Lycéens et apprentis au cinéma en Pays de la Loire



Lycéens et apprentis au cinéma est un dispositif national d'éducation artistique au cinéma initié par le Centre National du Cinéma et de l'image animée destiné aux élèves des lycées d'enseignement général, technique, professionnel, agricole, et des Centres de Formation des Apprentis.

Mis en place en septembre 2001, il est l'un des points forts de la convention de développement cinématographique, audiovisuel et multimédia signée en janvier 2001 entre l'Etat (DRAC), le CNC et la Région des Pays de la Loire. Ce projet est développé en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Nantes et la DRAAF. Il associe les établissements scolaires et leurs enseignants volontaires, les partenaires culturels et artistiques de la région, et particulièrement les salles de cinéma.

Il propose aux élèves et apprentis de découvrir des œuvres cinématographiques lors de projections en salle de cinéma et de se constituer, grâce au travail pédagogique conduit par les enseignants et les partenaires culturels, les bases d'une culture cinématographique.

L'objectif poursuivi est ainsi de développer le regard et le sens critique face à l'image et de parfaire les pratiques culturelles et civiques de ce jeune public.

La coordination régionale du dispositif a été confiée à l'association Premiers Plans.













Editorial

Ce film a reçu en 2016 le grand prix du jury du 12^e festival européen du film d'éducation. Cela signifie que son message a été parfaitement compris : la marche longue mais victorieuse d'adolescents mal partis dans la vie, pour ne pas dire délinquants, qui, grâce à ceux qui les accompagnent et grâce à leurs propres efforts, réussissent à devenir des êtres libres et responsables. Autant qu'à ce message lumineux et patent, nous nous attacherons dans ce dossier à comprendre comment les différentes possibilités techniques qu'offre le cinéma ont contribué à le faire passer.

Parmi les raisons qui incitent à cerner la complexité de ce film, il y a la place qu'il fait à la création littéraire dans la construction et la maturation des êtres. Il n'est pas si fréquent que le discours sur l'insertion passe par cette dimension.

Il n'est pas question ici d'une sacralisation absolue des bienfaits de la littérature mais de bien comprendre ce que l'activité d'écriture implique de réflexion, d'efforts, de temps, toutes dimensions qui sont celles dont un individu a besoin pour se construire. On est dans le domaine du temps long, du tâtonnement, des avancées et des reculs, de la réponse en action aux solutions expéditives et condamnées à l'échec.

Ce film, issu d'une action d'accompagnement de jeunes délinquants, ne choisit pas d'aborder d'une manière classique la réalité qu'il décrit mais prend le risque de dérouter. Il utilise des techniques venues des autres branches du cinéma pour, d'une certaine manière, mimer dans sa construction, son avancée propre, ce temps long avec ses hésitations et ses réussites. Entrer dans ce film c'est donc se confronter en permanence et en même temps à une réalité, à son reflet qu'est l'image cinématographique et à une réflexion sur ce reflet.

Au-delà du magnifique portrait qu'il présente, ce film est une proposition de documentaire novatrice.

Guy Fillion

Sommaire

Editorial	p. 3
Fiche technique	p. 4
Avant-propos du réalisateur	p. 4
Synopsis	p. 4
L'auteur	p. 5
Point de vue	p. 6
Sous le signe de	p. 7
Découpage séquentiel	p. 8
Analyse	p. 12
Traitement visuel	p. 15
Le son	p. 16
Les « inserts »	p. 17
Les scènes de transition	p. 18
Le montage	p. 19
Le puzzle du passé	p. 20
Texte slamé commenté	p. 21
Les prolongements	p. 23
Les collaborateurs	p. 24
Références bibliographiques et filmographiques	p. 30
Que sont-ils devenus ? - D'une affiche à l'autre	p. 30

Directeur de publication : Christophe Caudéran

Auteur du dossier : Guy Fillion

Conception et réalisation : Christophe Caudéran

Crédit photos : vendredi distribution, Miguel Bueno, Lou

Dangla (www.loudangla.fr).

Remerciements : Emmanuelle Jacq et Estelle Robin You (Les films du balibari), Marie Vachette (vendredi distribution), Vincent Pouplard, Julien Bossé, Jérémie Halbert, Régis Noël, Bertrand Latouche, Valérie Gourbil.

Publication: Juin 2017

Les textes sont la propriété de Premiers Plans – Lycéens et apprentis au cinéma

Fiche Technique

Un film de Vincent Pouplard
Produit par Emmanuelle Jacq
Image Julien Bossé, Vincent Pouplard
Images additionnelles Eloi Brignaudy
Son Jérémie Halbert
Montage Régis Noël, Vincent Pouplard
Musique originale Mansfield.TYA / Carla Pallone et Julia Lanoé
Etalonnage Bertrand Latouche
Monteur son & Mixage Jérémie Halbert
Direction de production Armel Parisot, Emmanuelle Jacq
Assistant de production Adrien Bretet

Une production

Les films du balibari, Estelle Robin You, Emmanuelle Jacq

Avec la participation du Centre national du cinéma et de l'image animée

Et le soutien du Fond Images de la diversité **Avec le soutien** de la Région des Pays de la Loire, du Département de la Loire-Atlantique, de la SCAM – brouillon d'un rêve.

Avec la participation de Makiz'art et de Stereolux.

Année de production : 2016

Durée : 59'

Synopsis

Roman et Sifredi ont à peine 20 ans. Ils sont en mouvement, comme leur identité, entre exclusion et marginalité. Dans des lieux secrets, souterrains, squats, lisières de bois, sous des ciels nuageux ou des néons à faible tension, ils inventent leur vie, leur langage et leurs codes.

Avant-propos du réalisateur

Ces dernières années, j'ai rencontré des dizaines de jeunes pris en charge par la Protection Judiciaire de la Jeunesse (P.J.J.) lors d'ateliers de pratique cinématographique dont j'étais « l'intervenant » réalisateur. J'ai observé leur quotidien au centre d'insertion et tenté de percer leurs questionnements, leurs états d'âme, leur rapport à l'image.

Les jeunes que j'ai rencontrés jusqu'ici m'ont tantôt effrayé, tantôt bouleversé. À la fois par la force de leur déraison et la justesse de leur indiscipline face à l'hostilité de leur environnement.

Aujourd'hui en France, ils s'incarnent tous médiatiquement dans le même visage flouté, dans la même voix transformée, dans le même anonymat de façade au service d'articles, d'éditoriaux, de reportages dont les thèses paraissent souvent écrites par avance et sans consultation.

C'est une jeunesse qui n'est pas dans les cases. Chacune de ses figures porte en elle un drame complexe fait d'abandon et de



souffrance. C'est une jeunesse rebelle, c'est une jeunesse délinquante. C'est ainsi qu'on la nomme et qu'on la fantasme parfois. Une jeunesse qui fait peur et déstabilise. Une violence réelle, une violence fantasmée.

Ce caractère imprévisible est au cœur même du film que je me suis proposé de réaliser sur cette jeunesse. Il concerne tant son propos que ses possibilités de réalisation. Alors je me suis concentré sur le fait d'être plongé dans le quotidien et de voir ce qui se passe. En sachant que c'était une période où ceux qui accepteraient cette rencontre allaient être amenés à changer, à grandir sous l'œil de la caméra.

Vincent Pouplard

Source : Dossier de presse sur https://pascommedesloups.com/

L'auteur



Vincent Pouplard est né en 1980, il habite à Nantes où il travaille comme cinéaste et intervenant dans le cadre d'ateliers. C'est dans ces ateliers qu'est née l'idée de *Pas comme des loups*, de la rencontre avec les jeunes suivis par la PJJ qu'il décrit dans l'interview de Morgan Pokée¹.

Après avoir fait des études de sociologie et de photographie il a réalisé de nombreuses performances où il mêle la musique et les images. Il a tourné son premier documentaire en 2010 et, dans le dossier de presse qui présente *Pas comme des loups*, il met en avant dans sa filmographie trois documentaires de

création, un essai documentaire et une fiction de 20 minutes.



Le Silence de la carpe – 2010 (16mm – 14') ²

Mais il ne faut pas s'arrêter là car ce que son site nous permet de voir va largement au-delà. Si l'on s'en tient à l'aspect documentaire, ou essai documentaire, on se rend compte que cela recouvre aussi bien des interviews classiques que des captations de manifestations diverses: travaux d'ateliers, concerts, spectacles, colloques ou rassemblements militants, commentaires caustiques sur des images télé.

Moins classique, on trouve des performances diverses telles qu'en offre l'art contemporain, performances captées ou créations réalisées par notre auteur, avec un travail très raffiné sur l'image et ses déformations, son grain.

Le travail combiné sur le noir et blanc, la couleur et le son nous mène directement dans le film expérimental, combinant des recherches assez poussées sur la texture de l'image et des créations musicales proches de la musique contemporaine. On a parfois même l'impression d'être au bord de la science-fiction et même on peut être carrément dans le film d'animation.

Mais on croise aussi des films au « je », au potentiel émotif fort, avec par exemple – tiens – ce film *Jeunesse recherche 1* qui commence avec une citation de Genet, se termine sur une citation de Deligny et qui préfigure *Pas comme des loups*.



Jeunesse recherche 1 – Test d'images et de sons sur le projet *Une jeunesse Ennemie* – décembre 2011 ²

Et l'on aura du mal à oublier les visages que Vincent Pouplard filme, masqués, interprétés...

Nul doute que tout ce passé de création et de recherche, qui touche à tous les aspects de ce que permet le cinéma, a sa part dans *Pas comme des loups*.

¹ Interview réalisée le 05/04/2016 pour La Plateforme / Pôle cinéma audiovisuel des Pays de la Loire https://www.laplateforme.net/pas-comme-des-loups-entretien/

² Page vimeo de l'auteur https://vimeo.com/vincentpouplard

Point de vue

Il faut avant toutes choses s'arrêter sur une image. Pas une image du film mais celle que suggère le titre, celle du loup. Animal fascinant, animal honni, animal porteur de siècles de fantasmes que l'on convoque pour se faire peur et s'assurer qu'on n'a rien à voir avec lui. Image cliché que le titre récuse, contre laquelle se construit le film.

La jeunesse délinquante est une réalité qui n'est pas nouvelle, mais quel rapport a cette réalité avec les images qu'actuellement on en donne? D'un côté la reconnaissance des déterminismes sociaux, des conséquences des crises économiques ou d'un urbanisme aveugle et, à l'autre bout, les reportages sensationnalistes lors des révoltes urbaines avec images volées, visages floutés. Entre les deux pas grand-chose.

C'est à cet endroit de l'histoire que Vincent Pouplard prend la parole, parce qu'il fait partie de ces milliers d'adultes, représentants d'institutions spécialisées ou membres d'associations qui ont choisi l'intervention plutôt que la condamnation, tous acteurs de ce que l'on appelle la réinsertion. Il a côtoyé ces jeunes très longtemps, a travaillé avec eux, travaillé pour eux. Selon ses propres termes, ils l'ont « effrayé et bouleversé ». Il a pris conscience de leur décalage par rapport à la société et de l'image qu'ils lui renvoyaient. C'est dire qu'il ne penche ni vers l'ignorance ni vers l'angélisme.

C'est très consciemment qu'il s'expose au reproche d'éluder le rappel explicite des actes des jeunes qu'il filme, mais leur passé reste là et pèse. C'est volontairement qu'il ne propose pas d'explication sociologique, même si la petite phrase « *Tout a commencé le jour où le travail de maman a fermé* » nous donne une indication. C'est un choix délibéré que

de faire mine d'écarter la société environnante alors que tout nous la rappelle.

La force de ce film est de se présenter frontalement avec tous ces choix, toutes ces tensions et d'avancer en traînant après lui toutes les questions qu'il suscite sur son passage.

