

« LES COMBATTANTS » (2014) de Thomas CAILLEY.

Le parcours du cœur battant – analyse de séquence – 3 minutes 39 secondes -
49 plans :

Premier long-métrage de Thomas Cailley, « Les combattants » se place, thématiquement, sous un double auspice paradoxal : questionner un sentiment millénariste et aborder le sentiment amoureux. Soit un film tentant de résoudre une étrange équation : comment traiter dans un même élan la fin du monde et la naissance de l'amour ? D'un point de vue plus spécifiquement cinématographique il va ainsi s'agir de conjuguer des codes narratifs et visuels propres au film d'action (film catastrophe, d'anticipation et même, pourquoi pas, de science-fiction) et à la comédie romantique (deux êtres que tout sépare vont tout de même parvenir à s'aimer...).

Ces deux questionnements, de prime abord opposés, reposent en fait sur des notions corollaires : la notion de perception et celle de réalité qui en découle. En effet, l'idée même de fin du monde, véhiculée par Madeleine, est indissociable de celle de croyance, c'est à dire d'une réalité pour le moins relative. Dans le même ordre d'idée le sentiment amoureux est également de l'ordre de la perception singulière, du regard unique que porte un être sur un autre. Perception, croyance, réel sont ainsi des éléments avec lesquels le cinéma compose depuis son origine.

Rien d'étonnant donc, à ce que, d'un point de vue strictement cinématographique, la notion même d'image soit travaillée continuellement – via la composition des plans, le rapport des personnages au cadre, l'agencement de ces différentes compositions par le montage dans la chaîne sémantique que constitue le film. Loin du sentiment naturaliste qui se dégage de la plupart des premiers films – sous influence stylistique d'auteurs marquants du cinéma français contemporain dont Maurice Pialat n'est pas le moindre –, « Les combattants » constitue donc une proposition plastique forte qui, loin de mettre le réel sous cloche, lui confectionne tout au contraire un véritable écrin qui donne au film de Thomas Cailley, tout en ruptures de tons et de genres, une cohérence interne indiscutable.

I – Champs de bataille ou le mobile contre le fixe – plans 1 à 28 :



Plan 1 : exposé des bases dramatiques et cinématographiques du film :

Un premier plan d'ensemble ouvre la séquence. Au son à la fois enveloppant et menaçant de l'averse, il pose d'emblée la question du film : comment construire un cadre permettant de réunir harmonieusement les deux protagonistes ? C'est là le désir d'Arnaud et c'est également la question de cinéma qui correspond au genre principal du film de Thomas Cailley – qui en convoque par ailleurs un certain nombre : la comédie romantique.

Qu'observer ici ? Quelle est la situation de départ que nous propose la mise en scène et à partir de laquelle cette dernière va se déterminer ? Un espace qui en comprend un second. Le vaste espace scénique du garage vient ainsi découper par l'entremise de sa porte un espace second qui recadre Madeleine. A lui l'intérieur, le lieu protecteur, à elle l'extérieur, celui où se déchaîne l'orage. Un petit condensé visuel de la situation de départ donc : le cadre contient ainsi deux lieux distincts correspondant aux désirs à priori contradictoires de leurs occupants. La sécurité pour Arnaud. La volonté de se confronter à des forces qui la dépassent pour Madeleine. Deux manières de survie en définitive – la protection et l'affrontement.

Notons enfin la scénographie qui vient souligner le caractère même du genre : réunir deux personnages que tout oppose à priori. Les deux personnages se tournent tout d'abord le dos – tout les oppose donc – puis Arnaud va se déplacer jusqu'à l'intérieur du cadre de Madeleine. C'est lui qui est et sera tout au long du film la force motrice d'un désir qu'ignore pour l'instant la jeune femme. Notons ici que Thomas Cailley travaille le plan à la fois sur le mode de la profondeur de champ (les deux personnages ne sont pas sur le même plan) et sur celui du cadre où Arnaud rejoint virtuellement Madeleine. Actualiser cette virtualité est bien le but poursuivi par Arnaud face à une Madeleine monolithique, impassible sous la pluie. Le récit étant dominé par le point de vue d'Arnaud, c'est à travers son regard que Madeleine nous est le plus souvent montrée. L'amour commence toujours par une image – celle que l'on se fait de l'autre – semble nous dire un film qui va s'évertuer à confronter sans jamais chercher à les confondre les représentations diamétralement opposées que les deux protagonistes ont du monde dans lequel ils (sur)vivent.



A l'instar d'un célèbre plan d' « Une partie de campagne » que réalise en 1934 Jean Renoir, le cinéma se présente dans ce premier plan de la séquence – par l'usage du surcadrage – comme une fenêtre ouverte sur le monde mais, surtout, comme une fenêtre ouverte sur l'amour. Le film peut ainsi être vu – c'est là le projet de toute comédie romantique – comme la construction d'un entrelacs d'espaces, plus ou moins virtuels, plus ou moins complexes, destinés à être franchis pour approcher l'autre, l'aimer et être aimé de lui en retour.

Comme toute comédie s'emploie à le faire également les clichés des genres sont, dans »Les combattants », parfaitement inversés : le personnage féminin est virilisé alors que le garçon est décrit comme plus sensible en apparence. Pourtant, et c'est là l'une des nombreuses finesses du film, Madeleine est ici érotisée non sans ironie dans la mesure où l'intérêt que peut susciter son corps, que l'on devine sous ses vêtements humides, est à cent lieues de ses préoccupations guerrières. C'est donc Arnaud qui est ici le seul dépositaire du désir pour l'autre. La question de l'altérité, du rapport à l'autre, est de fait aussi centrale que problématique dans un film qui se focalise – comme le fait le cinéma dont la jeunesse est l'objet privilégié – sur une notion corollaire à celle d'érotisme : l'énergie et l'usage qu'on en fait.



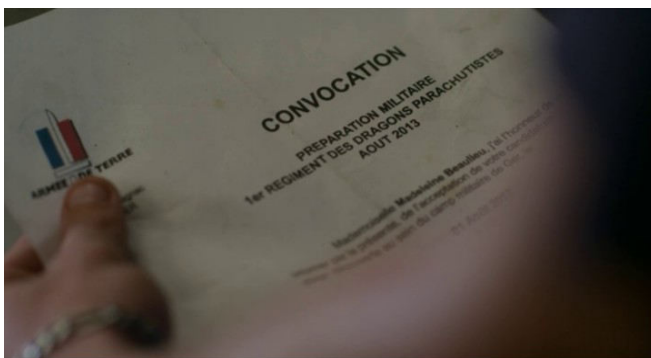
Plan 2 : qu'est-ce que « Madeleine » veut dire ?

