

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

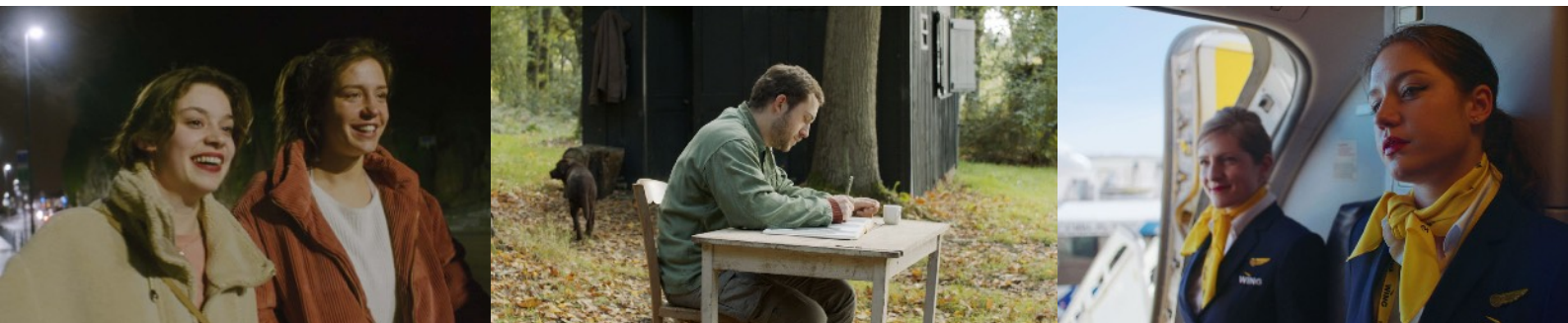
Spécialité cinéma, promotion 2025

Soutenance de juin 2025

Projet de mémoire :

**La recherche esthétique à travers le processus de fabrication : les films
tournés en petite équipe**

Bradel Emile



Directeur de mémoire interne : David Grinberg

Directeur de mémoire externe : Olivier Boonjing

Coordinateur des mémoires : David Faroult

Présidente du jury cinéma : Giusy Pisano

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier Olivier Boonjing, pour avoir créé et nourri ma réflexion sur le sujet et accepté de suivre cette recherche, pour ses précieux conseils dans la fabrication de la partie pratique du mémoire, pour sa sympathie et sa générosité.

Merci à David Grimberg pour ses remarques affûtées, son ouverture et sa bienveillance.

Merci à toutes celles et ceux qui ont permis l'existence du film et rendu l'expérience aussi unique : Margaux, Maria, Emre, David, Alexis, Chloé, Leïa, Nathanaëlle, Elie, Martin, Soojeong et mes grands-parents.

Je tiens à remercier tout particulièrement Louis Bonnet, pour sa confiance dans cette collaboration inattendue, pour sa nature paisible, rassurante et exigeante à la fois, qui a rendu si sympathiques les moments partagés lors de ces derniers mois.

Merci également à :

Antoine Pirotte pour son temps et ses paroles stimulantes.

Emmanuel Marre, et Olivier Boonjing à nouveau, pour avoir participé au ciné-club et créé un espace d'échange si riche.

David Faroult pour les conseils qui ont pu me suivre tout au long du mémoire.

Jean-Marc Fabre pour son écoute, son aide et sa sympathie.

Fabrice Lossert pour sa réactivité et son amabilité en toute circonstance.

Emilien, Salomé, Nextshot, Emit, LCA, TSF pour les prêts de matériel sans lesquels nous n'aurons pu faire le film.

Ma mère, ma grand-mère, Théo, pour leur présence et leur soutien.

L'ensemble de ma promotion, qui a rendu si merveilleuses, les trois années passées à l'école.

Résumé

Ce mémoire, à travers une forme de recherche-création, vient questionner les impacts esthétiques du processus de fabrication, au cinéma, en s'intéressant particulièrement aux films tournés en petite équipe. L'analyse de *Rien    Foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre et d'*Un prince* de Pierre Creton, nourrira la méthode développée pour réaliser le court-métrage *Week-end châteaux de la Loire*, dont l'expérience de tournage sera restituée. J'entends par analyse un chemin de pensée en trois temps qui consiste à définir son esthétique, son processus de fabrication et pour finir, la façon dont ces deux aspects s'imbriquent. Cette recherche vise à présenter des façons alternatives de faire du cinéma et d'en souligner les singularités esthétiques.

Mots-clés :

petite équipe - processus de fabrication - production légère - méthode de tournage - recherche-création - singularités esthétiques

Abstract

This thesis, through a research-creation approach, seeks to explore the aesthetic impacts of the filmmaking process in cinema, with a particular focus on films shot with small crews. The analysis of two such films — *Rien    foutre* by Emmanuel Marre and Julie Lecoustre, and *Un Prince* by Pierre Creton — will inform the methodology developed for the making of the short film *Week-end châteaux de la Loire*, whose shooting experience will be documented. By "analysis," I mean a three-step line of thought: first, defining the film's aesthetic; second, examining its production process; and finally, understanding how these two aspects intertwine. This research aims to present alternative ways of making films and to highlight their unique aesthetic qualities.

Keywords :

small crew - production process - lightweight production - shooting method - research-creation - aesthetic singularities

Sommaire

Introduction	6
Partie I : Rien à Foutre, inertie et vitesse	11
Chapitre I : Du quotidien au réalisme	12
A) Cabine sous-pressure : la déshumanisation des employés du low cost	13
B) Perte de repères : le temps et le deuil	17
C) Faux-semblants : un monde hyperconnecté	22
Chapitre 2 : Immersion dans la matière	26
A) Genèse et écriture, du texte aux images	26
B) Recherche de méthodes de travail	28
C) Tournage et matière : s'inscrire dans le temps	32
D) Enjeux techniques	33
Chapitre 3 : Éprouver le quotidien au tournage, une voie vers un film réaliste	37
Partie II : Un prince, mutation et lenteur	40
Chapitre 1 : Du quotidien au fantastique	41
A) Rencontres du quotidien : sexes et végétaux	42
B) Rencontre romanesque : Kutta et Pierre-Joseph	46

C) Anti-rencontre : les racines et la famille	50
Chapitre 2 : Habiter la matière	56
A) Écriture littéraire puis cinématographique	56
B) Préparation en dehors des sentiers battus	57
C) Tournage et matière : prendre le temps	60
Chapitre 3 : Contempler le quotidien au tournage, une voie vers un film fantastique.....	62
 Partie III : Fabrication de Week-end châteaux de la Loire	 64
 Chapitre 1 : Pré-production	 65
A) Projet narratif et esthétique	65
B) Recherche de décor et repérages	68
C) Découpage et plan de travail	70
 Chapitre 2 : Tournage	 72
A) Équipe.....	72
B) Implications techniques.....	74
C) Dialogue, cohésion et rapport à la foule	75
D) Visite guidée, un tournage presque documentaire	77
 Conclusion	 79

Introduction

L'idée de ce mémoire provient d'un questionnement assez trivial. La veille de mon premier jour de tournage en tant que stagiaire sur un long-métrage de fiction, je consulte la liste des technicien.nes du film qui m'impressionne par sa taille. Le lendemain, je découvre de façon empirique le fonctionnement d'un tournage, ce qui est assez déroutant. Vous arrivez un matin à l'aube dans un lieu inconnu où arrivent au compte goutte des dizaines d'inconnu.es avec lequel.les vous allez devoir travailler dix heures par jour pendant le ou les mois à venir sur des missions qui résultent souvent de la vision d'un groupe restreint d'individus. De nombreux questionnements me sont alors venus.

Comment créer une synergie d'équipe à cette échelle, dans des conditions de travail aussi éphémères et intenses que celles d'un tournage ?

Et par conséquent, comment des choix de mise en scène peuvent-ils s'exprimer de façon libre et réfléchie dans un processus de fabrication aussi impersonnel ?

Si l'une des singularités du cinéma en tant qu'art semble résider dans sa dimension collective, de nombreux.ses interlocuteur.ices sont exclu.es de sa partie créative. Cela crée un rapport à l'œuvre extrêmement déséquilibré au sein des équipes de tournage. Un choix de mise en scène peut par exemple subir une transformation par sa communication entre différent.es interlocuteur.ices ayant une implication sensiblement différente à la fabrication de l'œuvre. Ce point de vue sociologique me semble être le premier qui permet de relier la taille des équipes à l'esthétique, par la nature de fonctionnement d'un tournage. Le second réside dans l'imbrication pratique, technique et économique qu'implique la taille d'une équipe de tournage. N'appartenant pas au champ sociologique, je développerai cette recherche principalement selon ce second point de vue. Cette recherche part donc de l'hypothèse que la taille d'une équipe de tournage influence l'esthétique d'un film.

J'aurais pu m'intéresser à l'impact de la taille des équipes en général sur l'esthétique d'un film. Cependant, le choix de travailler sur leur miniaturisation plutôt que son pendant,

s'explique de deux façons. D'une part, la rareté de cette configuration de tournage dans le cinéma de fiction contemporain permet de dégager plus facilement les impacts de cette variable. D'autre part, c'est l'aspect novateur et la singularité des projets esthétiques créés ainsi, qui m'a aiguillé et donné l'envie d'en comprendre les rouages.

Le premier écueil qui plane autour de cette configuration de tournage est la limitation technique. En se passant de technicien.nes voir de postes, on ne peut prétendre à une transparence dans les méthodes de fabrications. Il s'agit alors d'un compromis entre la priorisation des singularités esthétiques apportées par la miniaturisation de l'équipe et celles auxquelles on décide de renoncer pour des questions techniques. De nombreux films réalisés dans ce cadre l'ont été grâce à des innovations techniques. Cela montre la volonté des réalisateur.ices de garder la main sur la mise en scène et de remettre plutôt en question les méthodes et les moyens techniques.

En partant des envies esthétiques qui motivent le travail en petite équipe, ce mémoire va s'intéresser aux solutions trouvées par des cinéastes pour laisser le plus de liberté possible à la mise en scène. Dans une forme qui s'apparente à de la recherche-crédation, le film qui constituera la partie pratique de ce mémoire, *Week-end châteaux de la Loire* se nourrira de la réflexion pour exister, puis en deviendra sa matière.

Revenons sur le terme de **petite équipe** afin d'en déterminer les bornes qui le caractériseront dans le cadre de cet écrit. Cette notion ne peut être utilisée de façon indépendante tant la taille d'une équipe moyenne varie en fonction du cadre spatio-temporel associé. Par ailleurs, très peu de données précises existent sur le sujet et plus généralement autour de l'histoire des métiers du cinéma. Priska Morrissey et Laurent Le Forestier¹ ont fait état de ce manque qui est d'autant plus surprenant lorsque l'on considère l'aspect collectif du cinéma. Les ressources sont maigres, y compris sur l'unique question des postes et missions associées, la question de la quantification est donc encore plus complexe. Il faudra déjà attendre les années 1920 pour que se normalise la présence de l'ensemble des postes dans les génériques. Il existe cependant une étude de l'*Institutes of Health's National Library of Medicine* qui décrypte l'évolution du nombre de métiers et de technicien.nes de

¹ Laurent Le Forestier et Priska Morrissey, *Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945*, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 2011

l'industrie hollywoodienne de 1910 à 2010. Les données ont été récoltées à l'aide de la plateforme IMDB en se basant sur les 100 films les mieux notés de chaque décennie entre 1910 et 2010. Les chiffres recueillis prennent en compte les métiers qui interviennent sur toute la chaîne de production. Cette étude démontre une croissance sur toutes les variables analysées. L'équipe moyenne d'un film est passée de 8 technicien.nes en 1910 à 604 en 2010.

« un film à succès au début de l'histoire du cinéma, Frankenstein (1931), avait une équipe composée de seulement 45 personnes. Un film à succès des années 2000, The Dark Knight (2008), avait une taille d'équipe de 1438 personnes. » (Peeter Tinitis et Oleg Sobchuk², 2020)

Sur ces équipes, près de la moitié des métiers concernent la pré et post-production du film, on peut alors réduire ces chiffres de moitié. Il faut également prendre le recul nécessaire sur la réponse qu'ils apportent compte tenu de la conjoncture choisie pour cette étude. Les films hollywoodiens étant l'archétype des superproductions, composées de grandes équipes de tournage. Pour chercher un des pendants de cette industrie, on peut s'intéresser au cas de la production française. En 1950 est publié un article dans la convention collective qui réglemente une « équipe minima » pour tourner un long-métrage de fiction :

« Cette équipe comprend 31 postes, soit dix de plus que dans la proposition formalisée par les travailleurs du film en 1937. Même si des dérogations sont possibles, l'ensemble formé par la liste des qualifications et la clause d'équipe minimum orientent le texte vers l'imposition d'un certain volume d'emploi par film.» (Samuel Zarka³, 2019)

Ces chiffres nous aident à imaginer la taille d'une équipe de tournage à partir des années 1950 en France, même si certains métiers décrits dans la convention ne sont pas présents sur le plateau. Toutefois, si l'on ajoute au calcul le nombre de technicien.nes par poste, on arrive très vite à une trentaine de personnes présentes sur le tournage. Cette approximation

² Peeter Tinitis et Oleg Sobchuk, *Open-ended cumulative cultural evolution of Hollywood film crews*, U.S. National Institutes of Health's National Library of Medicine, 2020

³ Samuel Zarka, *L'équipe de cinéma : genèse et portée de la qualification du travail dans la production cinématographique en France, 1895 - 2018*, Sociologie, Conservatoire national des arts et métiers - CNAM, 2019.

concerne le minimum conventionnel, la moyenne est donc potentiellement supérieure à ce chiffre. La croissance systématique de la taille des équipes à Hollywood avec le temps, dans l'étude précédemment évoquée, laisse imaginer qu'il s'agit d'une tendance plus globale. L'organisme Film France qui s'occupe de faciliter l'accueil de tournage dans les décors, estime que la taille des équipes, aujourd'hui, se situe entre 20 et 200 personnes en France.

Ces différentes données nous donnent une idée de ce à quoi ressemble une équipe de tournage en termes de volume. L'objectif de ce mémoire n'étant pas de combler ce manque au sein de la recherche, je ne chercherai pas à déterminer des bornes plus précises. Cependant, il me paraît plus judicieux d'étudier une forme de cinéma qui pousse ce processus de création à l'extrême pour mettre plus clairement en valeur les conséquences de ce choix. Ainsi, je vais m'intéresser à des films dont la miniaturisation de l'équipe est nettement en marge de l'industrie dans leur conjoncture spatio-temporelle. Si pour certains films, cette information est mise en avant dans des documents relatifs à ces derniers (articles, entrevues, critiques, journaux de bord), il est également possible de le constater par simple analyse du nombre de technicien.nes au générique. Le cinéma documentaire étant majoritairement réalisé en petite équipe, je m'intéresserai ici exclusivement à la fiction. D'autre part, ce mémoire s'intéressant à la fabrication des films d'un point de vue pratique, relativement peu abordé, il me semblait important de pouvoir rencontrer les cinéastes ou les technicien.nes ayant travaillé sur les films concernés. L'accessibilité de ces personnes a donc constitué un autre critère d'élaboration de mon corpus.

Afin de creuser suffisamment leur esthétique et leur processus de création, j'ai déterminé que l'étude de deux films constituerait un bon équilibre. Ainsi, je me suis fixé comme objectif de rendre compte de la singularité de ces derniers tout en évitant de les mettre en opposition. J'ai donc cherché à traiter deux films à l'esthétique bien différenciée possédant tout de même des points communs, dans le but d'affiner les questionnements que chacun pose individuellement.

Rien à Foutre d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre est un film qui m'avait marqué bien avant d'avoir l'envie de travailler sur la question des petites équipes. Rarement un film ne m'avait évoqué une telle justesse à l'égard du monde contemporain raconté au travers d'un portrait. J'ai découvert la sobriété de l'équipe au visionnage du générique. Pourtant, rien

dans le film ne m'avait laissé penser que le film avait été tourné ainsi. L'émotion qu'il m'a procurée à travers les ponts qu'il forme avec le réel, m'a donné envie de creuser cette question. Je m'étais alors intéressé à la fabrication du film, en rencontrant son chef opérateur, Olivier Boonjing, puis son co-réalisateur, Emmanuel Marre. La richesse de ces échanges m'a convaincu que ce film pouvait faire émerger des questionnements pertinents et singuliers autour des petites équipes et de leur impact esthétique. C'est ainsi qu'il a rejoint mon corpus et définit la première partie de ce mémoire.

J'ai découvert plus tard *Un prince* de Pierre Créton, lorsque je travaillais déjà sur la question des petites équipes. J'ai été fasciné par cette bascule de tonalité inattendue qui s'opère au fur et à mesure que le film avance et que le personnage de Pierre-Joseph prend de l'âge. Le quotidien qui habite le film devient peu à peu empreint d'une dimension fantastique. Ce film a été réalisé dans le même contexte spatio-temporel que *Rien à Foutre*, avec une équipe de taille sensiblement similaire et le motif du quotidien en commun. C'est dans leur dimension esthétique et économique qu'ils diffèrent grandement, cette ambivalence me semble intéressante pour appuyer leurs spécificités avec précision. Ce cheminement m'a donc amené à choisir *Un prince* de Pierre Créton comme second film du corpus et comme deuxième partie.

Ces deux parties vont relever d'un même schéma de réflexion en trois temps. Le premier a pour ambition de préciser l'esthétique du film par un travail d'analyse. Dans un second temps sera décrit le processus de création du film d'un point de vue pratique, en suivant la temporalité de production, afin d'éclairer ce qui motive la miniaturisation de l'équipe, puis ce qu'elle implique. Pour terminer, l'objectif est de créer des ponts entre le processus de création du film et son esthétique.

La troisième partie, sous forme de recherche-crédation, décrypte les étapes de la fabrication de la partie pratique du mémoire, *Week-end châteaux de la Loire*, pour déboucher sur une restitution et une analyse de l'expérience de tournage.

Partie I : Rien à Foutre, inertie et vitesse

Chapitre I : Du quotidien au réalisme

Rien à foutre est un film de fiction franco-belge écrit et réalisé par Emmanuel Marre et Julie Lecoustre en 2020. Il raconte l'histoire de Cassandra, une jeune hôtesse de l'air qui ne pense ni à son futur qui l'angoisse, ni au passé qu'elle fuit depuis le décès de sa mère. Elle vit au présent et essaie de naviguer tant bien que mal entre son travail et sa vie, tous deux ponctués de rencontres éphémères.

Derrière la simplicité du récit et l'absence de rebondissements dramatiques marquants, ce film m'a plu pour ce qu'il raconte du quotidien et le réalisme qui s'en dégage. La particularité de cette notion de quotidien se situe dans la contradiction qu'elle forme avec des éléments scénaristiques du film : un décès par un accident tragique, le métier d'hôtesse de l'air. Ces deux éléments ne constituent pas l'expérience la plus partageable qui puisse exister, et le caractère exceptionnel de ces aspects du récit pourrait définir son esthétique. Pourtant, le film dégage quelque chose d'éminemment quotidien qui, par l'association à ces composantes narratives, crée une esthétique réaliste singulière.

