chargé de 2 grosses sacoches à l'arrière.

CUT.

Manu roule, il porte un T-shirt constellé de logos d'entreprises diverses. Les cheveux aux vents. La liberté.

CUT.

Soir. Deux masses noires en silhouette sur le paysage. Manu à côté d'une tente sarcophage. Il boit l'eau de sa gourde, puis disparaît dans le Ziiiip de sa tente.

3) EXT . CHAMP. JOUR

Manu sur une route rectiligne infinie. Il installe son appareil photo sur un trépied, au milieu de la route. Se penche derrière l'objectif. Il fait quelques réglages et se relève. Il regarde en face de lui.

Subjectif appareil photo : l'autre côté de la route. Dans un virage, son vélo est posé à l'entrée d'un champ avec tout son matériel, devant un joli paysage en arrière fond. Tout est calme. Manu regarde l'appareil photo, posé de son côté de la route, près d'un petit talus. Manu brandit une petite ardoise « Jour 3 ». Manu sourit quand un bruit de moteur lui fait relever la tête. Une voiture fonce sur la ligne droite.

Manu regarde tour à tour son appareil posé sur la route, et la voiture qui le menace de plus en plus. Il se décide à aller le récupérer : traverse la route et se plante sur le talus en face, le temps de laisser passer la voiture.

Le véhicule approche, c'est une R9 rouge bordeaux délavée. Elle rate le virage et percute à pleine vitesse le vélo de Manu.

Manu est sans voix.

La voiture finit sa course bringuebalante dans le chemin, à une trentaine de mètres de l'impact.

Manu traverse la route, sonné.

Il découvre les débris terreux de son vélo répartis sur 5 mètres : une sacoche éventrée, une roue, le saucisson... sa sangle.

Soudain, la portière conducteur s'ouvre, un corps en jaillit et fuit à travers champs. Manu se lance à la poursuite de la silhouette.

MANU (*en courant*)

Hey ! ... Hey !!!! Oh !!!!

Manu court mal, la silhouette aussi, mais Manu gagne du terrain. La silhouette se dessine de mieux en mieux : c'est un type au crâne rasé.

Le type tombe au sol. Manu l'attrape.

Cut

Le chauffard est un adolescent de 15 ans.

Manu lui montre au montre les restes de son vélo.

MANU

Alors, c'est quoi ça ?

VICTOR

Ça, c'est des débris.

MANU

C'est des débris, ouais.

Elle est à qui, la voiture ?

C'est à tes parents ?

Ils sont où ?

Pas de réponse.

VICTOR

Ils sont chez eux, c'est bon...

MANU

Quoi ?

... Tu peux répéter ?

VICTOR

Ils sont chez eux.

MANU

Ok ben on va y aller chez eux.

Et on va leur raconter ce que t'as fait.

VICTOR

Hé non, moi je prends pas la route avec toi, je te connais pas, et t'es trop bizarre...

Manu s'approche de Victor.

MANU

Tu discutes pas.

Victor se dégage.

VICTOR

J'viens pas avec toi.

MANU

Ok on va chez les flics.

Tu préfères les flics ?

Un temps. Victor shoote dans un caillou.

VICTOR

...Putain...