Qu'appelle-t-on « Madeleine » dans le film ? Au-delà du personnage, il s'agit d'un ensemble de caractéristiques qui, réunies en un même protagoniste, font question. En effet, en plongée et en gros plan, sous la pluie, Madeleine apparaît telle qu'elle ne va cesser de poser problème à Arnaud. Elle occupe seule le cadre – le personnage est à la limite de la misanthropie. Elle se refuse à ciller face à la pluie qui tombe en rideaux – tout est défi pour elle. Elle est écrasée par la place d'une caméra qui suggère que des forces supérieures, invisibles, qui sont ce qui la meut et l'isole dans le même temps – une croyance millénariste qu'elle développera plus tard lors de la séquence du dîner.

Le changement de direction de regard à la fin du plan – passant du ciel à Arnaud – résume le choix que le récit va proposer à Madeleine : se laisser emporter par sa névrose et, à terme, sombrer dans une psychose sans retour ou accepter

l'altérité que représente le jeune homme et le lien aux autres, au réel, qu'il symbolise. Concilier fin du monde et naissance de l'amour est ainsi le paradoxe que le film de Thomas Cailley propose à son spectateur d'explorer. Pour cela, le film nous fera avant tout autre chose partager le point de vue d'Arnaud, sorte de passeur entre le spectateur et Madeleine, objet de tous les questionnements et de toutes les fascinations. Du regard étonné des garçons sur les filles donc.

Car si Madeleine est un être fermé, elle demeure une question ouverte à qui voudrait l'aimer tant elle s'emploie à ignorer ou mépriser toute forme d'affects en une sorte d'obsession compulsive d'absolue autonomie. Ne pas avoir besoin de qui que ce soit est ainsi le crédo sans cesse réaffirmé de celle qui, gouvernée entièrement par le peur, s' imagine sans relâche au bord de l'abysse, de la fin, elle et le monde entier sur lequel elle transpose son angoisse lancinante.



Plan 3 : Convoquer l'amour...

Du troisième plan de la séquence, le moins que l'on puisse dire c'est qu'il intervient en rupture avec les deux plans précédents. Alors que l'on était en droit d'attendre un raccord de direction de regard allant de Madeleine à Arnaud, nous observons par-dessus l'épaule de ce dernier – en une sorte de plan semi-subjectif un rien décalé – une convocation militaire. De fait, ce plan ne raccorde en rien avec le précédent. Cette rupture est encore accentuée par le fait qu'il s'agit d'un gros plan dont, on le sait, la fonction de rupture au sein du langage cinématographique est essentielle. Rupture spatiale ici mais pas narrative puisqu'elle permet de poser le troisième terme du récit : après Madeleine séparée d'Arnaud car perçue comme une image idéale par le jeune homme dans le premier plan, après Madeleine, isolée dans sa névrose, c'est-à-dire sous un orage aux faux airs de déluge dans le deuxième plan, le troisième plan indique la voie possible bien qu'incongrue du rapprochement entre ces deux êtres que, pourtant, tout semble séparer à l'image. De quelle convocation nous parle-t-on ici ? D'un rendez-vous d'amour travesti en préparation militaire, celle-ci n'étant, en dernière analyse, qu'un moyen comme un autre de permettre aux corps de se rapprocher, de se toucher. C'est à un véritable parcours du combattant que va devoir se soumettre Arnaud pour espérer toucher au cœur sa Dulcinée. Jamais l'expression « à l'amour comme à la guerre » n'aura peut-être mieux été appropriée pour définir la situation paradoxale dans laquelle se trouve un jeune

homme à priori peu enclin à porter les armes en rase campagne...



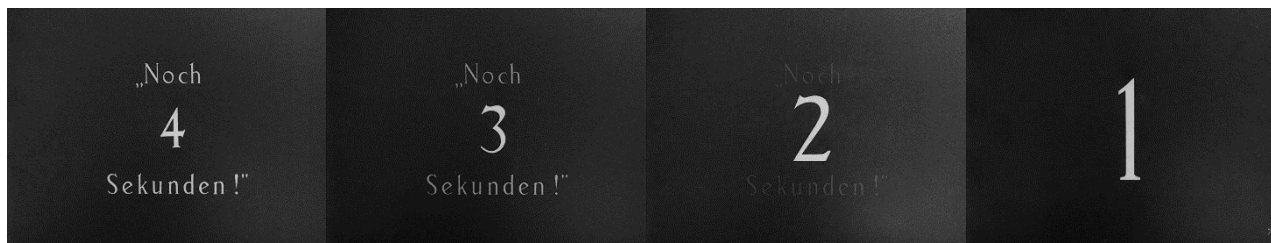
On songe fugacement ici à « *Demolition party* », court-métrage réalisé en 2013 par Claire Burger et Marie Amachoukely, deux cinéastes de la même génération que Thomas Cailley, qui prenait lui-aussi la fin du monde pour moteur de son récit. Un frère et une sœur se rendent à Bugarach parce que le village sera, paraît-il, épargné par l'Apocalypse prochain. Une fille parfaitement incroyule mais disposée à jouer au « jeu de la dernière fois » tout en veillant sur son aîné, un garçon croyant dur comme fer à la fin de toutes choses, deux points de vue que tout oppose mais tentant de cohabiter.



