

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

THOMAS CAILLEY

Les Combattants



par Florence Maillard

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédactrice du livret : Florence Maillard

Iconographie : Magali Aubert

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2016) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achevé d'imprimer par IME by Estimprim : juillet 2016

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Thomas Cailley, à l'aventure	2
Acteurs – Pôles d'énergie	3
Genèse – Une expérience initiatique	4
Découpage narratif	6
Récit – Collision et bifurcations	7
Personnages – Le chemin vers l'autre	8
Contexte – État des lieux	9
Mise en scène – Lignes de force	10
Séquence – Fin du monde	12
Genre – À la croisée des genres	14
Motifs – Dérèglements	16
Plans – Visages en champ-contrechamp	18
Après la séance – Aux frontières du film	19
Critique – Le parti de la fiction	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE

Les Combattants

France, 2014



Réalisation :

Scénario :

Image :

Son :

Montage :

Musique :

Décors :

Costumes :

Producteur :

Production :

Distribution :

Durée :

Format :

Sortie :

Thomas Cailley

Thomas Cailley,

Claude Le Pape

David Cailley

Jean-Luc Audy, Antoine

Baudoin, Niels Barletta

Lilian Corbeille

Lionel Flairs, Benoît Rault,

Philippe Deshaies

Paul Chapelle

Ariane Daurat

Pierre Guyard

Nord-Ouest Films

Haut et court

1 h 38 (salle), 1 h 34 (DVD)

1.85, numérique, couleur

20 août 2014

Prix Art Cinéma, SACD, FIPRESCI et Europa Cinéma
(Quinzaine des réalisateurs, Cannes, 2014)

César 2015 du meilleur premier film

Interprétation

Arnaud Labrède :

Madeleine Beaulieu :

Hélène Labrède :

Manu Labrède :

Lieutenant Schleiffer :

Adrien :

Victor :

Xavier :

Un recruteur :

Kévin Azaïs

Adèle Haenel

Brigitte Roüan

Antoine Laurent

Nicolas Wanczycki

Maxime Mège

Thibault Berducat

William Lebghil

Frédéric Pellegeay

SYNOPSIS

Arnaud vient de perdre son père et ne sait pas trop où il va. Il s'apprête à passer ses vacances dans les Landes en travaillant avec son frère à la reprise de l'entreprise familiale, les Bois Labrède. Il rencontre sur une plage Madeleine Beaulieu, avec laquelle il se bat lors d'un atelier de lutte proposé par des recruteurs de l'armée. Il la mord pour avoir le dessus, mais la retrouve par hasard quelques jours plus tard : c'est la fille d'un couple qui a commandé à l'entreprise Labrède la construction d'une cabane de jardin. Tandis qu'il l'observe et en tombe amoureux, Madeleine ne semble guère se soucier de lui et s'entraîne pour survivre après la fin du monde, dont tous les signes, selon elle, sont présents. Arnaud apprend que la jeune fille veut suivre un stage pour intégrer plus tard un régiment lui permettant d'apprendre les techniques de survie. Arnaud décide de la suivre et quitte son travail, provoquant la colère de son frère. Lors du stage, Madeleine déchant : rien n'est aussi dur qu'elle pensait et il faut supporter les autres. Pendant une course d'orientation, des tensions au sein du groupe apparaissent ; Madeleine et Arnaud ont une altercation. Arnaud quitte son équipe et le stage. Madeleine le suit pour se réconcilier, il l'embrasse pour la première fois. Les deux fugitifs décident de « survivre » seuls dans la nature. Madeleine apprend à se laisser aller à l'amour et aux plaisirs de la nature mais elle s'empoisonne en consommant du gibier. Bientôt complètement démuni, errant dans un village déserté comme en temps de guerre, intoxiqué par la fumée d'un incendie de forêt, le couple est sauvé in extremis par les pompiers et se réveille à l'hôpital. Arnaud se réconcilie avec son frère puis retrouve Madeleine. La prochaine fois, ils seront prêts.

RÉALISATEUR

Thomas Cailley, à l'aventure

Thomas Cailley, 36 ans, est né à Clermont-Ferrand mais a tourné *Les Combattants*, son premier long métrage, en Aquitaine où il a grandi et fait une partie de ses études – en particulier à Sciences-Po Bordeaux. Son rapport intime à cette région se déploie très directement dans le film (cf. p. 4). Avec son frère David, d'un an seulement son aîné, Thomas Cailley réalise durant son adolescence de nombreux petits films influencés notamment par les sketches télévisuels de l'époque, le comique des Nuls ou des Inconnus : fausses publicités, parodies... Alors que David s'intéresse déjà à la technique, Thomas écrit des histoires. Quand son frère quitte son travail de professeur de physique pour entamer de nouvelles études à l'école Louis Lumière et devenir ainsi chef opérateur – *Les Combattants* sera aussi le premier long métrage de David Cailley à l'image – Thomas revient à ses propres désirs. Il choisit à son tour d'abandonner son travail au sein d'une société de production de documentaires pour la télévision afin d'intégrer l'autre grande école de cinéma française, la Fémis, en section scénario. C'est là qu'il écrit *Les Combattants*, son projet de fin d'études, dont il reprendra l'écriture avec l'aide de sa camarade de promotion, Claude Le Pape. Au risque d'un rapprochement biographique un peu hardi, il est possible de relever que les bifurcations des deux héros des *Combattants* à la poursuite d'une aventure – Arnaud qui se laisse un peu porter et finit par emprunter des chemins inattendus en suivant l'élue de son cœur, et Madeleine spécialiste de macroéconomie aspirant à la survie comme à une dimension autre – ne sont pas sans faire écho au parcours du réalisateur : Thomas Cailley est venu au cinéma par une sorte de virage, de décision subite à la fois viscérale et mêlée d'influence fraternelle. Le succès critique des *Combattants* et sa sélection à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 2014 laissent présager que ce parcours n'en est qu'à son début.

Paris-Shanghai

Avant *Les Combattants*, Thomas Cailley réalise *Paris-Shanghai* en 2011. Le court métrage, disponible en supplément de l'édition DVD des *Combattants*, n'est pas sans poser quelques jalons pour la suite. Pour tenter de donner du sens à sa vie, un jeune homme se lance dans un périple à vélo pour relier Paris à Shanghai. Loin de conter l'aventure jusqu'à son terme, le film raconte la rencontre du trentenaire en quête de sens avec un adolescent renfrogné qui a pour sa part « des objectifs et des problèmes concrets. De cette collision naissait une forme de comédie qui me plaisait parce qu'elle permettait de toucher à des sujets existentiels sur un ton léger avec des scènes concrètes, voire triviales »¹. La recherche du sens, la projection idéale et un personnage flottant dans une réalité contemporaine aux perspectives floues rencontrant une dimension triviale sont les motifs de ce premier film comme ils le seront peu ou prou des *Combattants*. Au personnage, déjà, sont attachés l'impression d'un monde en carton (un rêve avec des



fausses vaches peuplant les champs, à rapprocher des déboires de Madeleine à l'armée où rien n'est assez rustique), l'idée de trouver sa place en empruntant un chemin de traverse – voire le plus grand détour – et une aventure qui reste circonscrite à un petit périmètre un peu dérisoire. Déjà aussi, le film met en scène un duo a priori mal assorti dont la rencontre se place cette fois sur le terrain de l'amitié et de la différence d'âge. Il faut sans doute voir dans cette prédilection du réalisateur pour les duos brinquebalants l'influence déclarée et durable du film *Les Apprentis*, de Pierre Salvadori (1995, avec François Cluzet et Guillaume Depardieu). On notera enfin que le tournage de *Paris-Shanghai* a rassemblé certains membres de la future équipe du premier long métrage de Thomas Cailley : la coscénariste Claude Le Pape, David Cailley à l'image, ou Lilian Corbeille au montage.

Scénariste

Formé au scénario, Thomas Cailley écrit également pour d'autres cinéastes. Ses collaborations à ce titre semblent montrer une prédilection pour la politique, que ce soit le long métrage *J'ai dégagé Ben Ali* de Ramzi Ben Sliman (2014, encore inédit), sur la « révolution de jasmin » en Tunisie, ou la série télévisée *Trepalium* pour Arte (2016). Dans ce récit d'anticipation, la société est très majoritairement touchée par le chômage et connaît une nouvelle forme de ségrégation entre actifs et sans emploi. On y trouve donc, comme dans *Les Combattants*, l'observation d'une certaine France contemporaine et des perspectives offertes à la jeunesse, son tempérament et sa vision du monde.

1) Jean-Dominique Nuttens, « Entretien avec Thomas Cailley », *Positif* n°643, septembre 2015.

ACTEURS

Pôles d'énergie



Qui sont les deux acteurs principaux du film, Adèle Haenel et Kévin Azaïs ? Si ces jeunes comédiens – nés respectivement en 1989 et 1992 – ne peuvent encore donner lieu à une étude de leur filmographie, on pourra se pencher sur les principes observés par Thomas Cailley pour son casting, qui contribuent largement à développer l'alchimie entre les personnages d'Arnaud et Madeleine. Le choix des acteurs apparaît bien comme le départ de la mise en scène.

Une différence d'expérience

Pour incarner Arnaud et Madeleine, Thomas Cailley imagine très tôt, avec son directeur de casting Stéphane Batut, confier les rôles principaux à une actrice aguerrie et un acteur non professionnel. Au moment de tourner *Les Combattants*, Adèle Haenel n'est pas une débutante à l'écran, mais l'une des figures les plus prometteuses et remarquées du cinéma français : elle a commencé très jeune, à treize ans, dans *Les Diables* de Christophe Ruggia, puis dans *Naissance des pieuvres* de Céline Sciamma (2007), avant de tourner pour Bertrand Bonello (*L'Apollonide*, 2011) ou Katell Quillévéré (*Suzanne*, 2013). Son jeu physique et instinctif, son engagement aventureux et entier, sa silhouette charpentée percée d'yeux très bleus posent une nature d'actrice singulière qui attire les metteurs en scène. Kevin Azaïs, lui, n'est pas un amateur, mais il a encore relativement peu joué et son visage est encore inconnu – ou presque.

Un météore dans le champ d'à côté

Le réalisateur justifie ainsi le choix d'Adèle Haenel : « Notre conviction était que Madeleine était un personnage de fiction, l'irruption de la fiction dans le film : Arnaud a une vie banale, un météore tombe dans le champ d'à côté, maintenant il faut faire avec et c'est Madeleine qui emmène le film vers une forme de fantasme et de vision du monde. Du coup, autant prendre une actrice un peu *bigger than life*, qui ne négocie pas avec la réalité, qui s'assume très franchement, qui a quelque chose de brut et de pur. Adèle était pour nous un choix évident. On l'a rencontrée et en deux minutes, c'était pesé. On avait très peu de questions sur sa capacité à être brutale, maladroite, ou au contraire à l'aise dans ses bottes. Je me demandais juste si elle pouvait nous faire rire, parce que ce n'était pas vraiment dans sa filmographie avant, et quand on l'a vue je l'ai trouvée tellement drôle, justement à cause de ça : elle est très élégante mais très maladroite, elle parle très vite, on ne comprend pas toutes ses phrases, les mots rebondissent, elle a quelque chose de très vivant, d'un peu clown. Elle a compris d'instinct qu'il fallait le jouer comme ça, d'une manière pas du tout psychologique mais très physique, avec le corps, dans la cohérence d'un geste. Dans le film elle a plusieurs âges, c'est un enfant de cinq ans, puis une femme adulte. Elle a même plusieurs corps. »¹

Un vase vide qui se remplit

Kévin Azaïs, pour sa part, est choisi sur le coup d'une plus surprenante intuition : « Pour Arnaud, je cherchais au contraire une perméabilité absolue : c'est un vase vide qui se remplit, c'est même la découverte progressive d'un héros. Je cherchais quelqu'un qui n'avait jamais joué. J'aime bien tourner avec des non professionnels, je l'avais fait pour *Paris-Shanghai* : j'avais trouvé que ça empêchait les acteurs professionnels d'en faire trop et que ça tirait tout le monde vers le haut. Mais je n'ai jamais été convaincu à 100% par les jeunes gens que j'avais rencontrés pour le rôle d'Arnaud. Quelque chose manquait. J'ai alors revu toutes les cassettes de casting qu'on avait faites pour les autres personnages du film, et c'est à ce moment-là que je suis retombé sur Kevin, que par ailleurs j'avais déjà choisi pour un autre rôle. Au tout début de la cassette, au moment où on branche, où il y a une sorte de flottement quasi obligatoire, il avait une présence flottante, une vraie gentillesse, il nous proposait même de nous aider à nous servir de la caméra. Je l'ai rappelé. On a essayé de retrouver ça, ce petit moment qu'il y avait au début de la cassette : ça a été un peu long parce que Kevin a un parler un peu banlieue, il est couvert de tatouages, il est très costaud, très sec, et je cherchais quelqu'un de plus mou, perméable, malléable, correspondant à cette période de sortie de l'adolescence comme à cette partie du deuil où la vie reprend son cours. On a travaillé ça très simplement, en marchant, en respirant différemment, et il a retrouvé ce que je cherchais. En tout cas, c'est sa vraie nature : tout ce qu'on voit dans le rapport qu'il a avec son frère, sa douceur, son regard, sa façon de regarder ou de tenir un regard sans juger jamais, ce sont des choses qui ne se jouent pas vraiment. »

Silhouettes

C'est donc en combinant la nature affirmée d'une actrice et le caractère doux et accueillant intuitivement saisi chez un acteur que Thomas Cailley a constitué son couple, comme deux pôles entre lesquels l'énergie circule. Déterminante est donc cette intelligente méthode de casting qui consiste à choisir « des personnes », c'est-à-dire à rencontrer longuement les candidats au rôle pour les faire parler d'eux, à essayer de révéler certains traits spontanés, plutôt qu'à leur faire interpréter quelques lignes de dialogue dans de courtes entrevues, comme cela se fait plus traditionnellement. Le choix des acteurs influe jusqu'au choix des plans : Cailley remarque chez Azaïs et Haenel « des profils incroyables. Ils ont des fronts, des nez, des bouches très dessinés. Je les aime beaucoup en silhouette. Le plan où on a deux visages qui se regardent en silhouette est le plan qu'on a fait le plus souvent, je crois ». Du tempérament au trait de pinceau, le dessin des personnages passe par tout cela.

