



**LYCÉENS ET  
APPRENTIS  
AU CINÉMA**

DISPOSITIF NATIONAL D'ÉDUCATION AUX IMAGES  
RÉGION HAUTS-DE-FRANCE

LIVRET ENSEIGNANT

# DIFFRACTION

4 COURTS MÉTRAGES  
TOURNÉS PRÈS DE CHEZ VOUS !



## SOMMAIRE

03 INTRODUCTION

04 > 11 TRACES

12 > 17 ROBERTO LE CANARI

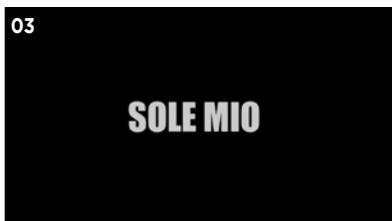
18 > 23 SOLE MIO

24 > 30 FREE FLOW

# INTRODUCTION

# DIFFRACTION

## GRANDES ONDES EN FORMAT COURT



À première vue, les quatre courts métrages réunis dans ce programme se distinguent surtout par la variété des sujets abordés : l'initiation d'une jeune artiste apprentie au temps de la préhistoire dans *Traces* (Hugo Frassetto et Sophie Taver Macian, 2019) [01]<sup>1</sup> ; la mort et la maladie dans *Roberto le canari* (Nathalie Saugeon, 2017) [02] ; les relations familiales face à la transidentité dans *Sole Mio* (Maxime Roy, 2019) [03] ; et l'immigration clandestine et le déracinement dans *Free Flow* (Sâm Mirhosseini, 2020) [04].

Néanmoins, comme les quelques développements qui suivent tentent notamment de le montrer, une vision à peine plus attentive et transversale fait apparaître une préoccupation commune : chaque film est en effet traversé par une problématique semblable, qui concerne la notion de deuil et l'attitude à adopter devant l'absence ou la disparition, que ces dernières soient effectives ou à venir, envisagées de manière directe ou de façon plus souterraine. Pour ce qui concerne *Traces*, la question du deuil et celle du renoncement comme choix moral interviennent dans la dernière partie du film, lorsque la jeune disciple se retrouve face aux conséquences de sa

volonté de toute puissance et décide finalement de se séparer de l'outil qui en est le symbole autant que le fétiche. Travail de deuil vécu à hauteur d'enfant dans *Roberto le canari*, où la mort d'un oiseau est implicitement envisagée comme une étape préparatoire à l'affrontement d'un décès parental potentiel, beaucoup plus délicat à surmonter. Derniers moments de complicité filiale et professionnelle entre un fils et son père dans *Sole Mio*, avant une opération de changement de sexe où le patron de l'entreprise familiale disparaîtra définitivement pour devenir « Lisa » et vivre une vie de femme. Douleur de l'exil et rupture culturelle autant que familiale pour les deux protagonistes de *Free Flow*, qui ne pourront plus jamais retourner dans leur pays natal, l'Iran, pour des raisons politiques ou institutionnelles.

Du Moyen-Orient à Dunkerque en passant par Lille, de la période contemporaine à la préhistoire, les protagonistes de ces quatre intrigues en viennent tous à devoir opérer quelques « petits arrangements avec les morts » ou avec la mort, et à engager un processus de deuil d'une façon ou d'une autre.

Par ailleurs, ces quatre courts métrages témoignent de la grande créativité de jeunes cinéastes dont la carrière s'annonce très prometteuse et dont le talent pour la mise en scène et l'écriture dramatique s'avère déjà particulièrement aiguisé.

« Diffraction » : dérivé du latin « diffractum », supin de « diffringere », qui signifie « briser ». Les quatre histoires ici rassemblées font effectivement état d'une brisure, en cours ou en puissance. Le terme « diffraction » est surtout employé dans le domaine physique, en optique notamment, où il désigne le phénomène qui se produit lorsque des ondes rencontrent un obstacle, ce qui se traduit par des déviations dans leur propagation. Obstacles et déviations parsèment évidemment la trajectoire des différents personnages de ces films, engagés chacun à leur manière dans un processus de « diffraction », donc de reconstruction personnelle pour continuer à vivre et à avancer, à propager de bonnes et grandes ondes, envers et contre tout ■

1 - Les chiffres entre crochets renvoient aux images correspondantes.

# TRACES

## FICHE TECHNIQUE

**Réalisation :** Hugo Frassetto, Sophie Tavert Macian

**Scénario :** Hugo Frassetto, Sophie Tavert Macian

**Storyboard et animatique :** Hugo Frassetto, Sophie Tavert Macian

**Animation :** Hugo Frassetto, Hannah Letaïf, Nicolas Liguori, Clémentine Robach

**Cheffe opératrice lumière :** Sara Sponga

**Décors :** Nicolas Liguori

**Montage image :** Christian Cuilleron, Hugo Frassetto, Sophie Tavert Macian, Cyril Besse

**Compositing et pré-étalonnage :** Cyril Besse

**Design sonore :** Fabrice Faltraue

**Musique :** Fabrice Faltraue

**Production exécutive :** Arnaud Demuyncq - Les Films du Nord

**Coproduction :**

Les Films du Nord, La Boîte... Production, Pictanovo, Suivez mon regard, Digit Anima Avec le soutien de Ciclic-Région Centre-Val de Loire en partenariat avec le CNC, de la Région Hauts-de-France en partenariat avec le CNC, de la Région Auvergne Rhône-Alpes (Aide à l'écriture, Aide à la production), de la Procirep et de l'Angoa-Agicoo, du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, du CNC (Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle animation, Aide au programme).

Avec la participation d'ARTE France

**Année de production :** 2019

**Durée :** 13mn 10s

**Voix des personnages :**

**Émilie Charbonnier** (Lani)

**Claudio Dos Santos** (Karou)

**Jérôme Fonlupt** (Gwel)

**Anny Vogel** (Kaïklo)

## SYNOPSIS

Au temps de la préhistoire, la jeune Lani s'exerce au dessin avec son maître, l'imposant Karou. Dans le sable, il trace une figure de mammoth que l'apprentie reproduit sous la direction de son mentor, lequel l'aide à en parfaire certains détails. Ensuite, ils dessinent ensemble un bison, que la disciple réussit du premier coup de main, en synchronie totale avec le tracé de Karou. Encouragée par ce succès, elle prend alors l'initiative de dessiner une lionne, ce qui lui vaut une sanction immédiate : Karou la réprimande d'une tape derrière la tête avant d'effacer le croquis, quand leur attention est soudainement attirée par une silhouette féline qui passe furtivement à proximité. Le visage de Karou s'assombrit et affiche un air inquiet, tandis qu'une lueur de fébrilité s'allume dans les yeux de Lani.

Arrive Gwel, un chasseur dans la force de l'âge, qui accourt sur la rive et s'adresse à eux avec exaltation dans leur langage primitif. Quand Lani s'apprête à suivre Gwel, Karou la retient et la place derrière lui. Ils remontent ensuite vers la grotte surplombant la rivière que leur tribu occupe, tandis que non loin de là, un énorme troupeau de bisons se détache de l'horizon et traverse la steppe.

Dans la grotte, une femme borgne, Kaïklo, s'adresse à la tribu et demande à Gwel et à Karou de venir la rejoindre. Là, elle brandit deux lames d'obsidienne liées ensemble, puis elle les sépare brusquement. Son geste fait apparaître l'image d'un bison puis d'une sagaie qui fend les airs et transperce le flanc de l'animal avant de le faire disparaître. Alors

que la tribu entonne des chants rituels, Kaïklo remet chacune des lames à Gwel et à Karou, sous le regard admiratif et envieux de la jeune apprentie traceuse.

La nuit, autour d'un feu de camp, Lani profite du sommeil de son maître pour dessiner un félin dans la poussière du sol avec son doigt. Soudain, une lionne noire sort de la nuit et s'approche de la jeune fille, qui se défend avec un morceau de bois enflammé. Mais l'animal ne l'attaque pas. Quand Lani s'apprête à caresser la lionne, elle est brusquement projetée en arrière par Karou, qui tient la bête en joue avec sa lame d'obsidienne, la faisant fuir. Une fois le danger écarté, Karou sermonne son apprentie et lui administre une correction pour la punir de sa désobéissance.

Le lendemain, Karou et Lani retrouvent les chasseurs au pied de l'immense cheminée de pierre qui leur sert de repaire. Le maître et son élève se mettent en route et traversent une grande arche rocheuse qui enjambe la rivière. Ils remontent ensuite une corniche le long de la falaise qui mène à l'entrée d'une grotte. Lani allume un feu avec une pierre de silex tandis que Karou observe les chasseurs postés de l'autre côté de la vallée, où l'énorme troupeau de bisons s'est rassemblé. Karou prend une torche et pénètre dans la grotte. Lani tente de le suivre mais son maître l'en empêche. Elle se fâche, ils s'empoignent et Karou la pousse avec tellement de force qu'elle manque de tomber dans le vide. In extremis, elle s'accroche au bord de la falaise et pousse un cri de rage. La lionne noire surgit alors

brusquement et fond sur Karou qui s'effondre puis perd connaissance. Lani et le fauve se font face et semblent se jauger. Puis l'animal pénètre dans la grotte. Lani s'empare de la lame d'obsidienne de Karou, toujours inconscient, et elle suit la lionne dans les profondeurs de la cavité rocheuse, en s'éclairant d'une torche. La lueur de son flambeau se promenant sur les parois de la grotte fait apparaître différentes figures animales qui semblent s'animer sur son passage.

Lani plante sa torche dans le sol et taille en pointe un bâton de bois avec sa lame, tandis que dans la vallée, les chasseurs s'apprêtent à se lancer à l'assaut du troupeau de bisons. Gwel se saisit de son arme et tranche la paume de sa main, qu'il passe ensuite sur son visage pour le marquer de sang.

Au même moment dans la grotte, Lani passe elle aussi sa main sur son visage, qui apparaît maculé de rouge. Avec son bâton transformé en fusain, elle trace une figure de bison sur la paroi et son dessin s'anime. Une lance est décochée et les bisons se démultiplient alors que les sagaies fendent l'air. Puis les figures bovines se changent en figures félines, qui s'affrontent avec une violence telle que le combat vire au chaos. De cet affrontement émerge une lionne d'apparence humaine, laquelle bondit sur le dos d'un bison et lui déchire la jugulaire d'un coup de mâchoire acérée. Dans la fureur et les rugissements, la lionne-humaine massacre et déchiquette tout ce qui se trouve sur son passage, puis laisse des flots furieux emporter les cadavres. Mais soudain, une entité la fauche

à son tour et la lionne roule sur le sol. Le visage de Gwel apparaît brièvement avant de se dissoudre dans les ténèbres.

Évanouie, Lani reprend connaissance. Elle découvre la fresque qu'elle a dessinée sur la paroi de la grotte – une meute de lions en pleine course – et affiche un air de contentement.

Elle sort de la grotte et passe devant Karou qui retrouve lentement ses esprits. Ils échangent un regard dur puis la jeune apprentie se détourne de son maître, poursuivant sa route seule.

Lani grimpe sur l'arche de pierre et observe, horrifiée, la rivière ensanglantée qui charrie de très nombreux cadavres de bovins et de félins. Parmi eux, le visage de Gwel se détache momentanément, avant d'être englouti par les flots.

Lani s'agenouille et verse une larme. Puis elle s'approche du bord du précipice et brandit sa lame d'obsidienne, qu'elle jette dans le vide. En se brisant, les morceaux de l'arme réduits en poussière se transforment en une fresque représentant un troupeau de bisons poursuivi par des lions.



# ANALYSE

## L'EXIGENCE ET LA SÉDUCTION

*Traces* nécessite sans doute plusieurs visions successives pour que l'intrigue et ses différents enjeux soient pleinement appréhendés. Les auteurs ont fait le choix d'une narration strictement visuelle, ce qui requiert dès lors une attention accrue, d'autant plus que le contexte de la préhistoire reste assez rarement représenté au cinéma, donc peu familier du public. Par ailleurs, les personnages parlent très peu et, lorsqu'ils le font, ils s'expriment dans une langue inventée qui ne fait l'objet d'aucune traduction. Ce langage a été conçu de toutes pièces, sur la base d'un mélange de racines indo-européennes, de tagalog austronésien et d'allemand. Pour le spectateur, les quelques échanges dialogués demeurent donc de purs phénomènes phonatoires, dont on peut seulement en deviner parfois la signification (quand Lani se fait gronder par Karou ou lorsqu'elle se rebelle, par exemple). À cette opacité linguistique s'ajoute une autre particularité du film : celle qui consiste à favoriser la collusion entre le réel et l'imaginaire, et à développer une porosité croissante entre l'univers objectif dans lequel évolue le personnage principal et son monde intérieur. *Traces* pourra donc dérouter de prime abord, tout en suscitant l'envie de le revoir aussitôt – ce qui est toujours une réaction de bon augure, que peu de films savent provoquer (exemplairement, ceux de David Lynch, dont l'effet de perturbation qu'ils produisent se double inmanquablement d'une sorte d'addiction au déchiffrement et à l'interprétation).

*Traces* appartient à cette catégorie d'objet filmique à la fois déconcertant et fascinant. Aussi exigeant qu'ambitieux, le film présente dans le même temps l'atout de la séduction immédiate : on est en effet instantanément conquis par sa puissante facture graphique, tour à tour éblouissante, dépaysante et riche d'une force d'évocation peu commune.

## MIXITÉ TECHNIQUE ET ESTHÉTIQUE

Le principe d'hybridation qui caractérise le récit se retrouve également au niveau de la conception formelle du film. Deux techniques différentes ont été employées. D'une part, l'animation de dessins conçus à la peinture à l'huile, pour tout ce qui appartient au monde réel de l'intrigue et à l'univers objectif des personnages. Et d'autre part, l'animation en sable (ici du sable noir, comme celui que l'on trouve dans les terrariums), qui utilise les propriétés plastiques spécifiques de la matière poudreuse et tire profit d'effets d'ombre et de lumière labiles, plus ou moins marqués en fonction de la quantité et de l'épaisseur de produit qui sont travaillées. L'animation en sable s'effectue sur banc-titre rétro-éclairé et les prises de vue sont réalisées par le dessus. L'animateur déplace le sable sur une plaque de verre avec un pinceau, une règle de fer ou une lame de cutter. Cette technique est particulièrement appropriée aux scènes de transformations ou de métamorphoses. Dans *Traces*, elle est utilisée pour les séquences qui font intervenir des éléments relevant du surnaturel ou de l'imaginaire, notamment lorsque Lani pénètre dans la grotte après l'attaque de Karou par un dangereux félin.