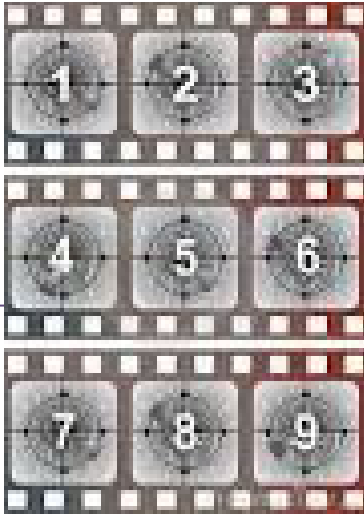
Il est tout à fait remarquable que la fin du monde soit, depuis quelques

années maintenant, l'un des thèmes privilégiés du cinéma d'auteur. Longtemps pré carré du blockbuster qui en décomposait tous les stades par le menu à grand renfort d'effets spéciaux, l'apocalypse ou plutôt ses prémices et ses signes annonciateurs ont offert à de nombreux cinéastes le contexte d'études de caractères et de milieux sociaux-économiques très variés. Le très audacieux et très beau film d'Arnaud et Jean-Marie Larrieu, « *Les derniers jours du monde* », réalisé en 2012, en est un exemple probant : si l'imagerie millénariste est ici réduite, comme dans « *Les combattants* », à sa plus simple expression – fumigènes et figurants arborant les masques à gaz et tenues de caoutchouc de circonstances – la pression exercée par une situation aussi dramatique sur une poignée de personnages lambda permet, c'est là le sens premier de l'apocalypse, la révélation aux autres comme à soi-même. Et au jeu des révélations, celle de l'amour n'est pas la moindre. Ainsi les deux films sont-ils construits comme deux authentiques quêtes amoureuses. Si la ressemblance entre ces deux œuvres s'arrêtent là, il est toutefois intéressant de remarquer que le cinéma français déplace du côté de l'être érotique une forme de suspense souvent cynique – qui survivra ? – généralement lié au film dit « catastrophe ». Eros et Thanatos une nouvelle fois s'entrelacent donc et la mort partout présente – très concrètement dans le film des frères Larrieu, de façon plus symbolique et moins oppressante à travers la finalité de l'armée dans celui de Thomas Cailley – se fait caisse de résonance éminemment romantique de la poursuite du désir. Ajoutons que dans les deux cas, le personnage principal entretient un rapport au monde aux limites de l'indifférence, que le compte à rebours lié à l'idée même de fin du monde vient exacerber. L'apocalypse devient ainsi le contexte parfait de l'étude d'une psyché et non le lieu d'un constat global comme le fait en général le blockbuster.

Rappelons dès lors que, de par sa durée limitée, tout film est le compte à rebours de la fin du monde diégétique qu'il nous propose. Rappelons que quelque chose doit y être révélé pour satisfaire le spectateur et justifier à ses yeux le temps passé à regarder défiler inexorablement la pellicule. Rappelons que c'est, paraît-il, le cinéma en la personne de Fritz Lang, qui aurait inventé le compte à rebours¹. Remarquons combien il demeure quelque chose de flagrant de cette idée dans n'importe quelle amorce de n'importe quel film tourné avec de la pellicule. Et convenons que l'apocalypse et le cinéma ont beaucoup trop en commun pour ne pas se rappeler régulièrement l'un à l'autre.



¹ Fritz Lang aurait fait cette trouvaille qui fera par la suite les beaux jours des lanceurs de fusées et autres navettes spatiales, en cherchant à dramatiser au mieux le lancement de la fusée de son film muet de 1921 « *La femme dans la lune* ».



Le compte à rebours est ainsi cet étrange oxymore visuel et/ou sonore (l'audiovisuel donc) qui se termine pour permettre à quelque chose de débiter². Ce décompte, car, dans « Les combattants », une manière d'apocalypse aura lieu, est un parcours, celui d'un couple en devenir permanent, là où l'être aimé offre ce que la société ne sait visiblement plus donner à la jeunesse : le désir de se projeter comme on se jette à l'eau.



² Voir à ce sujet l'excellente conférence de Peter Szendy au Forum des images, « La fin du (ciné)monde », <http://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/la-fin-du-cinema>, et se reporter également à son non moins excellent ouvrage, « L'apocalypse cinéma, 2012 et autres fins du monde » (Éd. Capricci, 2012).



Plans 4 à 7 : Le champ contre le champ :

Le compte à rebours est en quelque sorte une forme pure et programmatique de suspens. La comédie romantique repose également sur semblable programmation : combien de temps encore avant ce premier baiser, cette première étreinte que rien ne prédestine à être mais qui sera soyons en sûr, c'est la loi du genre (du moins de ce genre, le mélodrame c'est autre chose...). Immédiatement après un premier rendez-vous raté des regards entre les plans 2 et 3, il s'agit pour Thomas Cailley de jouer le champ – celui de Madeleine – contre le champ – celui d'Arnaud –, c'est-à-dire qu'il faut tout faire pour perturber la figure on ne peut plus traditionnelle du cinéma narratif.

Tout d'abord les personnages ne se font même pas face ce qui, reconnaissons-le, pour obtenir un raccord de regard complique un peu les choses. Convocation en main (c'est lui qui désire le rendez-vous d'amour), Arnaud demeure à la même place dans le cadre, assis, stable, tourné vers Madeleine qu'il suit du regard, disponible. De dos, ce qui traduit un rapport au monde pour le moins compliqué, la jeune femme est mobile à l'intérieur du cadre. Elle est l'élément dynamique du duo qu'elle ignore encore former avec Arnaud. Elle est celle qui engage la caméra à la mobilité. Elle est celle dont le cadre, qu'elle occupe souvent seule, est le plus difficile à appréhender.

De plus, il faut sans doute remarquer que, lors d'un champ contre-champ usuel, les deux protagonistes occupent des portions opposées du cadre – l'un à droite et l'autre à gauche – alors qu'ici Arnaud et Madeleine sont saisis alternativement tous les deux du côté droit, comme si chacun empiétait sur l'espace de l'autre, comme si il n'y avait pas, en définitive, et malgré le côté gauche du cadre

complètement dégagé, assez de place pour eux deux dans le même plan. De surcroît, lire l'image en étant obligé de commencer par la droite – c'est le cas pour le spectateur face aux plans 4, 5, 6 et 7 – n'a rien de naturel (le sens de lecture des signes scripturaux comme des signes iconiques se faisant en occident de gauche à droite) et instaure, plus ou moins consciemment, une gêne perceptive quant à la vision de la scène. Littéralement, ces deux-là ne sont guère faciles à regarder, à appréhender. Dès lors, les affaires d'Arnaud ne sont pas, en résumé et pour aller vite, particulièrement bien engagées à ce stade d'une relation avec Madeleine que la mise en scène rend presque caduque.