Bazin⁴ parlait de réalismes au pluriel, chacun se distinguant par une esthétique et une technique permettant de retenir et restituer au mieux ce qu'on veut capter de la réalité sensible dans une conjoncture donnée. Sensible dans le sens où cela ne consiste pas à copier fidèlement la réalité, mais plutôt à en proposer une version crédible, construite à partir de conventions narratives, esthétiques et dramaturgiques. Un de ses pendants se situerait dans la représentation d'une réalité scientifique qui relèverait davantage d'une esthétique naturaliste. De nombreux aspects de mise en scène du film puisent d'ailleurs dans cette notion esthétique dans une finalité réaliste.

Le film nous fait participer au quotidien de Cassandra, laissant émerger, sans souligner, des tensions sociales et existentielles. En toile de fond, ce portrait fait surgir des questions plus larges telles que l'hyperconnexion du monde, l'individualisation de la société et le culte de la vitesse. Cette réalité que souhaitent capter les réalisateur.ices, est définie comme telle par une narration flottante, sans surdramatisation, mêlée à une proximité avec le réel qui définit

⁴ BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. 1 : *Ontologie et langage*, Paris, Éditions du Cerf, 1958

le rapport à l'espace et aux personnages. La contemporanéité qui s'en dégage, a la particularité de ne pas s'arrêter à ces aspects scénaristiques, mais de se prolonger dans son esthétique et de placer la réalité que souhaitent capter les réalisateur.ices dans le présent.

A) Cabine sous-pressure : la déshumanisation des employés du low cost

Dans les premières minutes, le film déploie un langage qui le suivra jusqu'à sa fin : des plans-séquences ou des séquences peu découpées, majoritairement filmées dans un axe unique et montées sans raccords directs. La deuxième séquence du film représente une vente de duty free. La caméra se trouve dans une position par rapport au chariot qui restera la même du début à la fin. Malgré les ellipses et les interactions qui font panoter la caméra de Cassandra aux passagers, le cadre garde le même point de vue, le même axe. Ce langage relativement peu utilisé dans le cinéma de fiction, caractérise la dimension « reportage » du documentaire, conditionnée par l'impossibilité de répéter les prises. Dans *Rien à foutre, cela* contribue à la sensation de réalisme, l'accroche au réel étant plus évidente par l'homogénéité de point de vue qui est créée.

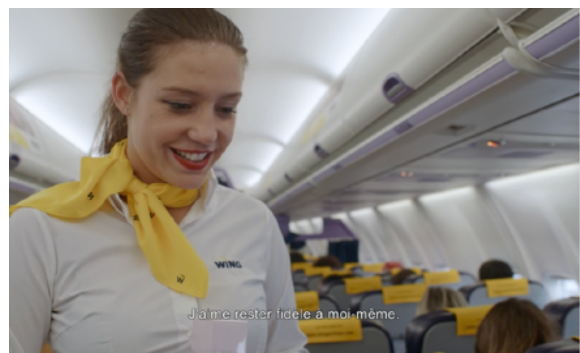
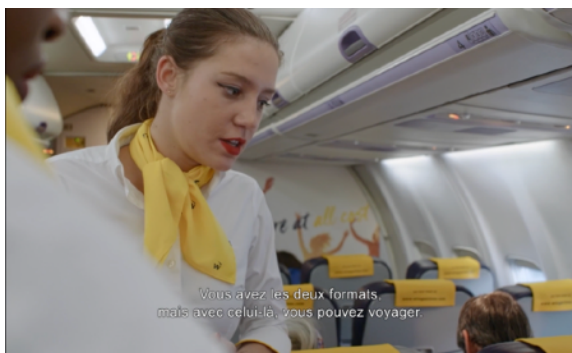


Figure 1 : *Rien à Foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

Par ailleurs, cela crée par moments des longueurs au sein des plans qui accentuent la sensation de réalité par l'inefficacité de leur fonction monstrative. On peut imaginer que cette séquence de duty free a pour vocation de décrire les conditions de travail de Cassandra. Le plan qui l'appuie, est d'ailleurs le dernier et le seul qui change drastiquement

de valeur de cadre et d'axe, en montrant le résultat insatisfaisant de ses ventes sur son téléphone. Pour le reste, le découpage et le cadre cherchent des gestes et actions dont la longueur flirte constamment avec l'inefficacité monstrative et dramatique. Cela crée une expérience sensible qui se rapproche de notre perception du réel, comme dans ce plan où une hôtesse qui ne reviendra quasiment pas dans le film, présente des produits de duty free.



Figure 2 : *Rien à Foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

Pourtant, ce geste n'est pas poussé à son paroxysme comme cela pourrait l'être avec le montage systématique de plans-séquences. La continuité d'espace n'implique pas une continuité de temps. Le montage garde une place narrative en hiérarchisant le fil du récit à l'aide de micro-ellipses tout en créant des potentialités sensibles. On passe brutalement d'un visage à l'autre, déshumanisant les interactions successives avec les passagers. Les ellipses successives ne sont pas plus adoucies au son qu'à l'image, que ce soit à l'échelle d'une séquence ou celle du film. Au décollage, on passe crûment d'une image de ciel surplombée par le grondement des réacteurs à un plan sur la cabine avec en fond, la voix robotique d'un steward à l'interphone. Quelques séquences plus tard, c'est un plan de Cassandra en trottinette au bord de la plage à Lanzarote qui est monté avec la même idée de rupture. On passe de ce travelling très fluide sur fond de station balnéaire à un plan en caméra portée qui laisse apparaître le tarmac de l'aéroport depuis un bus.



Figure 3 : *Rien à Foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

Ce second plan est pollué par le bruit du moteur et un message vocal d'une responsable qui lui annonce qu'elle n'aura pas de congés à Noël. Les coupes sonores sont nettes également, y compris à l'intérieur des séquences caractérisées par une continuité d'espace. Les ellipses qui surgissent au sein des séquences d'avions en vol, laissent varier légèrement le fond sonore des réacteurs de l'avion. Le montage son embrasse ainsi l'effet des ellipses en accentuant la brutalité qui peut se dégager de la succession d'images. Une formatrice déclare plus tard à Cassandra : « Il n'y a aucun passé, aucun avenir. Il n'y a que toi, la cheffe de cabine, à cet instant précis. En face, de toi tout le monde se fiche de ta vie privée, de tes problèmes personnels. ». Ces ruptures au montage font écho à l'effacement de l'individualité et la perte de prise avec le réel, qui s'opèrent à chaque décollage pour Cassandra, formée à créer cette dissociation. Ce rythme fait éprouver le travail à la chaîne et la déshumanisation du personnel de bord qui caractérise le monde de l'aviation et plus particulièrement celui des compagnies low-cost.

Dans la première partie du film, de nombreux personnages viennent ponctuer les relations sociales de Cassandra. On passe d'une hôtesse à un steward, rapidement remplacé par une autre hôtesse puis par un homme rencontré sur une application de rencontre avant de retrouver le même steward. Cassandra ne semble par avoir d'attache, y compris sur terre. « J'accepte que les gens, je les aime pendant deux heures et puis après salut » déclare Cassandra à propos de son métier. Cette sensation est accentuée par la construction du film qui fait alterner deux sortes de moments. D'une part, le travail de Cassandra dans les avions et les aéroports et de l'autre, ses instants de repos dans sa base à Lanzarote, dans des hôtels ou encore dans des espaces de loisirs. J'analysais précédemment les séquences hachées en ellipses, ici il s'agit d'une autre échelle, celle du film. De la même façon, les ellipses guident le passage d'une séquence à l'autre, rendant le récit difficile à inscrire dans une temporalité. Il a pu se passer un jour comme une semaine entre différentes séquences. Les lieux et actions qui apparaissent plusieurs fois viennent créer une forme d'inopérance se rapprochant d'une volonté naturaliste de représenter le quotidien. Il existe notamment deux séquences séparées dans le temps où Cassandra fait la fête puis se repose sur un transat, sans amener de nouveaux enjeux si ce n'est dans la répétition. L'aspect routinier qui en découle, crée des ponts avec la réalité tout en déshumanisant Cassandra par le rattachement à des lieux plus qu'à des personnes.



Figure 4 : *Rien à Foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

Un long plan de suivi où Cassandra, de dos, rentre à sa base détonne par son atmosphère glaciale. Cette longue allée est vide et seuls les claquements de talons et le frottement des roues de valise viennent perturber ce lourd silence. Une hôtesse passe, lunettes de soleil sur le nez et salue froidement Cassandra qui ne répond pas, du moins verbalement. Elle semble petite au centre du cadre qui est bien plus large que ce à quoi le film nous a habitués. C'est le village fantôme qui sert de dortoir à Cassandra et ses collègues. Dans les airs comme sur terre, Cassandra est un spectre. Même si sa journée de travail est terminée, Cassandra reste dans le rôle. Elle a beau retirer l'uniforme, se démaquiller, déchausser ses talons, Cassandra en garde les marques physiques et psychiques sur son corps.

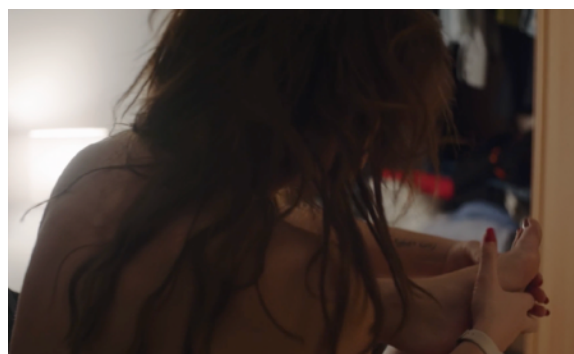


Figure 5 : *Rien à Foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

Cette notion de déshumanisation passe également par un enjeu de cadre et de son qui revient à plusieurs reprises dans le film tout en évoluant. D'abord, les figures d'autorité existent en hors-champ, par l'unique présence de leur voix. Dans le premier plan du film, trois hôtesse sont cadrées dans un plan poitrine. Leur supérieur explique en hors champ que leur paie dépendra de leur performance individuelle de ventes. Ces logiques capitalistes et individualistes dont le film développe une critique en filigrane, se trouvent dictées par

une figure sans visage. Cela pose le fait que cette idéologie est régie par un système et ne peut être incarnée par un seul visage humain. On peut y voir également une opposition entre la nature humaine et ces logiques capitalistes, qui seraient comme motivées par une forme abstraite omnipotente. Cette seconde idée est balayée peu à peu par la mise en scène de ce hors-champ. Deux séquences plus tard, la figure d'autorité en hors-champ est incarnée par une voix qui nous est reconnaissable : celle de Cassandra, l'attache du spectateur au film. Plus tard encore, les figures d'autorité entrent dans le champ, parfois seulement à travers un écran, s'incarnant désormais par des visages tout en questionnant l'impact de l'hyperconnexion du monde dans les rapports humains. Puis les figures d'autorité changent, Cassandra devient cheffe de cabine puis hôtesse pour une compagnie de luxe. Cette progression du récit et de la mise en scène du hors-champ, permet de développer finalement la pensée selon laquelle les logiques capitalistes que le film critique ont en réalité, quelque chose de profondément humain, ce qui les rend d'autant plus inquiétantes.



Figure 6 : Rien à Foutre d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

B) Perte de repères : le temps et le deuil

Le deuil que vit le personnage de Cassandra apparaît très vite dans le film. Après être rentrée d'une soirée bien arrosée, Cassandra discute avec un steward sur un canapé. Cette séquence est ellipsée et sa temporalité est difficilement estimable, on passe ainsi d'un moment « blague de fin de soirée » à Cassandra expliquant en détail l'accident de voiture dans lequel sa mère est morte. Ce moment d'ivresse, presque d'égarement, est le seul où Cassandra parlera de son passé dans la première partie du film. Par ailleurs, la construction

en ellipse nous laisse penser que le steward ait pu motiver cette discussion. La séquence qui suit est un long suivi de Cassandra dans un aéroport découpé en deux plans qui se resserrent sur elle. Le fond de musique électronique minimaliste qui l'accompagne vient comme souligner la fin d'une étape du film. Ce moment clôt l'introduction du personnage de Cassandra et de ses enjeux, notamment son rapport au passé.

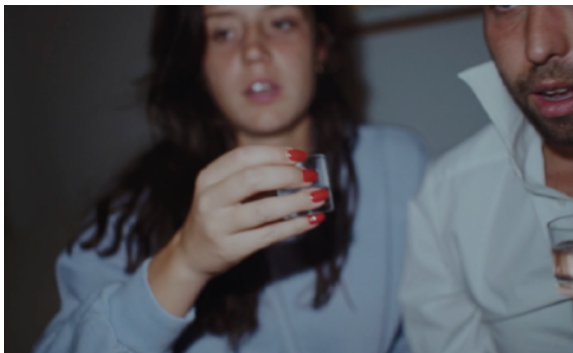


Figure 7 : *Rien à Foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

On comprend peu à peu que les relations sociales de Cassandra ne s'envisagent qu'au présent. La séquence de fin de soirée précédemment décrite ainsi qu'une autre qui arrive plus tard dans le film se distinguent par la façon dont elles sont éclairées : une source intense et blanche placée dans l'axe de la caméra, à proximité des personnages. Le point n'est pas toujours fait là où on le souhaiterait et le cadre navigue de façon instinctive vers les moindres gestes, laissant parfois beaucoup de place aux amorces. Cette esthétique évoque une forme de photographie amateur argentique au flash et est habituellement liée au souvenir. Ici, elle devient par son existence dans la durée, profondément inscrite dans le présent. Depuis la mort de sa mère, Cassandra se protège en laissant le présent prendre la place des souvenirs. Lorsqu'un collègue lui demande depuis quand travaille-t-elle dans cette compagnie aérienne, Cassandra cherche l'information dans ses publications Instagram,

comme si les réseaux sociaux étaient la seule manifestation de son passé. Cette déconnexion causée par le métier d'hôtesse de l'air semble être la façon dont Cassandra fuit le deuil de sa mère.

Quand son passé la rattrape, Cassandra semble fuir la caméra. Lorsqu'un opérateur téléphonique l'appelle et lui demande des informations de compte qui sont en réalité celles de sa mère, Cassandra contient difficilement ses larmes. Elle prend de l'allure dans cette rue commerçante agitée et le cadre peine à la suivre. Elle est active dans la fuite de son passé. À l'inverse, la perspective de tout avenir est envisagée avec passivité. Lorsque des grévistes essaient de convaincre Cassandra de suivre leur mouvement lors de prochains rassemblements, elle déclare : « Pour l'avenir, je sais même pas si je vais être vivante demain ». Cette façon de repousser le futur emprisonne Cassandra à nouveau dans le présent. Un des motifs qui revient est la position allongée de Cassandra, dans des canapés, des transats. Cette immobilité la caractérise. Il existe de nombreux plans d'elle qui observe la vie se dérouler ou encore des paysages qui défilent au travers de vitres. Cassandra est passive, elle observe, et ce dans des plans qui se démarquent du reste du film par leur fixité. Elle semble se laisser porter y compris par le film. La caméra la précède souvent lorsqu'elle est au travail et de nombreux plans commencent avec Cassandra en bord cadre comme si c'était à elle de suivre le cadre et non l'inverse. Au milieu du film, elle est promue cheffe de cabine, non par choix mais parce que sa compagnie lui impose.

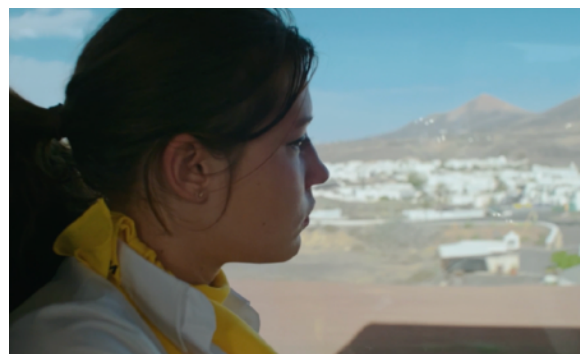


Figure 8 : *Rien à Foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

Dans la deuxième partie du film, après son premier jour passé auprès de sa famille, Cassandra n'arrive pas à dormir. S'ensuit un film dans le film, marqué par un changement de support le temps d'une séquence. Sur *Le rappel des oiseaux* de Jean-Philippe Rameau, le

Super 16 prend le relais pour imager des fragments de la maison, du quartier de l'enfance de Cassandra. Aucun visage n'est filmé, mais ces plans témoignent bien de présences par les mouvements organiques de la caméra et leur contenu : une éponge humide, des rideaux de perles mouvant ou encore une plante qui bourgeonne. La musique, aux consonances de piaillage, évoque l'arrivée du printemps. La nostalgie qui s'en dégage est amenée également par le support, ancré dans le passé, édulcoré par les couleurs de la pellicule. L'échelle de cadre rapprochée et la fragmentation du montage évoquent la forme des souvenirs. À ce moment du film, Cassandra n'a plus d'autre choix que de se confronter à son passé et au deuil de sa mère.

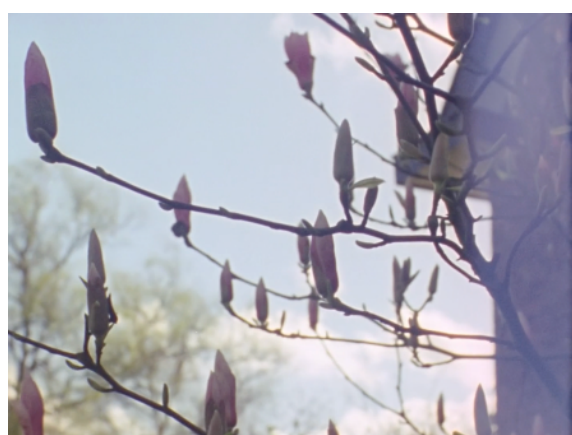


Figure 9 : *Rien à foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

Lors d'une soirée avec sa sœur, Melissa, et des amies, les discussions tournent autour de souvenirs d'enfance et du métier d'hôtesse de l'air. Cassandra doit réfléchir pour mettre des mots sur son travail et ce pourquoi elle l'a choisi. Cette discussion laborieuse pour Cassandra est d'abord filmée en s'attardant longuement sur elle de façon étouffante, alors qu'elle est accablée de questions provenant du hors-champ. À l'inverse, lorsque sont évoqués des souvenirs d'enfance, la lumière chaleureuse du bar, l'absence de profondeur de champ et les lents panoramiques viennent adoucir la notion de passé. En fin de soirée, le copain de Mélissa abandonne violemment les sœurs sur le bord de la route. La pluie battante et les reflets éblouissants créés par la lumière glaciale des phares rendent le moment d'autant plus inconfortable. Dès lors, la maison et la famille apparaissent comme un cocon qui libère Cassandra. Elle s'énerve pour la première fois du film, malgré les nombreuses situations délicates auxquelles elle a été confrontée. Le film approche de la fin et le personnage se définit enfin, devient sensible par sa confrontation au passé.