## LA GROTTTE DES RÊVES RETROUVÉS



À la base du scénario de *Traces*, il y a la découverte de la fameuse « fresque des lionnes » de la grotte Chauvet **[01]** en Ardèche, une vaste composition rupestre représentant trente-six lionnes lancées à la poursuite de plus d'une centaine de mammoths, bisons et rhinocéros. C'est à ce jour la plus ancienne image connue au monde, vieille d'à peu près trente-six mille ans. L'idée des deux cinéastes part de l'envie d'imaginer l'histoire de l'artiste du paléolithique qui a peint cette fresque et de réaliser un film qui plongerait dans les origines mythiques de l'art et de l'humanité. Très vite, plusieurs choix s'imposent : la gamme chromatique de la fresque de la grotte Chauvet sera conservée et se limitera donc à trois couleurs : le blanc, le rouge, le noir. La mixité des techniques d'animation retenues ira également dans le sens d'une réinterprétation cinématographique de l'art pariétal. En effet, le sable animé suggère la minéralité des grottes, tandis que les dessins à la peinture à l'huile font volontairement apparaître les gestes d'exécution,

les traces laissées par les doigts et les pinceaux – ce qui procure par ailleurs au film un aspect à la fois brut et sophistiqué, en parfaite adéquation avec les pratiques de l'époque envisagée.

Seize mois de travail auront été nécessaires pour élaborer les dix-huit mille images racontant l'initiation de Lani. Le processus de création dans son ensemble, quant à lui, s'est étalé sur près de quatre ans et demi.

## IMAGE ET MAGIE

Karou, le mentor de Lani, est maître traceur. Au sein de la tribu, sa fonction consiste à peindre des fresques garantes du bon déroulement de la chasse. Dès les premières minutes du film, Karou est montré comme un personnage respecté, mais il est également exigeant et surtout très autoritaire envers son apprentie, laquelle est destinée à prendre sa succession. Car le traceur accuse le poids des années et ses forces déclinent (à plusieurs reprises, on le voit éprouver quelques difficultés pour se relever). C'est sans doute ce qui le rend aussi intraitable avec son élève, dont il semble vouloir accélérer la formation. À l'inverse, la jeune Lani prend peu à peu conscience du pouvoir croissant de sa propre trace, qui diffère



en puissance comme en nature de celle de son vieux maître bourru. L'intrigue débute par une séquence d'apprentissage [02], où l'on perçoit d'emblée que la pratique artistique de la jeune fille est dotée de facultés magiques, de vertus prémonitoires. En effet, dès qu'elle entreprend de dessiner, la chose représentée se manifeste dans la réalité : lorsqu'elle trace un bison [03], le troupeau arrive et Gwel vient en prévenir Karou [04 à 06] ; puis quand elle trace une



lionne [07], l'animal s'actualise de manière furtive aux alentours [08 et 09]. Toutefois, quand elle trace un mammoth, le prodige ne s'accomplit pas, sans doute parce que le résultat s'avère imparfait, nécessitant l'intervention corrective du maître [10]. Malgré tout, si l'on est attentif à tous les éléments du film et notamment aux décors, on se rend compte que le mammifère apparaît bel et bien, mais plus tard et sous une forme dérivée.

Ainsi, lorsque les deux personnages traversent la grande arche de pierre, on peut s'apercevoir que l'édifice naturel possède en fait l'apparence d'un mammoth, dont la tête et les défenses sont



nettement décelables dans la partie gauche de la composition rocheuse [11]. Comme le bison et la lionne, le mammoth exécuté de manière approximative se révèle donc sous une forme éteinte, minérale et fossilisée, mais attestant une nouvelle fois du pouvoir spécifique de la trace de Lani.

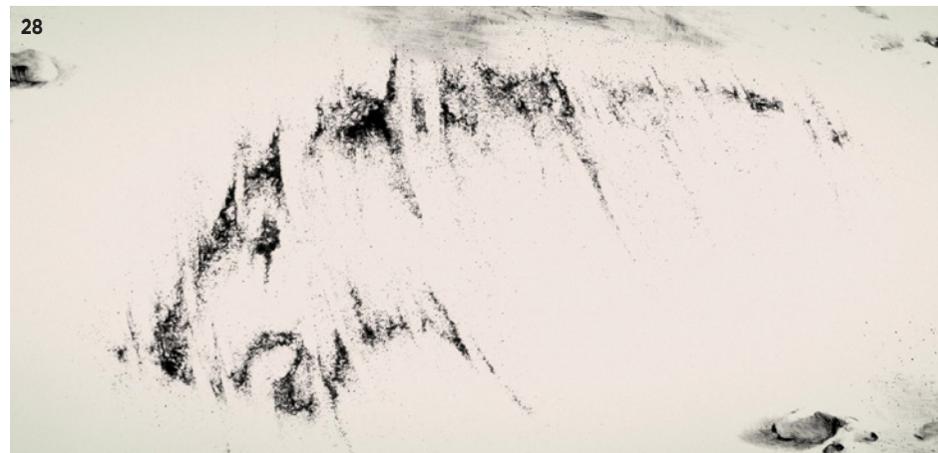
Lorsqu'elle prend seule l'initiative de dessiner la lionne, Karou sanctionne le geste émancipateur de sa disciple et efface immédiatement le croquis, comme si ce dernier constituait un acte sacrilège [12 à 15]. Par la virulence de sa réaction, Karou manifeste un interdit de représentation lié à l'espèce féline, que l'apprentie ne comprend pas. Pourquoi donc Lani n'a-t-elle pas le droit de tracer ce genre de figure ?

## FÉLINITÉ ET FÉMINITÉ

Après la cérémonie de la remise des lames par Kaïklo, le soir autour du feu, Lani profite du sommeil de Karou pour s'adonner secrètement à la transgression de l'interdit. Elle trace une lionne dans la poussière [16 et 17], si bien que l'animal sort de la nuit [18 et 19]. Créature et créatrice s'approprient alors, en un face-à-face pacifique et suspendu [20 et 21]. La lionne est en quelque sorte l'expression du désir d'émancipation de Lani, la figuration de son besoin d'affirmation personnelle. Félinité et féminité ont partie liée et sont toutes les deux frappées de prohibition ou de répression, ce qui transparait déjà dans l'apparence extérieure de l'apprentie : hormis son timbre de voix et peut-être la longueur de ses cheveux, Lani se



caractérise surtout par des traits plutôt androgynes et son comportement général s'avère semblable à celui des autres membres de la tribu, indépendamment de toute distinction de genre. Son obstination à vouloir représenter la félinité traduit dès lors sa propension à revendiquer son identité, sa féminité. Une inclinaison à nouveau réprimée par Karou, qui brandit sa lame d'obsidienne en direction de la lionne [22], l'obligeant à retourner dans l'obscurité épaisse [23]. Mais la jeune fille tient tête et tente de se défendre quand son maître la punit [24 et 25]. Lorsqu'il l'immobilise au sol en lui administrant une clé de bras [26], elle se retrouve nez-à-nez avec son dessin, allongée à ses côtés [27]. Le cadrage souligne alors l'effet de dédoublement ainsi produit, et le geste manuel de Lani sur sa trace tient plus de la caresse que d'une véritable volonté de renoncement par l'effacement. La figure féline reste d'ailleurs partiellement inscrite dans la poussière [28], comme on peut le constater le lendemain, au moment où le maître et sa disciple se mettent en chemin pour se rendre à la grotte située dans les hauteurs d'une falaise.



## LA BEAUTÉ DU CHAOS

La séquence de la grotte constitue le climax du film. Elle débute par un conflit ouvert entre Lani et Karou, lorsque ce dernier refuse que son apprentie le suive dans les profondeurs de la cavité rocheuse [29]. La désobéissance de Lani se solde par un geste d'une violence encore plus affirmée que



précédemment, où la bourrade de Karou manque d'envoyer l'insoumise dans le vide du précipice [30]. Elle se rattrape sur le bord de la falaise et émet un cri de rage à l'encontre de son maître [31], ce qui conditionne le surgissement de la lionne [32], laquelle bondit sur Karou [33], comme si l'animal venait prendre la défense de la jeune fille.

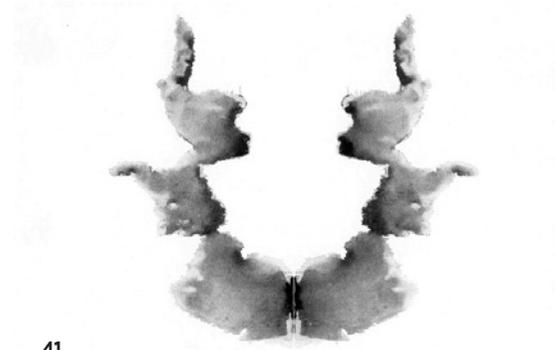
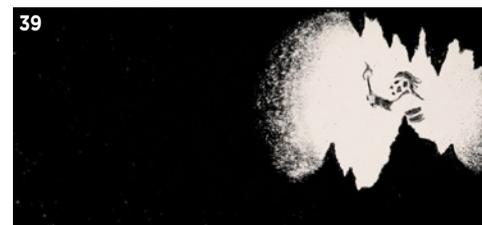
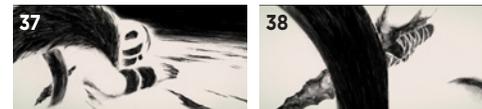


Lani et la féline se font face une nouvelle fois. Les regards qui se jaugent et s'évaluent font l'objet d'un découpage en champ-contrechamp dans des cadrages en très gros plans, ce qui accentue l'effet de miroir entre les deux personnages [34 et 35]. Ici, ce n'est plus la trace de Lani qui a fait apparaître l'animal, mais l'expression sonore et viscérale de son opposition à la figure d'autorité. En quelque sorte, la lionne répond à un signal d'alerte et vient l'incarner. La féline n'attaque pas la jeune fille [36].



Au contraire, elle fait demi-tour et s'engouffre dans la caverne, autorisant tacitement l'humaine à la suivre. Avant de le faire, Lani subtilise la lame d'obsidienne de Karou et l'emporte avec elle [37 et 38]. Le geste est d'importance dans la mesure où il est fortement connoté : en s'appropriant l'arme, elle prend possession du pouvoir, qui plus est du pouvoir masculin.

La progression dans la grotte offre une série de plans réalisés en sable animé, des images aussi somptueuses que puissamment évocatrices, où l'on éprouve l'impression que le personnage chemine à l'intérieur de son âme [39 et 40].



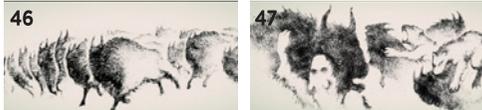
41



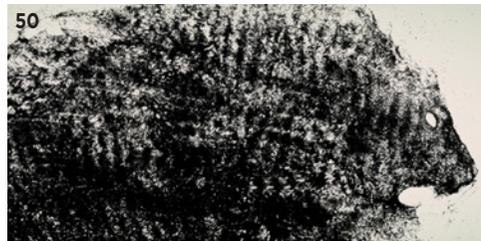
Certaines compositions visuelles rappellent d'ailleurs les fameuses planches du test de Rorschach, célèbre outil d'évaluation psychologique - de type projectif justement - se présentant sous la forme d'une série de taches symétriques et non-figuratives, proposées à la libre interprétation du patient [41 à 44].

Or, l'on sait que les réponses à ce test font très souvent apparaître des figures animales et humaines, parfois mêlées. Et c'est exactement ce à quoi l'on assiste ici.

Quand Lani se met à dessiner, elle plonge en elle-même et donne libre cours à sa toute puissance créatrice. À l'extérieur, Gwel s'apprête à lancer la chasse, tandis qu'à l'intérieur, Lani s'emploie à libérer la trace. Elle s'est taillé un fusain avec la lame d'obsidienne [45], laquelle transmet en quelque sorte



sa force létale à l'exécution de la fresque. Les figures se démultiplient [46] et le mouvement s'hystérise [47], tout autant que le chaos et le carnage se généralisent [48]. La lionne, double animal de Lani, se dresse sur ses pattes arrière pour se changer en créature bipède, mi-animale mi-humaine [49], détruisant tout sur son passage jusqu'à ce qu'elle soit à son tour réduite à néant [50]. Le cœur de la grotte, c'est d'une certaine façon l'épicentre de la psyché primitive, l'endroit où bouillonnent les forces obscures et incontrôlables de l'inconscient. La séquence est une véritable apothéose graphique, comme un écran fulgurant offert à l'acmé dramatique de l'intrigue.

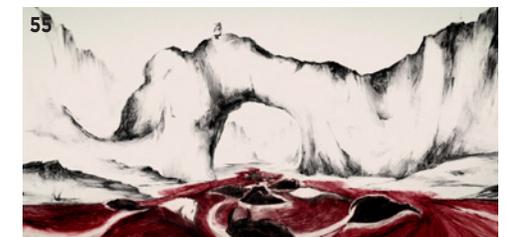


## VAGUE À LAME

Épuisée par cette décharge créatrice, Lani dort sur le sol à côté de sa lame [51]. Quand elle se réveille et contemple son travail, elle affiche une expression de satisfaction [52 et 53]. La fresque semble encore vouloir s'animer - quelques grains de fusain bougent un peu -, comme si l'énergie psychique engagée était toujours palpable sur la paroi de la caverne.



Cependant, à l'extérieur, le spectacle est tout autre. Dans un premier temps, quand Lani sort de la grotte et que Karou se réveille lui aussi, on constate que l'entrée de la cavité rocheuse ressemble à un animal mort, gisant sur son flanc [54], anticipant ce qui va être découvert à plus grande échelle. Puis, lorsque la jeune fille se rend sur la grande arche de pierre en forme de mammoth, elle assiste à une scène de pure désolation [55]. Comme on l'a vu, la trace de Lani possède la faculté de faire advenir dans la réalité ce qui a été dessiné, phénomène qu'elle peut





vérifier cette fois-ci par elle-même : la rivière s'est transformée en un Styx ensanglanté charriant des dizaines de cadavres de bovins et de félins. Vision d'horreur de laquelle se détache le visage de Gwel le chasseur, emporté par les flots également [56]. Le plan réunit les trois seules couleurs utilisées dans le film (le rouge, le noir, le blanc) et sa composition rappelle par ailleurs un célèbre tableau expressionniste, *Le Cri* (1893) d'Edvard Munch.