Parmi toutes ces questions, celle du temps. On sait que le tournage de ce film s'est étalé sur quatre ans, qu'il n'a trouvé son angle qu'au bout de deux ans, on sait que furent tournées plus de soixante-dix heures. Quelles traces laissent ces durées impressionnantes? En quoi la construction du film rend-elle compte de cette dimension temporelle?

Son ambition n'est pas de rendre compte d'une progression linéaire du temps et des expériences qui lui sont liées mais de mettre l'accent sur des sédiments enfouis qu'il s'agit de retrouver pour mettre en valeur ce qui se vit dans le présent et se projette dans le futur. La chronologie est secondaire, l'important est de retrouver la charge affective des instants.

On assiste donc à une succession de temps forts dans le sens où chacun est signifiant, tant dans une évocation du passé que dans le vécu d'un moment de détente, d'échange dans un havre provisoire, peut-être à construire. Jamais on ne saura si ce que l'on prend pour une installation est destiné à durer : on passe à autre chose.

Ainsi avance le film construit comme se tissent certaines tapisseries où l'on voit apparaître peu à peu des motifs différents, contrastés mais où l'on finit par reconnaître des traits qui reviennent, se répondent, s'amplifient et s'imposent. C'est ainsi que les jumeaux émergent d'un groupe pour porter un message dont on



avait perçu des bribes mais qui là explose dans un dialogue final paradoxal car, nourri de refus, il sonne positif et porteur d'espoir.

Message miroir qui renvoie de la société une image peu flatteuse et qui gagne en force d'être prononcé à deux voix dans un échange enfin épanoui.

Documentaire paradoxal qui ajoute à un mode narratif flirtant avec la fiction l'aura mystérieuse qui émane de la gémellité pour accompagner ses personnages des marges sombres de la société jusqu'aux rives de l'utopie.

Film paradoxal enfin par le choix de faire court pour rendre le temps long, le temps d'une maturation, d'une construction d'êtres libres parce qu'ils savent où ne pas aller, de l'avoir appris à leurs dépens, de l'avoir appris en créant. Donc film dense qu'il faut examiner en détail tant tout y est indice.

Et, quand on entre dans le cœur de ce film qui se présente comme un documentaire dont l'ambition est de rendre la complexité, la difficulté et la richesse d'une expérience humaine d'êtres profondément ancrés dans la réalité de la société qui nous entoure, nous avons besoin d'avoir recours à un langage plutôt réservé à la fiction. Plutôt que de vouloir ajouter un nième chapitre au débat sur documentaire/fiction, apprécions la qualité du travail cinématographique de l'auteur et de ses collaborateurs.

Sous le signe de...

Parmi les remerciements traditionnels qui ponctuent le générique final du film trois noms qui semblent là incongrus : Albertine Sarrazin, Jean Genet et Fernand Deligny. La dette que leur reconnaît Vincent Pouplard est évidemment d'un autre ordre.

Pour les deux premiers c'est d'abord la reconnaissance d'itinéraires qui font écho au film. Ainsi d'Albertine Sarrazin qui, après une vie de délinquance, de prostitution, en sort par le haut grâce à des romans qui touchent par leur authenticité avec en particulier *L'astragale* qui fit découvrir en 1965 ce petit os du tarse qu'elle se brise lors d'une évasion.

Ainsi de Jean Genet, asocial, délinquant, qui, dès ses premiers séjours en prison, compose ses premiers écrits et transmue en provocation littéraire sa révolte contre la société, s'imposant, au-delà des scandales, par sa recherche de la pureté du mot, tant dans la poésie que le théâtre ou le roman.

Au-delà de la dimension du cheminement vers la création littéraire, l'autre liaison que l'on peut faire avec le film, grâce à ce que l'on devine de la vie des jeunes que l'on suit, concerne les débuts dans la vie d'Albertine Sarazin et de Jean Genet. Elle, déposée à la naissance à l'Assistance publique, lui abandonné à sept mois et échouant également à l'Assistance publique.

Échouant ? Toute la question est là. Face à ces jeunes difficiles quelles sont les réponses de la société à l'époque, entre les deux guerres ? Pour elle la Maison de correction, pour lui la Colonie pénitentiaire agricole – tout un programme.

C'est ce qu'observe sur le terrain à cette époque Fernand Deligny, connu après la guerre comme le pionnier de l'éducation spécialisée, pour les autistes en particulier mais dont l'action va s'étendre, en liaison avec les recherches pédagogiques, à tous les « enfants à problèmes ». Dans les années trente, au cours de ses études, il est stagiaire dans un « asile psychiatrique » dont il peut juger de l'efficacité et il est marqué par un épisode particulier, pendant la guerre : d'un asile psychiatrique bombardé s'échappent les « malades mentaux » dont certains ne seront jamais repris et vivront une vie normale... Cet épisode a d'ailleurs été partiellement décrit par Dominique Cabrera (*La Folle embellie*, 2003).

Dans le dossier de presse qui accompagne le film, Vincent Pouplard, après avoir cité Albertine Sarrazin, Jean Genet et Fernand Deligny, rend aussi hommage aux « dizaines de jeunes croisés en atelier », une de ces actions qui tentent de prendre en charge ces jeunes, comme les jumeaux et qui les aident à changer de trajectoire.

Nous sommes là dans un des dispositifs résultant de la fameuse « Ordonnance de

1945 » qui posait <u>le caractère exceptionnel de l'incarcération pour un mineur délinquant et la nécessaire primauté d'un travail d'insertion sur la punition carcérale</u>. Cette ordonnance revient régulièrement dans le débat politique...

Parmi les organismes chargés d'appliquer cette politique se trouve la Protection Judiciaire de la Jeunesse (dite P.J.J.) dont le générique nous apprend aussi qu'elle soutient le film.

Enfin, et là nous sommes dans le film, l'épilogue nous propose un hommage qui résume tous les éléments qui ont présidé au film. On écoute in extenso la chanson de Prévert et Kosma *La Chasse à l'enfant* dans l'interprétation poignante de Marianne Oswald : c'est la narration explicite de la révolte contre les mauvais traitements des enfants pensionnaires de la colonie pénitentiaire de Belle-île en 1934. Les enfants évadés dans l'île furent traqués par des habitants et des touristes. L'épilogue de *Pas comme des loups* s'ouvre sur le plan d'une île et on ne peut s'empêcher d'y voir le fantôme du film que commença à y tourner Marcel Carné sur un scénario de Jacques Prévert : *La Fleur de l'âge*. Film jamais achevé et dont deux cent mètres auraient été montés, et perdus...



Voir B.A. (4'32'') du film CARNET DE NAUFRAGE - Histoire d'un film disparu 52''

Ceci n'est pas un « découpage séquentiel » dans le sens traditionnel du terme. Nous avons regroupé les scènes et plans du film en fonction des temps forts qui le ponctuent. Cela nous amène, par exemple, à arrêter la séquence 1 au milieu d'une scène parce que nous considérons qu'à ce moment-là le film change de cap, ou bien à intégrer à une séquence un élément de transition parce que nous pensons que le sens le commande.

Les notes marquées + à la fin du descriptif de chaque séquence mettent l'accent sur un des éléments de la séquence sur lequel nous reviendrons ailleurs.



1. TERRITOIRES ET REFUGES > 5'24"

Deux jeunes avancent sur un chemin dans les bois, de jour, puis dans l'obscurité d'un garage. Ils y mangent, dorment, se lavent, boxent puis repartent. Une voix jeune off « *Tout a commencé le jour où le travail de maman a fermé* ». L'évocation du passé continue du haut d'une tour. Puis ils avancent dans l'obscurité d'un lieu indéterminé, apparemment abandonné. On devine d'autres silhouettes

+ Outre la voix off on entend nettement la marche, la mastication, les rumeurs de la ville, un balai etc... (Voir Le son)



2. LE VERBE > 10'48"

Dans une pièce en désordre que l'un d'eux balaie, ils discutent du lieu, de la précarité du squat. Un échange proche du rap puis un rap accompagné d'une musique. La discussion tourne autour de la mort de Mesrine « *il savait parler* ». Ils s'interviewent en prenant la pose, avec un ton convenu. Des noms sont prononcés, plusieurs pour la même personne, les réponses personnelles sont évasives, les visages souriants. Un des interviewés disparaît au cours de l'interview.

+ Un regard caméra et : « Vous permettez que je prenne la caméra, Monsieur Vincent ? » (Voir Le son)



3. « LES REBELLES » > 12'42"

Introduite par un plan noir la séquence illustre la chanson Les rebelles « Nous marchons libres dans la rue...La jungle nous appelle...Les prisons nous attendent... ». Cinq ados, dont les jumeaux et celui qui a plusieurs noms, chahutent, se passent un joint. Dans la rue ils nous fixent en gros plan, ils s'éloignent le long d'une voie ferrée, simulent une bagarre dans les bois, sautent dans l'eau du haut d'un rocher.

+ Au milieu des plans en couleur trois plans d'un des jumeaux en noir et blanc. (Voir L'auteur et Traitement visuel)









4. L'ABSENT > 16'55"

En pleine lumière, dans un plan assez long, pas interrompu, un des jumeaux raconte son arrestation et regrette surtout celle de son frère. Lui a été laissé libre Un passage obscur dans le garage déjà vu, une tête que l'on sculpte... que l'on caresse. Puis un visage dans un coin, dans l'obscurité, qui raconte les visites au prisonnier, ses lectures, ses rêves. Un dialogue s'instaure entre le cinéaste et le jeune homme sur rêve et réalité.

+ Séquence introduite par un plan de doigt et une empreinte digitale.
(Voir Les « inserts »)



5. CULTURES > 21'47"

Dans le squat ils sont trois à discuter de leurs lectures de jeunesse, des bandes dessinées, en particulier de Tintin, des mérites de l'histoire et des dessins. Puis une analyse du dessin animé *Le Voyage de Chihiro* qui a « *une putain de morale* ». Le ton est passionné. Un des jumeaux fait sa toilette et se coiffe soigneusement. Il lit tout haut en travaillant sur le rythme un texte, rimé et à base d'assonances et d'allitérations.

+ Une caméra très mobile pendant la discussion. (Voir Traitement visuel)



6. L'ESPOIR > 26'25"

Les jumeaux sur un vélo puis contemplant la ville du haut d'une tour. Par une fenêtre ils jettent des pépins : « Un jour quelque chose poussera » « Il faut y croire pour que ça marche ». Énumération des fruits à venir. Vêtu d'une salopette verte, un des jumeaux creuse et plante. Séance de coiffure très attentive tandis que, dans un coin, un des membres du groupe répète un rap. Atmosphère détendue. Ils partent pour « un petit foot ».

+ Un inconnu passe dans le champ tandis qu'il creuse. (Voir Le son)



7. LA CONTROVERSE > 31'17"

Une marche dans la nuit. Au bord de la rivière, entre deux plongeons du haut d'un arbre, une discussion naît d'une remarque. Elle est très vive, très argumentée, avec une grande recherche de la précision des termes et passe d'un désaccord sur les mots employés à des considérations générales sur la vie, une sorte de philosophie personnelle. Au retour un simulacre de boxe, très réaliste...

+ Pour se rendre à la rivière et en revenir, de longues marches où ils ne rencontrent personne. (Voir Les scènes de transition)









8. L'ATELIER > 36'24"

Entrée acrobatique dans le squat que le groupe aménage. Un lit confortable. Puis, autour de la table, on tire des mots au hasard et chacun se met à écrire sur un cahier. Une atmosphère studieuse s'installe et sourd une petite musique suivie d'un rap off qui décrit l'endroit où ils se trouvent, une ancienne école, et l'attachement du groupe à ce lieu, rap slamé par un des jumeaux jusqu'à la nuit.