Cut

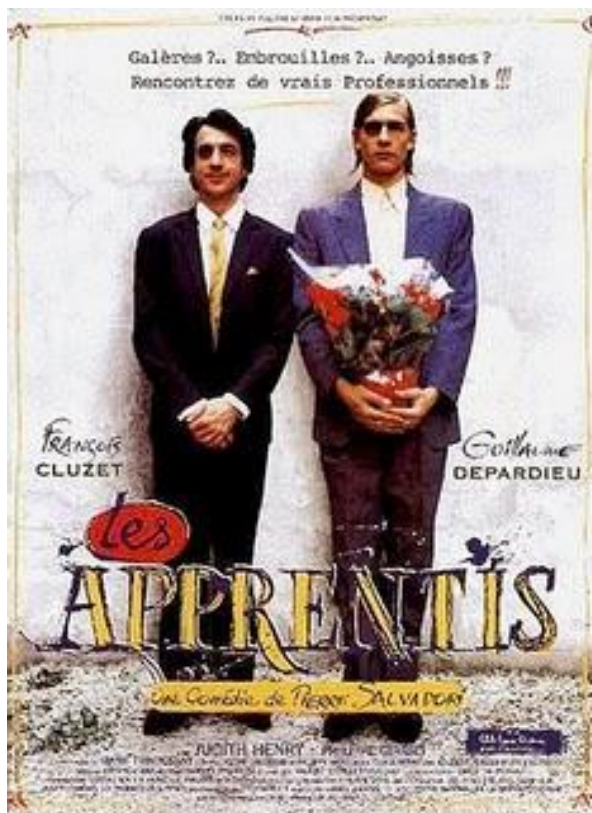
INFLUENCES

Lorsque l'on demande à Thomas Cailley quelles sont ses influences, il évoque *Les Apprentis* de Pierre Salvatori et plus particulièrement la scène de la déclaration d'amour de Guillaume Depardieu qu'il trouve « à la fois hilarante, touchante et accessible. Un beau moment de cinéma ».

Bien que le film se concentre sur une étape du voyage de Manu, le genre du road-movie (ici décalé) vient à l'esprit.

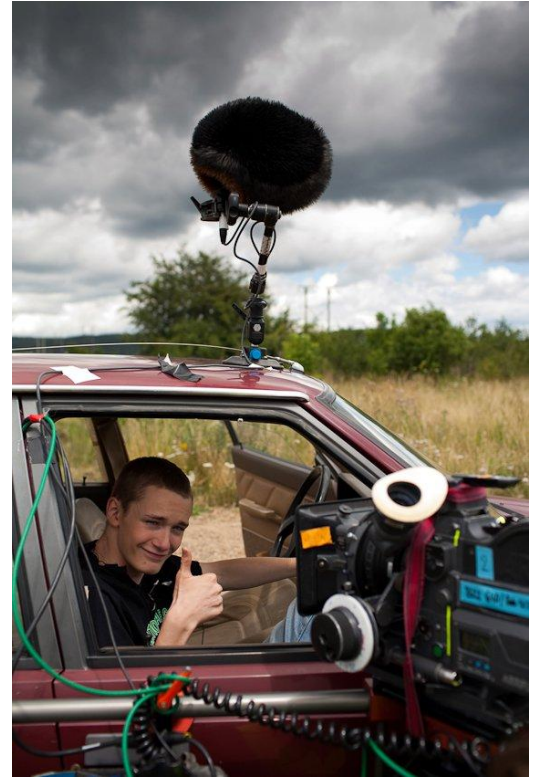
Les Apprentis

On peut établir certaines analogies entre cette scène et quelques passages du film de Thomas Cailley tant sur le fond que sur la forme. Dans *Les Apprentis*, Pierre Salvatori évoque la rencontre improbable et comique entre deux personnages qui vivent des vies complètement différentes : un écrivain raté et un post-étudiant qui n'est toujours pas entré dans la vie professionnelle. La déclaration d'amour se place sur un ton comique décalé entre le sérieux du sujet (une déclaration d'amour) et la manière dont il le dit.



LE TOURNAGE





LA DIFFUSION

Les festivals de cinéma

Les courts-métrages ne connaissent pas la même diffusion que les longs-métrages. Aujourd'hui, peu voire pas de salle de cinéma propose au public de payer son billet pour aller voir un ou plusieurs courts-métrages. Comme le rappelle souvent Thomas Cailley, le court-métrage est en quelque sorte une carte de visite pour le réalisateur, un moyen de se faire connaître pour ensuite donner confiance à des personnes qui lui proposeront de faire son premier long-métrage. C'est **une étape nécessaire** dans la carrière professionnelle d'un réalisateur. Néanmoins, ce n'est pas pour autant que les films courts doivent être considérés comme des films moins aboutis que les longs-métrages.

Le moyen de diffusion privilégié d'un court-métrage est le festival spécialisé ou non dans la forme courte. Le programmateur du festival sélectionne le film pour le mettre en **compétition** avec d'autres films. Un jury composé de professionnels ou du public vote pour le film qui recevra **le prix**. Le prix peut être une somme d'argent, un avantage publicitaire, de diffusion... *Paris Shanghai* connaît actuellement une belle carrière en festival puisqu'il a été sélectionné à de nombreuses reprises.