¹ Les citations de cette page sont tirées de propos inédits de Thomas Cailley recueillis par l'auteure.

GENÈSE

Une expérience initiatique

Entretien réalisé à Paris le 15 avril 2016 par Florence Maillard.

Quelles étaient les conditions de production du film ?

Le budget du film tourne autour de 2 millions d'euros, ce qui est peu pour un film français (la moyenne est autour de 5 millions), mais correct pour un premier film. Le budget était bouclé en février 2013, soit presque six mois avant le tournage, ce qui est une chance car ça permet de faire une préparation longue en connaissant les contraintes. Nous avons tourné sur sept semaines, intégralement en Aquitaine, ce qui était le choix de départ.

Comment est arrivée l'idée des Combattants ?

Je crois que la première idée est venue de tout ce qui avait été mis en place par l'armée de terre dans ses campagnes de recrutement. J'avais lu une étude qui disait que c'était l'institution dans laquelle la jeunesse avait le plus confiance – très au-dessus des autres – et ça m'avait beaucoup frappé, parce qu'on vit quand même dans un monde très éloigné de problématiques de guerre. Finalement, le rapport qu'on avait à l'Armée était largement dû aux spots de pub qui inondaient alors les écrans, qui nous montraient des gens très beaux, avec des petites amies superbes et qui jouent au bowling, et se terminaient par un slogan : « Devenez vous-mêmes. » Mais à l'armée on devient un soldat comme un autre, on ne devient pas soi, a priori. C'est un slogan très existentiel, comme pour un institut de développement personnel. Or j'avais envie de traiter d'un personnage – et à travers lui d'une angoisse de génération – qui a grandi dans une atmosphère de crise, face à des horizons qu'on dit bouchés et à qui on répète jour après jour qu'il faut s'accomplir, devenir soi, être heureux. Je trouvais qu'il y avait un paradoxe, générationnel, existentiel, que ce contexte permettait d'interroger de manière concrète, alors qu'il est très difficile d'en parler concrètement. Ce camion de

l'armée par exemple, qui se déplie comme un camion forain, avec un type qui descend et promet un avenir, c'est à la fois très concret et très abstrait. C'était ça, le point de départ : quelque chose qui offrait un décalage possible.

Vous avez évoqué également ces émissions de télé-réalité sur la survie, dont on voit un extrait dans le film.

C'est un peu la même chose et c'est venu à peu près au moment de l'idée de l'armée. La première scène peut-être que j'ai écrite pour le film, c'était un personnage qui faisait l'inventaire d'une trousse de survie et la rangeait sous son lit, alors que ça n'avait rien à voir avec sa vie. Je savais que ce serait une matière du film, mais on a mis du temps au scénario avant de comprendre qu'avec la rencontre de ces deux personnages, ce sont au fond deux systèmes de survie qui s'opposent. Il y a le système Arnaud, qui est un instinct de conservation : chaque jour doit ressembler au précédent, on reproduit les gestes du papa, du grand frère, on dit oui. Madeleine est dans le non et dans la désocialisation, c'est beaucoup plus radical et primitif et ça consiste à dire qu'on survit soi, contre les autres. Quand ils se rencontrent, ces deux instincts peuvent fabriquer quelque chose, ils s'interrogent l'un l'autre.

Quelles ont été les étapes de l'écriture ?

Il y a eu quatre versions du scénario. Au cours de l'écriture, j'ai fait un stage à l'armée, pour préciser les choses. Les retours que l'on avait à chaque version tournaient beaucoup autour de Madeleine : pourquoi était-elle comme ça ? C'est une question à laquelle on a essayé de répondre par différents biais, mais à chaque fois qu'on commençait à rentrer dans le bol psychologique du personnage, on s'ennuyait à mourir, ce n'était pas le contexte du film. Ce qui était terrible, c'est que ça la positionnait comme un personnage malade,



Campagne pour l'Armée de terre (2010) – ministère de la Défense / TBWA.

comme si le film allait essayer de guérir quelque chose, et on n'aimait pas trop cette idée. On s'est rendu compte que la question du pourquoi pouvait être coupée en deux : « pour quoi », « en vue de quoi ». C'est là qu'on a mis vraiment les pieds dans le plat avec cette histoire d'apocalypse, qui était rampante depuis le début mais dans une vision plus réaliste des choses. Aller aussi loin dans la formulation d'un objectif crée une forme au film : la dernière version est revenue à la racine de la première mais on savait maintenant que le film filait droit en avant, sans retour possible. Le scénario a émis sa propre règle. C'est Madeleine la locomotive de la fiction, il y a un train à attraper – d'ailleurs Arnaud monte dedans – et ils sont chacun ensuite le relais de l'autre, mais toujours vers l'avant.

C'était un premier film pour vous, mais aussi pour votre producteur et nombre des membres de votre équipe.

Tourner avec des « débutants » – je m'y inclus – est un risque, mais c'est aussi une grande chance pour un film. Le tournage devient une expérience initiatique qu'on peut mettre en rapport, en l'occurrence, avec le sujet de l'histoire. On a dû inventer beaucoup de choses, une façon de travailler, de s'organiser. Mais surtout, j'ai l'impression que la jeunesse de l'équipe se ressent dans le film, dans sa légèreté et dans sa « joie sérieuse » à avancer, ensemble.

En quoi travailler avec votre frère ou filmer une région que vous connaissez a-t-il influé sur votre travail ?

J'ai déménagé en Aquitaine à l'âge de dix ans. C'est un âge « merveilleux », encore dans l'enfance, où la frontière entre réel et imaginaire reste floue, perméable. Mes premiers souvenirs de ce territoire sont d'ailleurs des images assez fictionnelles : les routes rectilignes, les champs de maïs et la forêt de pins qui semblaient infinis, les dunes et les blockhaus enfoncés dans le sable... Et puis des ciels



Un candidat de l'émission « The Island, seuls au monde » (2015) – M6.



Feu de forêt aux États-Unis – DR.



Thomas Cailley et son frère David au deuxième plan, sur le tournage.

immenses, des paysages en forme de ligne d'horizon, et c'est tout ce qui manque aux personnages. J'ai essayé de faire le film avec ces émotions-là. Travailler avec David est une évidence. Nous avons grandi avec les mêmes références de fiction, partageons tellement de souvenirs... Il lit les différentes versions de scénario, nous faisons les repérages ensemble, il vient filmer certains castings ou répétitions. Pour imaginer la lumière, on fait un travail un peu théorique sur la durée où David apporte des images – des reproductions de peinture, des extraits de films, des photos, des extraits de BD, de pub... – et on en parle. Je prends d'instinct ce que j'aime et on accumule, sur un mur ; ça fait une tache qui grossit, avec au-dessus une frise du déroulement séquence par séquence. Quand le tournage arrive, on n'a presque pas besoin de parler pour se comprendre. Les images que j'ai en tête, il les a aussi.

Comment avez-vous travaillé avec les acteurs, sur le tournage ?

J'ai l'impression que le travail a beaucoup lieu avant, dans la façon dont on se rencontre, l'espèce d'appropriation qui est un peu long. Il faut passer du temps avec les gens, leur écrire des scènes, les écouter, leur voler des choses, des tics de langage... Adèle par exemple, c'était le « par ailleurs » : elle l'utilisait pour dire « après coup », « pourquoi », « parce que »... Du coup, j'en ai truffé le scénario, et la même phrase avec « par ailleurs » au milieu devenait soudain beaucoup plus complexe : on se met à séparer deux éléments qui sont la même idée, ce qui fait qu'on ne comprend rien alors que c'est elle qui a raison ! Pour Kévin, c'était cette façon dont il acquiesce sans jamais rien dire, de valider les choses en disant que « c'est cool ». La particularité du film est qu'il y a quatre-vingt et quelques décors ; c'est une course permanente, du coup sur le plateau on avait peu de temps, peu de prises. Mais ça me va, parce qu'il y a toujours quelque chose dans les premières prises qu'on ne retrouve pas après.

Et, surtout, il fallait respecter le texte, parce qu'une fois qu'on l'a trouvé et adapté aux comédiens, il y a une musique particulière qui s'en dégage, qui joue vraiment sur le rythme, et il faut faire attention à cette musicalité.

Pourquoi avoir tourné dans l'ordre chronologique ?

C'est le résultat de ce postulat théorique qu'on avait au départ, de faire jouer un acteur non professionnel et une actrice professionnelle : ça ne marche que si on tourne dans l'ordre chronologique. Kévin avait quand même assez peu joué, et on a essayé de respecter l'ordre au maximum. Il y a beaucoup de choses qu'on a pu faire grâce à ça : le fait de ne pas avoir à se demander où ils en sont dans leur relation, de laisser les choses arriver par collision, d'être surpris et de les voir traverser par ce qui arrivait. Et puis l'épuisement aussi, parce qu'ils traversent des choses. Même pour des questions de physiologie, c'était important. Ils n'étaient pas les mêmes à la fin qu'au début. Le tournage chronologique et la multiplicité des décors ont fait qu'au final nous étions toujours en mouvement, à la manière d'une troupe de théâtre ambulante. J'aime bien ce sentiment de monde en soi, en dehors du monde. C'était particulièrement vrai pour ce film car nos lieux de tournages étaient eux-mêmes très isolés. Là encore, c'est un peu à l'image du parcours d'Arnaud et Madeleine : on laisse la société derrière nous et on invente nos codes, notre langage, on se construit un territoire, géographique et imaginaire.

Les décors sont effectivement nombreux, et très importants.

J'aime au cinéma quand on a l'impression que le monde est une extension du personnage, que celui-ci n'est pas placé comme un pion. On démarre par le point de vue d'Arnaud. Arnaud, c'est le bois, en rapport avec les Landes où il y a des forêts partout, ça paraît immuable et ça va bien avec le personnage. Le premier décor, c'est

sa maison et j'avais envie qu'il y ait un lien organique entre le lieu de la famille et le lieu du travail, que tout cela ne soit qu'une seule chose, qu'il y ait même un côté clanique, enfermé. Il fallait donc trouver une maison avec un hangar attenant qui soit le lieu de travail, avec aussi une vérité sociale : la PME familiale, c'est un monde particulier... La maison de Madeleine a été compliquée à trouver aussi, pour une question de caractérisation socioprofessionnelle des parents. C'est la classe moyenne supérieure de province, et il fallait un lieu qui ne dise pas cela trop fort pour que ça n'écrase pas tout le reste. La vie d'Arnaud est au centre d'un certain nombre de réseaux, amis, famille, boulot, c'est une société qui vibre. Il va quitter tout ça pour suivre Madeleine dans un monde vraiment clos : l'armée. Là, on n'a pas eu le choix pour le décor mais on a eu de la chance, nous avons été accueillis par un régiment de formation dans le Béarn qui avait cette culture de l'accueil... et puis c'était au pied des Pyrénées. Or, parmi les intentions d'image il y avait cette idée qu'on devait démarrer sur des horizons bouchés – sur un territoire plat comme les Landes, il y a toujours quelque chose qui barre la vue – et que les horizons se dégagent à mesure que cette relation avance. Dans le Béarn il y a plus de relief et puis c'est plus tordu, ça correspond mieux au personnage de Madeleine. Pour la partie en forêt, j'avais le souvenir d'une forêt de mon adolescence et d'une rivière que j'avais descendue en canoë, l'Eyre, qui a un lit de sable : du coup, tout ce qui est autour se casse la figure et ça fait une sorte de forêt-galerie, avec des fougères assez archaïques, ce qui allait bien avec le côté édénique de la séquence. David, à la lumière, aimait le sable au fond de l'eau, car au moindre rayon de soleil, ça éclate et devient doré.

DÉCOUPAGE NARRATIF

Ce séquençage suit le chapitrage du DVD édité en 2015 par France TV Distribution.

1. Une rencontre (00:00:00 – 00:10:31)

Arnaud et son frère veulent choisir un cercueil pour leur père qui vient de décéder, mais sont révoltés par la qualité des bois proposés. Ils décident d'en fabriquer un eux-mêmes. En vacances, Arnaud traîne avec ses amis sur la plage où l'Armée de terre essaye d'attirer de futures recrues. Inscrit par ses amis à un atelier de lutte, Arnaud se retrouve face à Madeleine, jeune fille agressive et sportive qui prend immédiatement le dessus. Arnaud s'en tire en la mordant. Chez lui, Arnaud a une conversation avec sa mère sur ses vacances et son avenir. Il travaillera avec son frère cet été à la reprise de l'entreprise familiale de menuiserie. Au cours de leurs démarches, les deux garçons parviennent à vendre une cabane de jardin à un couple. Ce sont les parents de Madeleine, qui intervient abruptement dans leur conversation. À la pêche avec ses amis, Arnaud semble en colère (contre Madeleine, contre les poissons-chats...). Errant la nuit, il s'en prend à une enseigne de boîte de nuit. Il recroise alors le recruteur de l'armée qui lui apprend à frapper au-delà de la cible par la technique de la « double visualisation ».