+ À part la chanson de la séquence 3, première intervention de la musique. (Voir Analyse L'ATELIER et Le son)



9. CONSTRUIRE > 41'01"

Une discussion à trois dans une prairie sur comment ils ont échappé aux flics. Sieste. Sous une belle lumière, dans les bois, les jumeaux ramassent des branches. Discussion technique sur la construction d'une cabane. Le cinéaste – « C'est quoi le but de construire une cabane? », un des jumeaux – « C'est d'avoir un endroit à nous », « C'est aussi de faire quelque chose de concret ». Une crainte que le propriétaire du terrain intervienne.

+ La silhouette de l'un des jumeaux face à la mer. (Voir Les « inserts »)



10. LA FRATRIE > 49'23"

Dans les bois, les jumeaux font frire des châtaignes sur un barbecue improvisé. On apprend enfin leurs prénoms et quelques éléments sur leur origine. Ils cherchent un arbre, l'escaladent. Sur un fond d'arbres qui se détachent sur le ciel bleu une musique prend peu à peu son envol. « *Il faut vivre comme des animaux* ». La musique suit les jumeaux dans un lieu obscur pour un corps à corps silencieux.

+ En introduction un de leurs compagnons seul dans l'obscurité du squat (Voir Le montage et Les scènes de transition)



11. LE TEMPS DES REFUS > 57'37"

Dans une cuisine les jumeaux évoquent une convocation prochaine au tribunal. « Je vais y aller cette fois ». Un dessin « Pour mon fils ». Ils se retrouvent sur un banc public. « Où sera-t-on demain? » Ping-pong verbal où ils passent en revue tout ce qui constitue toute la société, tout « ce qu'on sera jamais ». Deux inconnus passent. Les verbes sont presque tous au futur sauf autour du thème « On a appris de nos erreurs ». La conclusion : « On sera libre, ouais ».

+ En arrière-plan sonore, la rumeur du monde. (Voir Le son)



12. ÉPILOGUE

Une île à quelques encablures du rivage. Le générique défile avec quelques plans des protagonistes, des plans déjà vus et des plans inédits. L'accompagne l'intégralité de la chanson de Prévert et Kosma, *La chasse à l'enfant*, chantée par Marianne Oswald

« Bandit! Voyou! Voleur! Chenapan!

...C'est la meute des honnêtes gens

...Qui fait la chasse à l'enfant....

...Rejoindras-tu le continent ? »

Analyse

Puisque ce film se présente comme la transcription d'un itinéraire mental, nous avons choisi de scinder cette analyse en deux temps : le départ et une étape essentielle dans cet itinéraire.

I - SÉQUENCE 1. – 0'00" > 5'20" TERRITOIRES ET REFUGES



Cela commence par un long plan de 58 secondes – très long par rapport aux autres plans –, avant le titre, où nous découvrons, de dos en plan américain, en marche, deux adolescents qui avancent en silence sur un chemin dans les bois. On ne perçoit que le bruit de leurs pas dans les feuilles. La lumière est belle, bien qu'un peu voilée par une légère brume qui estompe les contours du bout du chemin.

Des sentiments mitigés naissent : une certaine détermination nimbée d'incertitude, un passage vers quoi ?

La suite déstabilise.

La lumière des sous-bois a fait place à la semi obscurité d'un lieu que les couleurs entre le bleu et le gris rendent froid, inquiétant. L'angle de prise de vue du plan 2 fait perdre quelques instants les repères spatiaux, on met quelques secondes à comprendre

que nous sommes dans un garage identifiable au plan 3 mais où les cadrages ne vont plus nous offrir que des plans partiaux, partitions de surfaces aux arêtes vives, d'ouvertures furtives où vont se glisser des silhouettes non identifiables, des pieds, des jambes (plans 4 et 5). Les plans sont brefs, peu éclairés et quand on découvre ce que l'on pense être les deux personnages du plan 1, mangeant bruyamment des fruits, mis dos à dos par le raccord du montage (plans 8 et 9), quelque chose a changé.

On est passé du sentiment d'une démarche décidée à celui d'une effraction et d'une urgence vitale. Les sons, des pas qui résonnent dans le garage vide, aux gonds qui grincent et aux déglutitions sauvages amplifient ces sensations.

On est loin de l'incipit classique du documentaire, on passe de l'amorce d'une aventure adolescente à un film d'action. Un choix d'exposition radical, tranchant, insistant sur les aspérités, moins soucieux d'expliquer que de faire sentir.

L'intrusion de la parole répond à la même préoccupation de mouvement : « *Oh frère, réveille-toi. C'est pas l'heure de dormir* » (plan 10) ...dans la pénombre une main secoue un dormeur.

On n'est pas dans le commentaire, on est dans le « son in », dans l'action : la pause que semblait incarner ce dormeur est terminée, il faut repartir, le

sentiment d'urgence continue, l'errance (ou la fuite?) aussi.

C'est la même voix qui va porter le commentaire qui s'élève dans le plan suivant (plan11), scrute un œil qui nous fixe. « *Tout a commencé le jour où le travail de maman a fermé* ».

L'errance, la fugue, la recherche de refuge ont d'abord été illustrées, elles sont maintenant dites par la voix de celui qui les a vécues, qui raconte les différents lieux (la barque, plan 16) par où les deux frères sont passés. En même temps on les découvre, plus jeunes semble-t-il que dans le premier plan (plan 12), les corps jusque-là aperçus furtivement s'imposent (plan 13) jusqu'à devenir insistants dans des exercices physiques (plans 14 et 15).

On reste toutefois dans le même univers visuel avec ses dominantes de gris bleuté où pénètre parfois chichement la lumière naturelle.

```
plan 10 > 2'30", plan 11 > 2'45", plan 12 > 2'51",
plan 13 > 3'04", plan 14 > 3'16",
plan 15 > 3'20", plan 16 > 3'56"
```

Dans les quatre plans suivants (de 17 à 20), où la narration du passé continue, par la même voix, les deux jumeaux sont réunis dans le même plan, plus ou moins rapprochés, de dos ou de profil.

Ils sont deux à prendre en charge visuellement le récit.

Analyse

Ils ont pris du recul, de la hauteur : ils sont en haut d'une tour qui domine la ville, la nuit tombe, l'éclairage public est allumé et constelle les plans de gros points jaunes et orange tandis que la rumeur de la ville nous parvient vaguement.

Comme si l'on regardait s'éloigner quelque chose du passé, sereinement.

plan 17 > 4'06'', plan 18 > 4'11'', plan 19 > 4'20'', plan 20 > 4'27''

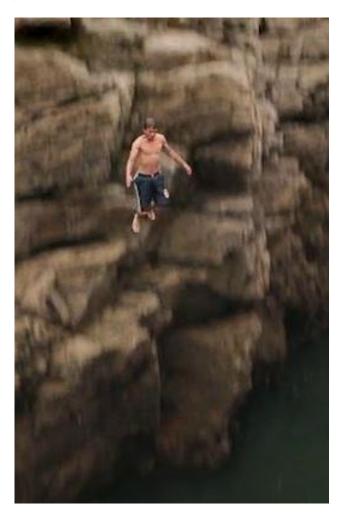
Et cette première séquence se termine (plans 22 à 25) par une nouvelle errance qui est peut-être une avancée, un dernier cheminement dans l'obscurité d'un lieu où les deux frères ne sont plus seuls, on entend des discussions, quelqu'un balaie, quelqu'un transporte des planches.

L'installation, la fin d'un cheminement, au bout une lumière.

plan 21 > 4'36'', plan 22 > 4'46'', plan23 > 4'57'', plan 24 > 5'20''

Nous sommes entrés avec cette première séquence dans la chronique des deux frères, le commentaire qui s'amorce au plan 11 a commencé à nous renseigner d'une façon classique bien que partielle, mais le ton qui est donné là au film dépasse de très loin cette information. De sautes dans la texture visuelle, du chaud au froid, on passe, à l'intérieur des plans, d'arêtes vives à des contours plus doux. Les sonorités dures d'un monde sec se mêlent à la voix d'un adolescent, en situation et plus lointaine, un puzzle sonore que la rumeur du monde rejoint sans l'entamer. Une incertitude sur les repères temporels

s'ajoute qui se combine au reste pour donner une introduction au film que le vocabulaire de la critique musicale serait peut-être le plus apte à rendre, en termes de mouvements, de contrepoints, de mesures suspendues. Ce documentaire joue hardiment des possibilités du cinéma pour nous présenter ses personnages.



<u>II - SÉQUENCE 8</u>. – 31'17'' > 36'24'' L'ATELIER



Dans le plan 1, même si nous sommes dans la lumière, même si le mur du squat est orné d'un tag aux couleurs vives, l'accès aux lieux reste difficile : il faut escalader une fenêtre au premier étage, soulever une tôle et passer par l'obscurité pour se retrouver (plan 2) dans la pièce qu'il faut continuer à remettre en ordre et où discuter s'accompagne toujours de la mise en état des lieux par le balayage.

On hésite entre deux impressions : la lumière et la couleur nous disent-elles que les choses ont changé ou se retrouve-t-on dans la même situation que dans la séquence 1, comme si le temps n'avançait pas ?

plan 1 > 31'37'', plan 2 > 31'44''

Les plans 3, 4, et 5, nous apportent un début de réponse : l'atmosphère est joyeuse autour de celui qu'on appelle Oigrès qui s'installe avec jubilation un lit (plan 3). Le cadre qui se resserre sur lui confirme le soin qu'il apporte à cette tâche : filmé de face, on

Analyse

retient sa mimique sérieuse, l'air affairé (plan 4) et le plan 5 qui s'applique à suivre en gros plans ses mains qui tapotent, caressent la couette qu'il étale, oublie le personnage pour mettre en valeur ses mains qui installent, qui font, qui vivent.

Même fragile, l'impression prévaut que l'on a changé de temps, d'époque, dans la vie des protagonistes : on est dans un temps d'installation où le provisoire laisse la place à du pérenne.

plan 3 > 32'09", plan 4 > 32'12", plan 5 > 32'19"

Les plans 6 à 12 raccordent directement avec les mains du plan 5 pour nous proposer un ballet de mains en gros plans, des mains qui tirent d'un bol un papier en boule, le déploient et lisent un mot (plan 6) avec un bref commentaire, puis autre main, autre papier, autre mot (plan 7), puis une main qui tient un stylo (plan 8), au-dessus des mains, des visages concentrés (plans 9, 10). La caméra est très mobile, suit les bras, découvre un poignet au bracelet fait d'une véritable chaîne (plan 11), varie les angles, enregistre quelques mots sur les feuilles « Néanderthal, néant ». Tout cela est très rapide, accompagné de quelques remarques hasardeuses sur les mots tirés et culmine dans un très long plan de près d'une minute (plan 12) qui, dans un panoramique en plongée que l'on devine autour d'une table, réunit toutes les mains - qui écrivent, fabriquent un joint, tiennent en l'air un stylo avant de se relancer dans l'écriture.

Après les quelques commentaires, le silence s'est fait.

Les quelques mots échangés, les listes de mots entraperçus, les longues pages déjà écrites que l'on devine sous les mains, le style de filmage qui donnent l'impression d'un reportage pris sur le vif et presque parfois d'un film d'entomologiste nous ont fait changer d'univers. On est dans le travail pris sur vif. On a presque été invité à observer un atelier de l'OULIPO. On a vraiment changé d'époque.

plan 6 > 32'33", plan 7 > 32'53", plan 8 > 33'27", plan 9 > 33'31", plan 10 > 33'38", plan 11 > 33'40", plan 12 > 34'32'

Le plan 13 confirme.