QUESTION ELEVE

Demandez aux élèves de faire de recherches sur les festivals où le film a été sélectionné

Divers

Le film possède une page face book, sur laquelle on peut trouver toute l'actualité du film (où il passe, prix gagnés), donner son avis sur le film

[Http://www.facebook.com/pages/Paris-Shanghai/189359954423296](http://www.facebook.com/pages/Paris-Shanghai/189359954423296)

PISTES D'ANALYSES GENERALES

1/ Une série de rencontres

Le film se construit sur une série de rencontres qui rythment le parcours du personnage principal et structurent le récit. Elles constituent le thème du film puisqu'elles permettent à la fois de faire avancer l'histoire et sont -apparemment et dans son discours- l'objet de la quête de Manu. Il précise, en effet, à plusieurs reprises à ses interlocuteurs combien il cherche ardemment à rencontrer ceux qu'il ne connaît pas, à communiquer. On peut cependant noter de suite que la volonté de dialogue affichée par Manu n'est guère suivie d'effets.

A) Echec des rencontres

Ainsi, le premier échange peut se résumer à un monologue de Manu face à un couple qui ne répond rien. En termes de mise en scène, on notera le contraste établi entre l'omniprésence de la parole du personnage de Manu, sa volubilité et le silence que lui oppose le couple. Cette première rencontre ratée, comme d'autres dans le film, est marquée par un montage alterné de champ / contrechamp. De même, lorsque Manu et Victor dialoguent avec la vieille dame, puis avec la mère de Claire, ils sont filmés sur le seuil de la maison, en face-à-face. L'espace entre les personnages est clairement séparé : ils ne sont jamais ensemble dans le champ. C'est comme si les personnages ne pouvaient littéralement pas se rencontrer. Cette absence d'échange et de dialogue est, on l'a dit, causée par le personnage de Manu qui, sous couvert, de communication, joue les « pique-assiette », passe son temps à demander l'hospitalité, sans avoir rien à donner en échange. Celui-ci n'est donc qu'à sens unique. L'impression demeure qu'il égrène une litanie de clichés sur la manière d'envisager son voyage, ce que l'on retrouve à travers le jeu de l'acteur, oscillant entre assurance et détachement.

B) Manu et Victor

La seule rencontre intéressante pour Manu est celle avec Victor ; ce qui se traduit à l'écran par le fait qu'ils soient souvent cadrés ensemble et dans la même position (séquence 4, 5). L'ironie, pour Manu (et la leçon du film) est que cette rencontre n'est pas préméditée, qu'elle est littéralement un accident de parcours puisque Victor emboutit le vélo de Manu (séquence 2). Cette rencontre accidentelle contrecarre les plans de Manu, l'obligeant à voir différemment son voyage. Elle constitue la vraie rencontre du film, sans que Manu ne s'en rende vraiment compte. Elle est aussi l'exemple illustré, la mise en pratique de la conception qu'a Manu du voyage. Celui-ci s'apparente, selon lui, non à du tourisme, mais un échange authentique avec les habitants qu'il rencontre. La mise en scène fait de la théorie de Manu une suite de clichés que le réalisateur tourne en dérision. Cette théorie sera ainsi exposée par trois fois au cours du récit, d'abord au couple de la séquence d'ouverture, puis à la vieille dame et enfin à Victor mais à chaque fois, elle est peu convaincante.

La rencontre avec Victor est la seule qui fonctionne, mais contre le gré de Manu. Ce dernier et Victor n'auraient pas dû se rencontrer et Manu n'est pas du tout préparé à cette rencontre. Mais ils vont former une sorte de couple soudé, capable de s'entraider (comme dans les « Buddy movies »¹). Cette rencontre rend aussi bien compte du registre du film : une tonalité sérieuse aussitôt dédramatisée par une situation ou une parole comique. D'ailleurs, le premier contact physique entre Manu et Victor est une poursuite suivie d'une bagarre dans le champ, mais la caméra les filme de loin, dans un plan d'ensemble où l'on ne distingue que des pantins gesticulant. La violence est de fait désamorcée par l'ellipse, comme elle le sera par la suite dans les conflits qui opposeront Victor à Manu (séquence 6) du fait de la voix atone du personnage de Victor, du peu de tension à l'écran et du montage cut qui laisse la violence en suspens, la fait retomber.