Cette seconde partie du film, de retour au foyer familial, s'oppose au reste du film par son obscurité. De nombreux plans de nuit rythment ce moment, en allant chercher des noirs profonds. Deux instants se démarquent particulièrement. D'abord lorsque Cassandra et Mélissa marchent dans la nuit silhouettées par la pollution lumineuse orangée du ciel. Puis dans un second temps, lorsqu'elles fument dans le jardin avec comme seule source de lumière, leurs cigarettes. Cassandra évoque son départ et le fait de ne pas en avoir parlé alors qu'à l'image n'apparaissent que deux points rouges vacillants de façon organique. Les voix existent dans une forme de hors-champ qui, dans cette partie du film, devient évocatrice d'une chaleureuse intimité par ces lueurs qui fluctuent et se rapprochent à chaque inspiration de Cassandra et Mélissa. C'est par fragments, dans l'obscurité, que le film offre aux spectateurs la possibilité de découvrir ce personnage qui, jusque-là, était uniformisé.

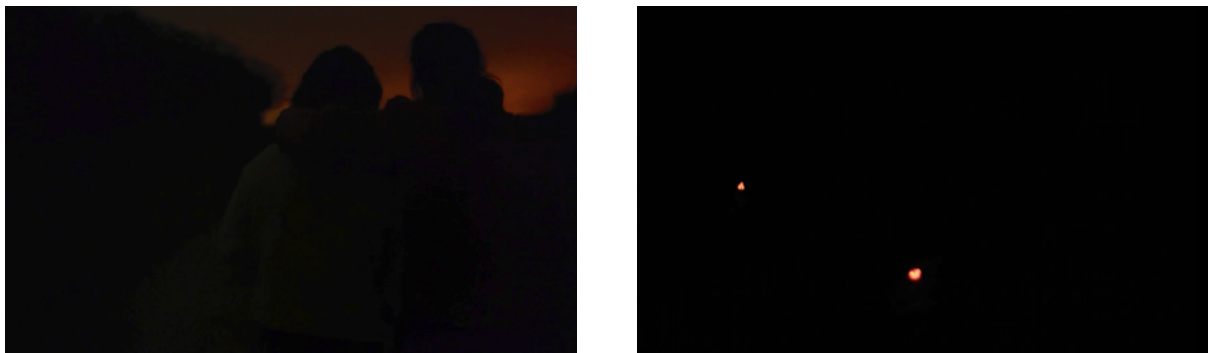


Figure 10 : *Rien à foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

Ces images sont suivies de la dernière séquence de Cassandra dans la ville de son enfance. Sous la pluie, dans le brouhaha des voitures, Cassandra marche sur le rond-point où sa mère est décédée. Sa doudoune rouge écarlate détonne avec le vert du gazon, la grisaille du ciel, de la carrosserie des voitures et du béton de départementale. La séquence qui suit prend place dans une chambre d'hôtel de nuit à Dubaï éclairée chaleureusement. Le montage crée une rupture visuelle qui marque une conclusion. Cassandra semble avoir franchi une étape de son deuil.

Cassandra évoque le fait de travailler à Dubaï comme un rêve inatteignable au milieu du film. C'est pourtant sur l'arrivée de Cassandra à Dubaï qu'il va se terminer et marquer le franchissement d'une étape. Cassandra envisage autre chose que son présent. Un nouveau

support apparaît et conclut le film, son téléphone portable. Ces images filmées par Cassandra sont constituées d'un lent panoramique créant une forme de fascination vis-à-vis d'un spectacle de lumière et de l'architecture de lieux. Sa présence et son action sur sa vie se manifestent ici par le contrôle qu'elle prend sur le film lui-même. Les touristes masqués, rangés dans des cases dessinées au sol, et la multiplication de logos de grandes entreprises viennent cependant rappeler que le deuil de Cassandra n'est pas le seul élément qui freine sa liberté.

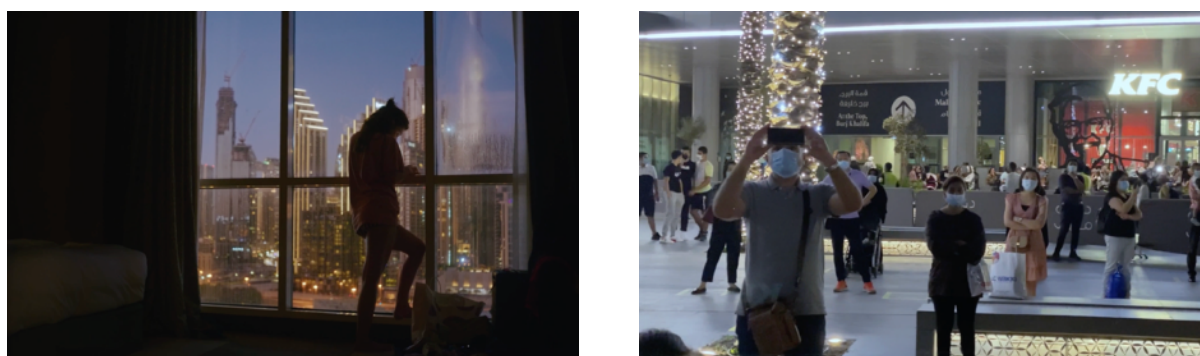


Figure 11 : *Rien à foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

C) Faux-semblants : un monde hyperconnecté

Rien à foutre prend le parti pris d'épouser la contemporanéité dans son histoire comme dans sa forme. Si le film représente des thématiques et motifs très actuels comme l'oppression causée par le néo-libéralisme, l'hyperconnexion du monde numérique ou encore la pandémie covid-19, il prend également le parti pris esthétique de la contemporanéité. Le tourbillon visuel créé par son rythme et ses ellipses évoque un rapport aux images ancré dans notre présent. Le film accumule et mélange la matière. Les ellipses internes aux séquences viennent casser l'inefficacité caractéristique de certains plans évoquant le rapport aux images inculqué par les réseaux sociaux. Le langage du film en longs plans-séquences donne une impression de tournage continue, d'accumulation d'images. La hauteur caméra avec laquelle le film est cadré la majorité du temps donne une impression de caméra portée plus que de caméra épaule. La sensation qui en émerge fait ainsi lien avec ce à quoi internet nous a habitué : des images filmées au téléphone ou à l'aide de caméras légères, portées à

bout de bras. Le film développe un regard critique sur le monde ultra-contemporain en démontrant l'oppression qu'il exerce sur Cassandra, tout en épousant le rapport aux images de ce dernier. Il faudra attendre le dernier plan du film pour s'en détacher. Ce plan est perçu comme filmé par Cassandra avec son téléphone. L'image conserve pourtant le ratio horizontal du film, et son attention au détail presque contemplative, liée à son échelle de cadre et son rythme, crée une esthétique en décalage avec ce que les réalisateur.ices ont créés jusqu'alors. À ce moment, en plus de marquer une étape dans son deuil et son rapport au temps, comme évoqué précédemment, Cassandra et le film semblent réinventer un nouveau rapport aux images.

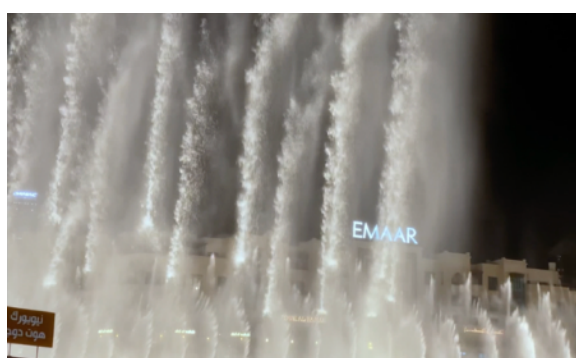


Figure 12 : *Rien à Foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

L'esthétique du film et sa contemporanéité sont accentuées par le récit construit autour de rebondissements dramatiques relativement sobre. Le film progresse lentement et fait émerger de situations rares une forme d'hyper-quotidien. À priori, le récit de Cassandra, hôtesse de l'air vivant un deuil inattendu a tout d'une situation dramatique à laquelle on s'intéresse pour son caractère exceptionnel. Pourtant, les partis pris esthétiques du film le font entrer dans une dimension hyper-quotidienne créant des liens d'empathie directs avec le spectateur. Cela passe notamment par des situations et actions triviales qui situent plus précisément la conjoncture du film. Cela permet l'association de ces actions banales aux enjeux dramatiques qui pourraient, s'ils existaient seuls, faire sortir le film de cette esthétique quotidienne et réaliste. La séquence où Cassandra est au téléphone avec son opérateur téléphonique, tournée en plan-séquence, constitue la percée la plus claire dans les émotions de Cassandra. Ici, la continuité de temps est conservée et rend la séquence d'autant plus difficile à regarder. Plus tard, lorsque Cassandra évoque l'accident de sa mère avec Mélissa, l'une vide un lave-vaisselle et l'autre se sert un verre de coca. Ces sumnums

dramatiques du film, se trouvent noyés dans des contextes aussi banals que du démarchage téléphonique ou le fait de vider un lave-vaisselle. Cette association permet d'ancrer des situations dramatiques dans un quotidien qui fait émerger le réalisme du film.



Figure 13 : *Rien à foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

Une séquence détonne du reste du film en faisant se succéder au montage différent.es hôtesse.s et steward.s filmé.es en plan épaule face caméra, regard droit dans l'objectif avec un grand sourire. On met du temps à comprendre ce qu'il se passe, c'est la première fois qu'on entre dans une séquence sans Cassandra. Un malaise s'installe par ses longs regards souriants et silencieux. L'arrière-plan blanc, uni, crée un aplat qui perd le spectateur et pourrait laisser imaginer un dispositif de mise en scène qui fait prendre un tournant esthétique au film. Pourtant cet aspect est contrebalancé par des reflets de néons froids, qui apparaissent sur l'arrière-plan et sur la peau des visages, ainsi que par la présence de l'uniforme. Ces éléments ramènent ce moment à part, au contexte du film et à la critique du monde du travail qu'il tend à faire éprouver. On comprend par la suite qu'il s'agit d'un exercice pour une formation de chef de cabine. On ne sait cependant pas si ces exercices sont réellement filmés et si l'idée était d'intégrer un autre statut d'image au film, ou si l'objectif est de briser le 4ème mur et de nous confronter au regard du personnel de bord en faisant exister la caméra du film au sein du plan. Le support et la nature de l'image sont les mêmes que le reste du film, ce qui nourrit cette incertitude sans apporter la moindre réponse. Peu importe ce que l'on choisit de comprendre ou non, ces regards caméra questionnent notre relation, au présent, avec la matière du film. Dans un premier temps, en imposant une distance avec ce que l'on peut fantasmer des métiers de personnel de cabine. Puis, en faisant émerger un questionnement plus large sur notre rapport à la précarisation du travail et des relations humaines, que le film nous fait éprouver au travers du personnage

de Cassandra. Cette séquence suit l'appel téléphonique au cours duquel Cassandra est confrontée contre son gré au deuil de sa mère. De cette façon, à travers l'hypocrisie et les faux-semblants, cette séquence fait le lien entre le métier d'hôtesse de l'air, le deuil de Cassandra et la contemporanéité de notre rapport aux images.



Figure 14 : *Rien à Foutre* d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, 2021

Chapitre 2 : Immersion dans la matière

Comme souvent, le film semble avoir connu un long parcours pour exister. Une demande d'aide à l'écriture du CNC a été déposée le 15 septembre 2016. À ce moment, le projet n'est porté que par Emmanuel Marre. Le film sort en salle plus de cinq ans après, le 2 mars 2022. Ce dossier est intéressant car il trace un état d'avancement du film où l'écriture est encore loin d'être terminée. À ce stade, la façon dont le film va être fabriqué, au tournage, est difficilement perceptible. Les seuls prémices se situent, à mon sens, dans les ponts qui sont faits, à deux reprises, avec la pratique documentaire. Cela passe, dans un premier temps, par le travail d'immersion d'Emmanuel Marre sur une période d'un an au sein du milieu de l'aviation low-cost. Puis, par le choix de présenter *Chaumière*, un de ses courts-métrages documentaires. Cependant, il justifie le choix de présenter ce film par son intérêt pour les non-lieux et l'hyper-quotidien, ce qui crée un lien avec les décors de *Rien à Foutre* mais pas spécifiquement avec le processus de fabrication à venir.

A) Genèse et écriture, du texte aux images

L'obtention de cette aide permet à Emmanuel Marre et Julie Lecoustre (qui rejoint officiellement l'écriture en 2018) de poursuivre la pensée singulière de ce film. Iels préfèrent d'ailleurs parler d'écriture plus que de scénarisation. L'objet fermé que peut être un scénario représente, à leurs yeux et pour ce film, une contrainte de production qui explicite « un film tel qui pourrait être, mais pas tel qu'il sera » (Julie Lecoustre, Entretien donné à Playlist Society⁵, 2022). En novembre 2024, les Cahiers du Cinéma consacrent un article⁶ aux difficultés auxquelles sont confrontées les productions légères en France. Alexandre Perrier, qui portait sur *Rien à Foutre* la double casquette d'acteur et de coproducteur, émet dans l'article, l'hypothèse selon laquelle cela serait lié à un diktat du scénario. Jeanne Brunfaut qui est directrice du Centre de l'audiovisuel et du cinéma de la Fédération Wallonie-Bruxelles, affirme avoir assisté au refus de projets lors de commissions de financement, notamment d'Emmanuel Marre, à cause de la nature des outils de travail utilisés lors de la phase

⁵ LECOUSTRE, Julie, « *Rien à foutre : Entretien avec Julie Lecoustre et Emmanuel Marre* », Playlist Society, 8 mars 2022.

⁶ LEFEBVRE, Romain, « *Les productions légères, face au poids de la plume* », Cahiers du Cinéma, n° 804, décembre 2023, p. 24-26.

d'écriture. L'auteur de cet article, Romain Lefebvre, définit les productions légères par leur budget. Dans le cas de *Rien à foutre*, la légèreté définit finalement plus la méthode de fabrication que son financement. Le film a coûté environ 1,6 millions d'euros, ce qui est plutôt dans la norme pour la réalisation d'un premier long-métrage. Pour Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, l'enjeu était alors de conserver leur désir d'artisanat et de bricolage, malgré l'échelle de production à laquelle le film appartenait. Cela passait donc par le fait de repenser l'outil scénario :

« Comment, dans un changement d'échelle, garder cet état d'esprit tout en étant ambitieux ? Cela supposait de mettre à distance l'objet scénario, de ne pas le sacraliser, de l'utiliser comme une partition. Il était toujours clair, même dans les notes d'intention, qu'il devait être un guide, un fil rouge, mais pas quelque chose de figé. »
(Julie Lecoustre, Dossier de presse - Condor Distribution⁷, 2021)

C'est dans cette même idée qu'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre rencontrent Adèle Exarchopoulos pour la première fois sans lui avoir fait lire de scénario. Les réalisateur.ices envisagent une écriture du film où le scénario occupe une place de plus en plus maigre au fur et à mesure que le projet avance. Le monteur, Nicolas Rumpl, n'en a jamais lu la moindre version. La pensée du film semble passer davantage par la recherche, par des images, des sensations, et ce, dès la genèse du projet :

« L'image initiale, c'est une hôtesse de l'air, assise sur son jump seat, dans un moment de détresse terrible. Je me suis retrouvé placé juste devant elle. Avec son uniforme très soigné, le maintien du corps que demande la profession, je voyais, dans cette coulisse, une femme triste, fragile. Puis, quand elle a commencé son service, elle a effacé toutes ses émotions. Mettant une sorte de masque de sourire. » (Emmanuel Marre, Entretien donné à Playlist Society⁸, 2022)

Le film est ainsi pensé par les paroles et les images de la vie. Le titre provient d'une discussion à laquelle a assisté Emmanuel Marre dans un train. Une jeune femme qui venait

⁷ Condor Distribution. *Dossier de presse – Rien à foutre*, réalisé par Emmanuel Marre & Julie Lecoustre, 2021.

⁸ MARRE, Emmanuel et LECOUSTRE, Julie. « *Rien à foutre* : Entretien avec Julie Lecoustre et Emmanuel Marre », *Playlist Society*, 21 avril 2022.

de s'agacer d'un mouvement social auprès de grévistes, répétait en boucle « rien à foutre » en parlant de sa vie intime avec une de ses collègues.

« Ce « rien à foutre » devenait, on s'en est rendu compte plus tard, une sorte de mot d'ordre d'une génération pour faire face à une forme de précarisation du travail, de la vie. Des liens, quoi. » (Emmanuel Marre, Entretien donné à Playlist Society, 2022)

Les images de la vie se complètent avec d'autres issues de différentes pratiques artistiques. Cela crée une matière dense qui est composée de dessins de repérages comme d'inspirations picturales, photographiques et littéraires. Elle rassemble la théâtralité des salles d'attente d'aéroport photographiées par Henry Gruyaert, l'instantanéité des clichés au flash de Nan Goldin ou encore le décalage entre rêve et réalité du métier d'hôtesse immortalisé par Brian Finke. Cette matière se nourrit également de la solitude des personnages d'Edward Hopper et du lien étroit entre le monde moderne et les aéroports qui émerge d'un essai d'Alain de Botton.

B) Recherche de méthodes de travail

La façon dont Julie Lecoustre est passée de coscénariste à coréalisatrice donne une première indication intéressante sur le lien qui s'est fait entre l'écriture et le processus de fabrication du film dans sa globalité :

« [...] il y avait un travail à quatre mains permanent, où le scénario se mêlait à la préparation, l'écriture à une réflexion sur la méthode de travail, et puisque tout était mené de front, coréaliser a été une suite logique, une continuité. » (Julie Lecoustre, Dossier de presse - Condor Distribution, 2021)

Cette imbrication de l'étape d'écriture et de préparation du film s'incarne en partie par la phase de repérages qu'Emmanuel Marre évoquait déjà en 2016 dans le dossier de demande d'aide à l'écriture. Ce travail, s'est poursuivi tout au long de l'écriture, avec des allers-retours constants. Ces repérages font également partie de la matière avec laquelle les réalisateurs ont écrit le film. Ils ont consisté à de la documentation, du recueil de témoignages mais aussi de l'expérimentation.

Emmanuel Marre a notamment obtenu de la production une enveloppe de mille euros pour prendre un maximum de vols en quatre jours. Il a ainsi pu prendre jusqu'à cinq vols en une journée. Le « bilan carbone est horrible » (Entretien donné à Playlist Society, 2022) admet le réalisateur, mais l'objectif était d'éprouver physiquement et mentalement, cette modification de perception du temps et de l'espace, que vivent au quotidien le personnel de bord. Cette même démarche s'est réitérée lors de repérages en compagnie de Julie Lecoustre et du chef opérateur, Olivier Boonjing. La cheffe décoratrice a quant à elle, passé du temps dans des collocations d'hôtesse de l'air et de stewards. Cela lui a permis d'en apprendre davantage sur la façon dont iels occupent l'espace mais également de récupérer des accessoires, qui lui ont été offerts, pour les décors.