Un plan d'ensemble nous fait découvrir le lieu que nous reconnaissons, bien qu'il ait changé: les meubles bien rangés au fond (le tableau) montrent que le squat est une ancienne salle de classe. Le sol est propre, sur lequel se détache le groupe de 5 adolescents autour d'une table. Ils sont penchés sur leurs écrits. Le plan est statique, il dure un peu, sans nécessité informative absolue, juste pour nous faire sentir l'atmosphère de travail, de sérénité. Et comme pour prolonger ce sentiment s'élève une petite musique qui semble émaner du tableau.

On a là un moment privilégié où l'on sent un message fort du film: cette meute de jeunes qui ne sont pas comme des loups peut se rassembler dans un lieu que l'on dit squat mais qui se trouve être – ô ironie – une ancienne salle de classe, pour un travail qui est avant tout de l'ordre de la création.

plan 13 > 34'57''

La petite musique du plan 13 a ensuite lancé la déclamation par l'un des jumeaux d'un texte qu'il slame, assis à une table. Il se découpe à contre-jour éclairé à l'arrière par une petite loupiote et par la

vague lueur qui vient d'un ciel chargé de nuages noirs et de l'éclairage public. L'atmosphère est sombre mais chaude et met en valeur ses grands gestes, sa véhémence. Il chante la situation de son groupe d'une manière à la fois précise et allusive, proche et lointaine. (Voir Texte slamé commenté)

On est passé pendant la déclamation du texte du groupe de cinq à un seul personnage, du jour à la nuit dans une continuité qui n'a d'autre sens que de magnifier le résultat d'une création, peut-être suite d'un atelier comme celui que l'on a vu. Les repères de temps là encore explosent et le chant du groupe semble pouvoir aller jusqu'au bout de la nuit.

plan 14 > 36'24"

La confrontation de ces deux séquences, l'une située au début, l'autre à un peu plus de la moitié nous permet d'approcher ce qui fait la richesse du film : l'itinéraire mental de ces jeunes qui passent de la délinquance à la création littéraire trouve un écho profond dans le traitement interne de chacune des séquences, qui, à chaque fois, dit les choses autrement en fonction de l'évolution des personnages. À l'évocation volontairement chaotique de la première séquence répond une construction plus classique, en trois temps, où les changements de rythme débouchent sur un plan d'un lyrisme contenu mais fort. Le discours du film passe par des choix de cinéma.

Retrouvez cette analyse en vidéo commentée pour une projection en classe à partir de la fiche interactive du film sur le site de la coordination.

http://lac.premiersplans.org/

Traitement visuel

Expression qui essaye d'éviter le terme d'image, un peu trop restrictif au regard de la richesse et de la diversité des dispositifs mis en œuvre par le réalisateur et le chef opérateur pour rendre compte des pérégrinations des personnages, de leur évolution et en même temps pour faire sentir l'atmosphère du moment, l'aura affective qu'il dégage, la trame du temps qui passe avec sa charge émotionnelle.

Le jeu de mot est facile mais juste : le film annonce <u>la couleur</u> dès le premier plan, couleur un peu voilée liée à la marche, à l'avancée. Et dans la dernière séquence quand les jumeaux auront atteint – provisoirement sans doute – le bout de leur chemin, quand ils se seront posés, la couleur sera sans ambiguïté, et la lumière franche. Ils ont passé le pire, ils sont prêts pour le meilleur.

Entre ces deux extrémités le film déroule toute une gamme chromatique qui peut retrouver la même chaleur que dans la séquence finale dans les moments de détente (à la rivière), ou une autre chaleur, plus intime, plus fragile dans les moments de confidence (en haut de la tour), de création (le slam dans la nuit) ou pour traduire le cocon retrouvé dans un havre aménagé éclairé par des bougies.

Mais aussi la couleur peut aller à l'inverse et prendre en charge les ambiances nocturnes du début, les traitant dans des nuances bleutées, métalliques, extrêmement froides, pour ne pas dire glacées. Elle accompagne les personnages dans des lieux dont elle dit la dureté, l'inhumanité, c'est élément essentiel de la reconstitution de l'itinéraire mental des jumeaux et de leurs amis.

On a l'habitude, dans les fictions, du jeu entre couleurs et noir et blanc pour un décalage dramatique, un décalage dans le temps, mais ici cet effet est produit à l'intérieur des couleurs, voire à l'intérieur des dominantes : ainsi quand le bleuâtre s'éclaire un peu, se teinte de gris quand de l'obscurité émergent les corps en lutte (le shadow boxing) ou même dans les moments plus apaisés mais fragiles, comme dans le squat que l'on aménage pour y travailler. Et quand la couleur, y compris la plus sombre, se transmue en noir, on sait, ou plutôt on sent que l'on est passé dans un autre univers, une autre dimension (la prison).



Apprécions au passage le travail d'étalonnage qu'a nécessité l'harmonisation de tonalités aussi divergentes dont il a fallu conjuguer les décalages.

La couleur et son maniement racontent donc aussi une histoire. Les variations chromatiques rythment le film en en traduisant les affects qui ne sont rien d'autre que la manière dont l'auteur veut nous rendre sensibles ceux de ses personnages au cours de leur vie.

C'est évidemment la même histoire que racontent <u>les</u> cadres choisis et <u>les mouvements de caméra</u> mais ils y ajoutent une autre proposition en termes de

mobilité, de changement, de fluidité et de rythme qui complètent ce sentiment de densité, d'épaisseur qui émane du film.

Il y a d'abord les cadres qui écoutent, si l'on peut oser l'expression: les plans fixes cadrés en plan américain, plan rapproché ou plan de demi-ensemble, cadres classiques de l'interview. Ils sont en général fixes mais peuvent, d'un bref panoramique, aller chercher un interlocuteur quand il s'agit d'écouter un groupe. Mais surtout ils prennent toujours soin que le contexte soit lisible, que le lieu où la ou les personnes interrogée(s) se trouvent, soit clair pour le spectateur.

Mais aussi le cadre scrute, va chercher un détail, un regard, une mimique, un geste, un mouvement, une main, des mains et là, aucun parti pris : ce peut être le plan fixe, ce peut être le mouvement de caméra du reporter qui essaie de cerner au plus près son sujet. Ainsi de ces plans qui suivent le groupe sur la voie ferrée et ce bref mouvement de caméra qui va chercher la caméra électronique qui surveille les lieux. Pour ne pas parler de ces cadres déstabilisants de la première séquence qui nous emmènent sur les rives du cinéma expressionniste.

La longue histoire du tournage de ce film ne peut pas expliquer la multiplicité des techniques mises en jeu et leur diversité, les choix étaient là, sont là qui proposent une palette visuelle très riche, soucieuse d'approcher au plus près de l'émotion ressentie.

Le son

La bande son de *Pas comme des loups* est diverse, elle comporte de nombreux éléments dont la combinaison peut varier, ce qui produit des effets différents qui jouent sur la perception du film.

Comme il est normal dans un documentaire qui donne la parole aux personnages qu'il décrit, le son retranscrit majoritairement les paroles proférées lors d'interviews directes d'un ou de plusieurs personnages : on en a plusieurs exemples dans le film avec les interviews des jumeaux, de leurs amis, interviews qui se contentent de retranscrire leurs propos mais aussi, parfois, on entend la voix de l'auteur et ses questions, voire le personnage interviewé s'adresse au cinéaste. Déjà entre ces deux types d'interview s'introduit un petit décalage entre ces différents moments.

Ce son « in », c'est-à-dire directement produit par ce que l'on voit à l'image, accompagne les actions, les déplacements des personnages, soit en captant de brèves remarques, de brèves interjections, des discussions informelles ou des discussions plus structurées, comme au bord de la rivière, dans des dispositifs qui ne sont pas ceux de l'interview mais qui captent un moment fugitif, pris sur le vif, comme dans un reportage.

Par rapport au statisme sonore de l'interview, ils insufflent une plus grande présence des personnages, une vie plus proche, d'autant plus qu'ils sont accompagnés de bruits divers qui, à chaque fois, illustrent, prolongent ce que l'on voit en mettant en valeur un élément sonore : les pas sur le chemin, dans le garage, les gonds, la tondeuse, la pelle, le plongeon...

On a donc là différents niveaux classiques d'utilisation du son. Là où cela se complique un peu,

c'est quand intervient la voix off « Tout a commencé... » qui trouble parce que l'on peut y reconnaître le timbre de voix d'un des jumeaux que l'on a déjà entendu « in », qui trouble d'autant plus qu'une autre voix semblable lui répond, en off; impression confirmée quand la voix off continue alors que l'on voit en même temps les jumeaux (en haut de la tour), mais qui ne parlent pas. Présence du personnage, distance de la voix : à lui seul le son mime la relation présent/passé qui nourrit le film.

Et survient la musique. Passons sur la chanson *Les rebelles* (1) qui illustre au premier degré une interprétation des personnages et qui occupe tout l'espace sonore. Passons sur cette scène où un personnage slame un texte avec en arrière-plan sonore une musique enregistrée qu'émet pas très loin de lui un appareil pas très perfectionné. Plus inattendus dans ce contexte sont les moments où nait une musique, comme émanant de ce que l'on voit. Ainsi de ces quelques notes qui montent et qui s'imposent comme suite logique au silence du travail de création ou à la méditation dans la nature, source d'inspiration pour une vie future.

La musique comme expression non verbale d'un état d'esprit à un moment donné.

La manière dont la musique introduit le long texte programmatique slamé jusqu'au bout de la nuit donne à ce type d'expression un cachet qui met en évidence un autre mode de parole : ni interview, ni dialogue, un autre assemblage des mots, fruit d'un travail, message organisé, commentaire, aveu, rêve, assemblage musical... Rythmant l'ensemble du film, ces jeux sur les mots sont à la fois marqueurs d'une avancée et aboutissement d'une maturation. A partir de là le choix de Vincent Pouplard de faire entendre

La Chasse à l'enfant (2) de Prévert dans l'épilogue n'est pas étonnant : tout, tant le contenu historique que la forme choisie, la chanson, sont raccord avec ce que nous raconte le film.

Mais le dernier cercle sonore est peut être encore plus important justement peut-être parce qu'il est le plus discret, mais le plus présent : les bruits du monde. L'univers du film se restreint aux quelques personnages de jeunes que nous suivons, aucun autre personnage, même dans la rue ou sur la route. C'est sans doute à un petit rappel discret de l'existence d'autres êtres humains qu'a procédé l'auteur en laissant dans le montage trois personnes passer fugitivement. Pour le reste, le monde est là par un bruit de fond quasi urbain où l'on distingue des bruits de voiture, peut-être des voix, en tout cas une rumeur - mot riche - tantôt proche, tantôt plus lointaine (du haut de la tour). Le filme tisse une sorte de cocon autour du groupe de jeunes mais en même temps il nous rappelle, par une sorte de ceinture sonore, que la société qu'ils fuient est là, pas loin. Même dans les scènes qui se déroulent dans la nature, dans les havres de paix que les jumeaux s'y aménagent, le bruit de la civilisation est là, obsédant,

Toutefois, si l'on écoute bien le film, il est des moments où s'arrête cette rumeur qui enferme, comme des moments protégés, des moments de création.

- (1) Les rebelles, chanson de Bérurier noir 1985
- (2) La chasse à l'enfant, poème de Jacques Prévert mis en musique par Joseph Kosma et interprété par Marianne Oswald

Les « inserts »

Nous employons ce terme faute de mieux parce qu'il est celui qui se rapproche le plus de ce que nous voulons décrire.

L'insert est, dans les films de fiction, un plan, la plupart du temps un gros plan ou un plan rapproché qui focalise le regard du spectateur sur un détail : une manière pour le réalisateur d'attirer son attention. Certains en abusent, d'autres répugnent à l'employer.

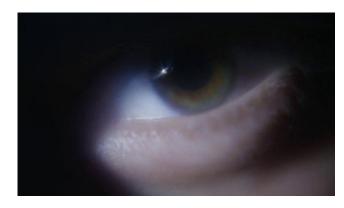
Pour ce film il s'agit de certains plans, normalement brefs, parfois un peu plus longs, qui font intervenir des éléments qui n'ont pas, ou apparemment pas, de lien direct avec la scène où ils s'inscrivent.