Enfin, il est ironique de noter que Madeleine tourne le dos à Arnaud alors que celui-ci se pose la question de l'engagement – mot commun aux vocabulaires amoureux et militaire. La position de Madeleine dans le cadre à partir de cette question d'Arnaud est ainsi révélatrice du rapport de la jeune femme au monde – auquel elle tourne le dos, pour lequel elle refuse de s'engager de fait – comme de son rapport au jeune homme qui cherche à confondre engagement militaire et amoureux pour séduire Madeleine.







Superpositions des plans d'Arnaud et de Madeleine au fil de la séquence.





Plans 8 et 17 : Aimer un film c'est désirer y avoir une place...

C'est donc sur cette question de s'engager ou non que commence le véritable champ contre-champ. Cette figure stylistique très usitée au cinéma pose une véritable question cinématographique que son traitement souvent trop fonctionnel dans maint et maint films aurait tendance à éclipser : comment filmer la parole. Le champ contre-champ c'est l'interaction des mots et du cadre.

Lors d'un champ contre-champ, la place des interlocuteurs dans le cadre est déterminante. Ainsi Madeleine commence-t-elle le face à face en s'installant à la droite du cadre, laissant ainsi libre toute la partie gauche. Insidieusement, Arnaud, et le spectateur à sa suite, ne peuvent que projeter leur présence au côté de Madeleine. L'espace est libéré dans un but : faire désirer l'occupation de cette place. Un vide comme le possible du partage d'un même espace. Mais rapidement, alors qu'est évoquée par Arnaud la préparation pour entrer dans l'armée et au fil de la réponse décourageante de Madeleine qui accumule les défis rebutants dans la description de la « prépa » qu'elle souhaite, la jeune femme est recadrée au centre. La place potentielle du jeune homme à côté d'elle s'amenuise.

Par cette discrète scénographie, la conservation ou le déplacement de la place d'un personnage à l'intérieur du cadre fonctionne à la fois comme la caractérisation de ce dernier (stabilité d'Arnaud, hyperactivité et réactivité de Madeleine) et comme traduction visuelle des effets du dialogue (la place hypothétique d'Arnaud près de Madeleine dans le contre-champ dépend de la capacité du jeune homme à retenir l'attention de la jeune femme dans la conversation).

Il est important de souligner combien l'échelle de plan informe également le spectateur quant à son rapport aux personnages : Arnaud est ainsi saisi en gros plan alors que Madeleine nous est montrée en plan de demi-ensemble. En clair : nous sommes plus proches de lui que d'elle. Quel sens donner à cela ? Tout d'abord, c'est indéniablement le point de vue du jeune homme sur la jeune femme qu'adopte essentiellement le récit. Ensuite, cela fait d'Arnaud celui auquel le spectateur s'identifie et de Madeleine l'objet des regards conjoints du protagoniste et du

spectateur. La proximité physique, concrète avec un personnage est également une traduction visuelle et littérale d'une proximité affective ou rationnelle. Ainsi, lors du plan 13, quand Madeleine détaille le contenu de la formation militaire qu'elle espère obtenir, la liste d'épreuves qu'elle énumère froidement entraîne un plan 14 plus large sur Arnaud – nous quittons le gros plan pour un plan rapproché car nous nous désolidarisons un instant de la quête du jeune homme. En effet, la névrose de Madeleine, qui se fait jour ici, semble poser un réel obstacle au projet amoureux qui prend forme dans l'esprit d'Arnaud. En bref, Arnaud perd du terrain. Le plan 15 voit Madeleine expliquer l'ultime épreuve qui consiste à manger méthodiquement une sardine crue ! Et en faisant cela, la jeune femme brise net le procédé du champ contre-champ : en lieu et place du plan attendu sur Arnaud nous n'entendons que la voix du jeune homme hors-champ (« Et c'est ça que tu veux faire ? ») au moment d'un raccord dans l'axe sur Madeleine. Arnaud est ainsi brièvement évincé d'un récit qui se focalise tout aussi rapidement sur ce qui caractérise Madeleine : l'isolement dans lequel sa névrose la place. Le « Après je serai vraiment préparée... » que prononce les yeux baissés en plan rapproché la jeune femme laisse entrevoir pour la première fois dans le film la poids qui pèse sur elle. Dominante dans la conversation, Madeleine paraît pourtant ici dominée par ce qu'elle ressent et qu'elle n'ose encore énoncer clairement. Le bref silence qui s'ensuit permet alors à Arnaud de reprendre sa place dans la chaîne séquentielle comme dans la cadre afin de creuser la question, un sourire un brin ironique aux lèvres : « Préparée à quoi ? »



Plan 18 : Figurer l'altérité ou la question du monstrueux...

« Préparée à quoi ? » donc – la question d'Arnaud n'obtiendra qu'une réponse partielle.

« Ben à survivre... » – Madeleine ne s'étend pas immédiatement nous l'avons dit sur ce qu'elle redoute, c'est-à-dire sur ce en quoi elle croit : le caractère imminent de l'anéantissement de toutes choses. En lieu et place des développements qu'elle pourrait donner à Arnaud concernant son attitude plus que radicale, elle se tord, se plie jusqu'à perdre presque forme humaine l'espace d'un instant. Madeleine occupe le cadre étrangement. Elle apparaît monstrueuse, la jambe droite émergeant bizarrement du haut de son corps renversé. Se plier aux lois du cadre nous est montré comme un problème complexe de contorsions pour une jeune femme qui échappe paradoxalement à son caractère humain lorsqu'on s'en approche.

Pour l'heure, Madeleine fait mystère de son nihilisme. Elle répondra plus tard à la question d'Arnaud, lorsque celle-ci sera relayée par la mère du jeune homme lors du repas. Le monstrueux comme le nihilisme représentent tous deux une altérité forte, radicale, à laquelle Arnaud – qui ne veut pas grand-chose, n'attend pas grand-chose, a « du mal à se projeter » selon les dires de sa mère – est profondément désireux de se confronter. Et Madeleine va lui offrir, là encore littéralement, le possible de cette confrontation au sens d'un affrontement physique, leur deuxième depuis le début du film. Elle réveille en lui une curiosité et un désir de par le caractère outrancier et même aberrant de convictions qui la font néanmoins agir. Lui ne se projette pas, elle se projette dans la fin. Il y a là deux manières de survie et, peut-être, quelque part, le désir d'un dépassement pour atteindre un peu plus que la survie, pour faire l'expérience de la vie elle-même.