2. Chez Madeleine (00:10:31 – 00:19:45)

Arnaud et son frère commencent la construction de la cabane chez les parents de Madeleine pendant que celle-ci s'adonne à un curieux entraînement dans la piscine du jardin. Un petit furet s'est égaré dans la piscine ; Arnaud propose à Madeleine de l'adopter mais elle refuse et le lui confie, prétendant intégrer l'armée à la rentrée. Lors d'une soirée, Arnaud et ses amis discutent de leur avenir. Arnaud et son frère achètent des fournitures et aussi du grillage pour la cage du furet. Revenu travailler chez Madeleine, il propose de la conduire sur la côte pour rejoindre le camion des recruteurs de l'armée. Quand celle-ci accepte, Arnaud quitte immédiatement son chantier sans se préoccuper de rien.

3. Orage (00:19:45 – 00:28:30)

Devant le camion de recrutement qui est fermé, Arnaud est reconnu par le lieutenant et réussit à le convaincre d'entendre Madeleine qui veut s'inscrire au stage. Un gros nuage d'orage arrive au loin. Madeleine et Arnaud rentrent en moto sous une pluie battante et se réfugient, trempés, dans un hangar où ils discutent de techniques de

survie et du régiment que voudrait intégrer Madeleine. Arnaud décide de montrer à Madeleine la technique de la double visualisation. Mais il est arrêté par la vision de son décolleté, qui le plonge dans une profonde rêverie. Madeleine le pousse violemment. Chez elle, la cabane laissée en plan a été détruite par l'orage et Arnaud se fait sermonner par son frère. Madeleine consomme des maquereaux crus mixés. Pour se faire pardonner, elle se rend chez Arnaud et tombe sur sa mère, à laquelle elle remet des poussins congelés pour nourrir le furet. Surprise, la mère ne l'en invite pas moins à dîner.

4. Des amis (00:28:30 – 00:39:41)

Au cours du dîner, Madeleine expose ses idées sur la fin du monde et la nécessité d'apprendre à survivre. On apprend qu'elle a fait des études de macroéconomie. Seul Arnaud semble comprendre un peu Madeleine et ses discours péremptoirs. Arnaud et Madeleine décongèlent ensuite les poussins. Arnaud accompagne la jeune femme qui veut plonger en mer pour s'entraîner. Ils vont en boîte de nuit avec des amis et Madeleine, prétendant que personne ne s'amuse, accepte finalement de danser. Ils rentrent ensemble au petit jour et Madeleine laisse Arnaud seul avec ses amis. Il décide de tout interrompre pour intégrer le même stage que Madeleine et prévient son frère, évidemment furieux. Sa mère y voit pour sa part le fruit de la discussion qu'elle a eue avec son fils.

5. L'armée (00:39:41 – 00:49:24)

Arnaud retrouve Madeleine dans le train qui les mène au stage. Arrivés la nuit au régiment, les recrues sont prises en main par le lieutenant Schieffler. Garçons et filles sont séparés pour la nuit : Arnaud et les autres au gymnase, Madeleine et les quelques autres filles conduites à leurs chambres, que Madeleine trouve étonnamment confortables, à son grand regret. Commencent les activités : course, stratégie militaire (« ne pas subir »), lancer de grenades, corvées ménagères...

6. Doutes et colère (00:49:24 – 01:01:51)

Au self, Madeleine s'étonne de la qualité de la nourriture, pas assez frugale. Sa mauvaise humeur la fait entrer en conflit avec le lieutenant Schieffler. L'entraînement continue, et elle est confrontée aux limites de sa force physique, à sa volonté d'arriver à tout toute seule, à son mépris des règles quand ne l'intéresse que la survie. Une dispute éclate lors d'une simulation au paintball car Madeleine refuse de se considérer touchée. Arnaud, toujours à ses côtés, lui propose

l'activité de maquillage. Il lui peint le visage, elle le fait à son tour. Le visage peint, ils se lancent en groupe dans une course d'orientation nocturne en forêt. Arnaud est responsable du groupe. De plus en plus en colère, Madeleine se met tout le monde à dos et finit par frapper Arnaud qui veut la raisonner. Arnaud part, Madeleine le poursuit et pointe son arme devant lui. Tout à coup Arnaud l'embrasse, puis repart.

7. En fuite (01:01:51 – 01:10:44)

Arnaud poursuit sa route suivi par Madeleine. Ils arrivent à la lisière de la forêt où se trouve une station service. Arnaud s'y rend et Madeleine le rejoint. Arnaud explique à Madeleine que la vie est tout le contraire de ce qu'elle croit. Piquée au vif quand il lui dit qu'elle n'aime rien, Madeleine prétend aimer les chiens et caresse un berger allemand. Les deux amis se couchent non loin de la station pour la nuit. Au petit jour, ils filent pour ne pas être vus par le camion de l'armée. Ils installent un bivouac près de la rivière.

8. Robinsons amoureux (01:10:44 – 01:20:51)

Madeleine apprend à ne rien faire. Elle plante des brindilles dans le sable avec Arnaud qui lui explique que ça ne sert à rien, que c'est pour « passer le temps ». Pour Arnaud c'est savoir faire ce genre de choses qui rendra acceptable la survie. Madeleine a du mal à s'en convaincre mais se rapproche d'Arnaud et fait l'amour avec lui. Pour « passer le temps », ajoute-t-elle. Arnaud et Madeleine profitent de leur liberté, regardent passer les trains, contemplent la nature. Tenaillés par la faim, ils décident de manger un renard. Arnaud refuse d'en manger vraiment mais Madeleine dévore et tombe malade.

9. Fin du monde (01:20:51 – 01:29:52)

Arnaud porte Madeleine hors de la forêt jusqu'à un village déserté – car évacué par le régiment, en prévention d'un incendie de forêt. Une pluie de cendres s'abat sur eux et une grande fumée les poursuit. Suffoquant, Arnaud tombe à genoux au moment où les silhouettes de pompiers se détachent de la fumée noire. Arnaud se réveille à l'hôpital où son frère le veille. Il y retrouve Madeleine, guérie elle aussi. Les deux amoureux, complices, se jurent que la prochaine fois, « ça se passera pas comme ça » et qu'ils seront prêts.

10. Générique de fin (01:29:52 – 01:34:12)

Collision et bifurcations



« Depuis la première écriture j'envisage *Les Combattants* comme un voyage, un récit au ton libre, capable de glisser de la comédie au film d'aventure, de l'histoire d'amour au récit d'anticipation... L'unité, le nerf, vient des personnages, de leur parcours, de leur capacité à inventer des mondes et pousser la fiction plus loin. Le film dont je rêvais était un film de personnages, et c'est ce dont je suis le plus heureux aujourd'hui. »¹

L'alchimie d'une rencontre

Une perpétuelle mutation et un récit porté par ses personnages : ce sont les fondations qui soutiennent la forme du récit des *Combattants*, sa manière d'évoluer non pas par la combinaison d'événements formant une intrigue – d'intrigue – il n'y en a pas vraiment – mais par une impulsion continue donnée par les décisions, les embardées des personnages et le déplacement qu'ils provoquent d'un univers à l'autre, d'une tonalité à une autre (cf. aussi p. 8 et p. 14). Il faut aussi remarquer que l'importance des personnages ici ne signifie pas tant l'exploration d'arcanes psychologiques que l'alchimie d'une rencontre et d'une interaction – le film se joue à deux – dont la représentation et les enjeux se tiennent finalement assez éloignés des profondeurs intimes de chacun. L'ouverture du film sur l'évocation de la mort du père d'Arnaud, exemplairement, ne conduit pas à un film sur le deuil. C'est comme le marqueur d'un état nouveau pour le personnage, qui met en relief le tournant de son entrée dans l'âge adulte, une disposition à l'écriture d'un nouveau chapitre. La disponibilité de l'un et le projet obsessionnel de l'autre sont toute la « combinatoire » du récit.

Trois temps pour un trajet

Le récit des *Combattants* est parfaitement chronologique ; le film a d'ailleurs été tourné dans l'ordre des événements de l'intrigue (cf. p. 5). Et s'il ne cesse de muter sans donner l'impression d'une ligne droite, il est innervé par la question d'un trajet. Le film se divise nettement en trois parties : la première amorce une chronique provinciale sur les pas d'Arnaud, dans sa vie quotidienne, au cours de laquelle surgit le personnage météore de Madeleine. Il y a bien, au sens propre, une collision, physique et violente : Arnaud est poussé dans l'arène par ses amis et finit par mordre Madeleine. Cette collision est le déclencheur et le fil conducteur d'une fiction dont les bifurcations sont générées par l'aimantation d'un personnage, flottant, par un autre, déterminé. Il y a bien un univers qui verse dans l'autre. S'en référant à la scène du train, Thomas Cailley décrit Madeleine comme « un train à attraper », celui de la fiction, décrivant ainsi la forme d'un récit qui file toujours vers l'avant. La deuxième partie, dans le régiment des parachutistes, est ainsi une plongée des deux personnages dans l'univers de Madeleine : l'armée, supposée école de la survie. La dernière partie résulte du caractère décevant de cette expérience qui aboutit pour

les personnages à la nécessité d'inventer pour eux-mêmes un monde qui serait cette fois à tous les deux et concrétiserait leur lien amoureux – c'est aussi le moment pour Arnaud d'apprendre à Madeleine. C'est ce qu'explique le réalisateur : « Le film est un trajet de la théorie à la pratique : Madeleine est dans une théorie de la survie au début du film, puis elle essaye de l'apprendre de manière empirique avec l'armée ; ça ne marche pas parce que ce n'est pas assez rustique, en plus il faut se coltiner les autres, se sacrifier pour les autres, des concepts qu'elle ne comprend même pas. Puis on termine par cette expérience de survie à deux qu'il lui propose. S'il y a une idée dans le film c'est celle-là : cette fille attend la fin du monde et ce garçon lui apporte le commencement d'un monde sur un plateau. Je trouvais que, alors que cette question de la survie était posée initialement par rapport à une fin du monde, cela correspondait assez à ce que veut dire la naissance d'un amour. »²

Parcours mental

Rapporter le point final du film à ses débuts met en évidence une métamorphose complète du régime narratif. Le récit sera passé souplement de la chronique à une quasi-abstraction. Les incendies peuvent être d'abord évoqués comme un élément quotidien lié à la saison et à la région (comme on le ferait de la pollution à Paris ou des chutes de neige au Canada), mais l'abondante fumée et le village déserté sont devenus à la fin du film autant d'éléments mystérieux qui sont lus à travers le prisme des personnages, de leur aventure. Il s'agit bien d'un parcours mental, au point que nous sommes alors dans l'incertitude de savoir si ce ne sont pas là des visions subjectives, une hallucination, voire un renversement fantastique allant dans le sens des personnages, qui révélerait une fin du monde véritablement apocalyptique. L'imbrication du réel et du fantasme est peut-être la singularité la plus forte du récit. C'est par là aussi que le film se déploie selon deux aspects concomitants : un désir de fiction – des projections, des hypothèses, des aventures – et, en creux, la description d'un réel qui comporte ses absurdités, une apparente absence de perspectives, un aspect décevant... mais aussi la possibilité d'une vie plus pleine. Le moment de vie autarcique pour les personnages montre un resserrement du récit autour des deux figures, effaçant progressivement la société alentour. Celle-ci ressurgit *in fine* et vient recueillir les deux personnages blessés pour les porter à nouveau vers l'avant, à la fois comme ce qui les dépasse – les sauve – et ce qu'ils auront tenté eux-mêmes de dépasser, prêts maintenant à s'y affronter. À eux de relancer le jeu, forts de ce qu'ils auront appris l'un par l'autre. Tous les deux, face au monde.

1) « De la survie à l'amour, des Coen à Pialat, itinéraire du réalisateur Thomas Cailley », *Télérama.fr*, 17 mai 2014.

2) Propos inédits de Thomas Cailley recueillis par l'auteure.

Une inversion des genres ?

Beaucoup, lors de la réception du film, ont souligné que les représentations traditionnelles de la virilité et de la féminité s'y trouvaient inversées. De fait, les personnages s'affranchissent allégrement des traits habituellement liés au genre. Madeleine, qui impulse le mouvement, prend l'ascendant sur Arnaud dès leur rencontre pendant un combat physique. Lui, doux, plus réceptif au monde alentour, l'amène progressivement à baisser la garde et à se défaire de son agressivité. Sans doute cette caractérisation fera-t-elle réagir en classe également. Lors de l'appel à l'armée, la question « Y a-t-il des féminines parmi vous ? » et l'adresse faite aux filles uniquement – « Je ne veux pas de problèmes de sexe avec vous » – tranchent avec le fait qu'à l'évidence, cette assignation des sexes est étrangère aux deux personnages. La constitution du couple est donc aussi un dépassement de représentations qu'ils choisissent d'ignorer. Il est intéressant de souligner que cette dimension du film, pour Thomas Cailley lui-même, relevait d'abord d'un « jeu » se révélant au moment du tournage. C'est la valorisation de la délicatesse ou de la gentillesse du personnage d'Arnaud qui a été consciemment assumée : « Pour moi c'était évident depuis le début que ça allait être un beau héros, qu'il n'y avait rien de ridicule là-dedans. Tout cela était plus important, pour dire que la douceur, la générosité, savoir poser son regard sans être gêné ou planter des aiguilles dans le sable, ce sont des qualités et des choses qui peuvent construire un personnage. » N'y a-t-il donc pas ici subversion plus qu'inversion ?