Leur rapidité fait qu'en une seule vision le spectateur ne peut les intégrer totalement à sa compréhension du film mais ils agissent néanmoins sur sa perception du sens, presque d'une façon subliminale.



Ainsi ce plan de la séquence 9 où l'on voit un des jumeaux de dos face à la mer alors que rien dans le contexte n'indique un voyage à la mer, du moins dans le montage que l'on nous propose. Il est donc là pour sa force symbolique, expression d'un besoin d'évasion, de liberté (« Homme libre, toujours tu

chériras la mer! »*) et à mettre en rapport avec le contenu de la séquence où il s'inscrit (CONSTRUIRE).



De même plusieurs fois dans le film est cadré en gros plan serré un œil. On voit mal son intérêt, tel qu'il est filmé, dans la description d'un corps, il est donc là pour sa fonction : le regard. Mais regarder qui ? Nous ne sommes pas dans une fiction. Et s'il regardait le spectateur, nous ? Pourquoi ?

Si l'on prend le premier plan où apparaît un œil filmé ainsi, le plan 11 de la séquence 1 (TERRITOIRES ET REFUGES), on remarque qu'il apparaît au moment où la première phrase en voix off est prononcée :

« Tout a commencé le jour où le travail de maman a fermé ».

Y-a-t-il un rapport?

* Premier vers du poème de Charles Baudelaire *L'Homme et la mer*.

PROLONGEMENT PÉDAGOGIQUE:

<u>Chercher dans le film les plans équivalents ci-dessous et analyser ce qu'ils déclenchent.</u>

Interprétation(s) immédiate(s) ? Après réflexion ? Rapport au contexte ?





Les scènes de transition

Plus longues que les « inserts », des scènes émaillent ce film qui ne font pas partie des temps forts que nous avons essayé de mettre en valeur dans le découpage séquentiel et sur le statut desquelles il faut aussi s'arrêter.

On peut parfois penser à des « plans de coupe », ces plans un peu contemplatifs qui, dans la fiction viennent interrompre un plan, une scène ou une séquence pour des questions de rythme, on peut aussi penser à des scènes qui assurent le passage d'un temps fort à un autre sans importance dramatique essentielle.

Pas ici. Il s'agit de plans assez longs, des scènes parfois, c'est-à-dire plusieurs plans dans une unité de temps ou de lieu qui ne font pas partie des temps forts identifiés dans le « découpage séquentiel » mais qui, comme les « inserts » distillent des informations qui parfois complètent un de ces temps forts, parfois ajoutent un élément qui dépasse l'information et provoquent comme certains « inserts » une réflexion émanant du côté a priori énigmatique de la nature de ce plan ou de cette scène.



Informative au premier degré est la petite scène de la marche dans la rue, la nuit, qui suit la discussion tendue au bord de la rivière, véritable joute verbale (Séquence 7 LA CONTROVERSE). Le premier niveau d'information consiste à montrer que les lieux de détente du groupe, au bord de la rivière, sont loin du lieu où ils vivent et qu'ils y vont et en reviennent à pied. Le second niveau d'information montre que la joute verbale pourrait se continuer par un affrontement physique qui est juste mais à peine mimé et se termine par un « check » ambigu.



Plus qu'informative mais énigmatique est la scène du vélo (Séquence 5 CULTURES) où l'on voit dans une belle lumière un des jumeaux, cheveux courts, « marcel » gris, lèvres serrées, pédaler longuement sur un vélo. Il est sérieux, voire sombre, mais on découvre derrière lui, sur le porte-bagages son frère, blouson de couleur, bonnet, yeux tournés vers le ciel, serein, voire heureux. Les jumeaux différents et réunis, la solitude puis la réunion ? Quel est le sens de cette scène ? Que fait-elle dans cette séquence ? Aurait-on pu la voir ailleurs dans le film ?

PROLONGEMENT PÉDAGOGIQUE :

<u>Chercher dans le film les plans et scènes équivalents ci-dessous et analyser ce qu'ils déclenchent.</u>

Interprétation(s) immédiate(s) ? Après réflexion ? Rapport au contexte ?





Le montage

Pour le montage de ce film l'auteur et son monteur avaient à faire des choix dus à deux contraintes liées l'une à l'autre : la masse des images tournées, 72 heures, et la longueur du tournage, quatre ans précédés de deux ans de tâtonnement avec des plans tournés. Cela d'autant plus qu'il s'agissait de suivre des adolescents qui, à cet âge, évoluent physiquement.

Comment rendre compte de ce temps long ? Comment rendre compte du poids du temps dans les évolutions profondes des individus ?

La diversité des séquences de ce film, la diversité des scènes à l'intérieur de ces séquences, tant du point de vue du contenu, du type de filmage – reconstitution en mouvement, interview classique, discussion en mouvement – que du type de traitement par la couleur ou le son donne une idée du matériau rassemblé au cours du tournage mais cette diversité ne masque pas





la clarté des choix : la séquence 1 s'ouvre sur une longue avancée vers l'inconnu et la boucle est bouclée dans la séquence 11 par l'arrivée des protagonistes, arrivée dans toutes les acceptions du terme. Le cadre global est fixé par le montage.

Ensuite il n'est pas difficile de repérer dans le film les moments qui le jalonnent, les interviews, les moments d'errance, les moments de détente, les moments d'installation, les moments de création. Leur répartition dans le film fournit une colonne vertébrale dont l'extrémité supérieure sera le dialogue final.

Cependant, entre ces séquences plus développées, des plans brefs ou des petites scènes donnent l'impression de faire le pont entre les chapitres plus amples, mais c'est trompeur. On se rend compte petit à petit que tous ces éléments ne peuvent venir que de scènes plus vastes, d'épisodes de la vie des personnages que le montage n'a pas retenus pour des raisons que nous ne saurons jamais. Ces éléments sont chargés d'un message supplémentaire qui nous échappe en partie.

La juxtaposition avec les scènes plus longues que l'on a le temps d'assimiler leur rajoute au minimum un complément d'information, au mieux une dimension énigmatique qui, dans l'esprit du spectateur, fait autant son chemin que les scènes explicites, mais autrement, peut-être plus profondément. Cette forme élémentaire du montage peut, même dans un documentaire, créer un effet de démultiplication de l'imaginaire par l'implicite.

Et là où l'on pouvait attendre un film d'une heure trente, voire deux heures, on a une heure, à l'impact forcément différent. La longueur des développements est remplacée par la densité des collisions qui produit le sens.

C'est le sens profond du film qui est aussi au cœur du traitement du temps. D'un tournage qui suit l'évolution des personnages sur quatre ans, que nous en dit-on formellement? Rien. Des corps qui changent, des visages qui changent, oui, mais on a la sensation étrange, parfois, de rajeunissement, donc d'une chronologie évasive.

Aucun signe non plus d'une indication de date à part celle de la convocation au tribunal qui semble plus là pour nous indiquer un changement de mentalité qu'un repère temporel.

Du signe classique du passage du temps, l'écran qui se noircit, un seul exemple avant la chanson *Les rebelles*: là encore on a l'impression qu'il s'agit plutôt du signe d'un changement de registre.

En revanche, on retrouve dans le montage de ce film un marqueur traditionnel du passage du temps: l'alternance ombre/lumière qui rappelle l'alternance jour/nuit des films de fiction. Cela semble n'avoir rien à voir et simplement marquer des climats différents et pourtant... elle est perçue comme un passage du temps, mais du temps intérieur de la maturation mentale pour culminer vers la fin où n'existent plus que des scènes de jour, où le dialogue confirme l'évolution positive.

Ne vient troubler cette belle lumière que la scène quasi mythologique de la lutte des jumeaux mais là on est dans une autre dimension temporelle, celle enfouie dans la profondeur des êtres.

Et les ellipses qui organisent des béances entre les séquences, prennent ici, comme dans tout film, le sens d'un passage du temps, mais comme la succession de ces séquences n'obéit pas à une linéarité absolue, elles sollicitent de la part du spectateur, plus qu'un effort de reconstitution mentale de ce qui s'est passé entre les séquences, un effort de réflexion sur là où en sont les jeunes, sur ce qu'ils disent, ce que traduit ce qu'ils disent, sur le chemin qu'ils parcourent.

Depuis la longue minute initiale d'une avancée vers l'inconnu, le montage nous a fait prendre les raccourcis qui nous font rejoindre les jumeaux jusqu'à leur quête de nouvelles valeurs.

Le puzzle du passé

Voici rassemblés quelques éléments des dialogues qui donnent des indications sur le passé des jumeaux et de leurs amis.

Séquence 1

Tout a commencé le jour où le travail de maman a fermé. On est venu ici. On a fait cinq ou six collèges différents. La maison de correction. En cinquième, ouais. Au final on a fugué.

Sinon le deuxième c'était la barque ... On volait trois quatre fois par jour dans les magasins ... et là les flics nous ont chopés... et ils nous ont bloqués sur le toit.

Séquence 4



Vers six heures quarante-cinq je commence à entendre des grands coups dans la porte toc toc et après j'entends « police ouvrez » et tout, et la porte elle commence à s'arracher carrément, tu vois, du mur c'était fermé je leur ai ouverte avant qu'ils défoncent plus quoi, moi ils m'ont vu ils m'ont balayé par terre.

... Ares il avait 100 g sur lui 100 g de shit

... Après on s'est retrouvé en gard'av, moi je leur ai dit que j'avais rien fait et je suis sorti et le lendemain j'ai appris qu'il était en prison...

Ça fait combien de dimanches que tu viens le voir ? ... Ça fait plus de cinq mois...ce qui fait, tu comptes quatre dimanches par mois...

Séquence 9



C'est lui qui a balancé les gars...

... on les a vus on a entendu les portes du fourgon claquer...

... on a su qu'à ce moment-là, quand on les a entendus qu'ils allaient rentrer...

... quand même on a dû passer bien trente quarantecinq minutes dans les chiottes...

Séquence 11

Service d'intérêt civil, jugement correctionnel du 24/7/2013, avis d'audience. Je vous invite devant le tribunal correctionnel de Nantes, statuant sur les intérêts civils...

- ... oui je pense je vais y aller cette fois...
- ... c'est pour qui le dessin frère ? pour mon fils si si il va faire propre, je pense qu'il va bien aimer...
- ... après on peut dire on sera jamais méchant non plus, on sera jamais avide, vicieux, même si on a pu peut-être l'être par le passé. On a appris de nos erreurs. On s'est relevé de ces épreuves.



Si l'on écoute bien, on a

- une explication économique,
- les délits,
- la dénonciation,
- l'arrestation,
- les convocations judiciaires,
- la situation familiale,
- la prise de conscience,
- les résolutions,

mais de façon brève, une allusion par ci par là dans un dialogue, une confidence, c'est-à-dire dans le courant de la vie, de là où les personnes concernées en sont de leur évolution, où le passé est toujours là, qu'il faut dépasser.

Cette manière d'aborder le passé des personnages en distillant des éléments au fil du film, correspond à la volonté de Vincent Pouplard de ne pas traiter explicitement de ce passé pour éviter de polluer ce qu'il estime comme essentiel: leur parcours « d'après ». On peut relever la constatation amère qu'il fait dans une interview: « C'est bête à dire mais il y a des gens qui ne seront jamais curieux des écrits de Pasolini parce qu'ils ont entendu un jour dire qu'il était homosexuel ».