2/Différents types de comique : comique de situation et de personnage

L'origine de la rencontre est, elle aussi, filmée de manière comique. La scène où Manu cherchant à sauver son appareil photo se fait emboutir son vélo est une situation comique pour le spectateur. Pour ce faire, la mise en scène joue sur le silence, le changement de rythme et le montage alterné. L'attente du personnage par rapport à ce qui va se passer, puis la chute au sens propre (le vélo tombe) et au sens figuré (le retournement de situation) fondent le comique de situation au détriment du personnage puisque l'accident est dramatique pour lui.

De fait, le comique est redoublé par les actions du personnage. Manu cherche à immortaliser ses exploits de grand voyageur et est ridiculisé par l'arrivée de la voiture alors qu'il avait réussi à sauver le vélo. Manu cherchant à se construire une légende par la photo est rattrapé par la réalité. Il s'agit sans doute ici de tourner légèrement en dérision la quête du personnage, comme lorsque les deux personnages sont filmés, de l'eau jusqu'aux genoux (séquence 8). Le contraste entre le sérieux de la discussion (l'allégorie du bâton rompu) et la situation des personnages est perceptible par le plan d'ensemble sur les personnages, de dos. On trouve aussi à d'autres reprises du comique de mots comme par exemple le « ça sert à rien si ça serre pas » de Manu sanglant Victor ou encore les questions involontairement perspicaces de la vieille dame qui contrent Manu et confirment au spectateur le sans-gêne du personnage.

Le film permet également d'explorer de manière amusante la question de l'immaturité à travers la relation de Manu et de Victor. La fin du film les montre à exacte même hauteur de cadre et Manu et Victor discutant au même niveau, comme s'ils avaient le même âge. Et si Manu prend l'ascendant sur Victor, il réactive surtout de manière comique le thème de la communication (avec Claire), en donneur de leçons (séquence 13).

3/ Des séquences sans fonction narrative ?

A) Le film joue aussi avec les attentes du spectateur en désamorçant systématiquement les hypothèses de lecture. Ainsi les éléments qui au fur et à mesure de l'avancée du film doivent être reconsidérés :

- on a l'impression que l'homme et la femme présents au début du récit sont les parents de Manu
- on comprend bien après que le coup de téléphone de Victor à ses parents n'a pas eu lieu

B) Au sein du film, deux séquences sont particulièrement intéressantes à interroger. On pourra se demander en quoi elles ne font pas avancer le récit et quelles peuvent être leurs fonctions dans le film.

- première séquence : séquence 9 (11 :03-12 :01) : l'étrange petit garçon

La séquence s'ouvre et se clôt par la même action : Manu « sanglant » Victor. Au milieu, un échange de regards entre Manu et un petit garçon à vélo dans des plans subjectifs en champs / contre-champs. Cet échange, muet, n'est guère explicite. Quelle peut en être l'interprétation ? Le petit garçon semble être la réplique en miniature de Victor et il est, lui, à vélo, à la différence de Manu qui n'a plus son vélo. Manu suit des yeux le petit garçon mais son visage n'exprime rien et la séquence s'étire, le temps semble se dilater. Le spectateur en est réduit à imaginer qu'il projette Victor dans le petit garçon et qu'il est donc encore privé de son voyage. Cette séquence peut aussi sembler onirique par l'étirement du temps et le brusque retour à la réalité de Manu mettant la ceinture à Victor.

- deuxième séquence : Séquence 11 : Manu seul (14 :08-16 :17)

Après le conflit avec Victor, les deux personnages sont chacun de leur côté. Le spectateur a suivi Victor se dirigeant on ne sait où puis est revenu vers Manu. Celui-ci se couche sous sa tente, puis sort dormir à la belle étoile. À l'aube, il se lève et se dirige vers un champ où trônent des silhouettes de vaches en carton. Le caractère étrange de cette partie de séquence tient évidemment à l'incongruité de cette présence. Il est aussi dû à la difficulté pour le spectateur à comprendre ce qui motive le personnage. Le fait qu'il se dirige sans hésitation vers le champ de vaches liée à l'incertitude du spectateur crée une forme de tension que la lumière tamisée et le cadre instable soulignent. Les plans courts, la caméra à

l'épaule, l'absence de raccords qui font des plans des flashes, installent une ambiance onirique. L'impression demeure qu'il est perdu, qu'il cherche quelque chose, mais rien n'indique de manière certaine ce que cherche le personnage.