Cette fois, Lani ne crie pas. Elle pleure [57], constatant l'étendue du désastre provoqué par son déchainement pulsionnel et créatif dans les profondeurs de la grotte. Sa volonté de puissance a sans doute été décuplée par l'arme dérobée à Karou, un outil de domination qui avait déjà fait forte impression sur elle lors de la cérémonie rituelle au sein de sa tribu.

Sur le bord de la falaise, Lani se débarrasse de la lame d'obsidienne en la jetant dans le vide [58 et 59]. Un événement qui, dans ce contexte, n'est pas sans faire revenir en mémoire l'une des scènes les plus célèbres de toute l'histoire du cinéma. On pense en effet à la fin du premier acte de *2001, l'Odyssée de l'espace* (1969) de Stanley Kubrick, où un australopithèque prend conscience que l'os qu'il a dans sa main peut lui servir pour chasser mais aussi pour fracasser la tête des membres du groupe voisin et rival. Le premier outil est une arme, un instrument de domination, donc. Fort de cette découverte, le grand singe lance alors l'ossemment dans les airs, lequel se transforme en vaisseau spatial par l'entremise d'un simple raccord cut [60 à 63]. Ellipse de quatre millions d'années, du premier ou dernier outil, du plus rudimentaire au plus



sophistiqué, de la conquête de l'espèce à celle de l'espace.

La dernière scène de *Traces* offre en quelque sorte le contrepoint absolu de celle qui clôt le premier segment du chef-d'œuvre de Kubrick. En se séparant de la lame, Lani renonce à l'arme, c'est-à-dire au pouvoir, à la domination de la nature par l'homme et à la destruction de l'environnement (animal notamment).

Comme on peut le mesurer, bien que *Traces* s'inspire d'une peinture rupestre et se déroule au temps de la préhistoire, la problématique qui clôt le film est - elle - on ne peut plus contemporaine. Ce qui accroît encore la portée de ce très étonnant court métrage d'animation, aussi inspiré que maîtrisé ■



# ROBERTO LE CANARI

## FICHE TECHNIQUE

**Réalisation :** Nathalie Saugeon

**Scénario :** Nathalie Saugeon

**Direction de la photographie :** Vincent Mathias

**Assistant opérateur :** Clotilde Mignon

**Son :** Maxime Gavaudan

**Décor :** Patrick Colpaert

**Costumes :** Sarah Lazaro

**Maquillage :** Aurélia Louis

**Montage image :** Marie-Pierre Frappier

**Montage son :** Maxime Gavaudan

**Musique :** Baptiste Charvet

**Production exécutive :**

Sébastien Haguenauer (10:15 ! Productions), avec le soutien du CNC, de Pictanovo - Région Hauts-de-France, de la Région PACA, de Canal+, de l'ADAMI, de la Procirep Angoa.

**Année de production :** 2017

**Durée :** 19mn 26s

## INTERPRÉTATION

**Élodie Bouchez** (Elsa)

**David Kammenos** (Julien, l'époux d'Elsa)

**Keanu Peyran** (Max, le fils d'Elsa et Julien)

**Michèle Simonnet** (Brigitte, la mère d'Elsa)

**Clément Bresson** (Pascal, le frère d'Elsa)

**Laurie Lévêque** (Marine, la femme de Pascal)

**Romane Kolkowicz** (Cléo, la sœur de Max)

**Emma Grandjean** (Lucille, la cousine de Max et Cléo)

## SYNOPSIS

Un matin, le petit Max fait irruption dans la chambre de ses parents, Elsa et Julien, avec le corps de son canari dans les mains. Roberto est mort, l'enfant vient de le trouver inerte au fond de sa cage.

Pendant le petit-déjeuner, son père lui propose d'enterrer l'oiseau le samedi suivant, dans le jardin de sa grand-mère. L'enfant accepte et demande s'il doit en parler à Cléo, sa sœur, qui est en vacances chez sa cousine. Afin que la fillette puisse profiter sereinement de son séjour, il est décidé de différer l'annonce du décès de Roberto. Alors que l'enfant quitte la cuisine pour aller s'habiller, Julien place l'oiseau mort dans le congélateur pour le conserver jusqu'au week-end.

Peu après, lors d'une conversation téléphonique avec sa sœur, Max ne peut s'empêcher de faire référence à l'événement le plus important de la journée, si bien que Cléo est finalement informée de la disparition de Roberto, qui sera « enterré samedi chez Mamie », précise-t-il, tout en s'assurant de la présence de sa sœur à la cérémonie.

Comme il a besoin de batônnetts de bois pour confectionner une croix pour la sépulture du défunt, Max propose de manger une glace. Mais en ouvrant le réfrigérateur, il s'étonne d'y découvrir son canari, rendu à l'état de surgelé comme les autres aliments, ce qui ne manque pas d'interroger le petit garçon. Son père lui explique que cette congélation n'a d'autre but que la conservation de l'oiseau jusqu'au samedi. « Si on le laisse comme ça, il va pourrir », indique-t-il à l'enfant, alors rassuré.

Installée sur le canapé du salon, Elsa feuillette un magazine pendant que Max et son père mangent leur glace tout en choisissant soigneusement le morceau de musique qui sera diffusé lors des funérailles de Roberto.

Plus tard, dans la salle de bain, tandis que les deux époux s'apprêtent à faire l'amour, leur étreinte trouve une issue anticipée lorsqu'une mèche de cheveux épaisse se détache de la tête de la jeune femme.

Le samedi, la petite famille se rend chez Brigitte, la mère d'Elsa. À peine arrivé, Max court jusqu'à la cuisine pour placer son oiseau dans le réfrigérateur, mais sa grand-mère l'en dissuade et lui demande d'aller le mettre dehors. Dans le jardin, Max dépose Roberto sur une souche d'arbre, avant de vite le retirer lorsque le chien de la maison s'y intéresse d'un peu trop près.

Comme Brigitte a un bras dans le plâtre, Elsa se propose de nettoyer les vitres du salon, sur lesquelles figurent encore certaines décorations de Noël. Pendant qu'elle s'emploie à la tâche, sa mère la questionne à demi-mots au sujet de la nouvelle coupe de cheveux, plus courte, qu'elle avait projeté d'adopter sans s'y être encore résolue. Puis Brigitte lui demande laconiquement si « ça va », si « ça s'est bien passé ». Elsa répond elle aussi de manière très allusive. À travers la fenêtre, elle aperçoit Max et Julien, pelle à la main, en train de prospecter un endroit pour la sépulture de Roberto. Brigitte quitte la pièce lorsqu'elle entend une voiture entrer dans la cour et part accueillir

Pascal, son épouse et leur fille Lucille. Elsa assiste à l'arrivée de son frère et de sa famille juchée sur son escabeau. Elle observe Max qui rejoint sa sœur Cléo et qui, à l'écart des autres, lui montre le corps de l'oiseau.

Durant le repas, Pascal trouve à redire sur le fait que Cléo ait été prévenue de la mort de Roberto durant leurs vacances, ce qui a provoqué les larmes de la fillette durant toute une journée. Il fait peu de cas de la disparition de l'oiseau et ne comprend guère qu'on y attache autant d'importance. Le ton monte d'un cran lorsqu'est évoquée l'éventualité de son remplacement. Agacé par l'inconséquence et l'insensibilité de son beau-frère et de son épouse, Julien intervient en faveur des enfants et déclare avec fermeté qu'on a le droit d'être triste et de pleurer un canari. Brigitte tente de désamorcer la situation en proposant de passer au dessert. Mais malgré lui, le petit Max jette un froid lorsqu'il demande à sa grand-mère si « Papi a pourri » quand il est mort et si elle a toujours de la peine. Puis Max vide une boîte de chocolats pour l'utiliser comme cercueil pour Roberto, qu'il sort de sa poche, ce qui suscite une nouvelle réaction outrée de Pascal, ne supportant pas que l'on manipule un « macchabée de piaf » pendant qu'ils mangent. Les enfants sont alors priés de quitter la table.

En sortant de la pièce, Max lance aux adultes qu'il les prévendra pour l'enterrement. Nouvel accès d'incompréhension agressive de la part de Pascal, qui saisit l'occasion pour reprocher à Elsa de cautionner l'enterrement d'un oiseau alors qu'elle n'a même pas été en

mesure d'assister aux funérailles de leur père. La conversation prend alors la tournure d'un règlement de comptes familial, où le frère accuse sa sœur d'avoir sciemment choisi de venir en train un jour de grève pour ne pas être présente aux obsèques. Elsa calme les esprits en racontant que c'est durant ce voyage, dans un wagon bondé et sous une chaleur insupportable, qu'elle a rencontré Julien, l'homme de sa vie, et que malgré l'accablement, la tristesse et les circonstances d'inconfort, elle ne s'est jamais sentie aussi vivante que ce jour-là. Face à l'intensité du récit de sa sœur, Pascal reste sans voix.

Dans le jardin, toute la famille assiste à l'enterrement de Roberto le canari. Sur son téléphone portable, Julien lance la lecture du morceau de musique choisi par Max pour l'occasion. Le recueillement très solennel des enfants émeut les parents puis provoque le fou rire complice des deux époux.

Songeuse, Elsa lève la tête et observe un petit oiseau qui se promène sur les branches d'un arbre.



# ANALYSE

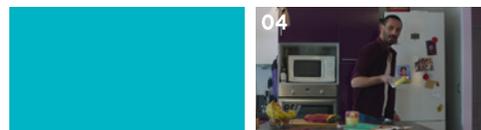
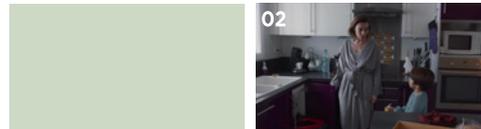
## LE DEUIL À HAUTEUR D'ENFANCE

Maîtrisé de la première à la dernière image, toujours extrêmement juste et particulièrement émouvant, *Roberto le canari* tire toute sa force de la finesse de son écriture et de sa mise en scène. La structure dramatique du film repose sur ce que l'on pourrait appeler un « double scénario » : il y a le scénario apparent, qui concerne la mort de l'oiseau ; et il y a le scénario latent, qui concerne la maladie d'Elsa. Délicatement tissées, les deux trames s'informent mutuellement, communiquent constamment l'une avec l'autre et composent un maillage aussi subtil que sensible.



L'attitude qu'adopte Max suite à la mort de Roberto constitue le fil directeur de l'intrigue et ordonne son développement [01]. Âgé de six ou sept ans environ, le petit garçon est suffisamment grand pour être capable de déduction et il est également en mesure de conceptualiser l'absence, d'intégrer le caractère permanent de celle-ci. Il comprend que la mort est universelle et surtout irréversible - ce qu'il signifie à sa sœur au téléphone, avec ses mots à lui, en lui précisant que Roberto est « *très très mort* ». Lorsque son père lui propose d'enterrer son canari, il autorise de la sorte l'enfant à accorder tout le sens et toute l'importance nécessaires à l'événement. Bien qu'un adulte soit plutôt enclin à relativiser l'investissement affectif vis-à-vis d'un oiseau en cage (comme c'est le cas de Pascal, le beau-frère mal dégrossi), Julien au contraire se souvient très bien qu'à hauteur d'enfance, il n'y a pas de chagrin mineur ou de petit deuil. Si bien que Max réagit à la mesure de l'égard qui est manifesté en direction du

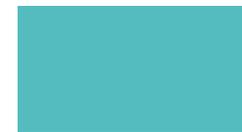
disparu, dont la pleine appartenance à la famille est entérinée par la proposition paternelle. Pas de crise de larmes, de cauchemars nocturnes ou d'accès de mélancolie, mais à l'inverse un comportement serein, méthodique et réfléchi, qui voit Max s'investir très sérieusement et très efficacement dans l'organisation de funérailles en bonne et due forme pour son oiseau. L'environnement domestique va ainsi être mis à profit pour que les différents rituels funéraires puissent être dignement accomplis. Car il est impensable que Roberto finisse trivialement dans la poubelle [02], cette fosse trop commune destinée aux seuls déchets, donc irrévocablement inappropriée à la célébration de la mémoire du volatile. Le mouvement de recul et le regard que lance Max à sa mère lorsqu'elle envisage un instant cette possibilité sont particulièrement éloquentes : c'est comme s'il lui disait « *Sérieusement ?! N'y pense même pas !* ». Un journal plié fera finalement office de linceul temporaire [03], tandis que le réfrigérateur servira de morgue improvisée, à l'initiative de Julien [04].



Quand il quitte la cuisine après le petit-déjeuner, le gamin trouve une plume sur le sol [05], qu'il ramasse en douce [06], à l'insu de ses parents (parce que sa mère lui a précédemment dit de ne pas embrasser Roberto ni de trop le manipuler, car il est peut-être



mort d'une maladie), comme l'on conserverait un vêtement ou un objet ayant appartenu à un proche, en guise de souvenir, de fétiche mémoriel. Plus tard, lorsque Max propose de manger une glace, c'est dans l'unique but de récupérer les batônnetts de bois qui lui permettront de fabriquer une croix pour la tombe de l'oiseau. Il est alors surpris de découvrir Roberto dans le congélateur, placé dans un sac plastique au milieu des aliments surgelés [07], si bien qu'il demande « logiquement » à ses parents s'ils ont l'intention de le manger... La situation perçue comme morbide met Elsa mal à l'aise et elle s'énerve [08], ce qui étonne le petit garçon [09] qui s'intéresse le plus naturellement du monde, avec la candeur de son âge, aux détails biologiques de la mort dont il ignore encore certains aspects, comme la décomposition des tissus organiques, que lui explique son père. Puis, lors de l'arrivée chez sa grand-mère, on constate qu'il a



bien intégré la leçon de choses et qu'il a pris la peine de transporter Roberto dans un sac isotherme [10], objet usuel de la vie courante réquisitionné ici comme enveloppe cryogène. Comme sa mamie ne l'autorise pas à utiliser son frigo [11], le gamin se rend dans le jardin et dépose précautionneusement son canari sur la souche d'un arbre tronçonné [12], élue comme



véritable funérarium à ciel ouvert, endroit destiné au recueillement mais dont la fonction nouvelle est abrégée par l'irruption inopinée du chien [13], lequel fait montre d'un intérêt pour le défunt un peu trop démonstratif et déplacé. La présentation du corps au plus proche parent se fera donc de manière privative, comme en témoigne la scène où Max retrouve sa sœur et l'emmène à l'écart des autres pour lui montrer l'oiseau mort, qu'il transporte dans sa poche à l'intérieur d'un sachet à congélation [14]. La mise en bière, quant à elle, aura lieu à table en présence de toute la famille, suscitant la réprobation de Pascal, l'oncle peu psychologue et incapable de comprendre la portée des « petits arrangements avec la mort » auxquels se livre le jeune garçon. En effet, Max profite du repas pour placer Roberto dans son cercueil, en se servant d'une boîte de chocolats qu'il vide de son contenu pour qu'elle puisse être utilisée à cet effet [15].