Texte slamé commenté (séquence 8)

L'endroit c'est une ancienne école abandonnée grave malade On y va tous mais aucun n'a de cartable

Sur ses murs il y a la trace des mains de six gars banals

Qui passaient du passage d'Agartha

A l'endroit il y a de la crasse

Un tas de matraques

Vla le bata

Trois quatre tables

Des méglards¹ et de sales cramwades²

Envoie ton sac et que je l'attrape

Ey gars banal fais gare à toi

Quand tu passes par la trappe

Notre plumard est douillet

Quand il pleut des gouttelettes le sol y est mouillé

Cette école je la trouve bien sans pions

Grise et triste comme plein de pensions

Ensemble on y vient en nombre

Pour souder nos liens dans l'ombre

À l'intérieur il y a de l'attention

Et de drôles d'inventions

Même si cela ne vous évoque rien dans le fond

Faites attention

Car nous avons bâti l'endroit avec de bonnes intentions

Son toit est fait de tuiles marron

À l'intérieur c'est dégueulasse, oui ça se ronge

Dans le coin du mur il y a l'ombre et le vice par contre

La nuit t'entends des bruits t'façon

Des hurlements, des grincements de chaises, des cris de garçons

La résonnance des coups de mille bâtons

Et les échos d'une petite voix qui dit pardon

Cette école si quelqu'un la détruit je la venge

Ici quand il y a des débris bah je range

La nuit j'entends des bruits badants

Je me dis que c'est peut être celui des vitres cassantes

Du mur en crépi craquant

D'la tôle grisâtre ou des tuiles marron

On ne prédit pas le temps

Je sais ce qui m'arrange
Je ne connais pas le génie de la lampe
Mais j'ai rencontré l'esprit de droitl'en
J'ai eu la chance de le voir
Seul dans le noir
Je pense à ce que je crois quand je chante le soir
Pour sortir les araignées
Elles attendent le soir
Rappelez-vous on était à Nantes frères
On se tapait des bars en bad
J'ai plein d'autres présages en tête
Tu garderas ce message en soi
Mon esprit est à l'envers
Je ne souhaite que la paix à l'endroit.



¹ méglards – mégots, notamment ceux que l'on ramasse par terre pour les terminer ou en retirer le tabac restant afin de confectionner une nouvelle clope.

² cramwades – "crame-doigts", les cigarettes sans filtre que l'on fume jusqu'au bout, jusqu'à se brûler.

Texte slamé commenté

Présenter in extenso un tel texte est forcément accepter qu'il soit tronqué d'une bonne part de ce qui fait sa force : la voix qui le porte, sa diction, sa véhémence, son rythme. C'est aussi le priver de tout ce que lui apporte sa place dans le film.

Néanmoins il est intéressant de prendre ce texte tel quel parce qu'il confirme et complète bien des éléments du film et qu'il est mis en forme par l'un des protagonistes.

D'abord pour la forme : on y retrouve le goût du jeu avec les mots et de la maîtrise verbale sensibles dans certains dialogues et dans d'autres créations semblables. On y retrouve les allitérations, les assonances, les sonorités sourdes plusieurs fois répétées appuyant les rimes.

À l'intérieur de l'élaboration rythmique et de la contrainte imposée par les rimes, la langue est une langue quotidienne intégrant les termes d'un argot qui est celui d'une génération et peut-être d'un groupe, « les mots de la tribu ».

On peut aussi noter la permanence de certaines expressions, certaines anodines, les « mon frère », d'autres plus profondes, comme ce retour plusieurs fois dans le film du jeu sur les mots « envers » et « endroit ». On peut penser que ce qui attire dans ces mots est leur similitude au début qui bascule dans la seconde syllabe vers deux réalités antagonistes. Une proie facile pour jouer sur les mots, certes, mais cette facilité à passer d'une réalité à son inverse dit peut-être quelque chose sur un rapport au monde et les deux derniers vers vont dans ce sens.

Mais ce qui structure ce texte, c'est qu'il est consacré au refuge trouvé dans le squat. Refuge décrit du sol au toit, comme on le ferait d'un pavillon que l'on vient d'acquérir : on n'en cache pas les défauts ni les côtés vétustes mais on les prend avec philosophie voire avec humour et l'on fait ce qu'il faut pour améliorer les lieux.

Ce refuge protège le groupe qui y renforce ses liens dans une sorte de confort « douillet », mais paradoxalement, parce que c'est une ancienne école, il réveille des souvenirs qui sont loin d'être aussi chaleureux. Les termes sont durs, expriment des expériences de violence, physique et morale, dont nous ne saurons rien mais qui laissent imaginer le pire sur l'effet que cela a pu produire

sur ceux qui étaient alors des enfants. Et l'on ne peut s'empêcher de frémir aux « échos d'une petite voix qui dit pardon ».

Ces souvenirs d'amères expériences scolaires coexistent dans ce texte avec des allusions aux dérives nocturnes du groupe dans un final complexe. Il cumule le souvenir de ce passé de galère, une certaine lucidité acquise et mystérieusement dite par l'intermédiaire d'une image qui fait intervenir à la fois « le génie de la lampe » des contes et « l'esprit de l'endroit » — petite note fantastique déjà introduite par les craquements nocturnes ?

Mais les araignées du soir s'accompagnent d'espoir et c'est un dernier vers apaisé qui relaie les « bonnes intentions ».

À cela s'ajoute la manière dont le montage met en valeur ce texte : après l'atelier studieux, après le silence créatif, après la musique douce, il s'élève jusqu'à une nuit où le récitant est solitaire à contre-jour mais sur fond de lumières chaleureuses, vers une autre dimension...



Les prolongements



Pas comme des loups – séquence 9

Quel cinéphile n'a pas pensé, en voyant le plan de la séquence 9, le jeune homme de dos face à la mer, à Antoine Doinel et sa course éperdue vers la mer après s'être évadé du Centre pour mineurs délinquants? L'assimilation au héros du film *Les 400 coups* fonctionne, ainsi que le souvenir des parents mal aimants qui le « placent » là, « pour son bien ».



Antoine Doinel - Les 400 coups de F. Truffaut - 1959

Une image en chassant une autre, on se prend à dérouler le fil Truffaut, du gamin maltraité qu'un instituteur humaniste sauve (*L'Argent de poche*) au petit Victor de *L'Enfant sauvage* que le docteur Itard tente de ramener au monde avec la lecture. Les situations sont bien sûr totalement différentes mais il

y a comme une parenté de regard entre Truffaut et Vincent Pouplard.



Pas comme des loups – séquence 10

On ne peut aussi s'empêcher de penser, en particulier dans les épisodes où les jumeaux s'avancent dans la nature, grimpent à l'arbre, construisent une cabane, aux aventures adolescentes de Tom Sawyer ou de Huckleberry Finn, d'autant que ces deux romans, en particulier le second, sont loin d'être des bluettes et que les aventures des adolescents s'inscrivent sur fond d'une société plutôt rude, à l'image de celle que ressentent autour d'eux, jamais très loin, les protagonistes de *Pas comme des loups*, et qu'ils décrivent en creux dans leur dialogue final.



Mud de Jeff Nichols – 2012



Mud de Jeff Nichols – 2012

Le cinéma nous a fourni récemment un lointain écho de l'univers de Mark Twain avec les aventures de deux adolescents sur les rives du Mississipi, *Mud* de Jeff Nichols, et l'île qui réunit tout leur imaginaire évoque celle que l'on voit à l'épilogue de *Pas comme des loups*.



Pas comme des loups – séquence 12

Que le documentaire de Vincent Pouplard nous embarque vers des fictions cinématographiques ou littéraires n'est paradoxal qu'en apparence: sans nous permettre d'oublier que nous sommes dans le réel, il sait donner à l'effort qu'ont fait sur euxmêmes ses personnages pour gagner leur liberté intérieure l'aura d'une aventure spirituelle qui nous entraîne beaucoup plus loin qu'eux.

Les collaborateurs

Nous avons demandé aux principaux collaborateurs du film de nous expliquer leur métier en s'appuyant sur les éléments de leur travail sur ce film qui ont été marquants pour eux. Voici leurs réponses.

Emmanuelle Jacq – productrice



Ce film représente pour moi quelque chose de particulier, notamment car il s'agit du premier film que j'ai produit.

J'ai accompagné ce projet pendant six ans. La production d'un film documentaire demande généralement autour de 4 ans de travail, 5 au plus. Vincent est venu me voir au printemps 2010 avec un projet qui s'appelait *Une Jeunesse ennemie*. À l'époque c'était une idée développée sur deux pages et Vincent, qui intervenait dans les ateliers de la P.J.J., pensait tourner son film à l'intérieur de l'institution.

Si l'objectif était le même que l'actuel *Pas comme des loups*, c'est-à-dire de donner un temps de parole à des jeunes au parcours de vie accidenté, le projet de film était tout-à-fait différent. Les débuts ont été très encourageants, puisque le film a été sélectionné aux Ateliers du Festival Premiers Plans d'Angers en juillet 2010 où Vincent Pouplard présentait son projet en développement.

Puis, nous avons présenté le film au Conseil départemental de Loire-Atlantique au titre de l'aide au pré-développement, où une aide de 3000 euros a été attribuée au projet. C'est grâce à ce financement que Vincent a pu commencer le travail d'écriture. Une fois le dossier un peu plus étoffé, nous avons déposé une demande d'aide au développement de 7500 euros à la Région des Pays de la Loire qui nous a été attribuée en septembre 2012.

La période 2010/2012 a donc été un temps de recherche, d'écriture, et de tests vidéo, pour trouver un axe fort et cohérent au projet. Vincent me soumettait régulièrement des écrits, des références qui l'inspiraient, et les images qu'il tournait.

Cependant, il restait toujours un problème difficile à contourner : le droit à l'image de mineurs sous main de justice. L'institution était difficile à convaincre, et la législation en termes de droit à l'image nous obligeait à masquer le visage des jeunes filmés, ce qui allait totalement à l'encontre du désir premier du film : personnifier, incarner et donner la parole.

C'est également la période pendant laquelle j'ai sollicité des chaînes de télévision. Mais le sujet ne rentrait pas dans les cases des diffuseurs, le projet était trop flou, Vincent peu expérimenté, de fait il était jugé trop risqué. Nous avons alors décidé de continuer la production avec des financements cinéma afin de donner une chance au projet d'aboutir.

Puis, fin 2012, Vincent a rencontré Sifredi dans le cadre d'un atelier vidéo, cette rencontre a donné un nouveau tournant au projet. Rapidement, l'évidence s'est imposée: les jumeaux étaient l'incarnation recherchée par Vincent. Ils avaient alors 17 ans ½.

Le dossier de production a donc été entièrement retravaillé autour de ces 2 personnages, c'est à ce moment-là que le titre Pas comme des loups a remplacé Une jeunesse ennemie. En 2013, nous avions un dossier prêt pour les demandes de production : le CNC, la Région Pays de la Loire et Image de la diversité, qui ont tous été convaincus. La confirmation de ces fonds nous a permis de penser que nous pourrions aller au bout du projet. A partir de ce moment-là, l'équipe technique (chef opérateur et ingénieur du son) a rejoint le tournage. La grande partie du tournage s'est déroulée en 2014. Puis est venue la post-production avec un montage qui s'est étalé sur plusieurs mois (2015). Nous avions fait le choix de garder quelques jours de tournage pour la période de montage, ce qui a permis de tourner des

scènes qui manquaient une fois le montage quasiment finalisé.

Pendant tout ce temps, nous avons maintenu un dialogue constant avec Vincent, nous échangions sur ce qu'il tournait, il m'envoyait les rushes, puis je suis régulièrement venue en salle de montage. Je réagissais à ce qu'il me montrait, nous discutions et ainsi de suite et cela a ainsi duré tout au long du projet, des sortes de navettes.