Les deux séquences sont mystérieuses car elles n'ont pas forcément de fonction narrative claire. La fonction symbolique est elle aussi peu évidente. Le sens ne se donne donc pas facilement.

4/ Au croisement des genres : Le « Buddy movie » et le « road movie »

Le « Buddy movie » insiste sur la rencontre entre deux personnages que, à priori, tout oppose. Ici, c'est le cas : la différence d'âge, le contraste entre la blondeur de Victor et le brun de la barbe et des cheveux de Manu, la rencontre accidentelle témoignent de cet antagonisme de base. Mais s'il y a conflit de départ, il est vite désamorcé : la bagarre est par exemple filmée de loin et éludée grâce à une ellipse, les personnages apparaissent tels des pantins gesticulant dans l'herbe. Et comme dans tout « Buddy movie »² qui se respecte, les personnages, s'ils s'opposent au départ, vont finir par sympathiser et s'entraider. C'est le cas lorsque Manu se fait le lien entre Victor et Claire. Manu, plus âgé, semble jouer pour Victor, le grand frère, mais l'immaturité qui le caractérise, le rend finalement plus proche de Victor qu'il n'en a l'air. La fin du film les montrant, tous deux, assis, à même hauteur et conversant, accentue cette idée.

Cependant, la rencontre n'est pas le seul thème du film. Le voyage de Manu inscrit donc aussi ce film dans le genre du « road movie »³. La traduction « film sur la route » s'applique particulièrement bien à *Paris-Shanghai* et on en retrouve ainsi certains traits par le motif du déplacement et par une attention particulière accordée à la nature par le cinéaste. Les plans d'ensemble, la lumière, la composition du cadre magnifient le paysage et les personnages sont souvent filmés en train de se déplacer, comme en témoignent les nombreux plans en voiture.

Cependant, la séquence de l'accident parodie le genre du road movie à l'œuvre dans le film. Ainsi, si le voyage de Manu doit se faire en vélo, on le verra davantage en voiture ou bien en train de réparer un vélo. Le projet de voyage de Manu et le genre du « road movie » se brisent quelque peu à ce moment-là en même temps. De plus, le « Road movie » n'est pas forcément lié à un genre dramatique, mais il est souvent loin du comique, alors que l'accident est plutôt drôle pour le spectateur.

Le genre semble aussi impliquer une forme de parcours initiatique qu'on ne retrouve pas dans *Paris-Shanghai*. Si Manu se trouve, effectivement, par son voyage et comme il le dit lui-même à Victor, dans une forme de quête spirituelle, son discours est discrédité par la distance tendrement ironique du réalisateur à son égard. Le personnage ne semble pas vraiment évoluer, n'ayant sans doute pas pris conscience de la valeur de la rencontre avec Victor.

Conclusion : film à la croisée des genres, film parodiant les genres et jouant sur les points de vue, *Paris-Shanghai* explore, sans avoir l'air, le rapport à soi et à l'autre, le désir de voyage et aussi de fiction (se raconter une histoire et raconter des histoires).

² Littéralement « film de copains », ce genre fait la fortune de la comédie américaine : *L'Arme fatale* de Richard Donner (1987), *48h* de Walter Hill, etc... Mais des films dramatiques comme *L'Épouvantail* (1973) peuvent aussi en faire partie. Dans ce film de Jerry Schatzberg, deux « marginaux » se rencontrent sur la route et nouent une solide amitié chemin faisant.

³ Petite liste non exhaustive : *Easy Rider* de Dennis Hopper (1968), *Alice dans les villes* (1973) et *Paris-Texas* de Wim Wenders (1984), *My own private Idaho* de Gus Van Sant (1991), *Thelma et Louise* de Ridley Scott (1991). Ce dernier peut aussi entrer dans la catégorie des « Buddy movies ».

PISTES D'ANALYSE DE LA SEQUENCE D'OUVERTURE ET ANALYSE PLAN PAR PLAN

La séquence d'ouverture de Paris-Shanghai est intéressante dans la mesure où elle expose rapidement les enjeux du film, mais reste volontiers elliptique en ce qui concerne le personnage principal et ses projets. Les partis-pris de mise en scène permettent aussi de varier les points de vue de manière complexe.