PERSONNAGES

Le chemin vers l'autre



Si Thomas Cailley décrit *Les Combattants* comme un « film de personnages » (cf. p. 7), il ne s'attarde pas tant à dresser leurs portraits psychologiques qu'à plonger avec eux dans l'action. Nous proposons ici de s'attarder plus concrètement sur les éléments de leur caractérisation et sur le rapport entretenu avec eux par le film et le spectateur.

Deux rapports au monde

Deux séquences du film emblément un certain rapport au monde des personnages, au moment où ils se rencontrent. La première montre Arnaud seul dans son bain tandis que sa mère crochète la porte pour venir lui parler, bientôt rejointe par son frère qui glisse dans ses mains mouillées le nouveau catalogue de l'entreprise, sans que le jeune homme trouve à protester. Il n'y a pas de frontières aux différentes dimensions de la vie d'Arnaud, intimité, famille ou travail. Dans ce « bain » particulier qui l'environne, Arnaud reconduit ce qu'il a toujours connu. Madeleine apparaît quant à elle comme un personnage excentrique. La séquence de la piscine où elle emplit son sac à dos de tuiles empruntées sans gêne aux deux menuisiers pour exécuter une intrigante nage d'entraînement montre un personnage enfermé en lui-même, accaparé par une vision bien personnelle des choses et oubliant tout ce qui l'entoure pour se projeter dans un futur hypothétique qui donne déjà forme à son présent. Le rapport au présent est ce sur quoi achoppent les deux personnages : continuer toujours de la même façon ou imaginer le pire sont comme deux façons de ne pas en jouir. Ce sont deux « systèmes de survie » qui en se rencontrant, fabriqueront un nouveau regard.

Frontalité

Le rapport du film aux personnages ne révèle aucun jugement. Ils sont d'emblée donnés dans toute leur bizarrerie – celle de Madeleine, celle de leurs interactions – et ils ne cherchent guère à séduire, à se rendre aimables ou à se révéler. C'est par une forme de compagnonnage frontal que le spectateur est amené à les découvrir, à les comprendre, peut-être à les aimer. Thomas Cailley :

« Une scène que je trouve importante est celle où ils sont sur la barque. On les voit de très loin, on ne voit pas leur visage, on voit Madeleine mettre un sac à dos, dire l'air de rien : « J'ai mis 12 kilos dedans. » Lui l'invite en boîte, elle répond à peine, saute dans l'eau, il reste debout et dit : « Ok, cool. » Là, je me dis que si on comprend, à ce stade du film, ce qu'ils sont en train de dire, c'est qu'on est bien avec eux, parce que c'est nous, spectateurs, qui avons fait ce chemin vers eux. »¹ La séquence est intéressante aussi parce qu'elle manifeste que la caractérisation des personnages passe par une affaire de rythmes et de langages, y compris corporel, chacun ayant le sien : Madeleine, tout en sauts et en ruptures, adresse des fins de non-recevoir ; Arnaud, flottant, accueille ce qui vient. Peu à peu, ils se comprennent.

L'altérité

Le traitement des personnages et de leur histoire rejoint aussi le fond des relations entre Arnaud et Madeleine : une découverte de l'altérité et de ses puisances, comme une clé pour transfigurer la monotonie du présent. Le réalisateur se plaît à évoquer, en source d'inspiration, une séquence comique de *Taxi Driver* de Martin Scorsese (1976) : celle où le héros, Travis Bickle, invite sa petite amie au cinéma et l'emmène voir un film pornographique, trouvant cela parfaitement normal. L'équivalent de cette scène serait ici de faire d'une semaine à l'armée une invitation romantique, avec tout ce que cela suppose de décalage et de malentendu possible. Assez comiquement également, quand Madeleine étreint un chien, c'est d'abord pour persister dans sa mauvaise foi et donner tort à Arnaud qui lui dit qu'elle n'aime rien. Mais la jeune femme s'en trouve émue et le personnage, à ce moment, est lui-même ému dans sa façon de se prendre au piège de son stratagème. Que l'autre persiste dans ce qu'il est – et aimante, fascine – et qu'il se laisse tout à coup atteindre, sont les deux traits fondamentaux et complémentaires d'un sentiment amoureux qui progresse entre les deux personnages.

1) Propos inédits de Thomas Cailley recueillis par l'auteure.



CONTEXTE

État des lieux



Les Combattants est-il un portrait générationnel ? Oui, si l'on en croit Thomas Cailley, interpellé par les injonctions paradoxales faites à la jeunesse (cf. p. 4). La question arrive très tôt puisque le film s'ouvre sur la reprise de l'entreprise familiale par deux jeunes frères qui ont perdu leur père. La mort de ce père peut, à ce titre, être vue comme symbolique, introduisant d'entrée de jeu la notion d'un « après » et d'un héritage. L'état de vacance(s) où se trouve Arnaud n'est pas celui de l'ouverture la plus large du champ des possibles mais se pose plutôt dans les termes d'une hésitation entre la continuation de ce qui est et une difficile projection. C'est d'ailleurs l'inquiétude maternelle, qui voit sa progéniture potentiellement démunie face à l'imagination d'un avenir. Autour d'Arnaud, ses amis adoptent des attitudes différentes, l'un projetant de partir au Canada, l'autre imaginant sans entrain une vie sans surprise et comme éternellement égale. Cependant, il convient de ne pas s'arrêter à un simple relevé de notations qui valideraient une vérité sociologique du film à travers le portrait d'une jeunesse désorientée. Car le film transforme en moteur de comédie la résonance familière de ces discours – qui constituent un environnement – et le léger grossissement de certaines formes de la réalité qui entoure les personnages. Les éléments contextuels sont donnés dans une forme subtile d'absurdité ou de décalage qui focalise le regard du spectateur sur un ensemble de signes que côtoient les personnages, ou dont ils sont eux-mêmes les porteurs ou les véhicules malgré eux – même s'ils s'en servent parfois, comme lorsque Madeleine invoque Vigipirate comme un sésame pour justifier leur présence armée dans une station service, suivant un « usage du monde » assez drôle. Le portrait est alors autant celui d'une génération que d'un état du réel qui imprègne ces vies à leur début.

Saturation des signes

C'est ainsi, par exemple, qu'un discours publicitaire ouvre le film : à travers les argumentaires promotionnels, le début opère un « tuilage » sonore des séquences, que ce soient les propos du vendeur des pompes funèbres, la voix du haut-parleur qui racole pour l'armée, ou un peu plus tard la voix d'Arnaud précédant l'apparition à l'image des deux frères qui cherchent à vendre leurs cabanes de jardin. Les logos se multiplient – celui de l'armée, mais aussi sur les tee-shirts d'Arnaud siglés Labrède – et, sur la plage, on observe un curieux mélange des genres entre l'ambiance estivale et la présence de l'armée en pleine opération de séduction (tentes, brochures et cadeaux, jusqu'aux matelas pneumatiques de loisirs aux couleurs d'un camouflage kaki), suivant un principe reproduit en toute bonne foi par les deux frères lorsqu'ils se lancent dans la reprise de l'entreprise. Le regard n'est jamais surplombant mais, au-delà de la saison, du lieu ou du milieu social, pose un environnement. Madeleine taxe immédiatement le laïus des

deux frères de « discours force de vente », vexant terriblement Arnaud. Le langage employé par l'ensemble des personnages, propre à chacun mais qui accumule les termes liés à leur formation professionnelle, constituerait à lui seul un objet d'étude. La mort du père se prolonge elle-même non pas par de soudains accès de tristesse des personnages mais de manière absurde ou cocasse par le biais du cercueil construit par ses fils et non homologué, ou par ce compte de fidélité dont ils héritent et qui continue de courir. Finalement, avant la « fin du monde » dont le film semble parcouru de signes prémonitoires (cf. p. 16), c'est bien un monde saturé de signes et de règles, extrêmement formalisé et organisé, qui semble aller tout seul. Il recouvre et atténue le courant d'une vie plus organique, spontanée, reliée au sens, au temps ou aux émotions. Il faut ainsi entendre Arnaud répéter « Terre » sur... un répondeur de l'armée. La fin du monde attendue par Madeleine ne sera-t-elle pas offerte par Arnaud sous la forme d'un épisode édénique de recommencement ?

Politique ?

Rien d'étonnant dès lors à trouver parmi les inspirations des *Combattants* la prolifération des émissions de télé-réalité sur le thème de la survie¹, thème qui se trouve paré d'une séduction surprenante dans des sociétés aussi organisées qu'angoissées. C'est évidemment Madeleine qui embrasse l'idée d'une survie qui, « plus grande que la vie », serait la seule chose qu'il lui importe d'apprendre, comme si c'était là l'horizon inévitable de son existence : dédaignant les rouages de la macroéconomie pour se consacrer aux techniques de survie, elles semblent ainsi, dans une logique implacable, pallier son absence de désir pour un monde qui court à sa perte. Il faut Arnaud non pour la ramener à la raison (ce n'est pas son idée), mais pour réintroduire le désir. Le contexte dans lequel s'inscrit l'histoire des *Combattants* est évidemment celui d'un pressentiment généralisé de catastrophes à venir. On a pu reprocher au film de ne s'être pas fait directement politique : la robinsonnade n'y est pas une table rase mais une expérience individuelle, l'horizon d'une action collective est absent, l'imagination rabattue sur le réel, les personnages sont finalement recueillis par des services publics et la réalité française reprend ses droits, apparemment immuable²... Faut-il donc parler de *statu quo* pour caractériser le cheminement des personnages, portés par le bénéfice d'une rencontre ouvrant à une façon nouvelle d'habiter le même monde ? Il appartient à chaque spectateur de répondre à cette question.

1) Un extrait de l'une d'entre elles est d'ailleurs montré dans le film. Il s'agit de « Seul face à la nature » (« Man vs. Wild ») qui met en scène l'animateur et aventurier Bear Grylls.

2) Cf. Raphaël Nieuwjaer, « Horizon perdu », *Débordements.fr*, 2014.



MISE EN SCÈNE

Lignes de force

Si le récit des *Combattants* file droit vers l'avant, accompagnant le mouvement des personnages et leur immersion dans des mondes autonomes, cette direction imprimée à l'action se retrouve dans la mise en scène de Thomas Cailley, à travers certains choix décisifs qui dessinent et soutiennent un mouvement continu de métamorphose.

Variations lumineuses

Un aspect saillant de la mise en scène réside dans le traitement de la lumière, dont les principes ont été décidés au moment de la préparation du tournage. Pour mettre en valeur la ligne d'un parcours parmi la multiplicité des univers traversés par les personnages, l'évolution de la lumière et des couleurs a été pensée comme une progression, du froid vers le chaud et du bleu au rouge. Les étapes du film se retrouvent donc dans des variations de l'image, qui est sensiblement différente de l'une à l'autre de ces étapes. Cela tient d'ailleurs d'un parti pris général, qui consiste à marquer chaque moment de sa singularité, sans rechercher de moyenne de tous ces états mais au contraire, en affirmant une discontinuité, l'unité du film passant par les rapports qui se dessinent et évoluent entre les personnages conducteurs de l'action. Les débuts du film sont dominés par les teintes bleues du ciel, du lac, de la piscine, l'éclairage nocturne devant la boîte de nuit quand surgissent les deux militaires, ou des spots dans la séquence à l'intérieur du même lieu. Progressivement entre du jaune, qui dans un premier temps fabrique du vert, à l'armée, celui des uniformes ou des paysages de campagne. Lors de l'expérience de survie qui est aussi le rapprochement amoureux des deux héros au bord de la rivière, la lumière se fait dorée, le sable domine et le jaune l'emporte. L'incendie représenté métonymiquement par une épaisse fumée grise vient éteindre les dominantes colorées dans une séquence qui mène du gris au noir. La rupture est très marquée : les couleurs disparaissent avec l'idée de fin du monde. Le réveil à l'hôpital est un retour aux dominantes gris-bleu, mais percées par le rouge vif des images télévisées de l'incendie. L'épilogue jouera en miniature le



basculement de la couleur au moment où Arnaud et Madeleine sortiront de l'hôpital, achevant le film sur une note chaude et orangée (cf. p. 19).

Mutations du cadre

L'évolution de l'image se joue aussi au cadre, qui passe d'un principe de fixité et de distance à une mobilité de la caméra portée et un rapprochement des visages et des corps. Ce choix est lié à un déplacement du point de vue, qui est d'abord celui d'Arnaud par qui on entre dans l'histoire et découvre le personnage de Madeleine. Arnaud est inscrit dans un environnement qui prend forme autour de lui (travail, amis, famille) ; c'est un univers de stabilité et de continuité. Tout est vu par ses yeux et on retrouve de manière régulière l'alternance de plans sur son regard et sur ce qu'il regarde, ainsi que des plans plus larges où il se trouve pris à l'intérieur d'un cadre posant de manière ordonnée l'univers qui l'entoure (avec son frère, avec sa mère, avec ses amis, au travail, dans des lieux familiers). Certains instants de solitude le font apparaître comme un personnage flottant, peut-être inquiet, derrière la façade harmonieuse et rassurante d'un monde qui se perpétue (cf. p. 11). Madeleine est vue par ses yeux également, et le jeu entre eux est d'abord un affrontement traduit par une séparation à l'image, comme deux pôles qui commencent par se tourner autour. C'est au bord de la piscine, lorsqu'il en fait le tour pour récupérer le furet tombé à l'eau, qu'Arnaud rejoint Madeleine dans le cadre pour la première fois – si l'on excepte la scène initiale du combat sur la plage, véritable collision qui trouvera son miroir dans la scène d'amour sur le sable – déclenchant un nouveau départ dans la mise en scène, offrant la possibilité de les montrer cette fois ensemble et de se concentrer sur leurs rapports, sur la distance ou la proximité entre eux, sur l'échange et la direction des regards. Incluant Madeleine à son point de vue, le film passera désormais de l'un à l'autre ou à leur interaction. La caméra portée est plus présente et plus mouvante, proche des corps, des gestes, des vibrations, au moment de l'éclosion du sentiment amoureux, à l'entrée des personnages dans un présent qu'ils apprennent à



habiter pleinement dans la parenthèse édenique au bord de l'eau. C'est le temps de la respiration, et l'érotisme auparavant cristallisé par des rapprochements soudains issus de nécessités extérieures – faire un trajet en moto, s'abriter de la pluie, se maquiller l'un l'autre –, né d'électrisants face-à-face exprimés par le recours au champ-contrechamp, devient l'émanation naturelle de la détente et de la jouissance des corps, qui se dénudent et s'entremêlent. Le trajet des personnages les amène à porter leur regard l'un vers l'autre jusqu'à pouvoir le soutenir face au monde, en le portant dans la même direction.