La sortie a été prévue en mars 2016, pour le Festival Cinéma du Réel, pour ensuite le présenter dans plus de 70 festivals. Initialement, nous n'avions pas prévu que le film sorte en salle. J'ai néanmoins contacté des distributeurs pour leur proposer le film. Mais sa courte durée en faisait un objet filmique difficile à distribuer. C'est lors de la projection au Cinéma du Réel, que la distributrice de vendredi distribution a remarqué le film et a souhaité le distribuer.

Je crois pouvoir parler pour ce film de production presque idéale. Je travaillais alors au Festival des 3 Continents et à côté je produisais le film de manière indépendante au sein des films du balibari. Cela permettait de libérer ce travail des contraintes habituelles de temps, de suivre un parcours au seul rythme de la respiration de l'avancée du film, sans quoi, il n'aurait sans doute pas eu cette intimité avec les jumeaux, et cette qualité artistique.

Nous sommes allés au bout du temps qui nous était accordé, (les rendus de compte au CNC ont été envoyés à la date limite).

Julien Bossé – chef opérateur prises de vues



Lorsque Vincent m'a contacté pour faire l'image de son film, il avait déjà commencé son tournage et le budget du film était encore très incertain. Il a ainsi filmé seul les deux frères sur une période de deux ans environ, ce qui lui a permis d'instaurer une relation de confiance évidemment très importante pour tout documentaire mais particulièrement pour ce film. Arriver donc en cours de réalisation n'est jamais simple. Un des aspects, invisible, de mon métier de chef OPV, est ce rapport humain aux personnages. Il faut parvenir à se faire oublier en tant que technicien qui a bien sûr des problématiques techniques récurrentes (changements d'objectifs, de batteries, de cartes mémoires, réglages divers,...) et en tant que créateur d'image car le but est d'apporter un regard, une esthétique à un projet de film, entrer dans le désir du réalisateur, trouver ce qui va porter son film visuellement, le soutenir dans ses envies ou parfois lui faire entendre que certains choix peuvent ne pas avoir l'efficacité escomptée. Je suis, comme

l'ingénieur du son avec moi sur le tournage, un collaborateur de création, pas juste quelqu'un qui capte ce qu'il se passe.

Avec Vincent c'est un vrai travail de création et de collaboration. Ses envies sont fortes, précises mais ouvertes aussi. Il a un vrai regard de cinéaste et il cherche. C'est précieux pour un chef opérateur d'avoir ce rapport avec la mise en scène. Car, même en documentaire, il s'agit bien de mise en scène, et donc de toujours réfléchir au sens et à la forme de ce que l'on filme, pas juste se laisser porter par les actions des protagonistes et filmer comme un reportage. D'autant plus sur ce projet où Vincent avait déjà beaucoup filmé et voulait retrouver certaines choses déjà vécues et filmées mais pas forcément avec la force qu'il souhaitait. Cette question alors du rapport humain que l'on instaure avec les personnages est cruciale. Le chef OPV et l'ingénieur du son peuvent être des éléments perturbateurs d'une relation nouée entre réalisation et protagonistes. C'est pour ma part l'un des aspects qui me passionne. J'aime le fond des films que je fais et la rencontre avec les protagonistes. Ici avec Roman et Sifredi, cela s'est fait tout seul, très naturellement. Je pense que leur confiance en Vincent était déjà grande et qu'ils nous (Jérémie et moi) ont vu arriver avec bienveillance, et que Vincent nous avait parlé d'eux avec tant de sensibilité, que l'on est venu aussi avec beaucoup de bienveillance. Il n'est pas question ici d'image, mais de rapport humain, mais bien sûr, cela influe sur mes images. Vincent est très attentif à la distance de la caméra, et c'est une question qui me parle aussi beaucoup: quel rapport avec le sujet filmé ? quelle distance avec les personnages ? Dans Pas comme des loups, la caméra n'a pas de distance physique fixe, il y a des moments d'hyper proximité (jusqu'à la macro des yeux) mais aussi des moments d'éloignement (les plans dans les arbres, les sauts dans la mer depuis les rochers...), mais toujours nous sommes avec eux, nous les accompagnons à l'image

ou au son, avec des jeux sur le hors champ. J'aime ce rapport que Vincent a su instaurer avec eux, sans règle formelle stricte mais juste en trouvant un axe, une distance, en se posant à chaque fois la question : comment être juste, d'où filmer et comment filmer ?

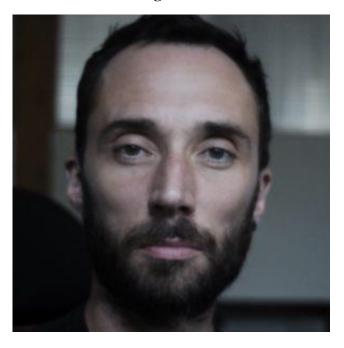
Parfois la caméra subit des contraintes physiques comme lors du clash sur l'arbre. C'est un arbre tombé au-dessus de l'eau, nos positions (Jérémie au son, Vincent avec une caméra et moi avec une autre camera) sont imposées par la physique des lieux, des branches, de l'humus glissant. Rien ne prédit que la conversation tournera à la dispute, mais il faut trouver quel rapport de proximité avoir entre la camera et l'un et l'autre, et quelle perspective mettre entre l'un et l'autre... Ici, on compose un peu comme on peut, camera à bout de bras à se contorsionner pour avoir une image assez riche, assez stable, assez nette, et surtout faire en sorte que la complexité physique de l'endroit ne soit pas un frein à suivre la conversation. Et puis la crainte de l'imprévisible, jusqu'où va monter la tension? Le moindre geste un peu fort et l'un ou l'autre de nous peut tomber à l'eau, avec le matériel. Pas comme des loups aura été un tournage physique car les jumeaux vivent de cette manière et imposent des lieux reculés, difficilement accessibles, et que je n'ai ni leur âge, ni leur condition physique, mais il faut suivre au mieux.

Dans ce rapport physique aux choses, il y a aussi ce que l'on filme et la responsabilité de les filmer. Je me suis posé cette question non pas d'un point de vue moral sur d'éventuels interdits, mais bien plus sur certaines prises de risques. C'est le cas de deux plans que l'on retrouve au montage, les sauts dans la mer depuis les rochers. Ils veulent sauter, nous cherchons le meilleur axe et le trouvons, sauf que d'où je suis, je suis quasi persuadé que la pente des rochers vers la mer ne leur permet pas de sauter sans se blesser en contrebas. Ils sont sûrs de leur coup, mais je ne pense pas leur estimation correcte, d'où je suis. Je vois plus la géographie des roches (de profil) qu'eux qui

surplombent juste la falaise. J'ai failli refuser de filmer, je me suis posé la question très fortement, je ne voulais pas être témoin d'un accident et l'avoir filmé en sachant à l'avance ce qui allait se produire. Vincent est inquiet mais a plus confiance que moi dans leur jugement sur ce coup, et les gars hésitent mais veulent tenter le coup, je déclenche la caméra à contrecœur et peine à regarder, mais leur saut les porte loin de la roche et il n'y avait effectivement que peu de risques. Mon jugement n'était pas bon, mais je me suis vraiment posé cette question de ma responsabilité vis-à-vis de ce que je filme.

La séquence d'écriture à «L'endroit » reste un moment très fort pour moi. C'était dans les premiers tournages que j'ai faits sur ce film. La bande occupe ce squat, ancienne école désaffectée, ils sont presque tous déscolarisés mais se mettent autour d'une table pour créer, jouer avec les mots et la langue. Quel pied de nez au système. Je crois que ce jour-là j'ai vraiment senti la hauteur d'esprit des jumeaux. L'idée du tournage de cette séquence était de retranscrire ce temps de création collective, de battle de mots, cette fraternité, et la force de ce lieu. Nous ne modifions pas l'espace bien sûr mais avec Vincent nous réfléchissons à travailler sur le contre-jour, le gros plan, le suivi un peu heurté à la caméra de ces bras, de ces mains, de ces corps, qui sont dans une concentration de l'esprit. Le cercle de travail permet de jouer sur la mise en profondeur des uns avec les autres, de filmer les regards, d'aller chercher les gestes, les mains, les stylos, les mots qui glissent sur le papier. Bien sûr il y a la réflexion de comment on filme cet instant, mais bien souvent cela vient aussi assez naturellement sur le tournage, sans idée préconcue, ce qui se passe et ce que l'on en ressent nous imposent des choix. Il y a aussi beaucoup de physique et de ressenti dans la manière de filmer, dans le rapport et la distance que l'on met dans l'image. C'est un tout. La caméra, c'est du corps et de l'esprit. Dans ce film, c'est flagrant à mes yeux.

Jérémie Halbert – ingénieur du son



Nous nous connaissons avec Vincent depuis de nombreuses années de par notre investissement depuis 2003 dans l'association d'éducation à l'image nantaise Makiz'art.

Après deux ans de périodes à filmer seul à la caméra et au son, Vincent m'a parlé de sa rencontre avec les jumeaux Roman et Sifredi, et de son envie de tourner un film documentaire avec eux. Il m'invita alors à l'accompagner dans une séance de tournage en bord de mer un jour du printemps 2013. L'objectif de cette première rencontre était de me présenter à eux et de, peut-être, débuter la construction d'une relation de confiance. Cette construction, lente et patiente entre les membres de l'équipe, moi, ingénieur du son, Julien, cadreur, et les jumeaux, a été préalable puis concomitante à la fabrication du film.

D'autre part, mon métier m'engage à me constituer une configuration matérielle adaptée aux conditions de tournage, nécessitant mobilité, légèreté et souplesse d'utilisation, mais aussi adaptée aux conditions de production. Il m'a donc fallu au départ tourner avec très peu de matériel, glané à Makiz'art notamment, pour arriver au cours de la dernière année de tournage, le budget du film ayant évolué, à utiliser une configuration complète (enregistreur multipistes, micros de grande qualité et émetteurs HF, micros cravate), adaptée au tournage documentaire. Le tout tenait dans un sac à dos et une petite valise. Je me tenais constamment prêt à tourner et apte à suivre les jumeaux dans des déplacements parfois périlleux. Cette réactivité et disponibilité à s'adapter au réel passait chaque jour par un début de tournage à la préparation minutieuse.

L'objectif crucial était de ne pas avoir à intervenir techniquement en cours de journée, de ne pas laisser la technique interférer avec l'existence d'instants fragiles. Pour cela chaque début de tournage passait entre autres par un temps d'équipement de chacun des protagonistes avec un micro cravate, caché dans leurs vêtements. Ce moment de proximité avec chacun d'eux était aussi un moment de prise de contact, ou je pouvais individuellement m'intéresser à leur état d'esprit du moment, demander ce qu'il s'était passé pour eux depuis notre dernière rencontre, plaisanter ou écouter simplement. Ces moments, mais aussi les nombreux temps de trajets en voiture vers les lieux que les jumeaux voulaient nous montrer, étaient des moments où, par la discussion et la manifestation d'un intérêt mutuel, la relation de confiance se construisait. Sans l'existence de cette confiance réciproque, nous n'aurions pu rentrer dans leur quotidien, nous faire oublier une fois installés derrière nos micros ou nos caméras, et des séquences telles que celle de l'altercation entre Sergiu et Roman au bord de l'eau n'auraient jamais pu exister à l'image.

Imaginez la situation, nous étions cinq sur un arbre pourri, au-dessus de l'eau, Roman et Sergiu, Vincent et Julien avec chacun une caméra et moi avec mon matériel. Ils étaient torse nu, pas question d'installer des micros cravate ce jour d'été, et seule la perche était utilisable. On ne sait alors pas vraiment ce qu'on va filmer, et ce qui ne devait à priori durer que quelques minutes de prises d'images esthétiques (la rivière, les corps, le soleil, la nature) se transforme en une scène longue de 20 minutes révélant les nombreuses tensions existant alors entre les deux amis. En équilibre instable il me fallait alors tenir ma perche en dehors du champ des deux caméras aux axes croisés, suivre la vive discussion, adapter mes réglages d'une main peu assurée au volume croissant des voix qui s'emballent d'émotions et d'incompréhensions.