Confronté à la réalité purement biologique et matérielle de la mort lors de la scène du réfrigérateur, Max sollicite en quelque sorte l'approfondissement d'un savoir récemment acquis en demandant à sa grand-mère durant le déjeuner si « *Papi il a pourri* ». Une question qui fait dévier la conversation vers un autre défunt et un autre deuil plus ancien, mais toujours problématique pour Pascal et attisant un contentieux larvé entre frère et sœur. La liturgie prosaïque de l'enfant fournit finalement l'occasion de solder les comptes et de liquider certaines rancoeurs. Pascal accuse Elsa d'avoir délibérément pris la décision de ne pas venir aux obsèques de leur père en ayant choisi de voyager en train pendant une période de grèves. D'une certaine façon, Max participe à la réconciliation et procure réparation à sa mère en faisant en sorte que cette fois-ci, la totalité de la famille soit réunie pour assister aux funérailles de Roberto. Le grand-père et l'oiseau font d'ailleurs l'objet d'une comparaison, au titre de leur goût commun pour le chant, même si l'on s'accorde volontiers pour reconnaître que la compétence de l'aïeul en la matière restait beaucoup moins probante que celle du canari !

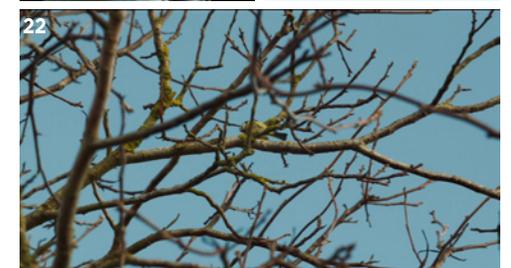
L'enfant tient son rôle d'ordonnateur du rituel funéraire jusqu'au bout. Il place la croix fabriquée avec les bâtonnets de glace sur la tombe de l'oiseau, tandis que sa sœur y dépose un petit bouquet de fleurs [16]. Julien sort son téléphone portable pour diffuser la musique sélectionnée pour la cérémonie [17], mais il se trompe de morceau et ce sont alors les premiers accords d'un titre de punk-rock qui résonnent dans le jardin. Une fausse manœuvre sacrilège et



blasphématoire, immédiatement sanctionnée par le coup d'œil réprobateur de l'enfant [18], qui ne se départ pas de sa conduite silencieuse et recueillie.

La musique choisie par Max est extraite d'un opéra de Georges Bizet, *Les Pêcheurs de perles* (1863). Il s'agit d'un chant très triste situé vers la fin du premier acte (« *À cette voix quel trouble... Je crois entendre encore* »), dont la solennité et l'emphase, associées à la touchante composition des enfants [19], finissent par provoquer le fou rire complice autant qu'attendri de leurs parents [20]. Le sens de ce fou rire est double : il trouve d'abord sa source dans la disproportion entre le dispositif sacramental déployé et la nature du défunt, mais il constitue aussi une sorte de réaction libératrice, qui dédramatise ou met à distance un possible autre deuil à venir, une absence beaucoup plus difficile à appréhender et à concevoir. Mais pour le moment, la vie continue, avec ses joies et ses peines, et elle se manifeste aux yeux d'Elsa [21] sous la forme d'un « cousin » de Roberto, qui sautille sur les branches d'un arbre du jardin [22].

À l'échelle du petit Max, l'expérience initiatique du deuil de son canari participe d'une éducation préventive à la mort. Si elle n'est pas tragique en soit, la disparition de Roberto lui servira sans doute d'outil lorsqu'il devra affronter l'absence d'une personne beaucoup plus importante et essentielle.



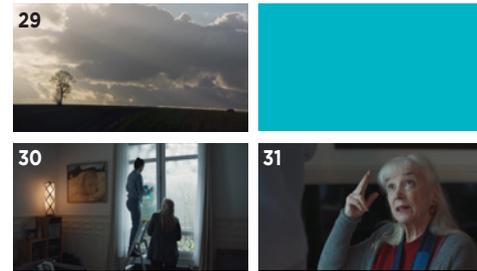
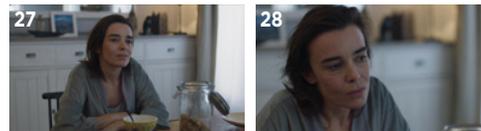
## L'ART DÉLICAT DE LA SUGGESTION

La maladie d'Elsa n'est jamais évoquée directement. Elle se manifeste par touches discrètes et s'imisce dans les interstices du récit, comme lors de la scène de la salle de bain, où l'étreinte entre les deux époux est interrompue par une mèche de cheveux qui se détache de la tête de la jeune femme et reste entre les doigts de Julien [23]. Face au miroir, il place ensuite ses mains autour du front d'Elsa, masquant sa chevelure, comme pour lui montrer que même privée de cet attribut de féminité, elle reste belle et tout aussi séduisante [24]. La séquence est intégralement muette, ce qui décuple sa force et son intensité émotionnelle. Le spectateur en déduit que la jeune mère est très certainement atteinte d'un cancer et qu'elle a commencé une chimiothérapie, ce qui explique le déficit capillaire. La mise en scène parle donc à la place des personnages, avec beaucoup de pudeur et de subtilité. Un gros plan montre la main de Julien qui ramasse la mèche de cheveux tombée sur le sol [25], reconduisant de la sorte le geste de



Max, filmé de la même façon, lorsqu'il trouve la plume de canari dans la cuisine. Cet effet d'écho gestuel et figuratif associe Elsa à la mort (elle aussi se « déplume », comme on le dirait dans le langage courant), ce que la bande sonore vient confirmer : la musique que l'on entend durant cette séquence n'est autre que l'extrait des *Pêcheurs de perles* de Georges Bizet que Max a retenu pour l'enterrement de son oiseau.

L'accident capillaire de la salle de bain se trouve d'ailleurs décliné sous plusieurs formes et en divers endroits du film, traduisant de manière souterraine l'inquiétude de la jeune femme face à cette transformation physique probablement inéluctable. Pendant le petit-déjeuner, elle observe ainsi Max qui touche la tête de son père pour évaluer la repousse de cheveux sans doute précédemment rasés [26]. L'enfant trouve que c'est encore trop court, ce qui fait sourire sa mère [27] tout en la laissant pensive [28]. Aussitôt après la séquence de la salle de bain, lors du trajet en voiture qui emmène la famille chez la grand-mère de Max, un plan d'ensemble très pictural dans sa composition met en évidence un arbre dépourvu de feuillage, siégeant sur la ligne d'horizon, entre ciel et terre, lumière et obscurité [29]. Dans ce « plan de coupe », au sens propre comme au sens figuré, l'arbre est également « déplumé ».



Peu après, lorsque Elsa entreprend de nettoyer les vitres du salon pour aider sa mère [30], cette dernière tente d'obtenir des informations sur l'état de santé de sa fille, en formulant ses questions de manière très allusive et détournée. Quand elle l'interroge sur ses cheveux qu'elle avait projeté de couper, elle opte



pudiquement pour un geste de la main mimant les ciseaux au lieu de prononcer les mots appropriés [31], comme pour en désamorcer l'impact et conjurer tout ce qu'implique cette perspective. À travers la fenêtre, Elsa observe Max et son père qui sont en train de choisir un emplacement pour la sépulture de Roberto [32]. La vision de la jeune femme est brouillée par la neige artificielle qui a été pulvérisée sur la vitre pour les fêtes de Noël. Cette buée décorative qui trouble alors sa perception figure en quelque sorte l'émotion qui étreint Elsa et les larmes qu'elle se refuse de verser. Entre elle et ceux qu'elle aime, il y a désormais ce voile diffus qui s'interpose et vient altérer la netteté de son rapport au monde et aux siens, ce qu'un simple coup de chiffon ne parviendra malheureusement pas à faire disparaître.



Au début de la séquence du repas, Elsa semble être un peu ailleurs. Elle est présente et absente tout à la fois [33]. Elle fait semblant de s'intéresser à ce que raconte son frère, mais on voit bien que son attention est polarisée par autre chose : son regard se fixe de manière symptomatique sur la pilosité de l'avant-bras de Julien [34], désignant littéralement ce qui l'accapare intérieurement. Avec finesse et précision, la mise en scène relaye ainsi les pensées du personnage, par la simple médiation d'un gros plan. Le dedans se livre par le dehors, et ce qui entoure exprime concrètement ce qui préoccupe.



## CE QUI EST DIT, CE QU'IL FAUT ENTENDRE

Tout comme la maladie n'est jamais explicitement mentionnée, certaines scènes sont conçues sur la base d'une double signification, où ce qui est dit n'est pas ce qu'il faut entendre, ou pas seulement. À table, quand le beau-frère demande maladroitement si Roberto va être remplacé, Julien réagit d'une manière inhabituelle, qui tranche avec la pondération et la tempérance qui le caractérisent d'habitude [35]. Tout en débarrassant les assiettes, il répond sèchement : « Pour quoi faire ? Pour faire comme si celui-ci n'avait jamais existé ? On a le droit d'être tristes comme des gamins et de pleurer ce putain de canari [...] Je ne m'énerve pas ! C'est tout, il n'y aura personne d'autre ». Si les convives ne peuvent pas avoir accès à la teneur réelle de ce que formule ici Julien (par ailleurs visiblement sous le coup de l'émotion), le spectateur, lui, est en mesure de lire entre les lignes et de comprendre qu'en fait, ce n'est pas l'impossibilité du remplacement de l'oiseau qui est véritablement évoquée, mais celle d'Elsa au cas où elle viendrait à s'en aller elle aussi. « Peut-être plus tard... ? » ajoute-t-elle d'ailleurs en direction de son mari, d'une voix presque chevrotante [36]. Leurs yeux se croisent et le silence s'installe dans la salle à manger. Au-delà des mots qui ont été prononcés, les deux époux se comprennent et s'adressent ainsi secrètement l'un à l'autre, à l'insu de l'entourage familial, sauf peut-être de Brigitte. C'est le moment que choisit Max pour placer Roberto dans son cercueil [37], comme s'il avait confusément ressenti ce qui est en train de se jouer réellement. Bien que le gamin ignore la maladie de sa mère, il n'est pas à exclure qu'il puisse en avoir



une connaissance d'ordre psycho-affectif, dans la mesure où les enfants sont en général très réceptifs à tout changement ou toute variation comportementale au sein de la famille. Ils sont particulièrement enclins à sentir que quelque chose a changé ou ne fonctionne plus tout à fait comme avant, sans pour autant comprendre quoi ni pourquoi.

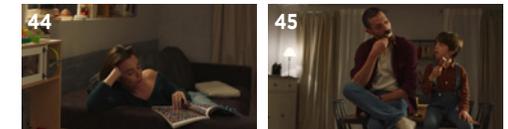
Le monologue d'Elsa, où elle raconte comment le voyage en train pour venir à l'enterrement de son père lui a permis de rencontrer son futur mari, procède d'un principe dramatique voisin : ce n'est plus le contenu de ce qui est dit qui se dédouble, mais c'est désormais le destinataire réel du message qui fait l'objet d'une révélation progressive. Au début de son récit, Elsa s'adresse à son frère Pascal, assis en face d'elle [38 et 39]. Puis, au fur et à mesure que sa narration gagne en intensité, elle dirige progressivement son regard vers Julien, situé en bout de table [40]. Le resserrement du cadre sur la jeune femme, associé à un brusque changement d'axe [41], entérine le passage d'un interlocuteur à un autre. C'est à son époux qu'elle s'adresse désormais [42], plus à son frère, relégué dans le hors-champ. Si bien que le discours de justification initial se transforme en une déchirante déclaration d'amour, sublimée par l'interprétation d'Élodie Bouchez, qui atteint une



sorte d'état de grâce, démultipliant le potentiel émotionnel de la scène.

Quand Julien sort de la salle à manger pour aller chercher le café, il passe sa main dans le cou d'Elsa, vue de dos [43]. La douceur et la sensualité du geste amoureux est alors intensifié par un plan filmé avec un objectif de longue focale, ce qui a pour effet de réduire la profondeur de champ et donc de plonger les autres personnages dans le flou, réservant ainsi la zone de netteté à ceux qui s'aiment et seulement à eux.

## MAGNUM OPUS



Le film comporte plusieurs séquences aussi inspirées et habitées par les acteurs, comme par exemple celle où Elsa lit une revue installée dans le canapé [44], tandis que Max et son père mangent leur Magnum pour que l'enfant puisse récupérer les bâtonnets. Tout en savourant leur glace, ils recherchent le morceau adéquat pour l'enterrement de Roberto [45]. Max écarte rapidement *La Jeune fille et la mort* de Franz Schubert parce qu'il estime que « C'est pas assez triste » (et sans doute trop explicatif compte tenu de l'intitulé, pourrions-nous ajouter). *Les Pêcheurs de perles* de Bizet retient davantage son attention, ce qui oriente la scène vers la stase empathique, où s'écoulent quelques secondes d'éternité partagées en famille. Les deux garçons s'arrêtent de manger leur Magnum et se figent dans la même position [46], absorbés tous les deux dans la contemplation d'Elsa [47], femme radieuse et sensuelle [48 et 49], mère aimante et inquiète. La durée accède alors à une pure dimension qualitative, où se manifeste un précieux moment d'être, aussi dense qu'évanescant.