1) Fonctions informative et programmatique de la séquence d'ouverture

La séquence est constituée de micro-scènes qui visent à la fois à informer le spectateur sur le personnage et sa situation, mais aussi à déclencher l'action (avec l'accident)

Les éléments du décor inscrivent le film dans une temporalité et un espace particulier : la campagne française pendant l'été. Cette information est précisée par la tenue vestimentaire du personnage de Manu. Cette séquence est aussi programmatique dans la mesure où elle expose les thèmes, à savoir le voyage (les trois premiers plans) et la rencontre (par la fin de la séquence) et le registre du film, plutôt (mais pas tout le temps) comique. Ce dernier élément permet de tourner le personnage en dérision aux yeux du spectateur. Le comique de situation est aussi présent lors de la mise en scène de l'accident de vélo. Celui-ci se construit en deux temps : une attente (il faut sauver l'appareil photo) et un retournement de situation (le vélo embouti) qu'on peut aussi appeler chute. On assiste ainsi à une chute au sens propre et au sens figuré.

2) La question du point de vue

Le changement d'énonciation est récurrent. La caméra se place à différents endroits et le spectateur voit souvent à travers les yeux du personnage principal, à savoir Manu (dans des plans subjectifs, plans 15, 17, par exemple). Ce regard porté par le personnage sur les choses alterne avec le regard porté sur ce personnage par la caméra (plans 13, 14, 16, 17, par exemple). Ce double point de vue permet d'instaurer une distance, empêche la projection entre le spectateur et le personnage. Ainsi, l'accident du vélo, dramatique pour Manu, est filmé de manière comique.

On peut aussi évoquer le hors-champ et ce, « en tant qu'espace et action excédant les limites du cadre ». Ainsi, « l'expression et la direction des visages visibles sur l'image mais tournés vers quelque chose ou quelqu'un hors-champ ouvrent une communication avec celui-ci. ». L'origine de l'inquiétude de Manu est par exemple différée grâce au hors-champ (plan 14) et celui-ci fait ainsi fonctionner le suspense.

Le film joue aussi avec le point de vue lorsque par exemple le cadre de l'appareil photo se trouve être celui de la caméra, comme aux plans 9 et 10. Ce dispositif n'est d'ailleurs compréhensible qu'après-coup (le point de vue du plan 9 ne se comprend qu'au plan 10). Le réalisateur joue ainsi à plusieurs reprises sur l'attente « contrariée » du spectateur. Ici, l'intérêt de confondre le point de vue de l'appareil photo et de la caméra est de montrer que le personnage, lorsqu'il se met en scène pour la photo, se raconte une histoire, une sorte de fiction, « se fait en quelque sorte un film » sur son voyage. Le début de la séquence avec le couple et sa manière d'expliquer son projet de voyage vont dans ce sens ; On peut même aller plus loin en évoquant le réalisateur, qui, lui aussi, avec sa caméra, raconte une histoire. On assiste donc ici à une mise en abyme de la fiction (la fiction que le personnage se raconte dans la fiction que le réalisateur filme) par la double utilisation de la caméra (en tant qu'appareil photo de la fiction et en tant que caméra filmant la fiction).

Enfin, il est intéressant de noter la manière dont le premier contact entre les protagonistes est filmé. Alors que Manu s'élance dans le champ pour poursuivre Victor qui s'enfuit, on s'attend à ce que la caméra les suive, allant jusqu'à filmer la bagarre. Mais la caméra reste loin, évitant justement de filmer la violence en gros plan. La scène du coup en devient presque comique, avec ses personnages gesticulants et ses éclats de voix indistincts (plans 29).

QUESTIONS ELEVES

- 1) Quelles informations cette séquence d'ouverture donne-t-elle sur la temporalité, l'espace et les thèmes du film ? Expliquez en vous servant des éléments du décor, des costumes et de différentes actions.
- 2) Dans les plans 10, que figure la caméra ? Pour quelle(s) raison(s) ?
- 3) Décrivez précisément le plan 12. En quoi ce plan caractérise-t-il le personnage ?
- 4) Dans les plans 12 à 19, quels sont les différents points de vue adoptés par la caméra ?
- 5) Comment se construit le comique des plans 16 à 23 ?