Si les protagonistes des films à gros budgets prenant pour cadre la fin du monde sont en général des hommes et des femmes à l'action efficace et à l'attitude positive rarement prise en défaut, le cinéma d'auteur s'est employé à utiliser le contexte apocalyptique pour étudier à l'inverse le caractère nihiliste de bon nombre de personnages ou, tout du moins, leur manière de se positionner face à cette singulière attitude face au monde et à ses aléas. Le personnage de Madeleine aura eu ainsi, dans certains films récents, des figures tutélaires, voisines, des avatars pour le moins tenaillés par l'angoisse apocalyptique. Ne prenons que trois exemples à l'intérieur du vaste corpus millénariste que propose le cinéma international contemporain et offrons donc à Madeleine, par-delà, l'Océan Atlantique, une petite et une grande sœurs et un père de circonstances.





« Hushpuppy », la très jeune héroïne du film que Ben Zeitlin tourne en 2012, « Les bêtes du Sud sauvage », partage avec Madeleine l'idée profondément ancrée en elle que le monde touche à sa fin. Chez l'enfant, cette croyance prend de telles proportions qu'elle donne un sens global à tout ce qu'elle vit. C'est ce rapport à la fois lointain et proche entre des éléments extrêmement dissemblables que traduit la mise en scène : un coup porté au cœur de son père, le malaise de ce dernier, et c'est la fonte de glaces qui s'accélère à l'autre bout du globe. Le montage parallèle (rapprochement de deux plans à priori sans rapport) se fait ainsi montage alterné (construction d'un lien de cause à effet) par la seule force du point de vue de l'enfant. Habitants dans un extrême dénuement « la baignoire », la zone inondable (et pour le moins inondée) située au sud de la Nouvelle Orléans, Hushpuppy et son père sont de plus des habitués de la survie au quotidien. Ajoutons qu'à l'instar de Madeleine, La petite fille brille souvent par son caractère asocial et même volontiers antipathique tout au long d'un récit qui néanmoins – comme celui de Thomas Cailley – porte sur son héroïne un regard aussi généreux que touchant.







Les plans d'ouverture de « Melancholia », réalisé en 2011 par Lars Von Trier, présentent à la fois l'héroïne, Justine et le contexte apocalyptique dans lequel elle évolue – la planète melancholia s'apprête à percuter la terre et va inexorablement la réduire à néant. Par ses multiples dimensions – intimes et grandioses à la fois – le film s'impose comme une sorte de blockbuster d'auteur qui propose une réflexion sur la fin de toute chose y compris, surtout même, du cinéma. L'écroulement du cheval peut ainsi se lire comme une manière inversée de rejouer le fameux « galop de cheval » d'Edwaerd Muybridge, célèbre jalon de ce que l'on nommera à postériori le pré-cinéma. Grand film – tout au moins visuellement parlant – sur la chute, la pesanteur absolue des choses et des êtres contre laquelle le cinéma lui-même ne peut plus rien, le film de Lars Von Trier va lui aussi faire s'affronter deux points de vue avec l'apocalypse en guise de caisse de résonance : celui de Justine – dépressive – et de sa sœur – dynamique et volontaire et observer leurs deux évolutions au fil de la dégradation du contexte mondial. Absolue contraire du film de Thomas Cailley, c'est-à-dire foncièrement nihiliste, le film du cinéaste danois organise le cheminement inversé des points de vue sans que jamais ceux-ci ne se rejoignent.







« Take Shelter », réalisé en 2011 également par Jeff Nichols, nous propose quant à lui un personnage de père de famille soumis à des pressions psychologiques extrêmes dont les origines restent indéterminées mais le poussent, en pleine crise de l'immobilier américain, à s'endetter pour construire dans son jardin un abri antiatomique à toutes épreuves. A l'inverse des « Combattants », le couple du film existe en l'état dès le début du récit mais la mise en scène du cinéaste américain va, comme celle du réalisateur français, s'employer à pervertir les règles élémentaires du champ contre-champ en lui ajoutant ici un troisième terme en plus des deux protagonistes : une télévision qui diffuse un reportage sur une catastrophe qui n'est pas sans rappeler le climax du film de Thomas Cailley. La manière dont le véritable champ contre-champ se déroule dans cette séquence non pas avec l'épouse – perpendiculaire à son mari à l'intérieur du cadre puis comprimée à l'intérieur d'un cadre qui va rapidement devenir trop étroit pour elle – mais avec l'écran du téléviseur est extrêmement révélateur de l'isolement du personnage principal. Ici encore la croyance sépare, ne renvoie plus qu'à soi-même et détériore insidieusement le rapport à l'autre, au monde, au réel.

Le corpus pourrait être plus vaste (citons encore parmi bien d'autres « Cosmopolis » de David Cronenberg, « 4h44 dernier jour sur terre » d'Abel Ferrara, tous deux de 2011) et l'on s'aperçoit que le thème de la fin du monde aura été central pour le cinéma contemporain. La fin du monde aura ainsi quitté les rives rebattues de la superproduction hollywoodienne pour devenir une véritable chambre d'écho des angoisses contemporaines de l'homme de la rue qu'auront par ailleurs nourri le 11 septembre 2001, la seconde guerre en Irak, la catastrophe de Fukushima, la crise immobilière de 2008 et les politiques d'austérité qui s'en suivirent... A partir de là, le film de Thomas Cailley pose, modestement et sincèrement, la question de la jeunesse, c'est-à-dire de l'avenir, à une société peu encline à proposer à ses générations futures un avenir radieux. C'est une génération de la survie que regarde avec humour et justesse « Les combattants ». De quels combattants parlons-nous ? D'une nouvelle sorte, engagés malgré eux dans une

toute aussi nouvelle sorte de guerre – économique – et dont les batailles se nomment « stages non rémunérés », « bilan de compétences » ou encore « contrat à durée déterminée de termes imprécis » (!)...





Plans 19 à 28 : Raccord parfait !