À tous points de vue, *Roberto le canari* démontre (si besoin était) qu'un court métrage d'à peine vingt minutes peut être un très grand film ■

# SOLE MIO

## FICHE TECHNIQUE

**Réalisation :** Maxime Roy

**Assistante à la réalisation :** Anaïs Duquenoy

**Scénario :** Maxime Roy, Gall Gaspard

**Direction de la photographie :** Balthazar Lab

**Assistant opérateur :** Amaury Duquenne

**Cadre :** Maxime Roy

**Son :** Julien Sena

**Décor :** Karim Lagati

**Costumes :** Marine Peyraud, Louison Coulom

**Maquillage :** Charlotte Masry

**Montage image :** Clément Candelara,  
Nicolas Desmaison

**Montage son :** François Fayard

**Musique :** Pierre Rousseau

**Production exécutive :**

Alice Bloch, Rémi Veyrié (TS Productions), avec la participation d'Arte France et de Pictanovo, avec le soutien de la Région Hauts-de-France et en partenariat avec le CNC, avec le soutien de la Procirep-Angoa.

**Année de production :** 2019

**Durée :** 22min 48s

## INTERPRÉTATION

**Gall Gaspard** (Daniel)

**Jackie Ewing** (Lisa, le père de Daniel)

**Marie Desgranges** (Dina, la mère de Daniel)

## SYNOPSIS

Une mère éplorée confie à son fils Daniel qu'elle ne supporte plus d'être sans nouvelles de son père, qui a quitté le foyer conjugal quatre ans auparavant, sans jamais lui avoir vraiment donné d'explications précises sur la raison de ce départ, lequel est dès lors toujours vécu comme inexplicable et largement incompréhensible.

Daniel lui répond qu'il n'en sait pas beaucoup plus qu'elle, et lui assure qu'il ne le voit jamais, qu'ils ne s'appellent pas ni ne s'écrivent. À la gare de Lille Europe, Daniel arrive en retard et se fait sermonner par son père, qui ajoute de surcroît qu'il ne souhaite plus qu'il l'appelle « Papa » en public. L'homme répond désormais au prénom de « Lisa », il est habillé en femme, porte une perruque blonde et un fichu noué autour de la tête. Daniel se charge des bagages et ils quittent la gare à bord du véhicule professionnel du jeune homme, où l'on peut lire l'inscription « Eau Sole Mio Chauffagistes - Père & Fils ».

En arrivant chez Daniel, Lisa lui explique qu'elle doit reprendre un train le lendemain pour se rendre à l'hôpital où elle a rendez-vous, afin de procéder à son opération de changement de sexe.

Plus tard dans la soirée, alors que Daniel prépare le repas, Lisa lui raconte qu'elle a enfin acquis le costume de sirène tant convoité et qu'elle va pouvoir faire des photos dans les calanques niçoises avec une amie photographe. Daniel partage modérément l'enthousiasme de son père et le prévient avec bienveillance qu'il court le risque de tomber dans la caricature s'il cultive ce genre d'extravagances. Lisa s'en défend, lui rétorquant qu'elle s'amuse et que c'est le principal à ses yeux.

Daniel aborde ensuite un sujet plus embarrassant, concernant la lettre destinée à sa mère que Lisa avait promis d'écrire pour s'expliquer enfin sur sa soudaine disparition. Elle prétexte d'abord un manque de temps puis avoue éprouver certaines difficultés à s'y employer, compte tenu de la nature de la situation, aussi délicate que tendue entre les deux ex-époux.

Plus tard, tandis qu'ils s'installent pour dormir, Daniel reçoit un appel sur son téléphone portable : il est demandé en urgence pour aller réparer une chaudière en panne. Alors que le jeune homme s'apprête à partir vêtu d'un simple jogging, Lisa l'oblige à se changer et insiste pour qu'il s'habilte de manière appropriée. « *Tu me fais honte ! Tu es un patron maintenant. Tu ne vas pas aller travailler en tenue de touriste !* », lui lance-t-elle sans transiger sur ce point.

Lisa accompagne Daniel pour lui prêter main forte. Sur les lieux de l'intervention, ils sont accueillis sous les quolibets d'un groupe de locataires particulièrement mécontents d'être privés de chauffage. Mais les deux artisans gardent la tête haute. Comme par le passé, père et fils se mettent à pied d'œuvre et retrouvent instantanément toute leur synergie professionnelle autant que leur complicité filiale. L'équipe de choc ainsi reformée vient alors rapidement à bout de l'avarie sans trop de difficultés.

Les deux coéquipiers prolongent la soirée dans un bar où a lieu une fête costumée, avec chanteurs et scène ouverte. Daniel prend place derrière le micro et interprète une chanson populaire en ch'ti. Il est rejoint par son père

qui le seconde en duo. L'ambiance festive se poursuit par des danses. La perruque blonde de Lisa passe inaperçue parmi les fêtards tous déguisés.

À l'extérieur du bar, Daniel prend son père à partie et l'accuse d'être un lâche à force de se défausser et de ne pas affronter la réalité familiale comme il le devrait. Le jeune homme n'en peut plus de devoir mentir à sa mère depuis quatre ans. Pour lui aussi, la situation est devenue intenable. Il s'emporte et quitte les lieux seul à bord de son véhicule utilitaire. Le lendemain, avant d'aller prendre son train, Lisa se rend dans la boulangerie de la mère de Daniel, « Chez Dina », et commande un tiramisu. Mais Dina ne reconnaît pas son ex-époux sous les traits de Lisa, qu'elle sert comme une cliente ordinaire.

Daniel a passé la nuit dans sa voiture et part rejoindre son père à la gare. Postée sur la place qui jouxte la boulangerie, Lisa attend la fermeture et observe Dina quittant son commerce sur la moto de son nouveau compagnon. Lorsque le deux-roues passe à la hauteur de Lisa, la boulangère lui adresse un regard insistant et stupéfait. Sur le quai de la gare, Lisa mange son tiramisu en pleurant. Arrive Daniel, qui remarque le sachet à l'effigie de la boulangerie de sa mère. Le jeune homme fond en larmes à son tour et signale à Lisa qu'elle vient de rater son train.

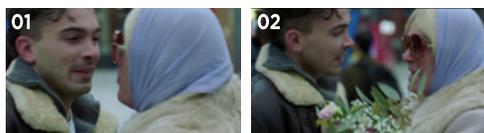


# ANALYSE

## COMPLICITÉ FILIALE ET SOLEIL INTÉRIEUR

La singularité première de *Sole Mio* consiste à transposer la question de la transidentité dans un milieu où on ne l'attend guère. En effet, le père de Daniel n'est pas galeriste dans un quartier branché de la capitale ou bien romancier à la mode, il est plombier-chauffagiste à Lille, dans les Hauts-de-France. Ou du moins, il l'était avant de quitter son épouse et de s'installer à Nice pour engager sa transition vers le sexe féminin et devenir Lisa. Cet ancrage en province et dans un milieu socioprofessionnel inattendu bouscule nos préjugés (parce qu'on en a tous, même si on refuse de se l'avouer) et permet au film d'investir des perspectives autres que celles qui fournissent matière aux médias d'actualité, alimentant ponctuellement la controverse sociétale.

D'ailleurs, le changement de sexe ne constitue pas véritablement le sujet central de *Sole Mio*. Il en est une composante importante et essentielle, mais son incidence sur l'intrigue s'avère somme toute indirecte. Lisa ne fait jamais l'objet de manifestations d'intolérance pas plus qu'elle n'est victime de discrimination ou de marginalisation sociale. L'identité nouvelle du personnage semble parfaitement soluble dans la vie quotidienne et elle est même naturellement intégrée par celui qui serait a priori le plus enclin à la considérer comme problématique ou délicate à accepter. Au contraire, Daniel fait montre d'un comportement égal, spontané et chaleureux, comme on peut le mesurer dès la séquence de la gare au début du film, où le jeune homme est visiblement



très content de retrouver son père. Il affiche un large sourire dès qu'il l'aperçoit sur le quai [01], et il a pris la peine de se munir d'un bouquet de fleurs en guise de cadeau de bienvenue [02]. Daniel ne fait aucun cas de l'apparence extérieure de Lisa, qu'il appelle « papa » instinctivement, sous l'impulsion d'un élan



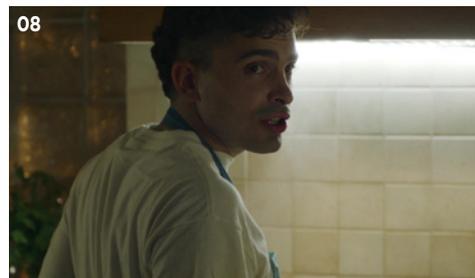
d'affectivité sincère. Si elle le reprend sur cet impair de « mégenrage »<sup>1</sup> (« *Je t'ai dit de ne pas m'appeler papa en public !* »), c'est avant tout dans le but de rester incognito et de ne pas attirer l'attention des autres voyageurs. Ils s'embrassent de bon cœur [03], puis Daniel s'occupe volontiers des bagages tandis que Lisa lui reproche presque par principe d'être arrivé avec une heure de retard. Mais pour le principal, rien n'a changé entre eux et ils retrouvent instantanément la forte complicité qui les lie – laquelle constitue l'enjeu fondamental de tous les développements du film –, ce dont témoigne déjà la courte séquence du trajet en voiture jusqu'à l'appartement.

L'autoradio diffuse la célèbre chanson d'amour d'Eduardo di Capua et Alfredo Mazzucchi, '*O sole mio*', qui donne son titre au film. Sans qu'aucune conversation superflue ne soit nécessaire, Daniel et Lisa entonnent ensemble le refrain de la romance napolitaine avec une joie partagée et un plaisir retrouvé, qui s'affichent sur les visages [04]. Comme on peut le lire sur le flanc du véhicule utilitaire [05], c'est cette ritournelle en italien qui a inspiré le nom de leur entreprise de chauffagistes, en un détournement linguistique facétieux (« Eau Sole Mio »), et également son logo (une goutte d'eau dans un soleil). Mieux, la chanson élue a servi de véritable « générique » à leur activité professionnelle (comme on aura l'occasion de s'en rendre compte par la suite) et caractérise tout autant la relation filiale privilégiée qu'ils entretiennent. L'un est le soleil de l'autre, et inversement.

Père et fils d'une part, associés et coéquipiers d'autre part, les deux sont également les meilleurs amis du monde et se comportent comme tels. Ainsi, lorsqu'ils arrivent à l'appartement, Lisa évoque le déroulement de sa future opération chirurgicale et Daniel lui lance :



« *Alors ils vont te couper la bite ?* », comme s'il s'adressait à un copain dans le but de le chambrer un peu. La remarque n'a rien de désobligeant et Lisa ne s'en offusque nullement. Elle répond posément et de manière didactique (« *Je t'ai déjà dit qu'ils ne coupent rien du tout ! C'est un retournement. On a déjà parlé de ça* »), sur un ton presque professoral qui désamorce la teneur gentiment provocatrice de la plaisanterie et remet l'insolent à sa place. Lors de la séquence où Daniel prépare le repas, le style de filmage et la nature du découpage soulignent la proximité entre les deux personnages. La caméra est portée à l'épaule et les cadres sont très serrés [06 et 07], mais ils sont composés de manière à faire en sorte que Daniel et Lisa figurent ensemble le plus possible au sein d'un même plan. Plusieurs choix de mise en scène y concourent, comme les panoramiques horizontaux passant de l'un à l'autre en un mouvement continu [08 et 09], ou encore le fait d'accorder constamment une place importante à la zone d'amorce (épaule ou tête) lorsque le montage adopte la figure du champ-contrechamp [10]. Ce principe de coprésence extensive thématise à un niveau formel le lien indéfectible qui unit les deux protagonistes. Il est conservé durant toute la



séquence, y compris lorsque Daniel aborde le sujet de la lettre destinée à sa mère que Lisa n'a toujours pas commencée à écrire. Bien que cela jette un froid dans la conversation, Daniel et son père partagent toujours un seul et même espace, où ils figurent ensemble malgré la dissension passagère [11]. Seuls quelques rares plans de réaction échappent à cette configuration visuelle [12], reposant très largement sur l'expression de l'empathie.



1 - Dans le lexique spécialisé contemporain, le terme « mégenrage » définit l'action de désigner une personne par un genre qui ne correspond pas à son identité actuelle.

## MON PÈRE CE HÉROS

La séquence d'intervention nocturne pour réparer une chaudière constitue le point culminant de cette convivance reconquise. Lisa a insisté pour que Daniel s'habille de manière adéquate pour aller travailler, si bien qu'ils portent leurs anciennes cottes de travail personnalisées, ornées d'un écusson portant les inscriptions « Père » et « Fils » brodées dans le dos [13]. Quand ils arrivent sur place, les deux coéquipiers fendent la foule dans leur tenue d'apparat comme des rock stars, à ceci près que la ferveur des fans est ici remplacée par les clameurs de locataires mécontents [14]. « Père » dirige les opérations et répartit les tâches avec l'assurance d'un professionnel aguerri, qui évalue immédiatement les dommages et établit tout de suite son diagnostic [15]. « *On est les rois du chauffage hein ! N'oublie pas ! Allez hop !* », lance-t-il à « Fils », lequel éprouve une jubilation presque enfantine à répondre aux consignes avec promptitude [16]. Pour le jeune homme, c'est l'occasion de vivre une expérience quasi proustienne de temps retrouvé. On imagine



que Daniel a fait son apprentissage dans l'entreprise familiale à l'adolescence avant de l'intégrer puis d'en prendre la direction. Comme on le perçoit dès qu'ils commencent à investir la chaufferie de l'immeuble, leur collaboration est mâtinée de ludisme, de rituels et de différents gimmicks qu'ils trouvent plaisir à raviver [17]. Quand Daniel est sur le toit alors que Lisa opère dans le sous-sol, ils communiquent par talkie-walkie en usant de noms de code (« *Ok papa, ici Roudoudou Lariffette* »), comme deux gamins qui joueraient aux espions engagés dans une mission périlleuse [18].