En parallèle, Emmanuel Marre et Julie Lecoustre ont pu recueillir une centaine de témoignages d'hôtesse et stewards. Ces rencontres avaient la particularité de se poursuivre jusqu'aux castings, les réalisateur.ices souhaitant travailler avec de vrai.es professionnel.les de bord. Ces rencontres permettaient de nourrir l'écriture tout en devenant parfois la matière du film. C'est le cas de Gilles Alexandre Bussutil, l'acteur qui joue le recruteur d'une compagnie de jet-privé, qui intervenait à l'origine uniquement dans l'objectif d'expliquer les facettes de ce milieu aux réalisateur.ices. Alexandre Perrier, qui joue le rôle du père de Cassandra, n'est pas comédien et devait quant à lui, travailler sur ce film exclusivement en tant que co-producteur. Ainsi, chaque rencontre que font les réalisateur.ices lors de la préparation du film devient potentiellement une étape d'écriture et de fabrication de ce dernier.

Ces recueils de témoignages se mélangeaient donc avec le casting du film. La première intention des réalisateur.ices était de travailler avec un visage peu connu ou une hôtesse de l'air pour le rôle de Cassandra. Lors de leurs rencontres, chaque récit était extrêmement singulier. Cela les a poussés à envisager le travail avec une actrice, comme pour synthétiser les parcours issus de plusieurs témoignages. Adèle Exarchopoulos et Mara Taquin (qui joue sa sœur) sont les seules actrices de profession qui apparaissent dans le film. Emmanuel Marre et Julie Lecoustre n'aiment pas employer le terme d'acteur.ices non professionnel.les, particulièrement dans le cas de ce film, où cela n'a pas de sens. Dans les avions, aux yeux des réalisateur.ices, la seule non-professionnelle était Adèle Exarchopoulos.

« Dans Rien à foutre, ce sont tous des interprètes, qui savent très bien qu'ils jouent un rôle, la seule différence étant qu'ils ont par ailleurs un métier. Et sur le tournage, professionnel ou non, tout le monde est sur un pied d'égalité. » (Emmanuel Marre, Dossier de presse - Condor Distribution, 2021)

Leur travail semble chercher sans cesse un compromis entre une narration formelle et une proximité presque naturaliste avec le réel. C'est en ce sens que j'évoquais plus tôt un lien entre le processus de fabrication du film et la pratique documentaire. Emmanuel Marre avait déjà travaillé avec le chef opérateur du film, Olivier Boonjing, sur *Le Film de l'été*, son précédent film. Dans ce cadre ils avaient expérimenté le travail en équipe très réduite. Ils ont souhaité avec Julie Lecoustre prolonger cette méthode dès la genèse du projet, pour de nombreux arguments.

Les décors d'aéroports et d'avions ont posé plusieurs questionnements. D'une part la difficulté de les filmer tout en gardant une liberté de mise en scène. En effet, les espaces où il est possible de tourner légalement dans les aéroports sont relativement limités, petits et peu réalistes. L'idée de filmer ces lieux avec le plus de naturalisme possible intéressait les réalisateur.ices. Rapidement, la solution fut de chercher une façon de tourner dans ces lieux tels qu'ils sont habités dans leur fonctionnement naturel. Les aéroports ont donc en partie été tournés sans autorisation en utilisant la configuration technique la plus légère possible pour rester discret. Cette même configuration a été utilisée pour filmer dans des soirées à Lanzarote avec une même ambition naturaliste vis à vis du décor. D'autres plans qui le permettaient, sans contraindre la mise en scène, ont été tournés dans des espaces d'aéroports autorisés. Pour ce qui est des avions, une autre solution a été d'affréter un vol et d'offrir des billets à des passagers pour filmer des séquences durant le trajet. L'aller-retour, 3h de vol, a coûté plus de 100 000 euros, ce qui est monumental à l'échelle du budget total et au vu du temps de tournage que cela permettait. Un avion à terre a également été loué à la journée pour tourner des séquences complémentaires. Que ce soit dans la configuration des aéroports ou celle d'un avion en vol, le tournage en petite équipe n'était donc pas une option pour des questions évidentes de discrétion et d'encombrement. Cependant, l'ambition naturaliste des décors ne constitue pas l'unique moteur de cette miniaturisation. C'est une façon pour les réalisateur.ices de créer un espace fictionnel plus proche de la

réalité, de laisser plus de liberté au sujet, en réduisant le dispositif cinématographique pour créer un espace de jeu plus immersif, propice à l'improvisation. C'est pour cette raison, et pour une question d'homogénéité esthétique, que la configuration de tournage est restée sensiblement la même y compris dans les décors qui n'imposaient pas de configuration de tournage particulière comme la maison.

Ainsi, la préparation du film s'est éloignée des méthodes habituelles. Les repérages atteignent par ces choix une précision largement plus accrue qu'une configuration classique dans le sens où il est possible de réunir l'équipe qui tournera le film au complet. Les images, tournées dans une configuration proche de celle du film, se trouvent être beaucoup plus proches du résultat qu'elles ne le seraient sur une fiction tournée avec une taille d'équipe plus normée.

Les repérages ont notamment servi à choisir la caméra du tournage, qui détermine inévitablement le rapport au sujet filmé. Ces repérages portaient donc à la fois sur l'analyse de ce rapport et sur des questions esthétiques purement liées à l'image résultante. La comparaison s'est jouée entre différents supports et gabarits : le Super 16, l'iPhone 11, une Mavo LF de chez Kinefinity et le boîtier A7SII de chez Sony. Pour faire ce choix, l'équipe a été dans des aéroports, des avions et des rues passantes de Lanzarote pour balayer les nombreux décors du films. Le Super 16 n'a pas tant posé de problème sur le rapport avec les sujets filmés, l'objet est tellement absurde qu'il amuse et n'inquiète en aucun cas le personnel de sécurité ou de bord, les gens se laissent filmer facilement. Le problème de ce support se situait davantage du point de vue esthétique, la nostalgie qu'il évoquait dissonait totalement avec la contemporanéité du récit et de la mise en scène. L'iPhone, à l'inverse, possédait une esthétique en phase avec le film, il passait évidemment partout mais sa limitation technique a constitué un frein qui l'a placé comme une solution de repli si besoin de discrétion absolue. La Mavo LF offrait de nombreuses possibilités, il était possible d'emmener son esthétique à pleins d'endroits mais l'objet était trop imposant et nécessitait de nombreux équipements supplémentaires. Le parfait compromis s'est trouvé être boîtier A7SII de chez Sony. De la taille d'un appareil photographique, il avait l'avantage de passer dans de nombreuses situations pour du matériel amateur. Son esthétique était naturellement proche de ce que l'équipe projetait pour le film et son ergonomie permettait de développer une philosophie du cadre en harmonie avec la mise en scène. Au moment du

tournage, le boîtier S1H est commercialisé et devient le boîtier de cette gamme le plus performant. C'est la caméra qui a finalement été utilisée sur *Rien à foutre*.

C) Tournage et matière : s'inscrire dans le temps

Dans la configuration maximale, l'équipe technique était constituée des deux réalisateur.ices, du chef opérateur, d'un.e assistant.e caméra, de l'ingénieur du son, de l'assistant réalisateur.ice, d'un régisseur et du directeur de production, ce qui fait un total de 8 personnes sans compter les acteur.ices. Dans de nombreux décors, l'équipe se réduisait au besoin. Le nombre de personnes à la face a été réduit, par moments, au strict minimum avec l'unique présence d'Olivier Boonjing, le chef opérateur, et d'Adèle Exarchopoulos. Dans ces situations, l'ingénieur du son suivait l'action à une distance intermédiaire pour garder les microphones sans fil connectés à son enregistreur, les autres membres de l'équipe attendaient la fin du plan à distance.

L'échelle de l'équipe a également permis une structuration de tournage particulière. Pour des questions esthétiques et pratiques liées à la pandémie covid-19, le tournage a été séparé en plusieurs blocs de tournage. Cette structuration a permis, à chaque étape, de couvrir l'ensemble des décors. Les rushes de la première session ont donc pu être montés avant la seconde. Cela permet une écriture nouvelle, qui intervient en dehors de la pression temporelle que constitue un tournage. Par ailleurs, le moment du tournage permet également cette écriture constante, que ce soit par la place qui est laissée à l'improvisation ou par la temporalité des journées.

« quand on tournait, on prenait beaucoup de temps, souvent sans être hyper productif. Mais paradoxalement, on était aussi beaucoup dans l'urgence. Se passer d'autorisation pour filmer, ne pas avoir de plan de travail, ne pas savoir à l'avance, tout simplement, ce qu'on va tourner et avec qui, tout ça oblige à être pleinement dans le présent, dans l'urgence. » (Adèle Exarchopoulos, Dossier de presse - Condor Distribution, 2021)

Ce paradoxe semble définir le rapport que les réalisateur.ices entretiennent avec la matière. Dans la partie en Belgique, Emmanuel Marre et Julie Lecoustre cherchaient à obtenir une scène difficile et ont fait le choix, en accord avec l'équipe, de dormir sur le décor. L'idée était de pouvoir filmer n'importe où, n'importe quand. Ce processus permet à Emmanuel Marre et Julie Lecoustre d'écrire, de fabriquer, dans des conditions immersives qui renforcent leur ambition esthétique réaliste. Entouré de la matière du film, des décors aux comédien.nes, le tournage a lieu lorsque l'énergie et l'instant semblent propices à la narration. Ainsi est née la séquence où Mélissa et Cassandra discutent de leur naissance avec leur père dans l'encadrement de la porte du jardin.

Si la temporalité de tournage, l'absence de plan de travail et le dispositif précédemment décrit, permettent de repenser le film sans cesse, cela a aussi pour conséquence d'accumuler la matière filmique, d'être prêt.e à rater et recommencer. En moyenne, l'équipe tournait entre 2h30 et 3h de rushes par jour. Cette méthode crée ainsi des conditions parfaites pour donner au film la dernière phase d'écriture que constitue le montage.

« Ce n'est pas tant que on tournait pendant des heures et des heures chaque séquence. C'est plutôt l'idée qu'on faisait plein de séquences. Donc, il y a vraiment des dizaines et des dizaines de séquences qui ne sont juste pas montées. » (Entretien réalisé avec Olivier Boonjing, 2025)

D) Enjeux techniques

Les enjeux techniques d'image, qu'implique ce processus de fabrication, sont majeurs. Pour revenir sur le choix de la caméra, les spécifications techniques qui ont convaincu Olivier Boonjing sont la latitude d'exposition et la stabilisation du capteur. L'idée était de se rapprocher de la marge de manœuvre que permettait l'image de la Mavo LF tout en gardant un objet proche du boîtier A7SII. La stabilisation du capteur rappelait l'image de l'iPhone qui avait plu pour sa contemporanéité. Pour s'adapter aux différentes situations et décors, ils avaient deux configurations de caméras différentes :

« On avait un S1H équipé, avec une poignée, un écran 5 pouces, le petit émetteur wifi, ce genre de choses-là, et puis on en avait gardé un complètement sans accessoire. On avait même remplacé les optiques Mamiya qui sont quand même un peu volumineuses, par des optiques qui étaient vraiment minuscules, plus une sangle, l'avoir vraiment autour du cou. » (Entretien réalisé avec Olivier Boonjing, 2025)

L'écran 5 pouces permettait ainsi dans les situations qui le permettaient d'enregistrer en externe, avec une meilleure compression et de garder une marge de manœuvre plus importante sur le rendu de l'image finale. Olivier Boonjing n'a cependant pas hésité à prioriser la discrétion dans les aéroports et à figer davantage l'image afin de libérer la mise en scène, quitte à les priver également de retour vidéo. Le changement d'optique d'une séquence à l'autre est également intéressant pour souligner à quel point cette notion de discrétion se joue à peu de choses :

«C'était surtout le gabarit qui m'a décidé. Dans les bars, les gens te prennent vraiment pour la personne qui fait l'after-movie. C'est un avantage, les gens posent pour toi plus qu'ils n'évitent la caméra.» (Entretien réalisé avec Olivier Boonjing, 2025)

Olivier Boonjing a fait le choix d'être accompagné d'une personne sur la majorité des blocs de tournage et seul le reste du temps. Il n'y avait quasiment pas de lumière, ni de machinerie. Pauline Beau et Aurélien Dehin se sont alternés en fonction des périodes de tournage. Leur travail consistait à préparer la caméra. Pendant les séquences d'avion, Aurélien Dehin prenait des images complémentaires de ciels. Le point était pris en charge par Olivier Boonjing.

« Manu aimait bien cette idée que je fasse le point. Il aime bien les cadres où l'amorce prend beaucoup d'espace, sans que le point ne soit dessus. Il a envie que je puisse choisir. Dans l'idée aussi d'accélérer encore les choses, c'est quelque part plus documentaire si le cadreur fait le point. » (Entretien réalisé avec Olivier Boonjing, 2025)

Il est en effet, le plus à même de réagir avec ce qu'il advient devant la caméra. En choisissant ce qu'il intègre ou évite dans son cadre, il peut anticiper de façon plus évidente les bascules de points qui sont bénéfiques à la narration.

Un stabilisateur ronin a également été utilisé pour les quelques travellings présents dans le film. La présence d'un.e assistant.e permettait donc de préparer cette configuration avec la seconde caméra pendant que la première pouvait continuer à tourner. Un zoom motorisé a été utilisé pour quelques plans. C'est Aurélien Dehin qui le contrôlait avec une commande à proximité des réalisateur.ices.

Le travail de la lumière a consisté uniquement à remplacer des sources des décors, de façon très ponctuelle, qui rendaient difficile l'existence de certains plans. Un panneau LED a été utilisé pour sécuriser le plan où Cassandra et Mélissa fument des cigarettes dans le noir dans le cas où les réalisateur.ices auraient souhaité éclaircir les visages. Le matériel lumière tenait dans une valise étanche de plongée et le matériel caméra était conditionné en sac à dos. Tout cela rentrait dans un van qui servait également à déplacer l'équipe.

Le travail du son a été également rempli d'enjeux liés à la méthode de tournage des réalisateur.ices. L'ingénieur du son, Antoine Bailly, a été approché pour son travail sur *Manges mortes* de Jean-Charles Hue filmé dans un dispositif qui se rapproche de méthodes de tournage plus utilisées dans le documentaire. Exerçant principalement en tant que mixeur, c'est l'ambition réaliste de *Rien à Foutre* et la singularité du processus de fabrication qui l'a poussé à accepter le tournage. Il a également par la suite mixé le film.

Dans un premier temps, Les réalisateur.ices avaient l'envie de n'utiliser que des microphones HF pour des questions de discrétion mais également pour la nature intrusive que peut constituer la perche pour les comédien.nes non-professionnel.les. Antoine Bailly a organisé dans un studio, une écoute comparative sonore de voix enregistrée en HF et en perche, dans l'objectif de faire peser aux réalisateur.ices le poids de cette décision. Le compromis trouvé a été de supprimer la perche uniquement dans les cas où la discrétion primait. Cette question de discrétion ne s'arrêtait pas au fait de retirer la perche. Antoine Bailly a utilisé un nouvel enregistreur qu'il ne connaissait pas, le Zoom F6, qui avait l'avantage d'être plus petit et d'être contrôlable en bluetooth. Il avait caché sur chaque oreillette de son casque un

microphone pour faire une ambiance stéréo binaurale. « J'étais un type qui écoute de la musique sur son portable » (Antoine Bailly, Entretien donné à L'AFSI⁹, 2022). Étant seul sur le tournage, l'enregistrement en 32 bits flottants du Zoom F6 permettait à Antoine Bailly de ne pas être battu lorsqu'il était dans l'incapacité de moduler. Comme pour l'image, l'envie d'enregistrer plus d'informations que nécessaire, permet une transposition du travail et des choix techniques à plus tard.

« Je savais que j'allais mixer le film donc que je modulerai à un moment donné [...] C'est une autre manière de prendre du son : on module très peu sur le moment, mais c'est l'idée qu'on modulera plus tard. » (Antoine Bailly, Entretien donné à L'AFSI, 2022)

Un autre enjeu s'est situé dans les séquences de fêtes. Le prix pour avoir les droits des chansons qui passaient était bien trop élevé pour le budget du film. Le décor rendait impossible la captation de la musique et des voix de façon audible. Pourtant, cette difficulté technique était devenue au fur et à mesure de la post-production, une partie intégrante de l'esthétique du film. Le recours à la post-synchronisation avait alors comme ambition de recréer cette énergie. La particularité de cette post-synchronisation a été de ne pas chercher à rendre les dialogues totalement audibles.

« il y a eu des moments où on a mis la post-synchro très au-dessus, ça n'allait pas, quand on mettait trop en dessous, les gens disaient « Mais pourquoi vous avez fait de la post-synchro si on entend rien ? ». Il faut faire un peu des deux et ça peut être bien aussi de faire de la post-synchro qu'on ne comprend pas. C'est la première fois que je fais venir les acteurs en post-synchro pour que finalement on les comprenne à peine. » (Antoine Bailly, Entretien donné à L'AFSI, 2022)

⁹ BAILLY, Antoine. « *Rien à foutre*, entretien avec Antoine Bailly », *AFSI*, 11 avril 2022.

Chapitre 3 : Éprouver le quotidien au tournage, une voie vers un film réaliste

Cette relation se joue dans l'ambition du film à chercher une harmonie entre la réalité perçue, sa représentation et une forme de contemporanéité. Si de nombreux facteurs de l'approche des réalisateur.ices à la fabrication du film semblent être définis par des intuitions et des questions pratiques, l'impact de ces derniers façonnent et entretiennent le projet esthétique originel.

Pour repartir de la genèse, le rapport d'Emmanuel Mare et Julie Lecoustre à l'écriture, imagé, inscrit au présent et dans le temps, semble avoir façonné la sobriété et la subtilité dramatique du récit. Cela se joue à toutes les phases d'écriture, avant, pendant, entre et après les différents blocs de tournages. L'écriture constante et l'accumulation de rushes, amènent un degré de précision vis-à-vis du rythme et de la dramatisation du récit qui permet à Emmanuel Marre et Julie Lecoustre de trouver le réalisme du film jusqu'au dernier instant. Le précieux recul apporté ne peut être égalé par une écriture plus importante en amont car cette méthode a la particularité d'enrichir l'écriture par le fait d'éprouver le quotidien par la confrontation avec le réel et la matière fictionnelle physique du film.

L'accumulation de rushes mentionnée, est permise également par la légèreté du matériel et de l'équipe qui facilite chaque changement de décor et de plan accélérant ainsi le tournage. Le découpage sous forme de plan-séquence, filmé dans un seul axe, découpé en micro-ellipse, en plus de façonner le réalisme du film comme mentionné plus tôt, favorise ce rythme de tournage et ce rapport à la matière filmique.