Vers l'abstraction

Le film montre une abondance de détails dont il se débarrasse peu à peu à mesure que les personnages se rapprochent d'un certain dénuement, vers un pur présent où quelques brindilles plantées dans du sable par Arnaud suffisent à peupler un monde. De la plage et des vacances, du travail et des amis, à une fin du monde peut-être rêvée en quasi noir et blanc dans un environnement désert, en passant par l'univers stylisé de l'armée en marron, noir et vert, *Les Combattants* emprunte un chemin figuratif vers une forme d'abstraction. Mais c'est d'abord par la précision de certains détails que s'engouffre, paradoxalement, une tonalité abstraite : en s'appuyant sur des aspects éminemment concrets, la mise en scène de Thomas Cailley déplace toujours la représentation vers l'idée. On a vu ainsi que les éléments contextuels étaient donnés par une constellation de signes (cf. p. 9), que les accessoires, les éléments de décor, étaient des occasions de décalages. Quand le camion de l'armée est rejoint par Arnaud et Madeleine qui le trouvent fermé, le plan frontal du camion évoque un troublant hyperréalisme photographique. Madeleine donne un coup de pied sur le mât du drapeau français, qui s'effondre : est-ce un accident comique ou une métaphore ? Il n'est pas sûr qu'il faille parier uniquement sur la seconde hypothèse, le registre continu du film se situant plutôt sur une frontière entre le concret et l'abstrait. L'immersion dans l'univers de l'armée n'interroge ni l'institution, ni la guerre. Mais il déploie ses propres codes, il offre un tremplin pour la

représentation et celle-ci accompagne les personnages à grand train vers la fiction. C'est parfois simple affaire de photogénie : les tee-shirts orange arborés par les jeunes recrues, les visages peints où ne brillent que les yeux... La rupture consommée des personnages avec la société alentour et le saut vers un fantasme réalisé sont finalement le point logique d'aboutissement de cette force d'abstraction. C'est là que le concret opère une forme inattendue de retour, déchargé de toute ambiguïté comme de toute signification (les brindilles), puis s'efface devant l'irruption d'un fantastique dépouillé mais aux grands effets, par sa concentration sur quelques aspects : gestuelle et positions stylisées, modification du son, matières de la cendre et de la fumée, phares et silhouettes des pompiers frappés d'étrangeté, obscurcissement progressif jusqu'au noir total (cf. aussi p. 12).

La convergence de ces lignes de force, où entrent autant des détails visuels et sonores que le mouvement global du récit, peut donner à comprendre ce que Thomas Cailley déclare à propos du montage de son film : « C'est une partie assez douloureuse, compliquée, d'autant plus je pense quand la clé du film est dans le ton, parce que ça ne peut pas marcher tant que tout n'est pas fait. Il ne suffit pas que la séquence fonctionne pour que le ton soit là, c'est un ensemble de choses, l'étalonnage des couleurs pèse dessus, l'atmosphère sonore, la musique aussi, ce qui fait que réfléchir de manière très carrée au récit uniquement est un échec absolu à chaque fois. » Le réalisateur et son monteur se sont approchés par étapes de ce ton particulier, en descendant progressivement vers les relations entre les personnages, le nerf du film, autour desquelles s'enroulent atmosphères et tonalités.

1) Propos inédits de Thomas Cailley recueillis par l'auteure.

Contemplation

Niché au sein de ces directions fermement assumées par la mise en scène, un plan se distingue en particulier, sans vraiment d'équivalent ailleurs dans le film, qui pourra être analysé avec la classe (00:35:56). Il s'agit d'un plan solitaire qui fait vibrer tout à coup une tonalité plus intérieure au personnage et suspend l'action. Quand Arnaud et Madeleine rentrent de boîte au petit matin, Madeleine s'en va et Arnaud reste à la plage avec ses amis. Un surprenant mouvement de caméra l'accompagne alors jusqu'à l'eau où il entre jusqu'à la taille, filmé de dos, et paraît isolé des autres, absorbé dans une forme de contemplation. Cette contemplation est aussi offerte au spectateur, le paysage d'eau s'ouvrant devant nous comme devant Arnaud. Le fait que la caméra épouse l'élan du personnage puis son arrêt provoquent une proximité soudaine. L'instant prolonge possiblement un état amoureux, montre un rapport du personnage à son environnement (le motif du bain est aussi celui qui définit Arnaud) et à cette notion d'horizon qui travaille la forme du film et le personnage. Mais il agit surtout comme un moment impromptu de solitude et d'intimité que le récit ne réserve nulle part ailleurs : la robinsonnade, redécouverte d'un présent ouvert et offert, ne possède pas cette dimension strictement subjective suspendue entre sérénité et tension inquiète. Par cette discrète percée formelle, le film ouvre une fenêtre sur le personnage et son état indécis, ramené soudain à lui-même.

SÉQUENCE

Fin du monde

Climax du film avant l'épilogue, la séquence d'incendie ou de « fin du monde » (01:19:30 – 01:24:26, chapitres 8 et 9) est la plus frappante du film et fait basculer dans un registre nouveau, celui d'une fable fantastique, plongeant dans une dimension subjective d'où surgit une matérialisation du fantasme des deux héros. Le spectateur, même s'il interprète rationnellement la situation où se trouvent les personnages, ne peut se détacher d'une vision d'apocalypse. Le découpage de la séquence appuie ce décollage fictionnel. Le film bascule-t-il tout à coup dans un registre fantastique, comme une confirmation des croyances de Madeleine ? La séquence est-elle rêvée par eux ? L'événement en tout cas déborde progressivement la volonté des personnages, obligeant Arnaud à mobiliser toutes ses ressources. Les prémonitions disséminées dans le film semblaient loin quand Arnaud et Madeleine faisaient l'expérience de la « survie » sous la forme d'une redécouverte du temps présent. Dans une accélération subite, la parenthèse est déchirée et les personnages se trouvent rattrapés par une hantise dont la matérialisation offre aussi la possibilité d'une renaissance, comme l'expurgation d'un fantasme paralysant.

Une traversée

Observons d'abord ce basculement. Après avoir consommé la viande d'un renard, Madeleine est malade toute la nuit. Au réveil, elle n'est toujours pas guérie. Avec cet empoisonnement – une intoxication plus profonde ? – l'échappée solaire et complice des deux amants vire au drame. Les plans rapprochés en caméra portée épousent la gravité fébrile du moment et la soudaine fragilité de personnages qui semblent des enfants égarés dans un conte qui aurait mal tourné. C'est surtout le cas de Madeleine, en regard de sa volonté affirmée tout au long du film d'être forte, entraînée, vigilante, préparée (1). Au plan subjectif sur la vision de Madeleine qui tourne

de l'œil et observe la cime des arbres (2) fera écho, un peu plus tard, un même plan subjectif sur un ciel cette fois obscurci par le nuage de fumée. Les plans d'Arnaud portant Madeleine pour la sortir du bois, sur son dos puis dans ses bras, ont déjà quelque chose d'iconique (3), avec l'imperceptible départ de la musique qui va aller augmentant dans la suite de la séquence, ponctuant basculements et apparitions. La sortie du bois et l'arrivée d'Arnaud sur une route de campagne est filmée par un mouvement de caméra balayant la cime des arbres et découvrant le chemin qui s'ouvre devant lui (4 et 5), amorçant une tonalité mentale.

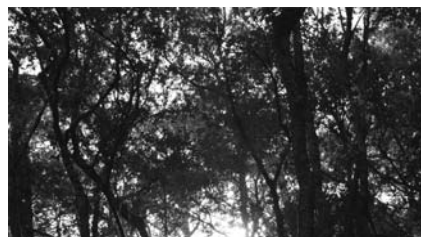
Une fois encore, après la découverte de la station service qui révélait plus tôt dans le film la proximité insoupçonnée d'autres réalités, le monde « réel » n'est jamais très loin, mais ici la transition n'est pas brutale : pas de césure d'un champ-contrechamp pour découvrir la route, mais au contraire un accompagnement dans le mouvement par la caméra et des plans subjectifs. Une sorte de glissement ambigu : le monde est-il rejoint ou au contraire, se dérobe-t-il au creux du fantasme ? Un long plan suit ainsi Arnaud portant Madeleine, de dos, sur la route qui mène au village (6). Toute la séquence qui s'amorce va lier dans un certain emballement une vision subjective, dont l'ampleur dépasse bientôt les personnages, à une mutation esthétique des plans vers une dimension archétypale, entretenant l'ambiguïté d'un rêve qui est aussi rêve de cinéma. Arnaud ne fait-il pas symboliquement traverser à Madeleine l'expérience de son fantasme, pour l'en délivrer ?

La ville fantôme

La ville fantôme aux volets clos découverte progressivement dans les plans suivants semble tout droit issue d'un film d'anticipation. La séquence multiplie les plans expressifs, composés, qui font alterner les images mélodramatiques du couple – le registre



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

figuratif est aussi celui d'un final héroïque et tragique des amants – et la représentation d'une possible fin du monde qui semble n'avoir lieu que pour eux. En témoignent la découverte du village désert par un plan légèrement tournant autour d'Arnaud et qui épouse son point de vue (7), Madeleine doucement déposée à terre avec un plan de face comme une piéta et les gestes doux de l'amoureux quand elle est allongée (8 et 9), puis le montage cut, angoissant, d'Arnaud frappant aux portes et n'obtenant pas de réponse (10). Le monde est soudain désiré. La quasi-absence de sons d'ambiance rend compte d'un silence alarmant où résonnent les cris du personnage. On notera aussi le recours régulier à des plans de dos qui semblent accompagner Arnaud dans de vains élans dans toutes les directions avant qu'il se trouve filmé de face, chassé par la fumée. L'action change de nature : les cendres sont vues par le spectateur avant de l'être par Arnaud ; l'univers se transforme sous nos yeux et cette transformation embarque à sa suite les personnages, dont la volonté est pour la première fois totalement débordée par le cadre de l'action. À ce péril, en tout cas, il s'agit pour Arnaud de résister. Le plan d'Arnaud regardant le ciel avec inquiétude cristallise le motif d'une scrutation de l'horizon dans une netteté sans retour (11). À rebours du contre-champ attendu, une rupture s'opère au découpage lors du plan général suivant qui découvre les deux personnages solitaires et minuscules et la présence du nuage au-dessus d'un bâtiment désaffecté qui est justement un cinéma (12) ! Le passage au plan suivant est à nouveau un saut d'échelle puisque Madeleine, en gros plan, ouvre les yeux (13). Suit un contre-champ sur le nuage qui est clairement cette fois sa vision à elle (14). L'entrelacement de la vision subjective et de l'embrassement par la forme d'une vision globale et tétanisante qui enserme les personnages, est ici à son comble. Mais Arnaud s'en trouve délié, contrairement à Madeleine. Il refuse de s'y abandonner et d'y abandonner sa compagne, qu'il tente d'ailleurs de réveiller. La fuite désespérée d'Arnaud poursuivi par l'épaisse fumée et tenant Madeleine dans ses bras est emblématique du film catastrophe ; la fumée envahit l'écran (15-16).

C'est alors que se joue un important renversement. Même si l'on devrait être suspendu à la découverte d'un possible salut, le contrechamp inattendu où

des phares mystérieux percent la fumée (17), appuyé par une ponctuation musicale – comme lors de la découverte du nuage – puis dans la lumière desquels s'agitent de vagues silhouettes sombres, agit d'abord comme une nouvelle apparition fantastique. Les secours sont ici des silhouettes fantomatiques et il faut le temps de plusieurs plans en contrechamp d'Arnaud, qui vacille et tombe à genoux (18), pour raccorder à cette apparition la réalité du monde qui vient à la rencontre de ses enfants prodigues. Il faut le ralenti où se précise l'image de pompiers volant au secours des deux jeunes gens, dans un mouvement inverse à la course épuisée d'Arnaud, du fond du plan (19), pour que le monde soit comme retrouvé. Alors que la séquence pose la solitude et la fragilité des personnages d'une manière jamais éprouvée auparavant, le noir complet qui s'abat sur l'image (20) laisse méditer cette matérialisation de figures humaines secourables du plus profond d'un fantasme de mort. La fin du monde a-t-elle eu lieu ?