La nostalgie se transforme ensuite en accès de mélancolie lorsque Daniel écoute la voix de son père dans le récepteur en train de chanter '*O sole mio*'. Il s'apprête à le contacter pour lui dire que « *C'est ok* » de son côté, mais il se ravise, préférant prolonger ce moment [19]. Sur le toit de l'immeuble, appuyé contre le parapet, « Fils » contemple la ville tout en continuant d'écouter la ritournelle du plombier-chanteur [20]. Le talkie-walkie fait fonction de radio portative, branchée sur le canal des souvenirs personnels. Le jeune homme est alors envahi par l'émotion et ne peut retenir quelques larmes [21], réalisant sans doute qu'il est en train de vivre pour la dernière fois cette part d'enfance exhumée et cette complicité de chaque instant ayant rythmé leur collaboration fusionnelle depuis toujours.



## LE GOÛT AMER DES TOMATES DE TANIÈRE

Pour fêter leur victoire sur la chaudière récalcitrante, les deux compères se rendent dans un bar où a lieu une fête costumée, ce qui neutralise idéalement le travestissement de Lisa et leur permet de profiter pleinement de ce moment festif sans entraves, où ils danseront sous les applaudissements des fêtards enthousiastes [22 et 23].



Cette fois-ci, c'est au tour de Daniel de pousser la chansonnette [24]. Il interprète la fameuse « Chanson des Tomates » d'Edmond Tanière (écrite par Roland Saint-Yves), un classique inoxydable de la culture nordiste dont la notoriété est devenue nationale depuis la reprise du titre par Renaud sur son album en ch'ti (*Renaud chante el' nord*, 1993). La prestation de Daniel, rejoint par Lisa qui le seconde en duo [25], est filmée quasi in extenso et occupe près de deux minutes de métrage, dans un film dont la durée totale est d'à peine vingt-trois minutes. C'est donc que cette chanson possède toute son importance et que son choix n'est pas fortuit.

*Les Tomates* raconte l'histoire d'un « Pauf garchon qui s'appelot Edmond », qui était des corons, qui a voulu les quitter, mais où qu'il aille et quoi qu'il entreprenne, il se retrouve constamment poursuivi par « les tomates », lesquelles manifestent le poids d'un



destin implacable. La chanson est très drôle mais son humour est assez incisif, et les tomates en question ont finalement le goût amer de la fatalité, dissimulé derrière une musique et un refrain entraînants. Le titre d'Edmond Tanière convient dès lors parfaitement pour exprimer l'état d'esprit actuel de Daniel, qui se trouve tiraillé par deux émotions contradictoires : d'un côté la joie d'une complicité retrouvée, de l'autre l'amertume d'une page de vie qui est définitivement en train de se tourner.

La fatalité herbacée de la chanson peut également être entendue comme un écho par anticipation de la fin du film, où « il pleut potentiellement des tomates », dans la mesure où l'achèvement de la transidentité de Lisa sera laissé en suspens.

Par ailleurs, c'est à l'issue de cette scène qu'intervient l'unique moment de conflit ouvert entre Daniel et son père [26 et 27], au sujet de la lettre explicative dont la rédaction est toujours différée, ce qui oblige le jeune homme à devoir mentir à sa mère depuis quatre ans et le place dans une situation devenue intenable.

## LA TRANSPARENCE ET L'OBSTACLE

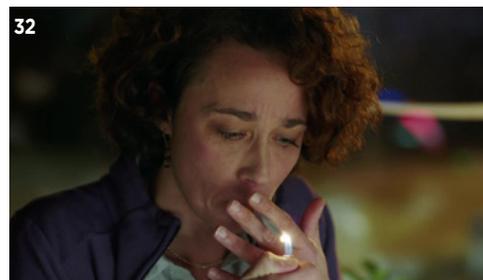


Le film commence d'ailleurs par un mensonge. Dans la séquence d'ouverture, la mère de Daniel lui confie qu'elle est à bout, qu'elle n'en peut plus de ne rien savoir sur ce que son père est devenu depuis qu'il est parti. Les rares contacts téléphoniques qu'elle a eus avec lui ne l'ont pas vraiment rassurée et ont même provoqué l'effet inverse. « *Je ne comprends rien. Il me dit qu'il souffre, qu'il ne s'aime pas. Qu'il est handicapé de l'amour. Qu'il a le corps qui pleure. Tu sais ça ? Le corps qui pleure ? Tu sais ce que c'est ?* ».

Malgré la vive émotion qui s'empare de Dina (elle est au bord des larmes), Daniel lui affirme qu'il n'a pas de nouvelles non plus et qu'il n'en sait pas plus qu'elle. Bien que l'on ne sache pas encore que Daniel lui ment totalement à ce sujet, la mise en scène nous offre cependant la possibilité de le pressentir, voire de le deviner. En effet, on constate que leurs regards se croisent rarement, ou pas aussi souvent qu'ils le devraient (le fils regarde souvent dans le vide, devant lui [28]), et puis surtout les deux interlocuteurs ne sont strictement jamais montrés ensemble dans un même plan [29 et 30]. Le découpage s'ingénie à établir une frontière étanche entre les deux portions d'espace qu'ils occupent respectivement. On observe une nette disjonction entre le récit et la représentation, entre ce qui est dit et la manière de le montrer. Dina et Daniel sont placés l'un à côté

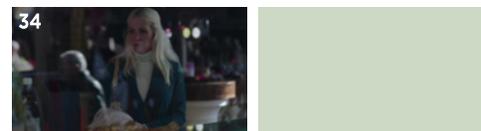
de l'autre, mais on a pourtant l'impression d'une forme d'éloignement, de distance, ce à quoi s'ajoute le fait que l'on ne puisse pas vraiment identifier l'endroit dans lequel ils se trouvent. Durant toute la conversation, leur environnement demeure plongé dans un flou épais [31], lequel décontextualise la situation et la rend déjà presque suspecte (à un moment donné, Dina allume une cigarette [32], donc la scène se déroule probablement dans sa boulangerie-pâtisserie, mais rien ne nous permet encore de le savoir). Tous ces traits formels combinés entre eux font que le doute s'insinue dans notre esprit concernant la véracité des affirmations et dénégations de Daniel. En tout cas, la conception dramatique et visuelle de la séquence s'emploie délibérément à installer un climat de suspicion à cet égard.

Rétrospectivement, on s'aperçoit par ailleurs que le type de filmage/découpage privilégié ici est en tous points opposé à celui qui prévaut durant toutes les scènes rassemblant le père et le fils (**voir chapitre « Complicité filiale et soleil intérieur »**), où le partage du cadre est abondamment privilégié.



## DINA N'A DIT MOT

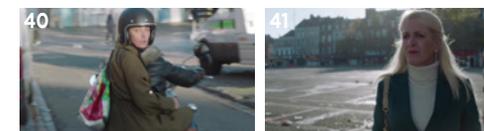
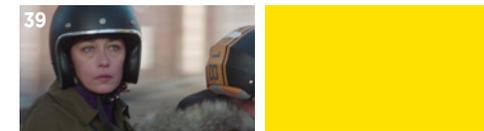
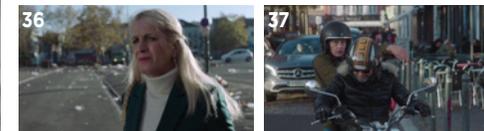
Dans l'autre séquence où figure Dina, on note que le motif de l'obstacle intervient à nouveau mais sous une autre forme. Avant de quitter Lille, le père de Daniel se décide enfin à se rendre dans la boulangerie de son ex-femme, un bouquet de fleurs à la main [33]. La scène est intégralement filmée depuis l'extérieur, à travers la vitrine du magasin. Le reflet des passants vient ponctuellement s'interposer dans les échanges entre la commerçante et sa cliente [34], qu'elle ne reconnaît pas et appelle « Madame ». Lisa ne décline pas son identité pas plus qu'elle n'offre le bouquet de fleurs. Elle se contente de commander un tiramisu,



puis elle prend sa monnaie et ressort comme elle est entrée [35]. Si un pas a été franchi, il ne l'est que partiellement. Lisa ne parvient pas à se résoudre à aller jusqu'au bout de l'initiative et tourne les talons. La vitrine de la boulangerie, par le truchement de laquelle on assiste au déroulement de l'action, matérialise en quelque sorte cet obstacle intérieur qui se refuse encore à être pleinement surmonté.



Il le sera à distance, dans la mutité éloquente d'un simple échange de regards, loin du psychodrame comme de l'effusion mélodramatique stéréotypée. Postée sur la place qui jouxte la boulangerie [36], Lisa observe Dina qui part de son commerce sur la moto de son compagnon [37]. Leurs yeux se croisent de manière prolongée, garantissant la certitude de ce moment de reconnaissance tout en attestant de l'effet de saisissement qu'il provoque [38 à 41].



## LARMES DE FOND

Dans la scène finale à la gare, Lisa mange son tiramisu en sanglotant [42 et 43]. Elle est filmée en plan rapproché poitrine pendant près d'une minute, sans coupure. La consommation du dessert montrée en temps réel, associée à la fixité du cadre, est une façon d'éprouver concrètement l'échec de la confrontation effective avec le passé conjugal : les deux ex-époux n'auront pas eu l'occasion de s'expliquer et Dina n'a donc pas obtenu réparation pour ces quatre années d'absence et de silence. Le recours au plan-séquence permet également d'exprimer physiquement toute l'intensité de l'émotion qui envahit Lisa. Le tiramisu fait en quelque sorte office de mouchoir, de substitut consolateur, d'autant qu'en italien, le vocable signifie littéralement « tire-moi vers le haut », « remonte-moi le moral », « redonne-moi des forces ».

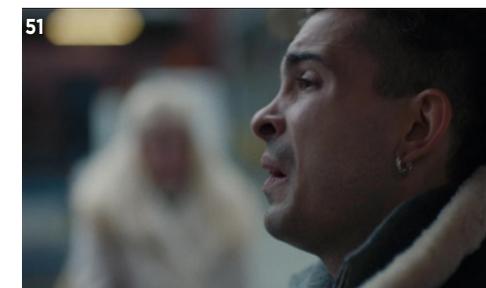
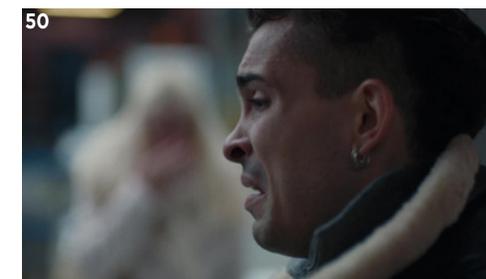


Arrive ensuite Daniel qui rejoint son père. Un simple gros plan lui permet de saisir ce qui vient d'avoir lieu. Il aperçoit le sachet à l'effigie de la boulangerie de sa mère et comprend donc que Lisa est enfin allée le voir [44 et 45], sans évidemment connaître la teneur



réelle de cette rencontre furtive, qui s'est limitée à un seul croisement de regards de quelques secondes. Par conséquent, il subsiste un certain degré de méprise potentielle concernant l'appréhension exacte de la situation par Daniel. Le jeune homme fond en larmes à son tour [46] et prévient son père qu'il a raté son train. Telle qu'elle est prononcée, la réplique sonne comme une sorte de réaction-réflexe, un point d'appui destiné à retrouver un semblant de contenance. Mais un raccord à cent quatre-vingts degrés vient traduire tout le bouleversement qui étreint le personnage : la caméra passe en effet brusquement de l'autre côté du quai pour cadrer Daniel de profil et en gros plan, adossé contre un pilier et tentant vainement de se ressaisir [47 à 49]. La fracture du raccord prend alors la mesure de la perturbation intime.

Lisa monte-t-elle dans le train suivant pour se rendre à l'hôpital et achever sa transition vers le genre féminin ? Si l'on s'en remet seulement au récit, rien ne permet de l'affirmer et l'on ne peut que spéculer. En revanche, si l'on se rapporte à la représentation, certains éléments de réponse peuvent être mis en évidence. Comme dans la séquence d'ouverture, ce qui est montré supplante ce qui est raconté : tandis que le visage de Daniel occupe l'avant-plan, on observe qu'une variation de mise en point vient ensuite totalement oblitérer l'arrière-plan où se situe Lisa, laquelle se retrouve noyée dans la zone de flou [50 et 51]. Visuellement donc, le père de Daniel disparaît de l'image, il se soustrait à la perception pour sans doute intégrer l'unique champ du souvenir. Qui plus est, dans les plans qui viennent clore le film, le cadre ne les rassemble plus comme auparavant et les laisse chacun dans des portions d'espace différenciées [52 et 53].



En symbiose avec le jeu des acteurs, la mise en scène parvient ainsi à restituer toute la force et toute l'importance de ce qui est vécu intérieurement par les protagonistes. Et cela n'est pas la moindre des qualités de *Sole Mio*, bien au contraire ■

# FREE FLOW

## FICHE TECHNIQUE

**Réalisation :** Sâm Mirhosseini

**Assistant à la réalisation :** Denis Blanc

**Scénario :** Sâm Mirhosseini, Julien Gittinger

**Direction de la photographie :** Élodie Tahtane

**Assistants opérateurs :** Marc Dumontet, Tommy Boulet

**Son :** Hassan Kamrani

**Décor :** Louis Boulenour

**Costumes :** Mélanie Renardier

**Maquillage :** Laura Leplat

**Montage image :** Jean Vercken

**Montage son :** Géraud Bec

**Musique :** Mossy Amidi Fard

**Production exécutive :**

Martin Berléand (Triade Films), avec le soutien de Pictanovo, d'Arte France, de la Procirep Angoa, aide au développement du CNC.

**Année de production :** 2020

**Durée :** 25mn 57s

## INTERPRÉTATION

**Sâm Mirhosseini** (Zakaria, dit « Zak »)

**Swann Arlaud** (Jean-Marc, le patron de Zak)

**Attila Mirhosseini** (Keivan)

## SYNOPSIS

Iranien d'origine ayant obtenu la nationalité française après s'être engagé dans la Légion étrangère, Zak travaille comme scaphandrier sur le port de Dunkerque, où il effectue différents travaux de maintenance subaquatique. Son patron, Jean-Marc, milite au sein d'une association venant en aide aux nombreux migrants qui arrivent sur la côte. Malgré son parcours personnel, Zak ne partage pas du tout cet engagement solidaire et s'y montre même totalement insensible. « *Moi, quand je suis arrivé en France, je n'avais que dix euros en poche et je me suis débrouillé tout seul* », déclare-t-il à son chef lorsque ce dernier s'étonne d'une pareille indifférence.