Par ailleurs, le découpage, la légèreté du matériel, le choix de décors naturalistes et l'utilisation de dispositifs (l'équipe qui dort sur le décor) viennent renforcer l'environnement immersif de tournage. Il est difficile de définir et décrypter le naturel qui se dégage du jeu des comédien.nes, mais dans *Rien à Foutre*, cette notion coïncide avec les ambitions esthétiques du film et le processus de fabrication s'articule autour de cette notion. Ainsi je ne peux m'empêcher de créer un lien entre le naturalisme que m'évoque le jeu et la

singularité du processus de fabrication. La technicité d'Adèle Exarchopoulos permettait de combiner ça avec une communication constante avec les réalisateur.ices :

« Elle répondait à Manu pendant la scène sans que ça se sente à l'image. Parfois, Adèle cache son visage à la caméra et crie : « Qu'est-ce que tu dis, Manu ? » . Elle arrive très très bien à l'écouter et même à lui poser une question sans interrompre le flot de la scène. » (Entretien réalisé avec Olivier Boonjing, 2025)

La temporalité du tournage associée à la proximité de l'équipe inhérente à cette configuration de tournage permet aux technicien.nes et aux comédien.nes d'être attentifs et réactifs.ves aux instants précieux, que ce soit dans le jeu ou l'intervention du réel. C'est ce qui permet à la séquence, mentionnée plus tôt, où Cassandra et Mélissa discutent avec leur père de leur naissance et donc de leur mère, d'exister.

« quand on les voit les trois dehors en train de fumer, c'est une pause cigarette. Cinq minutes avant, je suis avec eux en train de faire la pause. À un moment donné, Olivier fait un cadre dans l'encadrement de la cuisine. Au début, Alexandre parle comme s'il était Alexandre, comme dans la vie. Puis, petit à petit, ça se met en place. [...] Je vois la scène, le plan large qui dure dix minutes et ça parle de naissance... La scène que Manu et Julie attendaient depuis des jours » (Antoine Bailly, Entretien donné à L'AFSI, 2022)

Le contexte créé pour le tournage de cette scène fait émerger, d'une façon parmi d'autres utilisées, l'esthétique du film : un sous-texte dramatique amené par le deuil et un moment d'hyper-quotidien créé par le spot de lumière sur minuteur que Cassandra et Mélissa s'acharnent à rallumer, tout cela faisant émerger le réalisme de *Rien à Foutre*.

Cette tension entre la réalité et la fiction, entre la spontanéité et la réflexion, se manifeste aussi dans le montage. La conservation de longs plans mais également d'ellipses accentue cette impression de réalité fragmentée. Le montage devient alors un espace de réécriture sensible de la réalité, qui réinterprète la matière brute en une esthétique du quotidien, où la banalité devient à la fois source d'authenticité et d'expression sensible. La recherche d'un réalisme sensible, nourri par une méthode de tournage qui consiste à éprouver le quotidien, façonne un film où la pratique, la technique, la narration et la forme se répondent. Ce

rapport symbiotique témoigne d'une volonté de faire exister une vérité subjective, à la croisée des chemins entre la réalité brute et la mise en scène réfléchie, intuitive. En résulte une expérience cinématographique sensible profondément ancrée dans le réel.

Partie II : Un prince, mutation et lenteur

Chapitre 1 : Du quotidien au fantastique

Un prince est un film de fiction français réalisé par Pierre Creton en 2022. Il en a co-écrit le scénario avec Mathilde Girard, Cyril Neyrat et Vincent Barré. Le film raconte, d'une part, l'histoire de Kutta à travers les souvenirs de son adoption par Françoise Brown, la directrice d'un centre de formation et d'apprentissage. D'autre part, nous est contée l'histoire de Pierre-Joseph, un jeune homme orienté dans ce centre de formation pour devenir « fleuriste ». Il y rencontre Alberto, Mark, Adrien et Moïse, respectivement professeur, botaniste, horticulteur et apiculteur. Avec ces personnes, Pierre-Joseph va mûrir et construire sa vie professionnelle et intime, jusqu'à son ultime rencontre avec Kutta.

Dans *Un prince*, l'absence de dramatisation atteint un stade plus avancé encore que dans *Rien à Foutre*. Le récit quotidien qui en émerge est renforcé par la précision triviale avec laquelle le film raconte le Pays de Caux, à travers les lieux, les individus et la végétation. L'ambivalence du film s'installe rapidement à travers l'association de ce récit quotidien à une narration et des motifs romanesques. Ce parallèle étonnant fait émerger peu à peu une esthétique fantastique à la genèse singulière.

D'après Tzvetan Todorov, le fantastique doit, pour être défini comme tel, résider dans le temps où il installe chez le spectateur une incertitude, quant à la nature d'un événement, qui offre deux voies :

« ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. » (Tzvetan Todorov¹⁰, 1970).

Deux autres critères s'ajoutent à la définition de Todorov : cette incertitude ne doit ni constituer une allégorie, ni de la poésie. La définition de Todorov suffit à créer des ponts entre *Un prince* et le fantastique. Cependant, des nouvelles recherches, notamment menées

¹⁰ Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

par Frank Lafond¹¹, ont la particularité d'élargir et de préciser la notion de fantastique au cinéma. Lafond appuie notamment la nature esthétique que peut prendre cette incertitude, là où Todorov se concentrait davantage sur le récit.

Dans *Un Prince*, dès les premières minutes du film, c'est la figure absente de Kutta et la narration en voix off qui créent cette incertitude. Le premier doute réside dans l'existence de Kutta, qui malgré son absence, motive et occupe le récit des voix off. Ce doute ne cesse de grandir jusqu'à son apparition tardive. Le second doute se situe dans les personnages de Pierre-Joseph, Françoise et Alberto, qui possèdent deux voix chacun.e, l'une pour la diégèse et l'autre pour la voix off. La mise en scène et le récit, vont peu à peu, préciser ces incertitudes et en créer de nouvelles, instaurant définitivement l'esthétique fantastique d'*Un prince*.

A) Rencontres du quotidien : sexes et végétaux

Dans les premières minutes, le film nous présente deux axes qui vont suivre la vie de Pierre-Joseph : le travail du vivant et le désir. Ainsi, les rencontres de Pierre-Joseph vont se construire autour de ces éléments, souvent mélangés, à l'image de ses collages qui associent images homoérotiques et herbiers. Le désir et le travail du vivant, sont représentés comme banals et font émerger le quotidien d'*Un prince*.

Le travail du vivant est notamment abordé avec une précision étonnante. Dans un premier temps par l'écriture des voix off, qui utilise des mots caractérisés par leur rigueur et leur exactitude. Cette précision se situe également dans le choix de nommer chaque municipalité et espèce végétale qui ponctue le travail de Pierre-Joseph, s'éloignant ainsi d'une recherche de simplification et d'universalité. Les séquences de classes, au centre de formation, sont montées avec de longs plans dans l'axe du tableau qui laissent le temps au spectateur de comprendre ce qui s'y déroule par sa durée, son échelle de cadre et les informations données par la voix off. Ainsi, le spectateur est amené à s'intéresser au projet de construction d'une forêt primitive de Mark puis aux dessins botaniques d'observation d'Alberto.

¹¹ LAFOND, Frank., « Chapitre I. Autour de Tzvetan Todorov : quelques conceptions du fantastique ». *Jacques Tourneur, les figures de la peur*, Presses universitaires de Rennes, 2007



Figure 15 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

Ces cours constituent la rencontre de Pierre-Joseph avec ces deux hommes qui vont ponctuer sa vie, son récit. Pourtant, le découpage en champ contre-champ et le montage décorrélé de tout regard ou mouvement, trivialise totalement la connexion qui se crée. Seul la voix off, introspective, permet de lyriser les actions quotidiennes d'*Un prince*. Vers le début du film, un plan-séquence, large, montre Pierre-Joseph en train d'apprendre à réaliser une composition florale. Ce plan a la particularité de ne pas hiérarchiser les personnages filmés et les dialogues. Après quelques secondes, Pierre-Joseph est rejoint par Françoise à l'arrière-plan. Ils sont à peine plus net que les fleuristes, présents au premier plan, dont la discussion a un niveau sonore équivalent à la leur. La polyphonie, qui caractérise les voix off du film, apparaît ici à l'échelle d'un plan et au sein de la diégèse, ce qui crée une forme d'égalité dans le traitement des personnages et de ce qui est dit. Ainsi, les termes techniques liés à l'apprentissage de Pierre-Joseph prennent de l'importance par cette absence de hiérarchisation, que crée la mise en scène.



Figure 16 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

Plus tard, Pierre-Joseph travaille dans un jardin en compagnie de Mark. Le botaniste est filmé dans un plan large où il est entouré de végétation. Lorsqu'il découvre des isoetes, une plante rare dont il pensait avoir échoué la culture, sa stupéfaction et sa joie est filmée de

sorte à allonger le temps. Mark s'adresse d'abord à Pierre-Joseph qui est hors-champ, ce qui crée une tension autour de cette découverte. Lorsque Pierre-Joseph entre dans le champ, l'extase n'est pas partagée. La densité de la végétation et le découpage ne nous offrira pas de vue sur les isoetes. Ainsi, ce summum dramatique retombe par l'absence de réaction de Pierre-Joseph et le fait de cacher cet objet de fascination. La mise en scène ramène ainsi, à travers le décalage entre la réaction de Pierre-Joseph et l'émerveillement très subjectif de Mark, la notion de quotidien. Globalement, le travail du vivant est filmé dans son déroulement réel, avec l'usage récurrent de plans fixes, parfois larges, parfois resserrés, qui permettent de capter le déploiement du geste sans coupe ni effet de dramatisation. Cela s'illustre notamment dans la séquence où Pierre-Joseph repique des semis en compagnie d'Adrien et Odile. La séquence s'ouvre par un plan large, fixe et long qui permet d'analyser les mouvements de Pierre-Joseph. Le second plan de cette séquence permet de faire un pont entre le vivant et le désir, en mettant en valeur Pierre-Joseph et Adrien, cadrés en plan poitrine. Odile entre furtivement dans le champ et commente le travail de Pierre-Joseph avant de retrouver le hors-champ. Le désir de Pierre-Joseph pour Adrien, évoqué précédemment en voix off, permet à ce plan de faire émerger une tension sexuelle dont la nature subversive est appuyée par la place d'Odile au sein du plan. Pierre-Joseph reste cependant imperturbable, comme la caméra qui ne suit les regards, ni au cadre, ni au point. Cela permet de lier travail et désir à la banalité par l'absence de dramatisation de la mise en scène malgré la nature subversive de ce qui s'y joue.

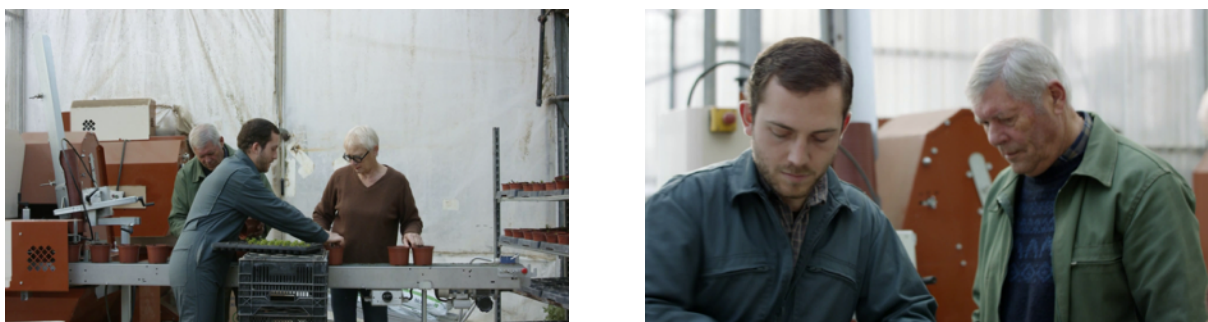


Figure 17 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

La sexualité n'est pas non plus sacralisée par une forme de pudeur ou de suresthétisation. L'homogénéité que le sexe forme avec le travail de la nature passe par la similitude de traitement dans le récit et la mise en scène. La sexualité est racontée et filmée de façon précise et brute, sans artifice ou hésitation. Le langage utilisé pour la décrire en voix off va dans ce sens, notamment lorsque Pierre-Joseph décrit le sexe de son cousin : « il avait une

bite plaisante [...] les couilles bien blotties entre les cuisses ». Ces phrases apparaissent au milieu d'une description portée sur bien d'autres aspects, banalisant totalement ces évocations. La pudeur est brisée par le fait que cette voix off apparaisse dans une séquence de repas de groupe, composé notamment du père de Pierre-Joseph. Quelques séquences plus tard, on voit Pierre-Joseph nu, quitter le lit dans lequel il dormait avec son ami Mino, pour rejoindre Alberto. La séquence est filmée dans un premier plan large, qui continue un temps après que Pierre-Joseph ait quitté le champ et avant de découvrir Alberto.



Figure 18 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

Cela laisse ainsi un temps de pensée, avant de confirmer un désir déjà introduit par la mise en scène de la voix off. Le choix de décorrélérer la voix des personnages en off et la voix intra-diégétique a la particularité d'être appuyé par un décalage physique avec les personnages, particulièrement pour Pierre-Joseph. Sa voix, en off, semble correspondre à un homme bien plus âgé, donnant un indice sur la singularité de son désir. Ce lien permet de faire émerger ou d'appuyer l'idée que ce décalage puisse consister en une voix intérieure, définissant davantage ce que les personnages sont et non ce qu'ils dégagent. Ainsi, l'idée même de sexualité se retrouve banalisée par la place que prend le désir de Pierre-Joseph pour des hommes plus âgés et la subversion que cela peut représenter.

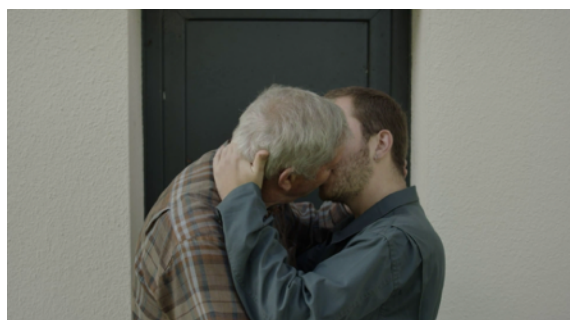


Figure 19 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

Plus tard, un plan montre Pierre-Joseph et Adrien s'embrasser langoureusement derrière la maison de ce dernier. Ce plan, cadré de façon frontale en plan taille, revient plus tard dans le film, après que Pierre-Joseph ait pris de l'âge, ce qui donne de la consistance à cette rencontre tout en appuyant une forme de stabilité, de quotidien dans la vie de Pierre-Joseph.

Lorsqu'ils reviennent avec Alberto de leur voyage en Himalaya, la première séquence, et donc les retrouvailles à nos yeux, les montre avec Adrien. Ils s'embrassent, se caressent et se déshabillent. Ces ébats, filmés en un plan taille, sont silencieux. La caméra est fixe et Adrien passe donc en hors-champ lorsqu'il s'abaisse pour réaliser une fellation. Ces ébats, malgré leur nature de retrouvailles, sont filmés sans emphase, avec une grande simplicité et dans un langage cohérent avec le reste du film. Cela dédramatise la sexualité, à son stade le plus subversif du film, la faisant passer comme un événement anodin. Dans l'ensemble, le sexe est filmé comme un prolongement du travail, comme une pratique physique, immédiate, non verbalisée, éminemment quotidienne.



Figure 20 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

B) Rencontre romanesque : Kutta et Pierre-Joseph

Le film est narré en off par les voix de Françoise, Pierre-Joseph et Alberto qui vont se succéder tout le long du film. Ces voix peuvent être définies par leur caractère romanesque. Les premiers mots prononcés, par Françoise, sont : « L'histoire a vraiment commencé lorsque Kutta est arrivé ». Cette formulation place directement le spectateur face dans l'univers de la fiction, contée par des mots. Ces mots, et l'ensemble de ceux prononcés par

les voix off tout au long du film, se démarquent par leur forme très littéraire. J'entends par là, un choix lexical élaboré (précision des mots, parfois poétiques ou techniques), une syntaxe travaillée (phrases longues, balancées, parfois introspectives) et une musicalité propre (rythme, respiration, pauses). La relation de ces textes aux images n'est pas illustrative. La voix off ne double pas l'action, elle la surplombe, la devance ou la relit. La parole invite ainsi à penser plutôt qu'à suivre. Cette indépendance donne à ces voix off une consistance esthétique littéraire, avant de devenir cinématographique. De nombreux passages de ces voix se trouvent associés à des images des narrateurs qui écrivent, lisent ou écoutent. Le cadre de ces plans et le rythme de ces actions et ne nous confirment pas l'existence de ces voix au sein de la diégèse, mais appuient définitivement leur nature littéraire et romanesque.

Le romanesque se définit également par une suite d'événements extraordinaires, marqués par l'imprévu et l'idée d'une trajectoire exceptionnelle. Ces éléments se retrouvent dans la forme et le contenu des voix off. Leur assemblage polyphonique donne un caractère précieux au personnage de Kutta, comme si un seul point de vue ne suffisait pas à conter son histoire. Par ailleurs, son absence fait émerger un suspens quant à sa trajectoire que l'on imagine donc exceptionnelle. Le film nous apprend, par la voix off, le fait que Kutta se serait découvert des origines princières dans sa quête d'identité. Le titre, typiquement romanesque, est ainsi raccroché à ce personnage sur lequel le film fait planer un mystère. Ces éléments dont la nature romanesque est flagrante sont contrastés par l'absence d'événements dramatiques marquants et par le fait que l'histoire de Pierre-Joseph prenne finalement le dessus. Si Kutta motive la genèse du récit et en devient une figure récurrente, il apparaît finalement comme un but, un dénouement. Il est la trajectoire de Pierre-Joseph dont on suit un parcours de formation à travers son apprentissage, ses rencontres, son émancipation, son désir. L'existence de Pierre-Joseph est racontée comme une fresque avec ses épreuves, ses passages, ses liens symboliques dont le caractère extraordinaire émerge de la subjectivité extrême et anodine de sa vie.

C'est l'étalement du récit sur la durée qui donne une consistance de fresque à cette suite d'événements. Ce passage du temps est illustré notamment par des étapes de la vie comme la mort. Dans un premier temps avec le personnage de Mme.Aubry, une horticultrice chez la mort. Dans un premier temps avec le personnage de Mme.Aubry, une horticultrice chez qui travaille Pierre-Joseph, filmée dans un plan taille en plongée où elle apparaît inerte, au

sol. De la terre provenant d'une machine s'accumule sur son bras. Quelques minutes plus tard, la même mise en scène transposée à la miellerie illustre la mort de Moïse, l'apiculteur. L'association de la mort à la matière première de leur travail, la terre pour l'une et le miel pour l'autre, crée un aspect tragique et les raccroche à une forme de destinée, faisant d'eux des personnages typiquement romanesques. Cela est contrebalancé par l'aspect mécanique qui se dégage de la mise en scène et de sa répétition qui banalise la mort. Ainsi, le personnage de Pierre-Joseph évolue tout en gardant la consistance dédramatisée de sa trajectoire, qui caractérise le romanesque du film. Ces événements et leur rythme d'apparition, en un long plan silencieux à quelques minutes d'intervalle, donnent une première notion du temps qui passe.