11



12



13



14



15



16



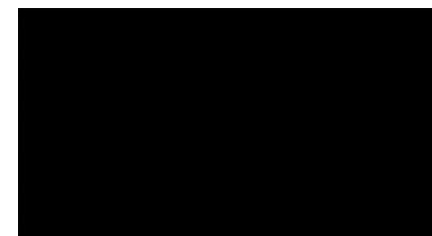
17



18



19



20



GENRE

À la croisée des genres

Les métamorphoses successives des *Combattants* évoquent une traversée de genres cinématographiques sur les pas des personnages, qui se fabriquent des mondes et passent d'un univers à un autre dont la représentation demeure toujours coordonnée à leur regard. L'enjeu est de plonger chaque fois avec eux et d'effeuiller ainsi les formes de la fiction. Plutôt qu'essayer à tout prix de rabattre les différents moments du film sur différents genres cinématographiques, il sera intéressant de se pencher sur l'articulation subjective de cette dérive fictionnelle qui confère à la réalité différentes colorations.

Traversée des mondes

Un survol de l'ensemble des mutations du film le voit commencer comme une chronique sociale qui inscrit le héros dans son environnement, cette « société qui vibre » comme la décrit Thomas Cailley, tout en posant une promesse de comédie romantique avec la rencontre de Madeleine. On retrouve ici le principe des caractères opposés qui se poursuivent autant qu'ils s'affrontent pour finalement se rejoindre, et d'un suspense lié à un amour qui ne s'avoue pas immédiatement comme tel. Le comportement carrément excentrique de Madeleine et les embardées que provoque l'accrochage de deux personnages singuliers peuvent faire penser à une forme de la comédie hollywoodienne, la *screwball comedy*, et notamment celles du cinéaste Howard Hawks, où la caractérisation des sexes et l'idée fixe des personnages guident l'action. Il en va ainsi de l'obsession de la survie pour Madeleine et de l'obsession de Madeleine pour Arnaud, qui inverse le schéma amoureux de *L'Impossible M. Bébé* (1938).

Ensuite, dès qu'Arnaud et Madeleine attrapent ce « train de la fiction », les pistes s'ouvrent pour un film d'aventures, qui lui-même débouche sur un film d'anticipation ou un film catastrophe, chaque registre possédant ses propres lumières, couleurs, décors, rythmes et types de plans. Finalement, le mouvement perpétuel du film, son parcours géographique où se nouent la relation des personnages et l'évolution de leur rapport au monde, son errance initiatique et la rupture progressive avec des attendus sociaux affirmant une expérience



L'Impossible M. Bébé de Howard Hawks (1938) – RKO Radio Pictures.

individuelle, font aussi du film un road movie qui procèderait par bonds, de manière moins réaliste et plus mentale. *La Dernière Corvée* (Hal Ashby, 1974) est cité par Thomas Cailley comme une source d'inspiration ; dans ce film d'un réalisateur américain issu de la contre-culture, deux soldats de la marine escortent un troisième jusqu'en prison et décident en route de lui offrir quelques expériences, afin de lui insuffler le sentiment de rébellion dont il semble absolument dépourvu. Ashby observe les émotions de ses personnages et entrelace comédie et mélancolie. Cette tonalité existentielle baigne *Les Combattants* qui, au-delà de ses contrastes, reste rivié à l'apprentissage de ses personnages. Le mélange des tons et des genres ainsi que la description d'une réalité sociale à travers des aventures échevelées peuvent aussi évoquer le cinéma du coréen Bong Joon-ho, autre influence revendiquée du réalisateur : on citera ainsi le duo contrasté de policiers enquêtant sur les crimes de *Memories of Murder* (2003) et le monstre fantastique envahissant le monde concret de *The Host* (2006).

Comédie existentielle

La comédie naît du prisme que confère le point de vue des personnages. Le passage à l'armée fait ainsi basculer dans un monde à part, avec ses codes, ses couleurs et ses personnages d'instructeurs. Ces derniers sont moins terribles cependant que ceux des films de guerre satiriques, et pour cause : ici, ce n'est pas la guerre, et les personnages sont comme des observateurs infiltrés. Arnaud est le caméléon qui, à la poursuite d'un but sentimental, s'adapte à tout environnement ; Madeleine, elle, n'en fait qu'à son idée. Si l'environnement clos permet une première projection imaginaire et un départ vers l'aventure, on est pourtant dans un entre-deux : l'armée comme école de survie, détournée par Madeleine de ce qu'elle est réellement, apparaît comme un monde décevant, qui ne raccorde pas avec l'horizon de son fantasme et de son projet. Par les mailles des éléments figuratifs qui structurent cette nouvelle apparence du film, tout ramène à ce faux raccord. C'est un peu l'armée « pour de faux », où on joue un peu trop sérieusement au paintball et consomme des



La Dernière Corvée de Hal Ashby (1974) – Columbia Pictures.

plateaux repas qui ressemblent à des menus enfant. Mais c'est aussi l'armée pour de vrai, où les notions de sacrifice et d'entraide sont celles réellement enseignées. C'est finalement bien plus l'école que la survie, et le comique des comportements des « bons élèves » fayots qui se jettent sur de fausses grenades rejoint l'exaspération de Madeleine. Nouveau basculement venant dépasser cette forme d'aporie, l'expérience de survie s'enrichit d'une dimension buissonnière. La découverte d'un paysage aux couleurs dorées semble émaner de la capacité des personnages à prendre la tangente. Quelque peu déracinés, les héros affrontent le monde par décalages successifs jusqu'à trouver matière à une expérience à laquelle frotter leur existence.

Lisières fantastiques

Les univers où s'immergent les personnages ne forment pas un tissu continu qui transformerait la forêt nocturne de la course d'orientation en bois diurne et enchanté par la magie d'un passage insensible. Le film pose plutôt une coexistence marquée de réalités qui provoque un tremblement de la représentation, chaque fois que les personnages quittent un monde pour se trouver tout à coup ramenés dans la dimension inattendue d'un réel qui persiste, mais qui par son surgissement acquiert une tonalité fantastique. Certains plans bordent ainsi le cadre où évoluent les deux héros de lisières fantastiques. Quand Arnaud décide d'abandonner le groupe des novices égarés et que Madeleine le poursuit, il s'enfonce dans la forêt, droit en avant, pour se trouver soudain face à un grillage derrière lequel une station-service aux néons brillants scintille comme un étrange objet de science-fiction. On peut y voir une dimension déceptive, ironique ou absurde, dans la mesure où le périmètre des aventures des deux héros paraît dès lors étroitement circonscrit et que leur agitation s'ébat dans une dimension purement chimérique. Mais c'est aussi un signal, un appel à voir un peu plus loin dans ce réel si la fiction n'y est pas. Le monde de l'armée, clos sur lui-même et esthétiquement « fort », n'est finalement pas plus étrange que cette apparition au néon. Le renversement de perception permet



The Host de Bong Joon-ho (2006) – Océan Films.

un nouveau décollage mental et fictionnel tout en maintenant une mise en rapport des personnages aux formes multiples de la réalité qui les entoure. D'autres passages constituent ainsi des pivots qui, loin d'être dilués dans une tonalité générale, accrochent une étrangeté du monde, comme un aiguillon. Les poussins congelés auraient pu n'être qu'un gag disséminé dans les dialogues. Pourtant Thomas Cailley les filme à travers la vitre d'un micro-ondes, intensément regardés par les personnages, et le gag se transforme immédiatement en vision, fusionnant là aussi le quotidien très trivial avec une forme de science-fiction : le plateau tournant, le grondement et la lumière du four transforment l'ustensile ménager en machine futuriste, tandis que la glace recouvrant les poussins fait de ces créatures familières une espèce inconnue. Une autre apparition, celle des recruteurs, alors qu'Arnaud frappe l'enseigne lumineuse d'une boîte de nuit, fait dévier la chronique d'un instant sans qualité particulière en une étrange rencontre où se délivre un message sibyllin dans une lumière bleue – et où, à chaque fois, un objet lumineux se trouve au centre de la vision. Souple et bondissant, le récit demeure marqué de chocs brefs, comme un orage soudain ou le passage d'un TGV, qui se situent à la frontière du réalisme et de la surprise violente. Le motif de la lisière est repris lors de la sortie des bois et de l'arrivée au village, cette fois dans un glissement qui épouse le passage d'un monde à l'autre, de l'Éden à la fin du monde. Le film a pour ainsi dire préparé ce basculement subjectif – qui culmine sur le visage de Madeleine où se déposent les cendres d'un invisible incendie – en ménageant tout au long de son périple des portes à cette transfiguration du réel ; celles-ci sont percées à même sa trivialité.

Burlesque dialogué

« Il y a une forme burlesque au dialogue, même si on peut se dire que le burlesque vient du cinéma muet. L'idéal serait d'atteindre cette forme-là, par collisions et par contrastes. Pouvoir parler de points de fidélité à une caisse de Leroy Merlin pour évoquer la mort du père, sans être dans le pathos mais avec une gêne bizarre, en essayant de la faire circuler entre les personnages pour que ça devienne intéressant. Ou le monologue de Madeleine sur l'extinction de l'espèce, au dîner : comment faire pour que la mère ne le trouve pas si aberrant que ça ? En l'amenant avec le chômage, tout en mangeant du poulet. Souvent aussi, le programme dans les comédies romantiques consiste à cacher ses failles pour paraître le plus séduisant possible, parce qu'il n'y a rien qui effraie plus que la fragilité ou la folie. Mais si on décide de ne pas composer avec ça, je trouve les personnages plus réels à cet endroit-là. » Ainsi s'exprime Thomas Cailley. On pourra se pencher sur les formes comiques du dialogue, les « collisions » et les « contrastes » ; on relèvera l'évocation par Madeleine du fait qu'un chat dévore le visage de son maître au bout de trois jours quand celui-ci décède et la reprise déformée et hors de propos qu'en fait plus tard Arnaud. Qu'est-ce qui se révèle des personnages et circule entre eux par-delà la drôlerie des répliques ? Leur élocution même (maladresses et hésitations pour l'un, affirmations tranchantes ou volubilité pour l'autre) est un élément constant de caractérisation qui se prête à un jeu sur le rythme qu'il sera intéressant d'observer.



MOTIFS

Dérèglements

À la suite des personnages, et notamment d'une Madeleine au regard parfaitement désabusé sur le monde comme il va, le spectateur est entraîné dans un principe de dérèglement qui constitue une vision du monde.

Un curieux bestiaire

Si l'on trouve dans *Les Combattants* tout un bestiaire, celui-ci revêt les apparences les plus étranges, au point que Gérard Lefort, dans sa critique pour *Libération*, parle de « La Fontaine sous hallucinogènes ». Les animaux croisés dans le film ne le sont pas parce que les personnages évolueraient dans une nature sauvage et luxuriante : on ne voit pas s'ébattre le renard qu'ils mangeront. Au contraire, les apparitions des bêtes se placent sous le signe d'une présence incongrue et problématique, d'une coexistence déréglée du règne humain et du règne animal et finalement, d'apparences morbides autant que farfelues. Le simple relevé des présences animales permet de le vérifier : les poissons-chats pêchés par Arnaud et ses amis infestent le lac, comme une présence nuisible qu'on peut imaginer liée à une action humaine sur l'environnement. Le furet finalement adopté par Arnaud est manifestement égaré, barbotant dans une piscine dont le chlore le marquera de son odeur et empêchera sa mère de le recueillir. Les poussins congelés destinés à le nourrir sont une apparition mi-absurde mi-fantastique, observée par les protagonistes à travers la vitre d'un micro-ondes. Le montage lie d'ailleurs cette image de petites créatures en barquette au plan suivant des deux personnages filmés de loin, silhouettes minuscules sur une barque. Alors qu'on peut penser au sort réservé aux poussins dans l'élevage industriel, cette nourriture animale présente un aspect de fascination morbide, comme un sort réservé au vivant dont pourraient se sentir partie prenante les personnages, tout humains qu'ils soient. Étrange apparition encore, le cadavre d'un chameau où se glisse le personnage de l'émission de télé-réalité regardée par Arnaud et sa mère (cf. p. 9), place l'idée de la survie dans un horizon de mort et de profonde bizarrerie. Les animaux consommés – maquereaux mixés ou renard au feu de bois –



sont porteurs de dégoût. Triste et muselé, le chien étreint par Madeleine dans la station-service l'embarrasse de sa présence émouvante. Interloquée par l'offrande des poussins ou le discours catastrophiste de Madeleine, la mère d'Arnaud conclut le repas sur une vision morbide de l'avenir. Mais qu'est-ce qui, tout autour, ne l'est pas ?

Visions

Au-delà du motif animalier, plusieurs éléments récurrents du film mettent sur la piste du dérèglement, épousant prémonitions et angoisses des personnages. Ainsi l'apparition de nuages ou de fumées lointaines, au-dessus du camion de l'armée où se rendent les personnages pour inscrire Madeleine au stage puis par la vitre du train qui fait route vers le régiment, préparent à la scène finale, infusant progressivement une tonalité anxiogène. L'orage qui s'abat sur les personnages en moto surprend par sa force et sa soudaineté. Une certaine intranquillité se fait jour, qui n'est pas due seulement aux menaces saisonnières d'incendie. L'idée d'un dérèglement climatique n'est cependant jamais appuyée, même si la litanie proférée par Madeleine des menaces pouvant conduire à l'extinction de l'espèce y fait référence. Les ciels ouverts des paysages des Landes se trouvent habités de manière diffuse par des signes qui se rapportent à l'imaginaire de la catastrophe. On trouve toujours pourtant une justification à la présence de tels signes, jusqu'à la fausse apocalypse finale, incendie dont le spectateur avait en fait été prévenu, lors de l'évocation d'un village évacué par le régiment. C'est aussi la région qui est faite de ces contrastes violents opposant calme et tempêtes, surface des eaux lisse comme un miroir et déluges, forêts immuables et incendies destructeurs. La rencontre d'Arnaud et Madeleine rejoue dans la combinaison de leurs tempéraments ce mystérieux déséquilibre qui n'est peut-être qu'un équilibre plus mystérieux encore. Comment trouver à habiter le monde et le présent sans s'effrayer de tels surgissements d'accidents et de ruptures incontrôlables, ni épouser la catastrophe et l'idée d'une destruction inévitable et programmée ?