Zak a coupé les ponts avec sa famille et son pays natal. Aussi taiseux qu'imposant physiquement, il mène une vie de solitaire à bord de son camping-car et semble se consacrer exclusivement à son travail de plongeur, qu'il exerce de manière très consciencieuse.

Quand Zak surprend un migrant en train de recharger son portable sur une prise électrique à l'arrière de son véhicule, il le chasse sans ménagement et l'insulte dans leur langue commune. Le jeune compatriote en exil obtient tout juste le droit de récupérer son indispensable téléphone avant de s'enfuir pour échapper à l'empoignade.

Après une journée de travail dans les eaux du port, Jean-Marc demande à Zak d'accepter de l'accompagner pour servir d'interprète auprès d'un migrant qui a été arrêté lors d'un règlement de comptes entre des dealers roumains et des passeurs kurdes. Coup du sort,

au commissariat de police le scaphandrier se retrouve alors placé aux côtés de son voleur d'électricité, dont il traduit la déposition en français : le jeune homme s'appelle Keivan Naseri, il a vingt-cinq ans et il est étudiant en master de chimie. Il se trouvait sur les lieux du délit par erreur, n'ayant pu recevoir à temps le message d'annulation de son passeur, parce qu'un « *salopard l'a empêché de recharger son téléphone* », précise-t-il en direction de Zak, d'un air entendu. Le témoin est donc relaxé, puis ramené au camp par son interprète à la demande de Jean-Marc, qui ignore tout du différend entre les deux hommes.

Durant le trajet, la conversation s'engage malgré tout. Keivan raconte qu'il a dû quitter l'Iran après avoir pris fait et cause des manifestants pendant le Mouvement vert. Pour lui, une demande d'asile en France est exclue, dans la mesure où il a été contraint de donner ses empreintes en Hongrie, pays où il sera dès lors automatiquement renvoyé en cas de démarches administratives de sa part. Il projette donc de rallier l'Angleterre, qui n'extrade personne.

Le lendemain, alors qu'il se rend sur le port, Zak trouve Keivan caché sous une banquette de son camping-car. Le jeune étudiant le supplie de le laisser monter dans un ferry, mais Zak s'y oppose avec virulence, craignant d'être personnellement compromis par les multiples caméras qui surveillent l'endroit. Si bien qu'il ligote et bâillonne Keivan avant de partir travailler.

En sortant de l'eau à la fin de la journée, le scaphandrier fait une remontée trop rapide et se retrouve groggy sous l'effet de la narcose à l'azote. Jean-Marc lui conseille d'aller se reposer et de se soigner « à l'ancienne », en prenant de l'aspirine et en buvant de l'alcool. Zak ramène Keivan au camp de migrants, où il le laisse à terre encore ligoté, en lui précisant fermement qu'il ne veut plus jamais le revoir.

Le soir, comme chaque jour, Zak stationne son camion près du phare à côté du pont pour suivre la prescription de son patron et s'endort face à la mer, une bouteille de whisky à la main. Lorsqu'il se réveille fin soûl, il se rend sur le pont, se hisse sur la rambarde et manque de tomber à l'eau en voulant soulager un besoin pressant. Il est rattrapé in extremis par Keivan, qui le sauve de la noyade et le couche à l'intérieur du camping-car, non sans peine.

Quelques heures plus tard, il est sorti de sa torpeur éthylique par le bruit d'une conversation. Keivan a répondu à un appel sur le téléphone de Zak et discute avec le père de ce dernier. « *Oui, il vient de se réveiller, je vous le passe tout de suite* », informe-t-il son interlocuteur. Ne pouvant se soustraire à la situation, Zak prend donc le relais alors qu'auparavant il rejetait systématiquement toutes les communications émanant de sa famille.

La soirée s'achève sur un moment de confession dans les dunes. Le grand gaillard taciturne confie au frêle étudiant en chimie que sa mère est en train de mourir et qu'il est

dans l'impossibilité d'aller la voir. Car Zak est désormais considéré comme un traître par les autorités de son pays, dans la mesure où il a servi dans un corps militaire étranger, ce qui équivaut à un acte d'espionnage. Puis il révèle que son propre père appartient en fait au service de la sécurité intérieure iranienne, au grand étonnement de Keivan qui se montre compatissant face à la détresse de son compatriote.

Zak accepte finalement de venir en aide à Keivan. Il le cache dans son camping-car et le fait pénétrer dans l'enceinte de la zone portuaire, tout en lui indiquant un endroit dépourvu de caméras de surveillance.

Tandis que le scaphandrier s'apprête à plonger, un ferry quitte le port de Dunkerque.



# ANALYSE

## UNE FICTION D'INSPIRATION AUTOBIOGRAPHIQUE

Le protagoniste principal du film est interprété par le réalisateur lui-même. Quand on se penche sur l'itinéraire de Sâm Mirhosseini, ce choix semble relever de l'évidence, pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'il débute au cinéma en tant qu'acteur, dans *Ni le ciel ni la terre* (2015) de Clément Cogitore, pour un rôle qui lui vaut d'être présélectionné pour le César du meilleur espoir ; ensuite parce que l'histoire de Zak recoupe en plusieurs points la trajectoire personnelle du cinéaste. Comme son personnage, Sâm Mirhosseini est Iranien. Il est né à Téhéran en 1979 et a quitté son pays à l'âge de vingt ans pour devenir champion du monde de boxe thaï en 2004. À la suite d'une défaite en Malaisie en 2008, il abandonne le sport de haut niveau et s'engage dans la Légion étrangère (dans le 2<sup>ème</sup> régiment de parachutistes à Calvi) où il servira pendant deux ans. Toujours comme Zak, après ce passage par l'armée, Sâm Mirhosseini exerce ensuite le métier de scaphandrier dans plusieurs ports du Nord-Ouest de la France, entre 2011 et 2014. Une profession peu commune et peu connue, qu'il a en fait découverte dans un film, *Les Chemins de la dignité* (George Tillman Jr., 2000), qui raconte l'histoire vraie du premier Afro-Américain à avoir intégré la Navy en tant que plongeur-scaphandrier.

On notera par ailleurs que dans *Free Flow*, le rôle de Keivan, le jeune migrant, est joué par le frère du metteur en scène. Dans une interview accordée à la chaîne Arte pour le magazine « Court Circuit », Mirhosseini indique qu'il s'est également inspiré du parcours de son benjamin, lequel a rencontré plusieurs difficultés pour arriver en France mais a ensuite développé une attitude plutôt individualiste vis-à-vis des migrants - une caractéristique qui échoit à Zak dans la fiction.

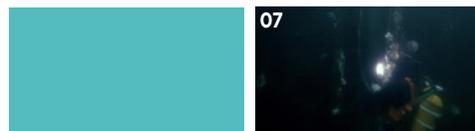
Comme on le voit, le scénario de ce premier court métrage s'appuie essentiellement sur des éléments autobiographiques ou familiaux, qui contribuent sans aucun doute à la justesse et à la réussite du film.

## LE GOLEM ET LES MÉDUSES

Loin d'être anecdotiques ou simplement fonctionnelles, les scènes de plongée possèdent une véritable dimension programmatique, dans la mesure où elles condensent symboliquement l'enjeu principal du film. Ce que l'on voit d'abord de Zak, c'est son métier, c'est-à-dire littéralement sa « nouvelle peau », sous l'aspect d'un scaphandre [01] qui évolue dans les eaux sombres du port, fer à souder en main [02]. Les trois séquences sous-marines n'ont pas été tournées dans une piscine, comme c'est généralement le cas au cinéma (pour des raisons pratiques) mais en milieu aquatique réel. Et, par un hasard heureux, il s'avère que des méduses se sont invitées sur le tournage, enrichissant les prises de vue tant au niveau visuel que figuratif, pour finalement en devenir un élément central et structurant.



Dans le premier plan du film en travelling avant, ce sont en quelque sorte les méduses qui nous guident vers le plongeur [03]. Elles font office de balises, de sources lumineuses vivantes et naturelles. Translucide, l'animal marin se déplace élégamment en une sorte de spasme de l'ombrelle, bordée de tentacules en forme de filaments, comme des cheveux, ce qui lui procure une apparence presque spectrale, fantomatique. Et des fantômes, il y en a effectivement dans la vie de Zak, même s'il s'efforce de les refouler. Ce sont ceux



qu'il a laissés dans son pays d'origine, rejetant tout contact téléphonique avec sa famille, mais qui le hantent malgré tout sans qu'il ne le mesure encore pleinement ou ne veuille vraiment le reconnaître.

De même que les bravades et l'individualisme de Zak ne sont que façade, la première péripétie du film est un leurre : le soudeur est soudainement surpris par quelque chose au fond de l'eau (en fait, une otarie, comme on le saura plus tard) qui provoque un mouvement de panique, en même temps que les remontrances de son collègue en surface, avec lequel il communique par voie radio [04 et 05]. Lorsque le plongeur reprend ses esprits, une méduse s'approche alors de son masque et lui fait face un instant [06], moment souligné par une musique à base de percussions puissantes. Habilement, la mise en scène convoque ici la matière mythologique associée au cnidaire luminescent depuis l'Antiquité : selon la légende bien connue, celui qui voyait la tête de la méduse en restait pétrifié. D'une certaine façon, c'est bien ce qui se produit, puisque Zak est une nouvelle fois victime d'un mouvement non-identifié dans les profondeurs, qui paralyse momentanément ses gestes professionnels [07]. Par ailleurs, le regard pétrifiant de la gorgone méduse possède plusieurs significations

qu'il ne sont pas sans rapport avec la problématique personnelle du scaphandrier : quand la méduse apparaît, c'est le signe qu'il faut revenir aux bases et qu'il est nécessaire de guérir les douleurs du passé pour retrouver un équilibre existentiel.

La méduse symbolise la pulsion spirituelle et évolutive, mais pervertie en stagnation vaniteuse. Ce qui caractérise effectivement le plongeur, dans l'indifférence et le rejet qu'il nourrit à l'encontre des migrants, reniant de la sorte ce qu'il a lui-même été.

Zak s'abrite derrière sa nouvelle nationalité, adopte parfois l'attitude caricaturale du « bon Français », comme le lui fait remarquer son patron, et il exhorte volontiers ses collègues à travailler un peu plus au lieu de lambiner. Alors que finalement, comme on pourra



le mesurer dans la dernière partie du film, c'est un personnage meurtri, renfermé sur lui-même, qui joue les matamores pour se protéger et tenir à distance la blessure de l'exil qui l'accable en son for intérieur. Zak se réfugie dans son travail, se cache derrière son statut récemment acquis, mais il erre en fait dans les limbes : on devine qu'il se rend de port en port à bord de son camion aménagé, menant une existence aussi circulaire que solitaire. Sa « nouvelle peau » est bien lourde à porter, ce que montre concrètement la scène où ses collaborateurs sont obligés de s'y mettre à deux pour pouvoir ôter l'équipement de plongée imposant, multipliant les efforts avant de faire apparaître enfin le visage de celui qui est à l'intérieur. **[08 à 13]**

Dans son scaphandre, Zak ressemble à un golem, à un homme-robot téléguidé. Ce qui est factuellement le cas lorsqu'il est sous l'eau (il est relié à la surface par différents faisceaux, assurant notamment la communication) et se vérifie également au niveau de sa vie personnelle. « Golem professionnel », Zak est aussi un « golem existentiel » dont l'indépendance fièrement revendiquée exprime en fait l'absence de liberté réelle et la claustration psychique causée par le déracinement.

La dimension mythico-symbolique sur laquelle repose la scène-générique est en quelque sorte confirmée par Jean-Marc, qui se moque de son employé en lui lançant cette réplique : « *Tu sais que la capitainerie vient de m'appeler ? Il y a un kraken dans le port !* ». Le terme utilisé n'est évidemment pas neutre ici : en effet, le kraken est une créature fantastique issue des légendes scandinaves médiévales. Il s'agit d'un monstre marin de très grande taille et doté de nombreux tentacules. Quand la source de ce qui a vraiment dérangé le plongeur est révélée, elle s'avère néanmoins beaucoup plus commune et inoffensive **[14]** : « *Rencontre du troisième type avec une otarie* », ironise une nouvelle fois Jean-Marc en faisant signer à Zak sa feuille de service.

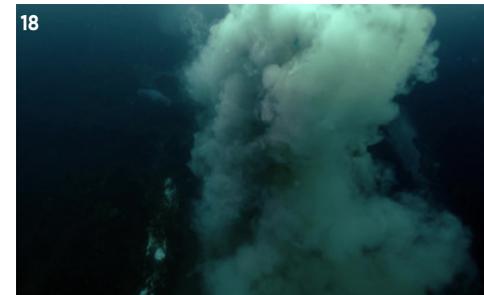


Leurre dramatique sans conséquence, l'épisode liminaire de l'otarie possède cependant une véritable fonction au niveau de la structure du film, dans le sens où il préfigure la rencontre avec Keivan, ce « corps étranger » qui va venir troubler positivement les certitudes de Zak.

Lorsqu'il plonge pour la deuxième fois **[15]**, le personnage accomplit une tâche qui consiste à pulvériser un produit qui se répand sous la forme de nuées jaunâtres **[16]**, composant une sorte de fumée sous-marine qui enveloppe le scaphandrier **[17]** et

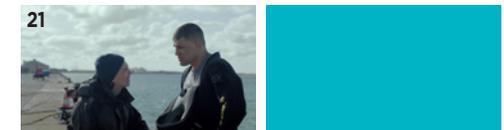


finit par l'engloutir complètement **[18]**. Occulté par cet écran de volutes aquatiques, le plongeur se retrouve ainsi associé visuellement aux méduses qui nagent à ses côtés **[19]**. À l'image, on éprouve l'impression que le golem colossal se dématérialise, qu'il accède à une sorte d'état aérien au fond de l'eau, se faisant méduse lui-même en somme, et recréant de la sorte une harmonie avec son environnement. Ce passage intervient au moment où Zak a trouvé Keivan caché dans son camping-car et l'y a ligoté avant de partir travailler. Malgré son attitude encore hostile à l'égard du migrant, le surprenant phénomène visuel auquel on assiste dans les profondeurs du port peut dès lors être interprété comme l'expression imagée d'une transformation intérieure en passe d'être enclenchée, où la pesanteur de l'équipement disparaît



alors derrière la grâce d'une étrange vapeur marine expansive, suggérant le passage du régime matériel au régime spirituel.