Figure 21 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

Quelques séquences plus tard, au sein d'un unique plan, le personnage de Pierre-Joseph prend de l'âge. Sur un lit, filmé en plan large dans une chambre légèrement éclairée, Pierre-Joseph dort en compagnie d'Alberto et Adrien.

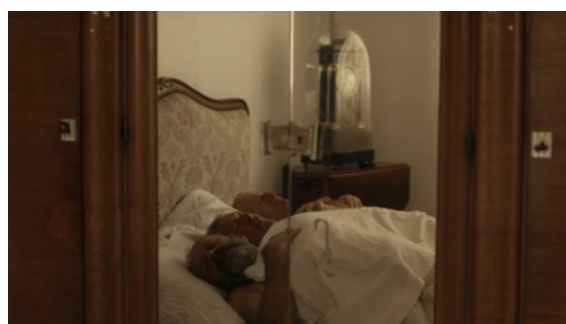
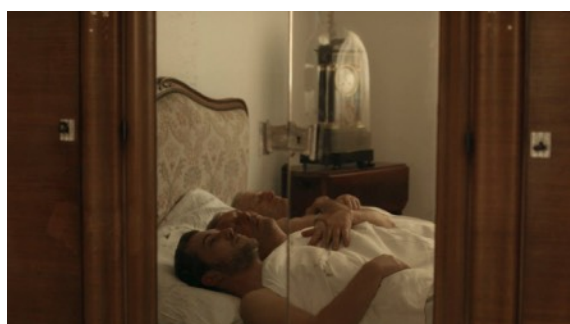


Figure 22 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

Le tic-tac d'une horloge, présente dans la profondeur du plan, envahit la pièce. Après un temps, le bruit s'arrête, Pierre-Joseph se lève et sort du champ. Quelques secondes plus tard, il revient vieillis (interprété par un autre comédien) et se remet à dans le lit. Ce passage du temps peut aussi bien apparaître comme une ellipse que comme une façon de faire la

bascule physique d'un vieillissement s'inscrivant réellement dans la temporalité du film. Ces deux possibilités ont la particularité d'allonger le temps : en créant un saut important dans le temps, ou bien, par le fait de définir le temps passé depuis le début du film qui restait flou jusqu'alors. La musique du film, aux sonorités anciennes provenant de l'utilisation du luth, a la particularité de situer l'histoire hors du temps, comme un souvenir recomposé, ce qui étend à nouveau la temporalité du film.

Au bout d'une heure de film, nous découvrons en même temps que Pierre-Joseph, le personnage de Kutta, dans son château renaissance. Pierre-Joseph déclare en off : « C'est étrange de ne se rencontrer qu'après tout ce temps passé. » « Quel temps ? » demanda Kutta ». Cette rencontre est mise en scène par une bascule de point de vue. Pierre-Joseph est filmé dans un plan moyen à travers la porte vitrée du château, depuis l'intérieur. Kutta descend des escaliers en hors-champ, il ouvre la porte à Pierre-Joseph et le serre dans les bras. La bascule qui s'opère nous place du côté de Kutta tout en préservant son visage de la caméra. Le dénouement surgit ainsi en conservant une forme de suspense. Le visage de Kutta apparaît quelques plans plus tard, assoupi sur un canapé en compagnie de Pierre-Joseph. Son regard reste encore inatteignable, il a les yeux fermés. L'obscurité, la faible profondeur de champ et le décadre, créent un vide qui donne matière à l'imagination et cultive cette tension quant à ce personnage et la nature de cette rencontre tant attendue.

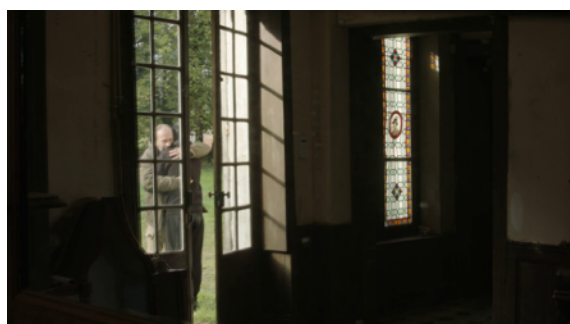


Figure 23 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

Dans la séquence qui suit, la nuit tombe et Pierre-Joseph fait les cent pas, nu devant un feu de cheminée, regardant furtivement la pleine lune par la fenêtre. Le bout de la trajectoire, qui crée la nature romanesque de cette rencontre, surgit enfin. Des sonorités de percussions et de guitare électrique viennent s'ajouter au luth auquel le film nous a habitué, dans une musique amenant une dimension presque épique à ce moment. Kutta, nu, entre dans le champ dos à la caméra et se place face à Pierre-Joseph dont le regard se dirige vers son

entre-jambes. La lumière tamisée et vacillante, le motif de la pleine lune, l'échelle de cadre en plan taille et le découpage, créent une atmosphère mystique qui appuie la tension liée à cette rencontre. Le contre-champ laisse apparaître le sexe de Kutta, composé de sept verges qui flottent dans les airs. Un raccord dans l'axe, élargit le plan, et offre la première image de son regard. À cet instant, le romanesque prend fin, et l'accès au regard de Kutta fait basculer le récit dans sa dimension profondément fantastique.



Figure 24 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

C) Anti-rencontre : les racines et la famille

Les héros de ce film, Pierre-Joseph et Kutta, sont introduits par leurs liens familiaux. Le récit d'apprentissage que constitue *Un prince* va se construire, dans un contexte où l'émancipation passe par une remise en question et une réinvention de ces liens.

L'adoption de Kutta est présentée en voix off, juste après que Françoise ait déraciné une plante. Dans un insert aux couleurs fade, la délicatesse du geste et de la description de Kutta détonne avec le récit conté par la suite en voix off, celui d'un arrachement. Le plan qui suit, très large, nous offre l'horizon de l'océan, la possibilité de penser un ailleurs.



Figure 25 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

Ces échelles de cadre empêchent l'accès au visage de Françoise, qui se décrit avec dureté et dont la voix n'existe qu'en off, ce qui introduit un lien familial peu chaleureux dans ce décor grisâtre qui mélange un cimetière de bateaux à ce qui semble être le vestige d'un bunker. Le rapport de Kutta avec ses racines et sa famille passe par la voix et le regard des autres, principalement Françoise, du fait qu'il n'ait pas de voix ou de présence dans le film avant sa rencontre avec Pierre-Joseph.

L'évocation d'un ailleurs, apparaît également dans les images issues du voyage en Himalaya de Pierre-Joseph et Alberto. Elles surgissent dans un support différent, qui s'apparente à de la DV. Aucun visage ou corps humain n'apparaît, seulement des paysages et des plantes filmés à différentes échelles de cadre. Cette absence, associée à la bande sonore, composée de bruits d'animaux, de cloches ou de mots prononcés dans une langue inconnue, donne une dimension mystique à cet ailleurs, auquel est rattaché Kutta. Cela est renforcé par l'ellipse totale de ce voyage pourtant présent dans la temporalité du récit et évoqué à plusieurs reprises par la voix off. Cela renforce l'incertitude quant à l'existence de Kutta tout en sacralisant la découverte de ses origines et par la même occasion sa trajectoire.



Figure 26 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

Pierre-Joseph lui n'est pas arraché, mais poussé par ses parents vers ce centre de formation. Son choix se résume à trancher entre fleuriste ou boucher, la voie choisie est un premier pas vers l'émancipation pour Pierre-Joseph, fils d'armurier et de taxidermiste. C'est d'ailleurs, en partie, par son rapport aux animaux que Pierre-Joseph va s'éloigner de sa famille. Il déclare en voix off « Mes parents avaient des chiens, dont je m'occupais, que j'adorais et que je considérais comme ma véritable famille ». La séquence de repas familial qui suit se trouve

être filmée dans un plan-séquence frontal, le patriarche en bout de table face à la caméra, Pierre-Joseph et sa mère se faisant face. L'échelle de cadre moyenne du plan, contraste avec l'échelle sonore très resserrée qui rend le silence d'autant plus pesant par l'existence de la moindre gorgée, du moindre frottement de couvert. L'austérité du plan et de cette réunion de famille se trouve appuyée par le minimalisme du décor et l'obscurité du mur, dont le contre-jour, rend son rouge sanglant.



Figure 27 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

Le motif de la cabane représente la métaphore parfaite du lien qu'entretient Pierre-Joseph avec son père. Premièrement dans la cabane de chasse du père, où une séquence de repas les unit avec Mino, et des amis chasseurs. La séquence est étouffante par l'échelle de cadre serrée des plans, filmés en longue focale, et l'absence de fenêtre dans le champ. Pierre-Joseph existe peu, malgré l'usage d'un panoramique, passant de la table au père, toujours en bout de table. Pierre-Joseph est assis à l'extrême opposé. Un plan permet au visage de Pierre-Joseph d'exister furtivement, mais l'isole par la profondeur de champ. Du plus au moins flou, on voit son père et Maxime, son cousin avec qui il a couché à plusieurs reprises. Le plan qui suit est un insert sur la main de Mino et de Pierre-Joseph sautant un même plat. Ces éléments introduisent un autre facteur de dissonance avec son père, la sexualité de Pierre-Joseph et son rapport à la masculinité.



Figure 28 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

La séquence suivante montre Pierre-Joseph ouvrir le sac de son père dans lequel se trouve un fusil de chasse, pratique qui le débecte, et une image pornographique hétérosexuelle. Plus tard, un champ contre-champ dans une voiture de nuit, montre Mino et Pierre-Joseph d'un côté, et de l'autre les yeux brillants de son père dans le rétroviseur de la voiture. La voix off de Pierre-Joseph y décrit, des ébats avec Mino et le souvenir d'un bain partagé avec son père, qui se caressait le sexe. Si Pierre-Joseph y voit « la chose la place captivante du monde » et semble situer la découverte de son attirance sexuelle à travers ce moment dans le détachement le plus total, la séquence prend une tournure sordide où la place laissée à l'imagination devient dérangeante. La mise en scène manichéenne, en champ-contre-champ frontal, brise définitivement le lien qui les unit. L'amorce du père sur le champ sur Pierre-Joseph et Mino est éclairée par la lumière de la voiture qui s'éteint lorsque la voix de Pierre-Joseph termine de raconter ce souvenir.

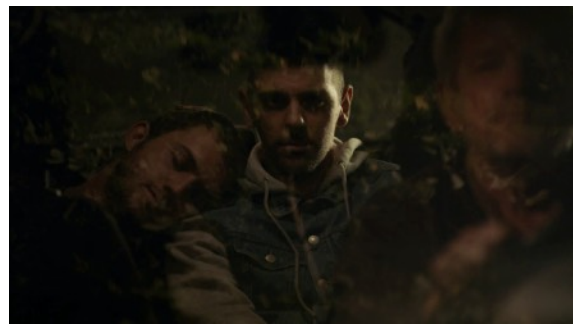


Figure 29 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

La séquence qui suit illustre, par la voix off, la mort de son père d'une leucémie avec un détachement dont la rationalité n'a plus besoin d'être démontrée. Pierre-Joseph va ainsi déconstruire son rapport à son père par la cabane de chasse. Il s'y installe, retourne les tableaux de chasse de son père et y crée des herbiers homoérotiques. L'échelle de cadre s'élargit dans cette séquence où Pierre-Joseph dessine devant la cabane. On y voit la nature

qui reprend ses droits par l'existence d'un gros plan sonore sur les chants des oiseaux et la présence du chien, qui se ballade puis entre dans la cabane, dans la profondeur.

Les hommes qui vont ponctuer le récit de Pierre-Joseph par la suite ont tous l'âge de son père, voir plus. Les rapports qu'il entretient avec Alberto et Adrien, en opposition à son père, sont chaleureux, mais la transmission bienveillante qui s'en dégage se retrouve combinée à une attirance sexuelle intense. Ainsi, c'est en Moïse que Pierre-Joseph va trouver un modèle paternel et reconstruire la notion de famille. Dans un lent et court panoramique, qui tranche avec la fixité quasi-systématique du film, Pierre-Joseph et Moïse déposent une ruche avec délicatesse dans la forêt. C'est en pleine nature, dans le travail du vivant, cadré de sorte à les faire exister ensemble, de façon organique, que Pierre-Joseph crée ce lien avec l'apiculteur.

Après la mort de Moïse, et son vieillissement physique, Pierre-Joseph se résout à construire une cabane. C'est la voix off d'Alberto qui décrit ce projet, dans une séquence où ils dégagent et brûlent les branches d'un roncier pour préparer le terrain. La fumée qui se dégage du feu, à travers les rayons du soleil, est filmée dans un lent panoramique vers le ciel dont se dégage un onirisme qui renforce l'atmosphère de rêve et de fantasme que renferme, d'après Alberto, ce projet de cabane pour Pierre-Joseph. Dans un plan qui commence dans une obscurité totale, on voit un morceau de tôle se faire percer pour créer une fenêtre. En résulte un jeu de contraste où la cabane, devient à la fois un lieu d'intimité et une ouverture sur la nature, le vivant, sur le monde de Pierre-Joseph.



Figure 30 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

La dernière séquence du film montre les personnages ayant ponctué le récit de Pierre-Joseph, préparer un repas autour d'une table dans cette nouvelle cabane. De lents

panoramiques pris du centre de la cabane, créent des portraits des différents personnages et de leurs interactions. Des bruits d'animaux nocturnes résonnent dans l'arrière-plan. Moïse puis Françoise émettent à leur tour des sons d'animaux, plongeant le film dans l'esthétique fantastique qu'il a peu à peu mis en place. Ils partagent un repas, éclairé à la bougie, filmé dans un motif circulaire et organique, créant une atmosphère chaleureuse en miroir total avec le repas familial qui apparaît au début du film. Cette tablée réunit la famille que Pierre-Joseph s'est reconstruite, à travers leur animalité, leur lien avec le vivant.



Figure 31 : *Un prince* de Pierre Creton, 2023

Chapitre 2 : Habiter la matière

A) Écriture littéraire puis cinématographique

Pierre Creton a toujours conservé une profession en parallèle de sa pratique artistique. Anciennement ouvrier agricole, il est aujourd'hui jardinier à son compte. C'est notamment par cette double pratique, que ses projets de film sont motivés, non pas par des sujets, mais par des rencontres. Née alors l'envie de les comprendre et de chercher les conséquences de ces dernières. Pour *Un prince*, ce sont différentes rencontres reliées par un enchaînement d'idées qui ont constitué la genèse du film. La première est celle de Mohamed Samoura, un jeune apprenti boulanger que Pierre Creton et Vincent Barré ont accueilli. Les autres proviennent du souvenir ravivé de l'apprentissage du réalisateur et des rencontres qui y sont associées. Le film constitue par ailleurs le prolongement d'un texte que le réalisateur avait écrit en 2014, *Une honte*.

« un texte que j'ai écrit et où j'invite d'autres personnes à écrire à partir d'une de mes photos d'enfance : on me voit à 4 ans dans le salon de la maison familiale caresser la tête d'un chevreuil mort, tenu écartelé debout devant mon père, mon grand-père et mon oncle. Ma mère, qui prend la photo, me demande de lui sourire. Pour dire à quel point enfant, on peut être conditionné à une situation donnée, un modèle unique. On ne s'imagine pas encore qu'il peut en exister d'autres. » (Pierre Créton, Entretien donné à Libération¹², 2023)

À partir de ces éléments, Pierre Créton décide d'écrire *Un prince* à l'aide de trois amis, Mathilde Girard, Cyril Neyrat et Vincent Barré. L'écriture a commencé par trois monologues qu'ils se sont reparti.es. Mathilde Girard a écrit celui de Françoise, Vincent Barré celui d'Alberto et Pierre Créton celui de Pierre-Joseph¹³. C'est à partir de ces trois textes, que

¹² PIETTE, Jérémie, « Pierre Creton et Antoine Pirotte : "On a appris à se connaître en jardinant" », Libération, 18 octobre 2023.

¹³ GARSON, Charlotte. « Principe ôté », *Les Cahiers du cinéma*, n° 816, janvier 2025

Pierre Creton a imaginé des séquences et que l'écriture cinématographique a commencé, la genèse du film étant purement littéraire.

« C'est un peu ma forme d'écriture. Je ne commence jamais de manière purement scénaristique, c'est toujours assez littéraire car cela émane juste du désir d'écrire avant d'écrire pour un film. » (Pierre Creton, Entretien donné à Cineuropa¹⁴, 2023)

En 2020, Pierre Creton obtient une aide à l'écriture du CNC, ce qui a permis de continuer l'écriture sur deux ans. À partir de là, chacun.e des co-scénaristes a écrit « un point de vue personnel »¹⁵ du récit. Ils se réunissaient tous les trois mois à Vattetot-sur-mer, la ville où demeure Pierre-Creton, pour rassembler leur travail.

« C'était un peu comme un rituel et puis, c'est une manière aussi de joindre le travail à l'amitié » (Pierre Creton, Entretien donné à FrenchMania, 2023)

L'objet scénario final met en parallèle des blocs d'actions sous forme de didascalies et les voix off des différents personnages, sans préciser davantage leur imbrication et le rythme qui va avec¹⁶.

B) Préparation en dehors des sentiers battus

Lorsqu'est évoqué l'étape de casting d'Un Prince, Pierre Creton rigole tant cette notion lui est étrangère, comme de nombreuses liés à la fabrication d'un film selon des méthodes universelles. Les personnages sont, pour la plupart, incarnés par des connaissances, des amis du réalisateur. Et pour ceux qui ne l'étaient pas, ils le deviennent. C'est le cas d'Antoine Pirotte, qui interprète Pierre-Joseph dans la première partie du film, dont la rencontre, éclaire le processus de création du film. Lors d'une conférence qu'il donnait à La Fémis,

¹⁴ LEMERCIER, Fabien. « Pierre Creton • Réalisateur de Un prince », Cineuropa, 19 mai 2023.

¹⁵ LESTAGE, Diane. « Pierre Creton (Un Prince) : « Le désir est le moteur essentiel de la vie » », FrenchMania, 18 octobre 2023.

¹⁶ Entretien réalisé avec Antoine Pirotte, 2025

Pierre Creton remarque Antoine Pirotte, encore étudiant en image à La Fémis, dans la salle. Il est en écriture d'Un prince et voit instinctivement en lui le personnage de Pierre-Joseph.

« Je pense que j'ai vu chez Antoine un paysan, avec le physique et le corps de ces jeunes gens que j'ai pu connaître en Normandie. » (Pierre Creton, Entretien à Libération, 2023)

Ce qu'il ne savait pas, c'est qu'Antoine Pirotte lui avait déposé une lettre avec son numéro de téléphone, une année auparavant. Il partait en voyage improvisé en Normandie et avait vu un article des *Cahiers du cinéma* consacré à Pierre Creton, où était évoqué Vattetot-sur-mer. C'est donc après cette conférence et la naissance d'un désir de collaboration inconsciemment réciproque, que la réelle rencontre a eu lieu. Antoine Pirotte avait à ce moment-là un stage à réaliser pour son école et c'est ainsi, d'une envie mutuelle, que s'est envisagé le projet de le faire auprès de Pierre Creton. Pendant deux semaines, Antoine Pirotte a été jardiner avec Pierre Creton en étant conventionné par La Fémis. Ce temps de jardinage, en plus de leur permettre d'apprendre à se connaître, a constitué les premiers repérages d'*Un prince*.