La scène est symptomatique de ce qu'est ce film : on est dans une position d'ouverture au réel, on ne sait pas ce qu'il va se passer, on ne provoque pas les situations, on s'y adapte coûte que coûte.

D'autre part, entre les moments de tournage avec les jumeaux et leurs amis, je m'isole et pars capter des sons seuls et des ambiances stéréo des lieux explorés. Ces ambiances me serviront en postproduction à recréer autour des séquences des espaces sonores hors champ dont les milieux acoustiques engloberont les spectateurs, renforçant ainsi la sensation d'immersion dans le monde urbain et naturel des jumeaux.

Régis Noël – monteur

Je connaissais le projet au stade de l'écriture mais j'ai découvert l'ensemble des rushes au début du montage. Il restait quelques jours de tournage quand nous avons entamé ce processus, et par exemple la scène de vélo qui nous semblait manquer pour exprimer un sentiment de liberté après la prison a été tournée alors que le montage était largement commencé.



Le montage a duré environ 15 semaines et s'est passé en deux étapes. La première a consisté en un rangement des rushes, classés, avec prises de notes, par ordre de tournage. Nous sommes arrivés à 90 séquences. Mais surtout, pendant trois semaines, nous n'avons pas touché au logiciel de montage. Nous avons visionné, discuté, Vincent et moi. J'avais besoin de savoir ce qu'il avait en tête, et nous devions nous retrouver autour d'une idée commune du film et de ses desseins artistiques.

Une séquence particulièrement difficile à monter est celle qui suit immédiatement le début du film : la première arrivée dans le squat. Les éléments de cette séquence avaient été tournés à différents moments et étaient difficiles à raccorder. Nous souhaitions ne pas utiliser de plans de coupe pour donner une impression de continuité plus réaliste à la séquence, pour mieux entrer dans leur univers et leur temporalité. C'était d'autant plus difficile à monter qu'il y avait de la musique « in », provenant d'un portable. C'est finalement elle qui rend crédible l'évolution de cette

séquence charnière, car quand Sifredi s'empare de la caméra, il prend en quelque sorte le film en main.

Une autre séquence rend bien compte de l'esprit du montage de ce film: la scène de l'engueulade sur l'arbre. Elle a été tournée à deux caméras et, au bout du compte, nous avons gardé les images d'une seule caméra. Le résultat avec les deux caméras manquait d'énergie, on aurait dit une discussion telle que l'on peut la voir sur un plateau télé, cela faisait très fabriqué.

D'une manière générale il s'est agi de donner progressivement aux personnages les clefs narratives du film, qu'ils deviennent nos guides dans la découverte de leur univers, de leurs sentiments et de leur parole.

Bertrand Latouche - étalonneur



Vincent a filmé lui-même et avec un chef opérateur. Deux façons de filmer, de régler l'appareil de prise de vue, de voir la lumière et de choisir le moment de filmer. Il faut donc dans un premier temps normaliser ces deux visions. C'est le travail le plus connu en étalonnage : donner le sentiment d'une continuité et rendre invisible la discontinuité du tournage.

Ce travail, souvent moins important en fiction, s'avère bien plus important en documentaire. Au tournage, le réel n'attend pas. Avec nuages ou sans nuages il faut tourner. On ne s'encombre pas des plans « raccords ». Alors l'étalonneur cherche des solutions qui parfois sont simples :

- une balance des blancs et des noirs
- une température de couleur et un contraste à ajuster entre la lumière de midi et celle de 15 heures.

Parfois c'est plus compliqué :

- une direction de lumière qui n'existe pas d'un plan à un autre
- des limitations techniques qu'il faut régler, parfois en dégradant l'image volontairement pour lui donner un style.

Puis vient le moment de la question à poser au réalisateur : quelle couleur ? En fonction de quelle intention ? Il est rare d'avoir un réalisateur qui sache exprimer clairement un choix colorimétrique. Vincent, lui, a une attention particulière à l'étalonnage. Ce qui n'est pas courant.

Ma pratique est de demander des images de référence qui peuvent être des peintures, des photos, des films. Une façon de concerner un réalisateur et de l'ouvrir au monde de l'étalonnage. Ces images de référence donnent une direction. On crée des épreuves test avec des calques qu'on garde en mémoire. On cherche une tonalité, un sentiment, une ambiance qui soit la base du traitement du film et des séquences.

Pour exprimer ses intentions en matière d'étalonnage on utilise des qualificatifs comme : « acidulé », « évanescent », « cru », « dark »...Puis devant la matière qu'il faut nommer, pour en partager la perception, on découvre la pauvreté de notre vocabulaire. On dit pour la couleur : plus chaud, plus froid. On dit pour la lumière : plus dense, moins dense, plus contrastée. Au-delà de ce vocabulaire minimaliste, on précise le visible : un point de magenta en trop dans les hautes lumières, deux points de cyan à retirer dans les noirs. Mais de quelle nuance de cyan parlons-nous ? De quelle nuance de magenta ? Impossible donc de faire confiance au vocabulaire pour traduire la pensée.

L'étalonnage réclame une présence physique à l'image. Pour un travail plus en profondeur, on a des outils assez proches de Photoshop. On qualifie une couleur ou la luminance - on l'isole du reste de l'image - pour changer sa nature - plus saturée, moins saturée, plus dense...ou carrément transformer le bleu en rouge. Un visage dont on isole les teintes chair peut passer du pale au bronzé et inversement. Les yeux, du bleu au vert ou un ciel, de l'effacé au menaçant. On fait des masques, sorte de projecteurs numériques diffus pour éclairer un visage qui manque de présence ou au contraire « l'éteindre » s'il en a trop. Si le sujet bouge, nous avons bien sûr les outils pour « tracker » la forme et faire en sorte qu'elle se déplace en même temps que le sujet. Il est possible, donc, d'isoler toutes les parties de l'image et de la reconstruire, avec le risque, bien sûr, de perdre son homogénéité.

D'expérience, je constate que plus il y a de « calques » plus on s'éloigne de la justesse de l'image. Il faut savoir alors effacer et recommencer. Etre plus simple. L'impression d'une évidence, d'une fluidité est bon signe.

La frustration, bien sûr, il y en a une, c'est que les espaces colorimétriques de nos moniteurs

professionnels ne sont pas respectés dans cet univers d'écrans protéiformes. Autant de télévisions que de restitutions de couleurs. On sait que les macs sont, suivant les générations, plus denses, avec des noirs écrasés, on sait que passer un film à la moulinette de Youtube ou de Dailymotion transforme les contrastes et la saturation des couleurs...et même les salles de cinéma ne restituent pas toujours les bonnes couleurs...suivant l'âge de la lampe et la conception de la salle.

Les réalisateurs reviennent parfois avec le sentiment d'avoir été trompés par la salle d'étalonnage. Ce qui n'est pas le cas de Vincent! Il faut leur expliquer cette hétérogénéité du parc d'écrans. Et il faut peutêtre aussi leur expliquer que finalement l'étalonnage ne fait pas le film. C'est ce qu'il dit, c'est ce qu'il raconte qui importe. Alors bien sûr, l'étalonnage comme le mixage éclaircit le sens, fluidifie l'histoire, la magnifie parfois mais rien de plus. Il faut rester modeste et remettre le film et ce qu'il dit au centre de son appréciation.

Comme le réalisateur Vincent Pouplard s'est exprimé sur la genèse de son film et ses intentions dans de nombreux entretiens que l'on trouve sur différents sites et qu'il est également monteur, nous lui avons demandé dans quel état d'esprit il était à la fin du tournage, avant de s'attaquer aux quelques 70-80 heures de rushes, voici sa réponse :

Vincent Pouplard - réalisateur



Le montage de *Pas comme des loups* commence aujourd'hui. Il est 9h30 passées de quelques minutes, je suis déjà en retard pour rejoindre Régis et bizarrement je ne me presse pas.

Je n'ai pas vraiment de méthode de travail en vue, je n'ai jamais entrepris un chantier aussi important, je ne suis pas sûr d'avoir tous les rushs en boîte mais quelque chose me fait aller serein.

Il fait bon et je descends précocement du tram pour terminer à pied et rejoindre le quartier des Olivettes, à Nantes.

Je pense à ce livre de Walter Murch que je viens de lire sur les conseils d'une amie monteuse. Je passe en revue ses bons conseils, ce qu'il dit sur l'absence d'une recette pour bien monter, ses trucs et astuces ingénieux... quoi qu'il en soit, la révélation d'un film par le montage s'opère sur un temps long. Et après trois ans de tournage comment pourrait-il en être autrement ?

80 h de rushs à voir et à revoir, à parcourir encore et encore, comme autant de secrets dont il faudra peser l'impact, autant de combinaisons d'images créatrices de sens, autant d'hypothèses de récit. Il faut plonger dans l'inconnu mais il n'y a pas de raisons d'hésiter.

Il faudra bien se séparer d'images et de moments auxquels je me suis attaché, vivre une multitude de micro-deuils.

Je connaitrai des agacements, des moments d'impatience et de blocage devant la machine mais je me sens prêt à donner naissance à ce film.

Régis m'attend tranquillement lui aussi. Il me propose d'aller prendre un café avant de nous mettre à l'ouvrage. Je suis bien entouré.

Références bibliographiques

Les aventures de Tom Sawyer – 1876, Mark Twain Les aventures de Huckleberry Finn – 1885, Mark Twain Le condamné à mort – 1942, Jean Genet Graine de crapule – 1945, Fernand Deligny L'Astragale – 1965, Albertine Sarrazin La bibliothèque oulipienne – 1981, Jacques Roubaud Émile Savitry, un récit photographique – 2013, Carole Aurouet

Références filmographiques

La Fleur de l'âge – 1947, de Marcel Carné, inachevé Les quatre cents coups – 1959, de François Truffaut L'Enfant sauvage – 1970, de François Truffaut L'Argent de poche – 1976, de François Truffaut La Folle embellie – 2003, de Dominique Cabrera Mud – 2012, de Jeff Nichols

Ressources en ligne

France Culture – Interview de Vincent Pouplard : Les Nouvelles vagues par Marie Richeux, Émission du 16/02/2017 - La confiance, Droit dans les yeux (4/5) https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/la-confiance-45-droit-dans-les-yeux

Les îles du bagne pour enfants

 $\frac{http://ileslointaines.blogs.courrierinternational.com/archive/2012/04/20/les-iles-dubagne-pour-enfants.html}{}$

Filmographie de l'auteur https://vimeo.com/vincentpouplard

Le site du film https://pascommedesloups.com/

Que sont-ils devenus?

Les jumeaux continuent leur chemin, près d'une petite ville. L'un se concentre sur l'écriture et la musique, l'autre, pour régulariser sa situation familiale, s'est plus professionnalisé, comme jardinier. Ils se sont rapprochés de la mer...



D'une affiche à l'autre

L'affiche de gauche correspond à une idée de l'auteur qui « aime son animalité et l'anonymat des jeunes », celle de droite est le choix de la société de distribution « plus accessible au public ».

La première, apparemment mystérieuse, interpelle par cet œil qui nous fixe tout en gardant la trace d'un moment ludique. Mais cet œil semble menacé d'être enseveli sous un manteau minéral qui occupe déjà les trois quarts de l'espace.

L'autre présente deux plans des deux mêmes personnages dont l'opposition commence à raconter une histoire : de dos puis de face, c'est à dire dissimulés puis à visage découvert, une couleur à la tonalité grisâtre dominante puis des couleurs plus chaudes, la fixité puis le mouvement...

Une fois que l'on a vu le film on peut se poser la question : laquelle correspond le mieux à l'esprit du film ?

D'une affiche à l'autre