En toute cohérence, lors de la troisième plongée **[20]**, la métamorphose en cours s'exprime au niveau physiologique cette fois-ci : Zak fait une remontée trop rapide, si bien qu'il se retrouve étourdi par l'effet de la narcose à l'azote **[21 et 22]**. De manière symptomatique, cette altération sensorielle se produit peu avant que le scaphandrier ne se rapproche du jeune étudiant en exil.



## RENOUER LE LIEN DÉFAIT

La « quatrième » plongée de Zak ne sera pas sous-marine mais le ramènera vers ses racines. *Free Flow* raconte l'histoire d'un lien défait, d'une souffrance sourde qui remonte en surface et trouve le moyen de s'exprimer par l'intermédiaire d'une rencontre purement circonstancielle mais éclairante et sans doute libératrice, dont Keivan sera l'agent malgré lui.

Son entrée en scène est de ce point de vue particulièrement significative. Que fait-il ? Il recharge son téléphone portable à l'arrière du véhicule de Zak [23]. Autrement dit, il a branché un cordon entre le présent en France et le passé en Iran. Première forme de reconnexion avec les origines qui fait d'ailleurs revenir la langue maternelle, d'abord par le biais des seules insultes quand Zak chasse sans ménagement le voleur d'électricité, puis de façon plus substantielle au poste de police, lorsque le scaphandrier sert d'interprète entre le migrant et les fonctionnaires. L'interrogatoire est ponctué d'échanges en aparté, lesquels ne sont pas traduits parce qu'ils concernent le contentieux précédent, mais qui témoignent déjà malgré tout d'un début de complicité [24].



C'est Jean-Marc, le patron de Zak, qui a servi d'entremetteur et la fin de la scène dévoile indirectement que la réunion des deux Iraniens au commissariat n'est pas vraiment fortuite : dans le couloir, Jean-Marc s'adresse à Keivan en anglais, lequel lui répond dans la même langue ; ce qui laisse entendre que la présence d'un traducteur n'était pas indispensable. On en déduit alors que le patron de Zak l'a sollicité dans l'unique objectif de rapprocher son employé solitaire de l'un de ses compatriotes, afin de susciter un embryon de lien social et culturel. Ce qui a lieu quand Zak ramène Keivan au camp de migrants après l'interrogatoire. Un échange sincère et personnel s'instaure, à l'initiative de l'ancien militaire détenteur de la nationalité française (comme il le précise à son passager), qui manifeste de la curiosité pour le jeune étudiant en exil (« *T'as vraiment un master en chimie ?* ») [25]. Keivan raconte alors son parcours et

explique comment sa prise de position en faveur des manifestants pendant le Mouvement vert [voir p. 30] l'a contraint à devoir quitter l'Iran.

En écho à la scène de première rencontre, Zak se confie plus tard à Keivan à la suite d'une deuxième péripétie téléphonique, quand le jeune homme répond à un appel sur le portable du plongeur pendant qu'il dort [26]. C'est donc par l'entremise de Keivan que Zak reprend contact avec son père et qu'il apprend que sa mère est mourante mais qu'il ne pourra pas se rendre à son chevet. À son tour, l'ex-soldat au crâne rasé raconte son histoire à l'étudiant chevelu, lors d'une scène touchante où Zak parle pour la première fois de son passé et de sa famille [27 à 29]. Il réalise qu'il se trouve finalement dans la même situation que son interlocuteur : tous les deux sont apatrides et tenus éloignés de leurs racines, l'un pour s'être engagé dans une armée étrangère, l'autre pour avoir participé à une manifestation contre le régime. Bien que cette prise de conscience ne soit pas formulée explicitement, on mesure qu'elle est décisive en ce qui concerne le revirement de Zak, qui décide ensuite de venir en aide au migrant en le faisant pénétrer clandestinement dans l'enceinte surveillée du port, afin qu'il puisse embarquer pour l'Angleterre.



## RESTER VERTICAL, VISER L'HORIZONTAL

Le film s'achève de manière non-conclusive, sur une fin ouverte qui laisse en suspens la destinée de Keivan. Mais le dernier plan (beaucoup plus long que tous les autres) constitue d'une certaine façon un moment de réconciliation et d'apaisement. Tandis qu'un ferry quitte le port de Dunkerque, Zak se tient au bord de l'eau, harnaché dans son équipement de scaphandrier, puis il plonge **[30 et 31]**. Ce plan final cadré en demi-ensemble conjoint deux mouvements : un mouvement latéral (celui du bateau) et un mouvement vertical (celui du plongeur). Auparavant, horizontalité et verticalité définissaient séparément chaque personnage : Zak était associé à la verticalité, dans sa droiture inflexible comme dans l'exercice de son métier (le logo de la société Tech-Sub pour laquelle il travaille comporte d'ailleurs une flèche dont la pointe est dirigée vers le bas), tandis que Keivan a souvent été placé en position d'horizontalité : projeté à terre lorsqu'il recharge son portable, allongé sous la banquette du camping-car pour s'y cacher, ligoté puis déposé encore attaché devant le camp de migrants **[32 à 35]**. Ce rapport s'inverse diamétralement au moment où Keivan sauve Zak de la noyade au-dessus du pont, alors que sa verticalité se retrouve contrariée par l'excès d'alcool **[36 et 37]**. Son sauveteur le place ensuite à l'horizontale à l'intérieur du camion pour qu'il puisse y dormir **[38]**.

Dans le plan final, on constate que les deux positions sont cette fois réunies dans un même cadre, sous la forme de deux mouvements qui se croisent. Si bien que tout laisserait finalement à penser que Keivan a bien pris place à bord du ferry.



Une chose néanmoins demeure certaine : le scaphandrier s'est ouvert à l'autre et s'est « jeté à l'eau », au sens figuré. Il peut donc continuer à plonger, au sens propre, sans craindre le regard pétrifiant de la méduse ou risquer l'ivresse des profondeurs ■



# FOCUS

## KEIVAN ET LE MOUVEMENT VERT

Quand Zak raccompagne Keivan au camp de migrants après la scène de l'interrogatoire au commissariat de police, le jeune étudiant raconte pourquoi il a été dans l'obligation de quitter l'Iran : « Pendant le Mouvement vert, un véhicule de Bassidji écrasait des gens. J'ai pris ma bagnole et je leur ai foncé dedans. Ils m'ont arrêté. Et le cauchemar a commencé ». [39 et 40]

Le Mouvement vert désigne le soulèvement postélectoral du 13 juin 2009, où des milliers d'Iraniens descendent dans les rues pour dénoncer le résultat des élections présidentielles remportées par Mahmoud Ahmadinejad, président sortant de la République islamique d'Iran, qui se voit réélu dès le premier tour avec 62,63 % des suffrages. Immédiatement, le grand battu de l'élection, Mir Hossein Moussavi, dénonce des fraudes massives et s'oppose à ces résultats, déclenchant ce qui va devenir le plus grand mouvement de contestation contre le régime iranien depuis la révolution islamique de 1979.

Pendant plusieurs mois, chaque événement lié au calendrier islamique ou politique en Iran va servir de prétexte au mouvement des opposants, regroupé sous l'appellation de « Mouvement vert » en référence à la couleur du ruban donné par l'ancien président Khatami au candidat Moussavi, pour contester ce « coup d'État électoral ».

Le slogan emblématique « Where is my vote ? » (« Où est mon vote ? ») devient le cri de ralliement de milliers d'Iraniens désenchantés par le régime qui, lui, choisit de répondre par la force. Les réseaux sociaux, tels que Twitter et Facebook, sont alors utilisés pour propager la contestation à l'intérieur de l'Iran, mais également en dehors du pays.

Dans les premiers jours, le régime reste plus ou moins permissif vis-à-vis des contestations et ne les empêche pas. Le tournant vient le 19 juin 2009, avec le prêche du vendredi que tient le guide spirituel,

l'ayatollah Ali Khamenei, à l'université de Téhéran, où il dénonce « les fauteurs de troubles de la rue » et ordonne la fin des contestations. La répression se met alors en marche.

Tandis que la police antiémeute, les membres des Gardiens de la révolution et les Bassidji (miliciens en civil) commencent à affronter les manifestants qui continuent à contredire les résultats, le gouvernement décide de couper les connexions internet et les services de téléphonie mobile, brouillant également les émissions de radio et de télévision étrangères par satellite. La plupart des journalistes étrangers présents dans le pays pour couvrir l'élection sont expulsés et les chefs de file du courant réformateur sont progressivement interpellés, mis en résidence surveillée ou emprisonnés.

Ces différentes mesures ne calment pas le mouvement des manifestants qui, dans les semaines suivant l'élection, se répand dans d'autres grandes villes du pays. La contestation ne porte plus seulement sur les élections, mais également sur le régime, accusé de ne pas respecter les droits de ses citoyens. L'avènement d'une société plus démocratique fait ainsi partie des revendications.

Lors des manifestations de décembre 2009, la réponse du régime sera particulièrement violente : d'importants accrochages entre manifestants et forces de l'ordre auront lieu à Téhéran, Ispahan, Nadjafabad, Rasht, Chiraz et Ardabil, entraînant la mort d'au moins dix personnes. La répression s'accroît également vis-à-vis des membres de l'opposition au moyen de nombreuses arrestations et emprisonnements de collaborateurs proches des leaders réformateurs.

Le souvenir des manifestations reste un tabou officiel. Les leaders du mouvement sont en résidence surveillée depuis 2011. Le débat autour de la fraude électorale reste également impossible.

Récemment encore, trois cinéastes iraniens ont été arrêtés par les autorités. Incarcérés pour « troubles à l'ordre public » le vendredi 8 juillet 2022, Mohammad Rasoulof (Ours d'Or de la Berlinale 2020 pour *Le Diable n'existe pas*) et Mostafa Aleahmad s'étaient engagés dans une lettre ouverte collective appelant les forces de l'ordre à ne pas utiliser les armes contre des manifestants. Trois jours plus tard, Jafar Panahi, un des cinéastes iraniens les plus primés, est également interpellé, alors même qu'il se présentait au parquet de Téhéran pour défendre ses confrères.

Jafar Panahi a été placé en détention pour purger une peine de six ans de prison, pour laquelle il a été injustement condamné au motif de « propagande contre le régime » en 2010.



Pendant les mouvements Verts...



Ils m'ont arrêté.  
Et le cauchemar a commencé.

### Sources :

Jonathan Piron, « Dix ans après, le Mouvement vert en Iran reste un tabou officiel », *Middle East Eye*, édition française, 13 juin 2019 (consulté le 30 juillet 2022 sur <https://www.middleeasteye.net/fr>)

Communiqués de presse de la SRF (Société des réalisateurs de films) du 12 juillet 2022 (« Soutien aux cinéastes iraniens ») et du 20 juillet 2022 (« Détention du cinéaste iranien Jafar Panahi »)

**Rédacteur en chef**

Bruno Follet\*

**Lycéens et apprentis au cinéma  
Hauts-de-France**

Pilotage et coordination Académie  
d'Amiens : Acap - pôle régional image  
Coordination Académie de Lille :  
CinéLigue Hauts-de-France

**Auteur de ce dossier**

Youri Deschamps\*\*

**Remerciements**

Hugo Frassetto et Sophie  
Tavert Macian, Nathalie Saugeon,  
Maxime Roy, Sâm Mirhosseini,  
Les Films du Nord,  
Arnaud Demuynck et  
Matthieu Vincent,  
10:15! Productions,  
Sébastien Haguenaer,  
TS Productions, Alice Bloch et  
Rémi Veyrié, Coline Perraudin,  
Triade Films, Martin Berléand et  
Fanny Stella, L'Agence du court  
métrage, Lucie Herail, Corinne  
Woittequand, Pictanovo

**Crédits photos**

Les Films du Nord, 10:15! Productions,  
TS Productions, Triade Films  
(Droits Grotte Chauvet  
Tout droit réservé)

**Conception et réalisation  
Acap - pôle régional image**

Guillaume Bergeret

**Copyright**

CinéLigue Hauts-de-France  
Lycéens et apprentis au cinéma  
Hauts-de-France

**Publication**

Novembre 2022

\* **Bruno Follet** est coordinateur Lycéens et Apprentis au cinéma pour CinéLigue Hauts-de-France en Académie de Lille. Il est intervenant professionnel en ateliers d'écriture, de réalisation, et formateur en éducation aux images ainsi qu'en écritures audiovisuelles et cinématographiques, du scénario au montage. Il est aussi rédacteur (notamment pour la revue *Éclipses*), auteur et scénariste, sound designer et monteur.

\*\* **Youri Deschamps** est directeur de publication et rédacteur en chef de la revue de cinéma *Éclipses* (<https://www.revue-eclipses.com>). Il a également collaboré à plusieurs autres revues et collections d'ouvrages consacrées au cinéma (dont *Positif*, *Trafic* et *CinémAction*). Conférencier et animateur de ciné-clubs depuis de nombreuses années, il intervient également comme formateur dans le cadre des différents dispositifs nationaux d'éducation à l'image (École et cinéma, Collège au cinéma, Lycéens et Apprentis au cinéma), pour lesquels il a rédigé de nombreux livrets d'analyse filmique. Il est aussi l'auteur d'un livre sur *Blue Velvet* de David Lynch (éditions du Céfal, Liège, 2004).



# LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

DISPOSITIF NATIONAL D'ÉDUCATION AUX IMAGES  
RÉGION HAUTS-DE-FRANCE

Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France

[laac-hautsdefrance.com](http://laac-hautsdefrance.com)

Pilotage et coordination Académie d'Amiens :

Acap - pôle régional image



Coordination Académie de Lille :

CinéLigue Hauts-de-France



Dispositif national mis en œuvre avec le soutien du Ministère de la Culture - DRAC Hauts-de-France, de la Région Hauts-de-France et du Centre national du cinéma et de l'image animée.

En partenariat avec le Rectorat des Académies d'Amiens et de Lille et la DRAAF Hauts-de-France.

Avec la participation des cinémas, lycées, CFA et MFR associés.