« C'était vraiment clair et net qu'on faisait du cinéma à ce moment-là [...]. J'ai découvert ça beaucoup avec Pierre, parce qu'à l'école personne te dit que tu fais du cinéma quand tu jardines. Pierre écrit quand il fait la vaisselle. C'est un peu des formules, mais c'est pour rappeler que le cinéma c'est pas une chose déconnectée du quotidien. En tout cas pour lui c'est vraiment très lié au quotidien. » (Entretien réalisé avec Antoine Pirotte, 2025)

L'histoire prend place dans le pays de Caux, plus précisément dans les lieux où travaille et vit Pierre Creton. Ainsi, la manière dont le film allait se fabriquer était assez claire, dès l'écriture. Pierre Creton a réalisé de nombreux films seul et celui-ci est le premier qui le fait plonger autant du côté de la fiction. Si cela n'a pas changé drastiquement ses méthodes, la rencontre d'Antoine Pirotte a tout de même créé un tournant. Étant en formation en image, l'idée qu'il exerce également la fonction de chef-opérateur est venue assez naturellement. Cette bascule de comédiens, qui intervient dans ce plan où Pierre-Joseph prend de l'âge, est donc également une bascule de cadreur, car Pierre Creton incarne sa version mature. Par

ailleurs, les personnes qui sont devant, comme derrière la caméra, sont des amis et des connaissances du réalisateur. C'est ainsi que son ami Léo Gil-Mena, signe l'image avec Antoine Pirotte, que Joseph Squire, un camarade de promotion d'Antoine Pirotte, a capté le son et que sa soeur, Maryse Creton Allain, s'est occupée à l'aide d'ami.es de nourrir l'équipe. Olivier Rignault et Lisa Merleau, se sont occupé.es de la direction de production et de l'assistanat mise en scène. Ainsi, le plateau était composé d'une équipe technique de 5 personnes maximum.

« dès que j'ai commencé à faire des films, comme je n'ai pas fait d'école de cinéma, je ne savais pas très bien qu'il y avait le documentaire et la fiction. Ça m'a tout de suite permis d'être plus libre. » (Pierre Creton, Entretien donné à FrenchMania, 2023)

Pour financer le tournage du film, Pierre Creton n'a pas pu compter sur les aides du CNC et de la région, qui lui ont été refusées, durant l'été qui précédait le tournage, prévu à l'automne. Le projet était bien avancé et l'envie de le tourner très affirmée chez l'ensemble de l'équipe. De plus, le réalisateur souhaitait tourner spécifiquement à cette saison. C'est donc avec l'aide d'amis, à nouveau, que le film s'est financé. Le film s'est fabriqué avec 70 000 euros provenant d'Arnaud Dommerc, son producteur de chez Andolfi, de Vincent Barré, son mari et de Pierre Barry, son ami cultivateur de lin qui interprète également le personnage d'Adrien. Cet argent a donc permis de rémunérer l'équipe et de louer un peu de matériel. Le film a beau être fabriqué dans une économie de moyens, la démarche de Pierre Créton appuie le fait qu'il n'existe pas de compromis possible sur la façon dont l'équipe est rétribuée pour son travail.

« Pierre c'est hyper important pour lui de dire qu'on fait le film que si les gens sont payés tu vois, c'est un vrai métier. Même s'il dit qu'il est cinéaste du dimanche parce que son métier c'est jardinier. » (Entretien réalisé avec Antoine Pirotte, 2025)

C'est pour cette raison que le film a dû être tourné en seulement 17 jours. Cette temporalité, liée aux contraintes économiques, nécessitait tout de même une organisation plus précise que les précédents tournages du réalisateurs. Olivier Rignault et Lisa Merleau ont donc réalisé avec l'aide d'Antoine Pirotte des documents de préparation, qui ne font pas partie de la méthode habituelle du réalisateur.

« il y avait beaucoup de photos de repérage, qui sont un mélange de photos que Pierre prenait au quotidien, que moi j'avais prises quand j'y étais, une carte avec tous les décors, des listes de matériel. Il n'y avait pas de découpage mais comme il y a beaucoup de décors dans *Un prince*, il y avait quand même des feuilles de service qu'on appelait feuille de bureau pour ne pas effrayer Pierre. Pour le plan de travail c'était pomme-de-terre » (Entretien réalisé avec Antoine Pirotte, 2025)

C) Tournage et matière : prendre le temps

Le rythme était donc relativement soutenu, se souvient Antoine Pirotte. Les horaires relativement classiques n'empêchaient pas Pierre Créton de se lever à l'aube pour sortir ses poules, nourrir ses bêtes. Les feuilles de service précisaient principalement les décors, le film n'étant pas découpé. Les plans étaient imaginés sur place, le jour du tournage, avec l'objectif d'écrire sur le plateau et de chercher le mieux, dans l'instant présent. Dans le prolongement de cette idée, Pierre Créton s'arrête la plupart du temps à une prise par plan, si cela ne fonctionne pas, l'équipe essaye un autre plan. Cette méthode leur permettait de chercher et d'explorer sur le moment malgré les contraintes liées au temps. Par ailleurs, les lieux de tournage sont ceux que Pierre Créton habite au quotidien et que Antoine Pirotte a découverts lors de son immersion de jardinage. Ainsi, la façon dont les sons et la lumière les habite, est connue.

« je pense que le manque, c'est vraiment un moteur de création chez lui. Et ça va avec le fait de ne pas voir absolument tout, de laisser comme ça une part de mystère à ce qu'on fabrique, de se laisser la possibilité de découvrir des choses en les faisant. [...] D'avoir ce récit hyper fragmenté, ça permet justement de se dire que l'écriture continue au tournage et qu'elle continuera au montage. » (Entretien réalisé avec Antoine Pirotte, 2025)

Cette manière de travailler est également une façon dont Pierre Créton crée son improvisation et recherche des accidents heureux. Les quelques dialogues présents dans le

film ne sont pas écrits mais émergent des situations imaginées et présentes au scénario, réinterprétées sur le décor par les comédien.nes.

« Quand je filme mes personnages, j'aime bien pouvoir capter d'eux à la fois leur personnage qui a été écrit, et quelque chose d'eux, qui leur appartient, puisque je filme des gens que je connais bien, qui sont des proches. Et voilà, c'est ça aussi que j'aime obtenir d'eux. Alors pour ça, il faut leur laisser la liberté de pouvoir aussi agir et se déplacer dans l'espace comme ils en ont envie. Il y a plus une mise en situation qu'une mise en scène je dirais. » (Pierre Creton, Entretien donné à Tsunami¹⁷, 2023)

Si la courte durée du tournage n'a pas empêché à l'équipe de penser le film en temps réel, peu de séquence ont été coupées au montage. Pierre Creton travaille ainsi, et le peu de séquences non montées sont amenées à exister dans d'autres films. C'est le cas des images tournées en Himalaya par Pierre-Joseph et Alberto dans le film, qui sont issues de *L'arc d'iris, souvenir d'un jardin* réalisé en 2006 par Pierre Créton et Vincent Barré, l'interprète d'Alberto.

¹⁷ MORENO, Nicolas, « Pierre Creton : « Un Prince est un film érotique ». » Tsunami, 20 mai 2023.

Chapitre 3 : Contempler le quotidien au tournage, une voie vers un film fantastique

« Pour Pierre, le surnaturel surgit dans le fait de connaître des lieux dans le temps. C'est en les habitant, en réalisant des gestes au quotidien et en mettant tous ces derniers au même niveau, que le surnaturel apparaît. » (Entretien avec Antoine Pirotte, 2025)

Cette quête esthétique passe dans un premier temps par le fait de cultiver l'instant précieux. Pierre Creton choisi ainsi d'improviser les dialogues et les actions tout en favorisant le changement de plans au tournage de nouvelles prises. Cela est accompagné par une écriture et une remise en question constante du scénario, aidées par la narration romanesque sous forme de voix off. La temporalité et la neutralité qui permet d'accueillir le surnaturel et de le considérer tel quel, sont amenées par le fait filmer le quotidien, de façon latente, dans de longs plans caractérisés par une forme d'inefficacité. Cela est renforcé par la sobriété qui émane de l'évolution du récit. Dans un second temps, c'est par des ambitions naturalistes, amenées par le contexte du tournage, que Pierre Creton cherche à mettre en scène le quotidien. C'est en réduisant le dispositif cinématographique, en faisant appel à ses proches et en filmant les lieux qui composent sa vie intime et professionnelle qu'il y parvint. Lorsque Antoine Pirotte lui demande lors de repérages la météo qu'il trouverait idéale, le réalisateur lui réponds : « N'importe quel temps serait préférable », phrase qui aurait été prononcée par Marguerite Duras. En somme, Pierre Creton rapproche le plus possible le tournage de son quotidien.

Par ailleurs, ce qui fait définitivement basculer l'esthétique du film vers une forme de fantastique, s'opère par des artifices de mise en scène qui résident dans leur décorrélation du tournage. Par l'écriture littéraire et romanesque du film, dans un premier temps, puis par le montage, la reconstruction des voix off ou encore les effets spéciaux qui permettent de transformer les matériaux du tournage. Ainsi, la réalisation de cette bascule définitive se

joue à d'autres étapes de la fabrication du film. En ce sens, la miniaturisation de l'équipe coïncide totalement avec l'ambition du film, en ne créant à aucun moment de compromis techniques liés à un désir esthétique, tout en donnant à sa genèse toute sa singularité.

Un prince semble chercher, dans l'expérience sensible du film comme dans celle du tournage, un état de contemplation du quotidien, qui atteint une telle précision que le moindre événement inhabituel, une brise, un rayon de lumière, un animal, devient une manifestation surnaturelle. Cet état, associé à la nature romanesque du récit et de la mise en scène, façonne l'esthétique fantastique singulière d'*Un prince*.

Partie III : Fabrication de *Week-end châteaux de la Loire*

Chapitre 1 : Pré-production

A) Projet narratif et esthétique

L'idée originelle provient d'une image, celle d'un père et d'un fils dans une voiture, qui ne se parlent pas, alors qu'ils auraient plein de choses à se dire. Ce silence est la norme de leur relation car l'intérêt qu'ils pourraient porter à l'autre constituerait une gêne, une honte, une atteinte à leur masculinité, qui leur a été tour à tour inculquée.

À partir de là, l'idée était de mettre en scène cette quotidienneté à travers un événement qui s'en démarque tel qu'un voyage. Le situer à une période de bascule à l'âge adulte semble intéressant pour les impacts relationnels qui vont avec : la dépendance qui disparaît peu à peu, la masculinité et le regard sur l'autre qui évolue. L'apparition d'une autre relation entretenue par le fils, en l'occurrence issue de sa vie affective et sexuelle, permet de construire un décalage avec celle qu'il entretient avec son père et ainsi la possibilité de conscientiser ce vide par la comparaison. L'homosexualité du fils fait émerger un rapport particulier à la masculinité et la remise en question de ses codes, qui peut y être associée. À partir de ces éléments, se sont construits le synopsis et le scénario co-écrit avec Louis Bonnet (voir annexe).



Figure 32 : *Voyages en Italie* de Sophie Letourneur, 2023

Le projet esthétique du film se base sur cette notion de **quotidien** caractérisé par le vide. Cela est défini par un rythme répétitif, au même titre que l'itinéraire des personnages,

alternant entre gares, voiture, châteaux et hôtels. Les besoins triviaux de Maël et Pascal comme se laver, manger, dormir constitue la matière du film afin de créer une forme d'inefficacité dans le choix des actions représentées. Cette ambition est renforcée par de longs plans larges figés qui ne hiérarchiseront délibérément pas, ce qui constitue un intérêt narratif.

La composition des plans permet de créer une opposition entre le caractère exceptionnel des décors et la trivialité des échanges Père/Fils. Pascal et Maël sont tassés dans le bas du cadre de façon à laisser beaucoup d'espace à l'architecture des châteaux et aux œuvres qui y sont exposées. L'attrait visuel que représentent naturellement ces monuments est exacerbé par la place qui leur est donnée et qui rend le banal d'autant plus insipide.



Figure 33 : *Cherries* de Vytautas Katkus, 2022

L'improbabilité de la rencontre d'Antoine et Maël débarque comme un film dans le film. Cette rupture est également esthétique, guidant le film vers une dimension **onirique**. Les hôtels sont situés dans des zones industrielles dont les arrière-plans se distinguent par des voyants d'antennes rouges et d'intenses spots lumineux d'entrepôts. Ces non-lieux qui ne vivent habituellement que le jour se retrouvent habités par la relation d'Antoine et Maël, créant une atmosphère en rupture avec le quotidien qui se dégage du reste du film. Nous travaillerons la lumière sur les personnages de façon à créer des zones d'ombres, allant parfois jusqu'à des contre-jours. C'est loin du regard des autres, et de la lumière que Maël va être amené à se dévoiler et à prendre conscience de la nature de sa relation avec son père.

Le bleu du ciel saturé et la chaleur des couleurs du film, créent une atmosphère estivale qui instaure un contexte idyllique à ce voyage. Le rythme répétitif, minimaliste de la musique associé à des sonorités acoustiques d'instrument ancien, lient les décors à une atmosphère joviale, solaire. Pascal et Maël auraient tout pour passer un bon moment.



Figure 34 : *Ô saisons, ô châteaux* d'Agnès Varda, 1958

La relation de Pascal et Maël est parasitée par des foules déshumanisées, lunettes de soleil sur le nez, filmées de dos, bord cadre ou dans le flou de profondeur. Les couleurs des polos, sac à dos et casquettes des touristes vibrantes, évoquent une forme d'artificialité en opposition à la blancheur de la pierre et la verdure de la végétation. Cette foule est oppressante par l'uniformisation qu'elle évoque et sa déconnexion de la réalité. L'ambition est, à travers le tourisme de masse, de faire émerger une forme de responsabilité des foules dans le vide relationnel des personnages.



Figure 35 : *Le Louvre et Notre Dame* de Martin Parr, 2012

B) Recherche de décor et repérages

À partir de ce projet narratif et esthétique, l'imbrication du désir de filmer des foules, des châteaux à notre économie, a très vite orienté la méthode de fabrication du film, notamment la miniaturisation de l'équipe. Par ailleurs, c'est le rythme déambulatoire du film et la volonté de partir pour cela d'une réelle errance dans les lieux, qui a confirmé ce choix.

Sur deux périodes séparées de trois jours, nous avons visité châteaux, hôtels, restaurants et gares pour choisir les décors et définir la façon dont nous souhaitions les filmer. Le scénario s'est écrit, en partie, lors des repérages que l'on effectuait à proximité de Tours. Le nombre de décors du film étant nombreux (trois châteaux, deux hôtels, une gare et un restaurant), les journées furent denses, mais l'immersion dans les lieux qui allaient habiter le film nous inspirait dans l'écriture. La journée, nous découvrions, au même titre que les personnages dans le film, les châteaux, les attraits particuliers du parcours de visite et la façon dont ils sont habités par le public. Le soir, nous étions occupés par l'écriture, nourrie par nos souvenirs, les images filmées sur les décors et les fascicules des châteaux étalés sur notre table de travail.

Dès les premiers contacts avec les propriétaires et gérants des décors, nous avons vu à quel point la petite équipe n'avait pas seulement pour impact de faciliter l'acceptation du tournage mais déterminait tout simplement sa possibilité. Certains châteaux, dont celui de Chenonceau, dans lequel nous avons tourné, sont ouverts tous les jours, toute la journée et n'offrent donc pas la possibilité d'accueillir des tournages nécessitant de blocage. Il est arrivé qu'ils condamnent partiellement et ponctuellement une pièce, ce qui ne coïncidait pas à nos besoins. La description d'une équipe minimaliste (réalisateur, chef-opérateur, assistante image et ingénieure du son) a donc permis de filmer des lieux peu enclins à l'accueil de tournage dans des configurations traditionnelles. Lors des repérages, les gérants des lieux étaient rassurés par l'encombrement de la caméra, qui était celle prévue pour le tournage. Par ailleurs, nous étions deux ce qui représentait déjà la moitié de l'équipe technique et leur permettait d'envisager l'espace que nous prendrions de façon assez précise. Ainsi, les châteaux que nous avons préférés esthétiquement (Chenonceau, Amboise, Villandry), ont accepté sans difficulté le tournage, qu'ils soient publics ou privés, sans conditions tarifaires

exigées. Ce fut un peu plus compliqué pour les hôtels, que nous ne pouvions évidemment pas privatiser dans nos conditions de production. Les gérants avaient donc du mal à envisager un tournage de nuit, par peur que cela ne gêne leurs clients. Ainsi, les négociations ont consisté pour nous, à insister sur la discrétion de l'équipe et du matériel pour les rassurer des potentielles nuisances sonores. La plupart des séquences se situaient dans les chambres de nuit, que nous avons dû bornioler dans l'un des hôtels nous ayant imposé une heure de départ à 22h. Néanmoins, l'ensemble des chambres furent finalement mises à disposition gracieusement, tout comme le décor du restaurant. Nous avions l'envie dans un premier temps de tourner la séquence de restaurant lors d'un service, pour la matière documentaire que cela aurait apporté. Ce choix a finalement dû être écarté pour des raisons de plan de travail. Le restaurant nous a donc accueillis entre ses deux services, la salle entière mise à notre disposition. Le temps de repérages étant finalement restreint compte tenu du nombre de décors, il m'a paru assez difficile de cumuler les questionnements pratiques, de production ou régie, à des questionnements purement esthétiques. Je me suis alors questionné sur la nécessité d'élargir les temps de repérages afin de séparer ces deux questionnements ou de faire appel à une personne, s'occupant de ces questions lors de la préparation du film, sans que sa présence soit forcément nécessaire au tournage.

Les repérages avaient la particularité d'être réalisés dès le début avec la caméra qui serait celle du tournage, comme mentionné précédemment. Ainsi, dans les lieux occupés par le public, cela permettait d'observer le rapport que cela crée avec les gens, la présence de regards caméra ou non. Dans les hôtels, nous pouvions prendre conscience des difficultés liées au manque d'espace et des possibilités offertes par le gabarit et la taille du capteur, spécifiques à cette caméra. Les images filmées constituaient donc un outil précis, que cela soit pour penser le découpage des séquences, ou pour créer une LUT¹⁸ et la tester sur l'ensemble des décors.

¹⁸ une **LUT** (Look-Up Table) est un fichier qui applique une transformation colorimétrique à une image pour en modifier les couleurs.