Deux manières d'être au monde, de lui faire face, se rencontrent ici : un certain stoïcisme – ou du moins et plus prosaïquement – une authentique stabilité de la part d'Arnaud contre un mouvement perpétuel, à la limite de l'agitation, du côté de Madeleine. La poursuite du champ contre-champ, oppose à présent clairement des protagonistes qui vont se faire antagonistes le temps d'un échange... de coups ! Dans le coin droit, Arnaud, dans le coin gauche Madeleine serait-on tenté de commenter au vue de l'espace ouvert des deux cadres qu'organise maintenant le montage alterné et que relie le raccord de direction de regard. Tout l'enjeu du dialogue repose alors l'intérêt qu'essaye de susciter Arnaud auprès d'une Madeleine incrédule qui, sur le terrain de la survie, le prend littéralement de haut. Ce dernier doit donc trouver l'argument qui fixera l'attention, l'intérêt de la jeune femme. Il le trouvera en évoquant l'idée qu'il connaît peut-être une technique de close-combat que Madeleine ignorerait. C'est l'aspect « close », proximité, que vise ici Arnaud même si pour cela il va lui falloir endurer le côté « combat »...

Il s'agit à ce stade de la séquence de créer les conditions d'une intimité, de quelque nature soit-elle. La première sonnerie du téléphone d'Arnaud est d'ailleurs un rappel du monde extérieur perçu comme tout à fait incongru. Cette incongruité est également dérangeante pour un spectateur qu'elle prive du développement de Madeleine quant à ce à quoi elle cherche avec acharnement à se préparer. A la place, madeleine se manucure les ongles... au couteau. De quoi va-t-il s'agir alors et sur la base d'un champ contre-champ maintenant parfaitement équilibré entre Madeleine et Arnaud : de « double visualisation ». Si le terme désigne la technique de frappe qu'Arnaud a appris précédemment – et qu'il compte bien enseigner à Madeleine afin de lui fournir la preuve de son intérêt pour la chose militaire –, il

s'agit aussi de souligner l'enjeu commun au cinéma et à l'amour que constitue le regard. La « double visualisation » c'est voir l'autre au-delà de son apparence. Pour le frapper plus fort certes. Mais pour l'aimer également.



Ce thème de la perception – littéralement de percer pour voir – était déjà central dans le court-métrage de Thomas Cailley « Paris-Shanghai » en 2011. Manu – parti à vélo pour rejoindre la Chine – rencontre Victor qui le percute en voiture. Au fil d'un road-movie de fortune, Manu en vient à expliquer à Victor les concepts de la caverne de Platon et du bâton rompu de Descartes. Extraits du dialogue :

« Le mythe de la caverne, tu connais ? Bon ben, la réalité que tu vois c'est ta perception de la réalité, tu vois ? »

« Hum... Non. »

« Ben forcément. T'es un enfant. T'es immature. »

[...]

« Ben l'idée c'est qu'il faut aller voir au-delà de ce que tu vois, tu vois ? »

« Ouais. Le mythe de la caverne. »

« Ouais. Ou l'allégorie du bâton rompu. Ça c'est Descartes. Tu connais Descartes ? Parce que là, on a l'impression qu'il est rompu le bâton. Alors que non ! C'est juste l'apparence. En vrai, il est tout droit. En vrai... »

« Ouais mais il est tout tordu ton bâton... »

« Ouais mais c'est pas grave ça. C'est parce qu'à la base il est tordu. Mais s'il était droit, ben il serait plus tordu. Dans l'eau. »

« Et Descartes il a dit ça ? »

« Ouais enfin... »

La perception renvoie bien sûr à la question cinématographique du point de vue, à celle narrative de la focalisation ainsi qu'à la nature de cette focalisation. A

nouveau, le récit cinématographique n'est mu que par une question : qui voit quoi et quand ? Que voit Arnaud en Madeleine ? Quelque chose qui a à voir avec lui, quelque chose qui le regarde pourrait-on dire. Or tout l'enjeu du genre comédie romantique consiste à faire en sorte que deux perceptions opposées s'alignent, se confondent. C'est donc à une révolution du point de vue que ce genre convie – dans ses meilleurs moments – son spectateur. Pour que ce renversement perspectif ait lieu, il faut, pour Arnaud – sorte de figure dépositaire de l'acte de mettre en scène ici – construire un cadre qui rende possible la cohabitation avec Madeleine. Peu importe sur quel mode pour l'instant.

II – Cadre de vie ? La mise en scène comme possible définition de la nature du cadre – plans 29 à 49 :

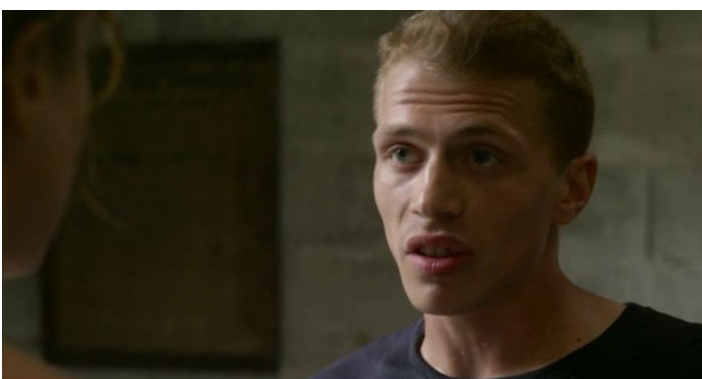


Plan 29 : Un cadre pour deux... points de vue divergents :

Le silence qui conclut le plan 28 et l'ellipse qui s'ensuit proposent une ponctuation qui vient rompre avec le rythme assez vif du dialogue. C'est une communication des corps qui va à présent commencer. Pour cela, le recours à un nouveau cadre (et à un nouveau cadrage) pose clairement l'enjeu du partage équitable d'un cadre d'abord vide, désigné pour lui-même, puis dans lequel entre presque immédiatement Madeleine de gauche à droite et, enfin, Arnaud, de droite à gauche comme deux comédiens sur une scène de théâtre. Le sens de lecture usuel utilisé pour le déplacement de la jeune fille montre à quel point sa participation à un exercice de combat est naturelle et volontaire. Arnaud, plus manipulateur ici, va tout à la fois contre le sens de lecture traditionnel et contre sa nature, peu encline à priori à la violence. A l'arrière-plan, la pluie, élément romantico-érotique s'il en est, renforce la construction ostensible d'un espace singulièrement dévolu au couple grâce au surcadrage des portes qui la désigne pour ce qu'elle est : un décor, l'écrin d'un amour à naître, et grâce au bruit de son écoulement inlassable qui produit un effet-bulle autour des personnages. Si l'apocalypse est ici ironiquement évoqué, en guise de catastrophe naturelle ça n'est pas au déluge que renvoie l'averse mais bel et bien à l'amour qui va définitivement s'emparer des deux jeunes gens au bord de la rivière plus tard dans le récit. De l'eau comme élément de circulation du désir – le fantôme de Renoir et de sa « Partie de campagne » demeure.