Ersatz et simulation

Le monde humain organisé se trouve logiquement désigné dans un rapport ambigu à son devenir et à sa façon de se déployer au présent. Pas seulement parce qu'on pourrait le tenir responsable de l'ensemble des dérèglements et le voir durablement déconnecté du monde vivant, mais aussi à cause d'une forme d'aveuglement complice. À l'image de cette boîte de nuit où, selon Madeleine, on fait semblant de s'amuser, le monde traversé par les personnages n'est pas constitué que de paysages naturels – d'ailleurs toujours bordés par une présence humaine, comme en témoigne l'apparition de la station-service. C'est aussi un monde d'ersatz et de simulations. De la qualité des bois de cercueil au jeu de rôle que semble constituer l'armée (cadeaux distribués sur la plage, fausses grenades, paintball, mannequins à réanimer, uniformes et maquillage, confort suspect), voire même de la bière sans alcool servie sur la route ou du potage instantané à l'hôpital, certains accents de comédie proviennent de la récurrence de ce motif de l'ersatz et pourraient venir confirmer l'idée de Madeleine que rien ne sert de faire semblant d'y croire, ou en tout cas suggérer que tout le monde, partout, fait effectivement semblant. L'enjeu qui se dessine dans la rencontre d'Arnaud et Madeleine est bien celui d'une relance du désir, qu'on peut entendre simplement comme un ancrage à retrouver dans l'expérience et le présent, pour réintroduire une circulation, un rapport : l'état du monde est sans doute une chose trop grande à appréhender, et qui fait jeter le bébé avec l'eau du bain : « Elle sert à rien cette gare ! », s'emporte Madeleine. Contre la vanité ou l'idée du simulacre, il faut affirmer une présence aux choses, et notamment à l'autre, à un autre : l'amour semble être une voie pour y parvenir, modeste mais capable de réenchantement.

Paysages et horizons

Quel horizon, du coup, se dessine pour les personnages ? C'est très concrètement que le film s'attelle à figurer cette notion, profitant de l'omniprésence de la ligne d'horizon dans les paysages plats des Landes pour en faire un motif

obsédant qui appelle autant qu'il se refuse. Un horizon en forme de paradoxe : ligne parfaite, forme abstraite, et en même temps interdisant de porter le regard très loin en prenant de la hauteur, en évitant que la vue soit bouchée. Thomas Cailley affirme l'intention de départ d'ouvrir cet horizon, de dégager la vue à mesure du trajet des personnages, en s'aidant du relief, des perspectives (cf. p. 4). On pourra se référer aux plans où Arnaud, lors du stage à l'armée, apprend à mesurer avec son doigt la distance à un objet au loin, leçon manquée par Madeleine et qui souligne l'importance du motif ainsi que la frustration qui y demeure attachée. À ces plans répondent plus tard ceux qui voient les personnages regarder ensemble du haut d'un promontoire, lors de leur vie en autarcie, où Madeleine reproduit le même geste et où les deux semblent cette fois jouir de l'immensité qui s'ouvre devant eux. La dimension géographique et paysagère du film est en effet cruciale, faisant passer de mondes semi-ouverts comme l'environnement « contrôlé » d'Arnaud au début du film, à des mondes clos comme l'armée. Mais aussi de forêts où l'on peine à s'orienter (cf. l'épisode de la boussole, la nuit, lors de la course d'orientation) à des bois lumineux où il s'agit de s'installer comme pour y demeurer toujours, dans un présent suspendu. Les trouées soudaines font de véritables appels d'air tandis que d'autres paysages inattendus et plus inquiétants comme celui de la station-service poussent plus loin la recherche d'une terre vierge d'où faire repartir l'aventure. Le film est affaire de paysages et de regard, liant fortement les deux : les lieux agissent comme l'extension de l'état des personnages et le support de leurs projections, ou des cocons d'intimité où l'on apprend à se regarder jusqu'à pouvoir regarder ensemble dans la même direction et affronter l'horizon.

Ailleurs au cinéma

Pour présenter à la classe le motif de l'horizon où vient s'inscrire une menace diffuse, on pourra puiser, en particulier, dans le cinéma américain contemporain. *A Serious Man* des frères Coen (2009) est une « comédie existentielle » comme le serait *Les Combattants*. C'est en forme de point final qu'y surgit un nuage annonciateur d'apocalypse, comme un sursaut indécidable de la représentation après un désespérant parcours du protagoniste qui voit son monde s'enliser dans le malheur, le compromis et l'absurdité, puis se rétablir au prix de coïncidences malignes et troublantes. Le rapport au monde de cet antihéros est tout entier fait de signes – qu'il ne saurait interpréter – présentant l'idée de fatalité comme un mol affaissement du sens. *Take Shelter* de Jeff Nichols (2011) montre un père de famille obsédé par l'idée d'une catastrophe à venir dont il est le seul à percevoir les signes venant du ciel, qui construit un abri et finit par y faire entrer sa famille, celle-ci choisissant d'accepter ce geste de protection. La dimension subjective du film est essentielle, ne laissant pas trancher ce qui tient de la folie ou du pressentiment extralucide. La force de la croyance devient l'objet du film, qui porte aussi sur les relations d'amour et la fragilité de son personnage principal. Référence essentielle enfin, *Rencontres du troisième type* de Steven Spielberg (1977) est lui aussi porté par l'idée de croyance ou de promesse, plongeant son personnage dans une obsession et un délire maniaque qui empruntent les formes parfois les plus comiques, et le poussent lui aussi en avant, jusqu'à la rencontre extraterrestre qui confirme son intuition.

PLANS

Visages en champ-contrechamp

L'intégralité du film peut être regardée comme un rapport de distance entre les personnages, permettant d'étudier l'évolution de leur relation à travers les différentes manières de se poursuivre ou de s'échapper, d'habiter le plan ensemble ou séparément. Comme une ponctuation régulière et sensible, certains moments viennent interrompre le mouvement incessant de ces rapports : à chaque fois qu'Arnaud et Madeleine se retrouvent face-à-face, la situation ramène à la surface un rapport de désir. Le champ-contrechamp¹ n'est pas toujours réputé pour être le type de raccord le plus élaboré. On remarquera ici que son usage, loin d'être un indice de neutralité ou d'effacement de la mise en scène, vient rythmer le mouvement général du film, vif et toujours porté vers l'avant, par des moments de flottement, de ralentissement, d'appesantissement ou de densification soudaine du temps et de l'atmosphère. Les face-à-face proposés s'inscrivent dans la continuité d'une idée de combat entre les personnages, qui se sont rencontrés sur le « ring » d'une séance de lutte à la plage – point de départ respectueux du genre de la comédie romantique et de son suspense amoureux lié à la lutte des personnages contre leur propres sentiments. Pour prolonger cette position initiale de face-à-face sur un ring en un véritable combat amoureux, les plans évoqués ici jouent sur une insistance de la durée et du silence : ce sont à chaque fois des moments où les personnages n'arrivent pas à se parler, où la volubilité de leurs échanges s'évapore. L'enjeu devient de pouvoir soutenir le regard et de l'échanger avec l'autre comme la pleine expression d'un dialogue amoureux.

Une première cristallisation érotique a lieu dans un hangar sous la pluie où éclate le désir d'Arnaud pour Madeleine. Or, c'est justement au moment où Arnaud propose à Madeleine de lui enseigner la technique de la « double visualisation », qui permet de frapper plus fort, soit une proposition de combat, bien que simulé. Filmés face caméra, Madeleine ferme les yeux et Arnaud s'égare sur son décolleté ; c'est finalement Madeleine qui pousse Arnaud et lui



déboîte l'épaule. Le champ-contrechamp évite de raccorder leurs regards, aucun ne vit la situation sur le même plan : le désir d'Arnaud est, à ce moment, simplement embarrassant.

Deuxième occurrence, à l'armée. Les personnages se trouvent de nouveau face-à-face pour une séance de maquillage. Le moment est clairement isolé du reste de la séquence, rompant le rythme, absorbant les personnages. Les visages en gros plan, sculptés par la lumière avant d'être peints, sont filmés sur un fond abstrait brun et orangé. Autour, la situation est au conflit, isolant encore plus les deux héros. Là où le corps mouillé de Madeleine provoquait un certain affolement lors de la séquence du hangar, les visages sont ici magnifiés. Le maquillage offre la possibilité de se toucher mais il demande aussi de fermer les yeux. Le désir se lit autant qu'il se camoufle. L'instant est en demi-teinte, sensuel assurément, mais c'est le regard de Madeleine, cette fois, qui dévie sur l'insigne que porte Arnaud, insinuant une forme d'envie et « perdant l'instant ». Encore une fois, les deux personnages ne sont pas synchrones.

La fin marque l'accomplissement de cette progression sensuelle et amoureuse.

L'épilogue multiplie quant à lui les plans sur les personnages en mouvement, discutant et se regardant en même temps. Le face-à-face tendu et « de combat » n'a plus cours pour ceux qui sont devenus des amants, mais il revient pourtant sous sa forme apaisée, résolue, quand Madeleine masse les tempes d'Arnaud, comme une réponse lointaine au maquillage. Autour de ce moment, la multiplication des plans qui montrent les visages de profil, tournés ensemble dans la même direction ou se regardant alternativement, jusqu'au plan final de Madeleine se retournant vers Arnaud et lui souriant, achève de poser la question du regard comme la quête la plus mûrement accomplie des combattants.

1) On désigne ainsi la figure de style, très utilisée pour mettre en scène une conversation, qui fait alterner au montage une portion d'espace à une autre qui lui est opposée.

APRÈS LA SÉANCE

Aux frontières du film



La projection d'un film est l'occasion de vérifier sa conformité aux attentes suscitées par son titre. À cet effet, on pourra revenir avec profit, à partir d'une réflexion sur la séquence finale, sur les combats que mènent les personnages de Thomas Cailley et se demander si d'autres ne leur restent pas à mener.

L'épilogue

Après le climax de la séquence d'incendie, *Les Combattants* réserve un court épilogue qui le relance. Reprenant en quelques plans la progression des couleurs observée, à l'échelle du film, du bleu à l'orangé (cf. p. 10), la séquence n'a pas vocation à enfoncer le clou d'un discours mais plutôt à ouvrir sans s'appesantir. L'effet d'un retour à la réalité n'en est pourtant pas moins sensible, relançant aussi une forme d'ambiguïté. Arnaud ouvre les yeux comme s'il s'éveillait d'un long rêve et découvre immédiatement sur l'écran de télévision les images de l'incendie auquel il vient de réchapper. Ce point rouge et lumineux s'inscrit dans la progression chromatique ; l'effet produit est malgré tout de rabattre et d'enserrer dans le petit écran – siglé du logo du journal de France 2 : rappelons que des logos parsemaient le début du film – l'ampleur subjective et symbolique de la séquence précédente. Derrière l'explication rassurante, un malaise lié à l'étroitesse subite de la vision peut aussi subsister. Un plan de couloir montre d'ailleurs Arnaud et son frère disparaître dans l'obscurité du fond du plan, comme si son aventure n'avait pas mené le personnage beaucoup plus loin que son point de départ.

La discussion entre les deux frères a lieu dans un environnement sombre et ingrat. Cependant leur dialogue indique un premier degré de résolution. On comprend entre les lignes les enseignements que chacun tire de l'épisode : le frère bienveillant accepte qu'Arnaud veuille suivre sa propre voie. Arnaud explique à son frère que parfois la forêt s'embrase seule, ayant atteint son développement maximum, pour que tout recommence. Il s'agit tout autant d'une métaphore du monde moderne développée, sur un mode optimiste, à partir des idées professées par Madeleine, que d'une image de sa propre régénéscence. Devant le visage sceptique de son frère, qui suggère qu'il ne s'est pas défait de ses idées saugrenues, Arnaud nuance : « Mais la plupart du temps, c'est un abruti qui balance sa clope d'une voiture... » Son sourire en coin affirme alors une autonomie dont il semblait dépourvu. Du côté de Madeleine, son visage souriant quand elle retrouve Arnaud est éclairé d'un jour nouveau. Le dialogue qui a lieu dehors et mène au plan final les voit regarder ensemble de profil dans la même direction et s'avère semblablement joueur : en paroles, Madeleine n'a pas changé, intéressée par « l'échelle de la douleur ». Mais dans ses gestes ou par l'apparence ouverte et souriante de son visage, le changement est manifeste et la « prochaine fois » évoquée signifie aussi une manière de jeu amoureux qu'elle est prête à recommencer.

Au total, l'épilogue choisit de transmettre à demi-mots l'idée d'un apprentissage, de signaler un changement

de façon non spectaculaire et qui a même certaines apparences d'un retour à l'identique, même si l'opacité de l'avenir n'est plus angoissante ; c'est là un premier terme du parcours. Quelle saveur a le monde cru perdu et retrouvé ? Celui-ci va-t-il être affronté ou simplement réintégré ? L'image du couple et de l'amour ne se construit-elle pas ici à nouveau de façon insulaire, tournant le dos, par l'agencement du montage, à une réalité, celle de la grisaille de l'hôpital, à laquelle ils appartiennent pourtant ? Les personnages n'affirment-ils pas simplement une forme d'autonomie et de confiance pour tracer un chemin dont l'enjeu, clé d'un apprentissage dont l'amour est le passage obligé, est de vivre et non plus de survivre ?