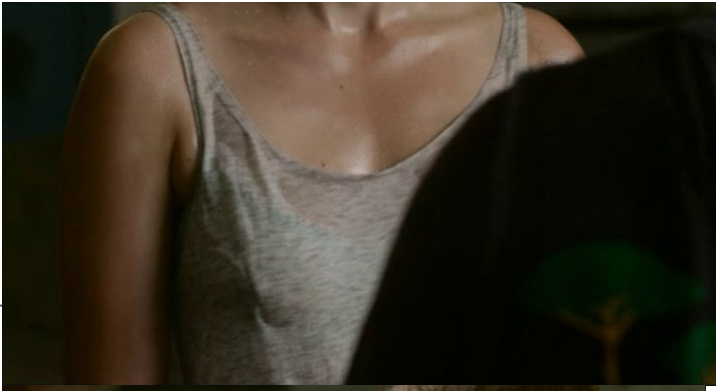


On ne peut que constater une progression sensible par rapport au premier affrontement des deux jeunes gens : le troisième terme décisif dans leur potentielle histoire commune – l'armée introduite par le plan sur le sergent instructeur – est ici éliminé au profit du seul champ contre-champ. Enfin seuls, serait-on tenté de commenter. Même s'il s'agit encore de se frapper et si la chose militaire demeure par ce biais douloureux tout à fait centrale.











Plans 30 à 48 : Raccord et directions de regards – la divergence des points de vue.

Un nouveau champ contre-champ avec présence de l'autre en amorce du plan commence sur la phrase « il faut que tu double visualises mon épaule ». Il est amusant de noter alors que Thomas Cailley ne filme absolument pas ce dont on parle. Il resserre en gros plan le cadre autour de chaque visage en prenant soin d'ouvrir l'espace sur l'interlocuteur ou l'interlocutrice. Les épaules sont à peine filmées ici car il n'est jamais question d'épaule mais du désir du contact.

Ce dernier n'est pas tout à fait conforme aux attentes d'Arnaud. En effet et tout d'abord, le cadre n'est pas partagé de manière équitable selon qu'il est dévolu à Arnaud ou à Madeleine. Lorsque le champ nous montre Arnaud, Madeleine se tient en amorce bord cadre à l'extrême limite du hors-champ, elle n'entre pas dans la cadre d'Arnaud. Lorsque le contre-champ nous montre Madeleine au contraire, la nuque d'Arnaud appartient entièrement au cadre. Ironiquement, la seule véritable avancée de la jeune femme vers le jeune homme provient de sa frappe et de la manière dont, en s'avancant, elle repousse Arnaud dans la profondeur de champ et

au-delà du point de netteté. Symboliquement, un nouveau contre-champ nous montre Madeleine occupant seule – et triomphalement – l'espace du cadre dont elle vient d'exclure Arnaud.

Une seconde phase débute alors qui vient formaliser la divergence de points de vue entre les deux protagonistes. Le projet de métissage entre action et comédie romantique se trouve alors entièrement contenu dans ce plan qui montre Madeleine, les yeux clos, attendant, non pas un baiser (la posture est délicieusement équivoque) mais un coup de poing. Sur un même mode ironique, ce plan trouvera son équivalent plus tard dans le récit, au moment de l'atelier maquillage qui verra Arnaud appliquer délicatement sur le visage de Madeleine les couleurs destinées à la camoufler lors des exercices en extérieurs. Cette manière – propre à la comédie – d'inverser constamment les clichés du masculin et du féminin, permet à Thomas Cailley la fabrication efficace d'un véritable suspense érotique sur lequel va presque entièrement reposer la réussite de la scène d'amour au bord de l'eau. Cette séquence – très sensible – fonctionne avant tout parce que le récit et la mise en scène l'auront fait profondément désirer au spectateur à partir de tout ce qui est censé lui être opposé : armée, désir de mort, respect hiérarchique, négation des identités sexuelles, etc. Or c'est pourtant bien cette identité qui revient ici, alors que Madeleine attend d'être frappée, de pouvoir éprouver la résistance de son corps à l'aune de la force de l'autre (une définition possible du désir sexuel ?). En effet, alors qu'elle ferme les yeux, le contre-champ nous montre ceux d'Arnaud qui, inexorablement se baissent pour parcourir l'infime distance allant de l'épaule à la poitrine de Madeleine qui se devine sous son t-shirt dans le contre-champ. Bref retour sur le visage d'un Arnaud désarmé puis contre-champ sur Madeleine ouvrant un œil et constatant la nette divergence de point de vue sur la situation ! Ouverture du second œil, claquement de doigts et interpellation : Madeleine interrompt brutalement – c'est là son style le plus direct – la rêverie d'Arnaud. Champ contre-champ muet. Seul le bruit de la pluie enveloppe ce moment de révélation, c'est-à-dire de fin d'un monde : celui où Madeleine était seule face à ses peurs les plus profondes. A présent, sur différents modes plus ou moins heureux, Arnaud sera là.

La séquence fonctionne de manière tacite : chacun des deux personnages a un secret qui ne sera pas énoncé par le dialogue mais que la mise en scène nous aura communiqué tout de même. A chaque fois – comme pour souligner que rien ne sera dit – c'est la sonnerie du téléphone d'Arnaud qui viendra couper court à l'embarras de l'un – qu'ajouter après avoir été trahi par le désir de son propre regard ? – comme de l'autre – Madeleine qui ne souhaite pas expliquer ici et maintenant la peur de fin des temps qui l'anime.



Plan 49 : La question du suspense amoureux.

« Je crois que ça s'est calmé. Un peu » conclut provisoirement le jeune homme. Equivoque du dialogue. Retour au plan d'ouverture de la brève scène d'affrontement. Douche froide pour elle – il ne s'intéresse pas à l'armée mais à elle – et pour lui – le regard réprobateur de la jeune femme alors qu'elle comprend le désir qu'il a pour elle. Mais en fait, qu'est-ce qui s'est un peu calmé ici ? De quoi est-il fondamentalement question dans « Les combattants » ? Comme tout film qui se respecte montrant la jeunesse, il est ici question d'énergie³. De sa mesure. De son usage. De sa dépense. « En physique, le travail désigne un processus d'échange énergétique, qualifié de moteur si l'énergie cinématique augmente et de résistant si elle diminue. Or tout système isolé possède une énergie totale constante. Il n'y a donc jamais disparition de l'énergie mais transformation d'une forme d'énergie en une autre, c'est le principe de la conversion. De cette loi de conservation énergétique, découlent trois cas de figures, tous inféodés à la relation entre action et énergie : soit l'une et l'autre sont en parfaite symbiose (la consommation de la première permet l'accomplissement totale de la seconde), soit l'énergie excède l'action (surplus énergétique qui débouche sur une violence non ritualisée), soit, au contraire, l'énergie disponible ne suffit pas à accomplir pleinement l'action (déficit énergétique qui, dans le cas de l'homme, se traduit par une dévitalisation, une perte d'humanité). »⁴ Madeleine – système isolé – possède indubitablement un excès d'énergie et, comme la plupart des gens de sa génération, elle ne peut l'exploiter pleinement dans la société (les difficultés professionnelles d'Arnaud sont ainsi le rappel régulier d'une position difficile de la jeunesse actuelle au sein de la sphère

³ Sur cette question de l'énergie au cinéma, la contextualisation qu'en fait Jean-Baptiste Thoret dans le chapitre 3 – L'énergie de son livre « Le cinéma américain des années 70 » demeure extrêmement éclairante y compris dans un tout autre contexte.

⁴ Jean-Baptiste Thoret, « Le cinéma américain des années 70 », éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 2006, p.101.

socio-économique) et cherche, à travers la fiction apocalyptique, à faire en sorte que cette énergie soit la garantie d'une action efficace (être prête, savoir survivre, etc.). Face à cet état de fait, ce que vient proposer Arnaud n'est, ni plus ni moins, qu'une possibilité de conversion. Y compris ici, lorsqu'il explique le principe de double visualisation et qu'il offre en fait un cadre ritualisé à une violence que Madeleine ne contiendra pas toujours (le coup de tête adressé au chef de peloton plus tard dans le film). Cette ritualisation de la violence comme trop plein d'énergie peut donc se lire comme une première étape vers la conversion de cette violence en dépense érotique. Cette dernière étant elle-même une étape pour la jeune femme vers l'acceptation d'un autre être, c'est-à-dire d'un autre point de vue.

Conclusion : le cinéma comme machine à regarder le monde autrement c'est à dire à accepter le point de vue de l'autre :

Que conclure au terme de la séquence ? Qu'une nouvelle fois, au cinéma, tout est affaire de regard et de regard porté. C'est la question centrale du point de vue qui se fait jour ici et à travers elle celle de l'altérité. Si le cinéma est cette étrange invention qui permet à son spectateur de prendre le regard de l'autre, alors il est également ce moyen pour tout un chacun de voir autrement. C'est à dire de porter sur l'autre un regard neuf. En soi, il y aurait là matière à une définition possible de l'amour, loin, très loin de la simple vision stratégique qui – si elle n'est pas sans lien avec l'entreprise de séduction – ne vise in fine qu'à trouver le moyen le plus efficace de dominer l'autre. Le vecteur de cette modification du regard est alors la question de l'énergie. Cette question est ainsi régulièrement posée par les films sur l'adolescence ou plus généralement la jeunesse (la fameuse « force » de « Star wars ou son contre-exemple la télékinésie de « Carrie » ne racontent rien d'autre que l'usage qui sera fait de l'énergie de la jeunesse). Mais cette question aura été plus d'une fois récemment mise en regard avec celle de la fin du monde, métaphore idéale des difficultés rencontrées par les jeunes adultes face à l'insertion difficile dans une société aux allures nihilistes qui rechigne à tenir compte des générations futures.







C'est probablement le film de Gregg Araki, « Kaboom », réalisé en 2010, qui synthétise le mieux cette vision (de fin) du monde en décrivant par le menu les mœurs gentiment hédonistes d'une poignée d'étudiants tout aussi incapables de construire un raisonnement qu'un affect et dont les parents travaillent en secret à la destruction de la planète. Film pop, cartoonesque et transgenres, l'opus d'Araki, en empruntant au teen-movie, au cinéma d'horreur, à la science-fiction la plus débridée et même aux films bibliques, propose une forme hirsute et acidulée à l'amer constat de la négation de la jeunesse par la société. Si le film de Thomas Cailley n'a pas ces accents provocateurs, il n'en dresse pas moins tacitement un constat assez proche en empruntant lui aussi à différents genres et en procédant par des ruptures de tons qui permettent de faire se succéder à l'écran une chronique sociale, une comédie romantique, un film d'action et même d'anticipation avec, de nouveau, le thème de fin du monde érigé en paradigme indispensable pour entrevoir l'état d'esprit d'une génération abandonnée à ses peurs les plus primitives c'est-à-dire à elle-même.

Songérons pour conclure à cette étrange expression de la langue française, « quelque chose va finir par commencer », à propose de laquelle le film de Thomas Cailley est tout à fait éclairant puisqu'il définit ce quelque chose qui va finir – le monde tel qu'on le perçoit seul, enfermé dans son mode de pensée – auquel va être substituer un quelque chose qui commence – le monde envisagé aussi à travers les yeux de l'autre. Ce moment charnière de l'expérience cinématographique qui consiste à nous faire prendre le regard de l'autre pour regarder le monde constitue le point d'orgue du compte à rebours que le cinéma fait le pari d'enclencher au début de chaque film, c'est là son acmé, son but, sa visée. Et c'est bien au spectacle de cette ouverture sur l'autre, sur son regard, sur son point de vue que Thomas Cailley nous convie avec un film qui, loin de démentir complètement la vision de Madeleine, reste in fine à l'image de ses personnages à l'affût et sur ses gardes.