Combattants

Toutes ces questions pourront être rattachées à une discussion sur le titre. Il existe de toute évidence des combats qui dépassent les jeux physiques auxquels les personnages s'adonnent d'abord. Déchirer le voile opaque de l'avenir est assurément l'un de ces combats, contre la tentation que le présent soit toujours le même pour Arnaud, contre l'idée d'un avenir fermé où tout est déjà joué pour Madeleine. Les personnages paraissent en revanche détachés d'engagements plus concrets – contre certains aspects mortifères du monde tel qu'il va. Mais n'est-ce pas là un trait de la désorientation de toute une génération ? Pensons à leur passage à l'armée, où les deux revêtent symboliquement l'uniforme de combat. Lors du cours magistral, le formateur évoque une situation où les soldats se trouveraient encerclés par une force supérieure et réduits à l'impuissance. Madeleine trouve l'amorce d'une solution – se disperser – mais elle ne sait poursuivre au-delà de l'idée que « chacun sauve sa peau », contre l'idée du groupe et de la solidarité. Un bon élève propose alors de « changer les règles du jeu pour ne pas subir ». La discussion est évidemment politique. Madeleine demande alors « comment on fait concrètement pour ne pas subir ». La question, balayée par l'instructeur, reste sans réponse alors que tout le monde sort. Si l'on considère ces questions comme cruciales au-delà du contexte du cours, la séquence et cette fin de non-recevoir possèdent une indéniable violence satirique. Le passage à l'armée est un moment où les personnages se trouvent plongés dans un groupe hétérogène qui pourrait être représentatif de la jeunesse et proposer une vue en coupe de la société à venir, mais il ne mène à aucune rencontre, aucune cohésion qui ne soit pas théorique ou agencée en réponse à des règles ou des instructions visant en premier lieu à former de bons petits soldats. Rien d'étonnant que le « combat » des personnages soit à ce point fantasmé, balançant entre des visions floues et trop étroites, et un cauchemar surdimensionné. Leur trajet reste au fond individuel, psychologique et intérieur ; l'extériorité est celle de la découverte amoureuse de l'autrui, qui permet de redéfinir et enrichir les contours de la personnalité. Tout reste à faire, à inventer, à commencer peut-être par la définition du prochain combat.

CRITIQUE

Le parti de la fiction

L'étude d'un texte critique permet de se pencher sur un film tout en envisageant le point de vue d'un autre, en discutant le texte et ses détails pour le confronter à sa propre réception. C'est aussi une manière de voir ce qui importe au critique pour déterminer l'intérêt de l'œuvre, en déplaçant éventuellement le regard vers une appréciation différente. Nous proposons le texte de Yal Sadat publié sur le site *Chronic'art* le 25 août 2014. Dans cet article dense et enthousiaste, l'auteur cherche avant tout à relever ce qui fait selon lui l'originalité et la valeur cinématographique des *Combattants* : la manière dont le film décolle autant du réalisme que d'un horizon balisé de cinéma de genre qu'il semble à première vue promettre, pour embrasser le fantasme de personnages errants, en mal d'absolu.

« Post-ados, fin du monde et balades en forêt : à première vue, *Les Combattants* s'inscrit dans une certaine tendance du jeune cinéma français lorgnant sur Hollywood, ses genres et ses grands espaces. Le premier tiers annonce une *screwball comedy* dégénérée, drôle et habilement rythmée. Dans une Aquitaine pavillonnaire et molasse, Arnaud, jeune menuisier de son état, s'entiche de la fille qui l'a rossé à la plage : Madeleine (Adèle Haenel), jolie garçonne de glace qui nage le crawl en tractant des briques. Celle-ci l'entraîne dans ses marottes martiales, jusque dans un laborieux stage d'initiation chez les paras. Occasion de croquer une jeunesse penaude et sans perspectives, chez qui les stéréotypes de genre se sont inversés – les filles mènent le jeu face aux jeunes loups timorés. De quoi craindre une superposition de références (Apatow + Amblin + Judith Butler, pour aller vite) qui sont autant de tartes à la crème de mise chez les auteurs en herbe en mal d'exotisme.

Mais l'addition va au-delà du simple mixte d'influences. Si le film, comme Madeleine, ne parvient pas à rester en place et se cherche un peu partout, éparpillé dans les recoins les plus farfelus, c'est que le fantasme d'un ailleurs hante les personnages. *Les Combattants* est clairement la chronique d'un désir détraqué chez une jeunesse en mal d'absolu, stagnant la tête sous l'eau et les pieds dans le vide. Devant ce sujet éminemment contemporain (le fardeau d'arriver « après », de s'engluier dans le nihilisme ambiant), comment dépasser le naturalisme à la sauvette ? Là où d'autres s'enliseraient dans une allégorie pontifiante ou dans une France réaliste de sondeur IFOP, Thomas Cailley, dont c'est le premier long, prend le parti de la fiction, et embrasse littéralement l'errance spirituelle de ses tourtereaux. La quête ne sera pas métaphorique mais spatiale, le combat promis aura bien lieu en pleines Landes broussailleuses, et jusque dans une zone enchantée où Cailley, s'autorisant une douce parenthèse panthéiste, dérive à pas feutrés vers un film mental. C'est effectivement par sauts de puces anodins (le couple intègre son unité junior puis déserte suite à des brouilles) que le récit passe d'un horizon à l'autre, et décapsule chaque monde désiré par nos héros. Ce



Julien Panie / Nord-Ouest Films.

qui pourrait passer pour de l'indécision (chronique ? bluette ? conte sylvestre ?) relève au contraire d'une ambition ferme : fureter à travers des « monades » parfaitement imbriquées, et portées par une mise en scène souple, volontiers transformiste. La comédie appliquée mue ainsi en épopée burlesque puis en conte à la Perrault, quand les déserteurs laissent libre cours à leur passion survivaliste sur un îlot boisé. Cette embardée vers le mythe ouvre un monde fonctionnant sur le mode de la robinsonnade : isolés et revenus aux origines, Arnaud et Madeleine réenchangent le réel pour enfin consommer leur romance – comme s'ils avaient attendu de trouver une terre vierge et fertile.

Mais le plus beau reste la façon de prendre au sérieux ce braconnage dans le vide, cette lutte en forme de vaste jeu de rôle. Tout comme Madeleine s'échauffe le corps et l'esprit en vue d'un cataclysme improbable, *Les Combattants* ne cesse de guetter l'apocalypse. Malgré sa part nettement comique, le film abolit peu à peu toute distance avec la fureur belliqueuse des amants, croyant dur comme fer à l'imminence d'un danger invisible, impalpable – celui, sans doute, de basculer dans le gouffre nihiliste. Manière de contourner l'obséquieux portrait générationnel, mais aussi de proposer une définition neuve de l'aventure (pas si éloignée de celle qu'ont imposée, récemment, le cinéma belge ou québécois) : celle-ci ne se contente plus de transcender le réel, mais réactive un futur auparavant opaque, que les jeunes guerriers peuvent enfin contempler du haut de leur mirador perdu dans la plaine. »

Yal Sadat, *Chronic'art*, 25 août 2014.

C'est bien le rapport de l'auteur-réalisateur à ses personnages qui se trouve principalement défendu ici, en tant qu'il déjoue un réalisme platement sociologique, un portrait complaisant de la jeunesse ou une leçon sur l'air du temps, tout en ouvrant à une forme originale – un récit par sauts de puces dans l'espace – ainsi qu'à un propos inattendu : l'aventure comme manière de se relancer, de s'affronter à l'opacité du futur, de désamorcer un discours nihiliste. Pour l'auteur, le film évite aussi la métaphore pour se situer sur le terrain concret et ludique de l'exploration de territoires. Ceux-ci sont frappés de réalité (les Landes) mais aussi mythiques ou mentaux (la dérive vers le conte, une dimension enchantée). Yal Sadat fait du « transformisme » et de la « souplesse » du film un principe fondateur et fertile. En creux, on peut lire une série d'écueils qui seraient évités par le film : qu'en serait-il du film s'il montrait de l'ironie quant à l'entreprise de ses personnages ? Si ceux-ci n'étaient pas animés de passions « farfelues » ? Si le film n'avait pas l'idée de les suivre jusqu'au bout ou n'avait pas pris ce parti de la fiction ? Pour l'auteur, ces choix formels ou ces positions sont des qualités puisqu'ils sont gages de surprise, d'invention et de légèreté.

À CONSULTER



Filmographie

Le film :

Thomas Cailley, *Les Combattants*, DVD, France TV Distribution, 2015.

Autour du film :

Joel et Ethan Coen, *A Serious Man*, DVD et Blu-ray, Studio Canal, 2015.

Jeff Nichols, *Take Shelter*, DVD et Blu-ray, Ad Vitam, 2012.

Steven Spielberg, *Rencontres du 3^e type*, DVD et Blu-ray, Sony Pictures Entertainment, 2010.

Howard Hawks, *L'Impossible M. Bébé*, DVD, Éditions Montparnasse, 2004.

Hal Ashby, *La Dernière Corvée*, DVD, Wild Side Vidéo, 2013.

Bong Joon-ho, *Memories of Murder*, DVD, TF1 Vidéo, 2007.

Bong Joon-ho, *The Host*, DVD et Blu-ray, TF1 Vidéo, 2008.

Bibliographie

Entretiens :

Jean-Dominique Nuttens, « Entretien avec Thomas Cailley », *Positif* n°643, septembre 2014.

Jérôme Momcilovic et Yal Sadat, « Entretien avec Adèle Haenel », *Chro* n°8, août-septembre 2014.

Serge Kaganski, « Entretien avec Adèle Haenel », *Les Inrockuptibles*, 9 juillet 2014.

Marie-Elisabeth Rouchy, « Rencontre avec Adèle Haenel », *Le Nouvel Observateur*, 14 août 2014.

Articles :

Sandrine Marques, « Fémis, pêche à la truite et retraite en forêt : le parcours du combattant de Thomas Cailley », *Le Monde*, 20 août 2014.

Thomas Mahler « L'avis d'Adèle », *Le Point*, 21 août 2014.

Serge Kaganski, « Premier round », *Les Inrockuptibles*, 20 août 2014.

Sitographie

Articles :

Gérard Lefort, « La survie devant soi », *Libération*, 18 mai 2014 :

http://next.libération.fr/cinema/2014/05/18/les-combattants-la-survie-devant-soi_1020456

Mathieu Macheret, « Tendue comme un arc, Adèle Haenel touche les cœurs en plein dans le mille », *Le Monde*, 19 août 2014 :

http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/08/19/les-combattants-adele-haenel-touche-les-c-urs-en-plein-dans-le-mille_4473165_3246.html

Raphaël Nieuwjaer, « Horizon perdu », *Débordements*, 25 août 2014 :

<http://www.debordements.fr/spip.php?article276>

Yal Sadat, « *Les Combattants* », *Chronic'art*, 25 août 2014 :

<http://www.chronicart.com/cinema/les-combattants/>

Entretiens :

Sabrina Champenois, « On a le droit d'inventer ce qu'on est », *Libération*, 18 mai 2014 :

http://next.libération.fr/cinema/2014/05/18/on-a-le-droit-d-inventer-ce-qu-on-est_1020469

François Remont, entretien avec David Cailley, *Afcinema*, 16 mai 2014 :

<http://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-David-Cailley-parle-de-son-travail-sur-Les-Combattants-de-Thomas-Cailley.html>

« De la survie à l'amour, des Coen à Pialat, itinéraire du réalisateur Thomas Cailley », *Telerama*, 17 mai 2014 :

<http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2014/de-la-survie-a-l-amour-des-coen-a-pialat-itineraire-du-realisateur-thomas-cailley,112495.php>

Documents :

« Bear Meets Camel », épisode de l'émission de télé-réalité « Seul contre la nature » (« Man Vs Wild ») : <https://www.youtube.com/watch?v=X-YsSINT75c>

Spots de l'Armée de terre :

<https://www.youtube.com/watch?v=Re2wfmU51RI>

<https://www.youtube.com/watch?v=pWU2QCmmMzY>

transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Traversées et confrontations

Arnaud vient de perdre son père et tente de mener une vie réglée entre famille, travail et amis. Madeleine est excentrique, peu sociable et persuadée de la fin prochaine du monde, obsédée par l'idée d'apprendre des techniques de survie pour s'y préparer. Pour les deux jeunes gens, les perspectives ne sont qu'horizons bouchés. Leur rencontre, sous la forme d'un combat amoureux, est le moteur d'une fiction qui embarque le couple vers l'inattendu et conduit les personnages à se confronter à un avenir inquiétant tout en se découvrant eux-mêmes. Entre initiation, comédie et film d'aventures, *Les Combattants* traverse différents genres et territoires, qu'ils soient géographiques ou cinématographiques, et les réinvente avec Arnaud et Madeleine, superbement interprétée par Adèle Haenel. Le premier film de Thomas Cailley, beau succès du cinéma français des années 2010, est aussi l'occasion de se pencher sur le portrait d'une génération désorientée, sur un récit porté par ses personnages et sur la singularité de deux héros portés par leur imagination.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival Regards d'Ailleurs de Dreux.

RÉDACTRICE DU LIVRET

Florence Maillard est critique aux *Cahiers du cinéma* et programmatrice au festival international de courts métrages Silhouette, à Paris.

Avec le soutien du Conseil régional

**CAHIERS
DU
CINEMA**



CNC