C) Découpage et plan de travail

Le découpage a été entamé lors des seconds repérages, sur les décors, à l'aide de la caméra. Nous l'avons poursuivi à partir de la cartographie des lieux et des images filmées. Dans l'idée de filmer la réelle déambulation des décors, nous voulions nous laisser la possibilité d'écrire et découper, en partie, sur le moment. Ainsi, nous avons découpé en amont les séquences qui constituent un squelette du scénario et nous nous sommes laissés la liberté de penser la mise en image de moments plus latents, sur le tournage, pour filmer la déambulation des acteurs qui découvrent le décor.

Le plan de travail a été réalisé à deux, avec Louis. Très vite, nous nous sommes rendu compte que le temps allait être un combat. Les séquences qui constituent le squelette du scénario étaient déjà nombreuses, les temps de déambulation ne devaient donc pas être négligés au plan de travail pour ne pas passer à la trappe. Nous avions prévu un décor par jour, les lieux étant relativement équilibrés dans le scénario, pour un total de sept jours de tournage. La volonté de chercher de la matière documentaire en filmant la découverte des lieux par les acteurs aurait pu être renforcée par un tournage dans la continuité, qui n'a malheureusement pas été possible. Les châteaux nous ont imposé certains jours de tournage, ce qui nous a obligé à les tourner dans le désordre et à séparer en deux blocs, hôtels et châteaux.

La séquence de visite guidée nous a demandé une préparation plus poussée que les autres. Nous avons souhaité, pour des questions de naturalisme et pour capter la foule, filmer une réelle visite guidée. Nous partions donc avec la contrainte de temps et d'espace qu'imposait la visite. Pour ces raisons, nous avons fait le choix de la tourner avec deux caméras. D'une part, l'idée était de pouvoir couvrir plus de matière dans certaines salles. De l'autre, cela permettait qu'une caméra puisse rester avec la foule et la guide pendant que l'autre se prépare dans la salle suivante. En repérages, nous avons pu assister à une visite et rencontrer une guide. Cela nous avait permis de prendre conscience de l'espace occupé, des arrêts, d'échanger avec la guide à propos de la pose d'un micro sans-fil et du contenu de sa visite. Elle était ouverte à l'idée de l'orienter sur des sujets qui pouvaient faire écho à notre récit et de sélectionner des salles plus arrangeantes pour nous, ce qui était très rassurant. Par malchance, elle n'a finalement pas pu être disponible sur notre jour de tournage, ce que

nous avons appris tardivement et nous a empêché de rencontrer ou même d'échanger avec un.e autre guide avant le tournage. Nous avons organisé une réunion en amont avec l'équipe technique (réalisateur, chef-opérateur, cadreuse caméra B et ingénieure du son), où nous passions en revue chaque plan du découpage (c'est là séquence où il était le plus précis), en l'associant aux pièces du château que Louis avait cartographié.

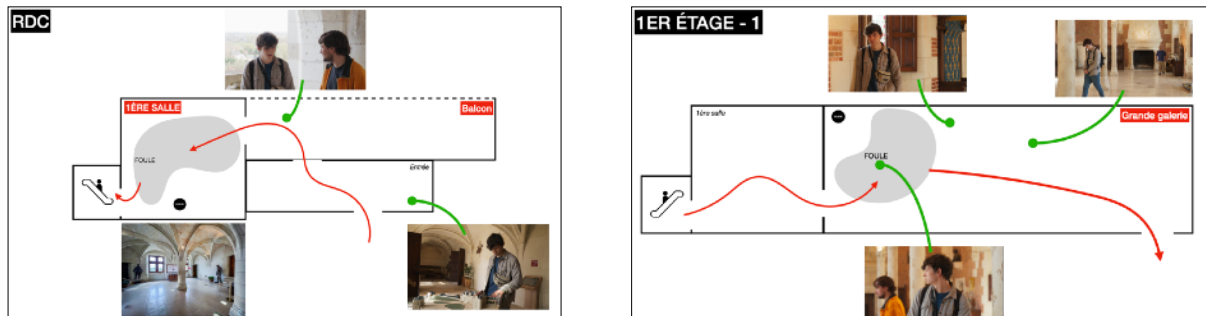


Figure 36 : Cartographie du château d'Amboise

Par ailleurs, nous avons prévu sur le plan de travail, une bonne heure de préparation pour cette séquence. L'idée était de pouvoir faire le parcours de visite avec l'ensemble de l'équipe pour calibrer les positions des comédiens, des caméras et le rythme avec lequel chacun.ne passe d'une salle à l'autre.

Chapitre 2 : Tournage

A) Équipe

L'équipe de tournage était donc composée au maximum de huit personnes comprenant : réalisateur, chef-opérateur, assistante image, ingénieure du son, coordinatrice d'intimité et trois acteurs. Sachant que les trois acteurs ne jouaient jamais en même temps lorsque la coordinatrice d'intimité était là, nous étions 7 maximum sur le plateau. Le comédien qui incarnait le personnage d'Antoine n'était pas là sur toute la durée de tournage, de même pour la coordinatrice d'intimité, nous étions donc 6 la majorité du temps. Le choix de cette configuration d'équipe s'explique par la volonté de réduire au maximum notre encombrement et de créer un environnement plus immersif et collaboratif.

Le choix de se faire accompagner de Margaux Audouin, en assistante image, était justifié par divers éléments. La mise au point était difficilement gérable par Louis dans certains plans que nous envisagions. S'il avait fallu pousser plus loin la miniaturisation de l'équipe, des solutions de mise au point automatique existent mais elles auraient contraintes l'utilisation d'optiques spécifiques souvent de moins bonne qualité (esthétique), ou augmentées drastiquement la taille de la configuration caméra. Par ailleurs, nous envisagions assez tôt d'utiliser une seconde caméra pour la séquence de visite guidée. L'idée que je puisse la cadrer a été balayée par la nécessité qu'une personne puisse communiquer avec les comédiens. Pour finir, le fait d'avoir une personne qui puisse faire de la lumière, a permis d'affiner la recherche d'une esthétique onirique pour les séquences qui lient Maël et Antoine.

D'autre part, j'ai cherché des solutions pour réorganiser les missions de régie et d'assistanat réalisation. Une personne qui n'avait pas besoin d'être sur le plateau s'occupait, lorsque l'on tournait, de préparer nos repas du soir et du midi, que l'on emportait dans une glacière sur le décor. La table régie s'est transformée en sac régie, préparé en amont, que je gardais sur mon dos ou que l'on laissait dans une salle lorsque l'on en avait une à proximité du décor. Je m'occupais de faire le lien avec les gérants des décors et de transmettre les consignes qu'ils nous donnaient. Je n'avais pas suffisamment anticipé le temps que cette mission prendrait et

cela nous a, par moments, fait prendre du retard. L'assistanat réalisation a été partagé entre Louis et moi, que cela soit en préparation ou en tournage. Le cumul de cette tâche n'a pas constitué un problème en soit mais m'a fait réaliser que nous manquions de temps pour repenser le plan de travail, sans que cela prenne le temps des questions de mise en scène ou d'image. Par ailleurs, le conflit d'intérêt que constitue la gestion du temps d'une part, et la mise en scène de l'autre, nécessite un recul parfois difficile à prendre.

Le poste de scripte et de costumier.e a constitué le principal problème que j'ai pu rencontrer lié directement à la miniaturisation de l'équipe. Lors du tournage d'un plan dans l'allée du château de Chenonceau, nous nous apprêtions à passer à la suite lorsque l'on s'est rendu compte d'un faux raccord. Cette responsabilité s'est retrouvée par la force des choses partagée entre les comédiens et moi, de façon un peu trop floue. Le rythme soutenu rendait cette incertitude et ce cumul de tâche parfois compliqué, ce qui je suppose, aurait pu être amélioré par une réunion consacrée en préparation et une temporalité de tournage plus étendue. Le fait d'organiser, si le film le permet, un tournage dans la continuité me semble également intéressant pour faciliter l'absence de personnes attitrées à ces missions, ce que nous n'avons pas pu faire avec nos contraintes.

Par définition, la coordination d'intimité ne peut pas se faire exclusivement en préparation du film, et ne doit pas pouvoir entrer dans un conflit d'intérêt avec des envies esthétiques. Ce poste nous semblait donc primordial. Nous avons donc agrandi l'équipe ponctuellement pour la séquence où les personnages de Maël et Antoine couchent ensemble.

Globalement, le cumul de tâches qu'implique cette configuration de tournage me semble nécessiter plus de temps qu'une configuration classique. Pour séparer, au tournage, les temps de travail de chaque tâche, et pour s'y préparer davantage, compenser au maximum l'absence de personne attitrée à certains postes, en phase de préparation. Néanmoins, ce temps supplémentaire se retrouve équilibré par celui que l'on peut gagner avec cette configuration de tournage sur de nombreux aspects, comme la communication, les changements de plans ou encore les déplacements de l'équipe d'un décor à l'autre. Rétrospectivement, le film aurait, outre sa méthode de fabrication, nécessité plus de temps que cela soit en préparation ou en tournage.

B) Implications techniques

La taille de l'équipe et notre désir de discrétion nous a amené à utiliser du matériel léger. Une fois la question du point tranchée, il fallait trouver des systèmes de retour vidéo et de moteur de point les plus compacts possibles. Ainsi, Louis a opté pour des solutions plutôt exotiques, j'entends par là peu utilisés sur des tournages dits cinéma, provenant de marques plutôt issue du marché de la vidéo institutionnelle. Le moteur de point a été choisi pour sa compacité, de même pour l'émetteur vidéo qui avait aussi l'avantage d'émettre un signal wifi. Margaux avait un moniteur 5 pouces avec un récepteur, posé sur pieds ou tenu avec une poignée en fonction des décors. De mon côté, j'utilisais une tablette qui recevait le signal vidéo en wifi, elle était équipée d'une lanière qui me permettait de la garder autour du cou.



Figure 37 : Photographies du tournage de *Week-end châteaux de la Loire*

Du côté du son, la perche avait par moment la nécessité d'être dans une configuration plus discrète dans les châteaux pour éviter de se faire remarquer et attirer les regards vers l'équipe et donc la caméra. Les comédiens étaient donc systématiquement équipés de micros sans-fil, de même pour la guide. Avec le matériel mis à notre disposition, le retour son n'était possible qu'en restant à proximité de Maria Bettahi, l'ingénieure du son, ce qui n'était pas toujours possible. Le micro de la caméra me permettait donc d'avoir un son témoin en branchant les écouteurs à la tablette, ce qui s'est avéré, par moments, très utile.

Ces choix techniques ont permis des déplacements et des installations plus rapides que la norme. Je pense particulièrement aux plans tournés en voiture. La machinerie que nécessite une caméra de taille normale décuple grandement le temps d'installation des plans en comparaison à la nôtre. Cette rapidité précieuse nous a notamment permis de filmer un

champ contre-champ sur la durée d'un coucher de soleil, ce qui n'aurait pas été évident avec des installations plus longues. Par ailleurs dans le cas de la voiture, cette configuration caméra permettait tout simplement l'existence de certains plans, grâce au recul que permettait son encombrement.

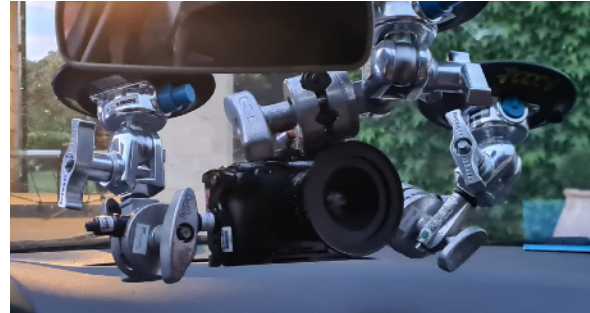


Figure 38 : Photographies du tournage de *Week-end châteaux de la Loire*

C) Dialogue, cohésion et rapport à la foule

J'ai essayé et pensé qu'il serait plus évident de communiquer oralement de nombreuses informations sur le déroulement des journées et des horaires associés, ce que constitue la feuille de service en soit. J'ai constaté rapidement que cela restait un outil précieux, qui permettait de situer chacun sur la journée, sans avoir besoin de s'en souvenir ou de demander l'information. Cela m'a poussé à renforcer le temps de mise en place en début de journée et/ou de séquences, à défaut d'avoir eu le temps de faire des feuilles de service sur le tournage. Rétrospectivement, je regrette l'absence de ces documents qui ne me semblent pas antagonistes avec la communication de ces informations à l'oral et l'envie de créer un dialogue plus humain que le simple envoi d'un fichier.

Un autre élément de communication sur lequel je me suis questionné est l'utilisation de talkie-walkie dans les décors nécessitant de la discrétion. Le premier réflexe est de se méfier de l'attention qu'ils attirent par leur encombrement la présence de l'oreillette, difficile à camoufler. En contrepartie, il permettait de faciliter la communication, en gardant un volume sonore bas, en évitant de grands geste et nous offrait la possibilité de se séparer au sein des salles. Les apports bénéfiques en termes de discrétion me semblaient finalement bien supérieurs à ses désavantages. Lorsque Margaux faisait le point, elle pouvait rester à

distance de la caméra et de la foule afin de ne pas attirer l'oeil et de limiter les regards caméras, ce qui n'aurait pas été possible sans les talkie-walkies en restant en communication avec elle.

Cela permet de revenir sur une des difficultés du tournage : filmer les visiteurs. Nous devons faire attention aux questions de droits à l'image, mais également aux regards caméra. Nous avons pour cela favorisé des axes qui montraient les visiteurs de dos, ou non-reconnaissables dans une foule. Je réalise rétrospectivement que les plans qui posaient le plus de difficulté à ce niveau, notamment dans le château de Chenonceau, m'ont parfois détourné des questions de mise en scène, que cela soit au niveau du jeu ou du rythme des déplacements. Sur le plateau, j'avais le retour vidéo le plus grand, une tablette de 11 pouces, ce qui me rendait le plus à même d'être attentif aux regards caméras. Louis Bonnet, le chef-opérateur, cadrerait avec l'écran de la caméra (Sony FX3) qui mesurait 3 pouces pour garder la discrétion que permet son encombrement naturel. Il était donc plus difficile pour lui de capter des regards caméra. De même pour Margaux, qui devait se concentrer sur le point, et dont le retour ne mesurait que 5 pouces.

Un plan a été particulièrement difficile, car il prenait place dans une allée et consistait à mettre en scène une interaction entre les comédiens qui incarnent Maël et Pascal, et des visiteurs. L'allée, passante et à double sens, rendait difficile l'absence de regards caméra tant il y avait de profondeur dans le cadre. Nous attendions donc, pour tourner, des moments plus calmes. Puis, nous recommencions dès lors qu'un regard caméra apparaissait dans le plan. Une fois l'action terminée, je courrais après les visiteurs qui interagissaient avec les comédiens pour leur demander de signer une autorisation de droit à l'image.

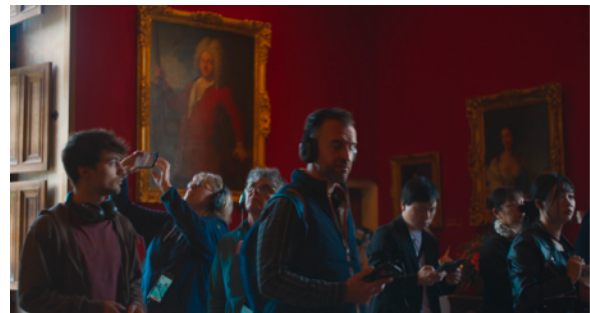


Figure 39 : Photogrammes issus des rushes de *Week-end châteaux de la Loire*

D) Visite guidée, un tournage presque documentaire

Nous avons donc rencontré la guide le jour du tournage de cette séquence. Nous savions qu'elle faisait deux visites dans la journée ce qui nous laissait deux chances, deux fois une heure de tournage pour filmer notre séquence. Après que Maria lui ait installé son micro sans-fil, la guide s'est présentée auprès des visiteurs et m'a laissé la parole pour décrire notre projet et notre impact sur la visite. Nous avons présenté le film et notre matériel puis j'ai demandé aux visiteurs de faire tout leur possible pour ne pas regarder la caméra. Le reste de l'équipe technique (Louis, Margaux et Maria) est ensuite parti se préparer dans la salle suivante. Les comédiens se sont intégrés au groupe et je me suis positionné entre l'équipe technique et les visiteurs pour communiquer les positions à l'aide des talkies-walkies. Lors de la visite, je naviguais d'une caméra à l'autre et aidais Louis et Margaux à communiquer avec les comédiens au besoin. Je faisais donc des allers-retours dans la foule, en essayant de rester discret, pour leur demander par exemple de se décaler d'un pas, ou de refaire une action.



Figure 40 : Photographies du tournage de *Week-end châteaux de la Loire*

Il y avait deux plans qui n'étaient réalisables qu'une fois par visite et nous laissait donc seulement deux essais. Cela concerne le plan où Emre Uludag, qui interprète Maël, laisse passer du monde pour créer une distance avec Alexis Gilot, l'acteur qui incarne Antoine. Le second se trouve être la fin du discours de la guide dans la salle des galeries, où Emre, devait partir un peu avant la foule, comme pour fuir le groupe. Aucun des deux ne correspondait à notre attente à la fin de la première visite, nous avons donc précisé des positions le rythme et changé des cadres entre les deux visites, après consultation des rushes. Le premier plan était couvert par deux caméras car nous voulions essayer d'avoir un axe face à la porte d'entrée. Après le premier essai, nous avons conclu qu'il serait impossible d'éviter les regards caméra pendant un temps suffisamment long. Nous avons donc finalement choisi de

couvrir le dos des visiteurs avec les deux caméras. Au second essai, ce plan a fonctionné mais nous doutions toujours du second. Ce dernier pouvait être triché hors visite guidée par un compromis de cadre. Nous avons donc fait un plan serré où Emre sort du champ pour sécuriser l'action.



Figure 41 : Photogrammes issus des rushes de *Week-end châteaux de la Loire*

Conclusion

De *Rien à Foutre*, à *Un Prince*, en passant par l'expérience de *Week-end châteaux de la Loire*, les apports esthétiques de la miniaturisation de l'équipe me semblent résider dans la liberté qu'elle apporte.

Premièrement, cela se joue dans **la liberté de remise en question** des choix durant l'étape qui se trouve être, traditionnellement, la plus figée. Un tournage composé d'une équipe volumineuse, nécessitant la location de décors et de matériel lourd, se doit d'être préparé et calibré au millimètre pour répondre à des contraintes économiques. Une journée supplémentaire peut, par les frais décrits ci-dessus, coûter des centaines de milliers d'euros. Le risque que constitue des temps de réflexion, de remise en question et donc de changements, n'est donc pas permis par la plupart des conditions de production. Dans *Rien à Foutre*, la contrainte économique n'est pas directement amenée comme motrice de la méthode de fabrication. Pourtant, elle l'est indirectement, à travers le désir d'écriture constante et de tournage à la temporalité étendue, qui n'aurait pas été possible si le prix des journées de tournage était décuplé. Ainsi, c'est un dialogue constant entre les implications esthétiques et économiques du processus de fabrication qui motive ce choix. Pour *Un prince*, l'existence même du film est conditionnée par les impacts économiques de cette méthode de tournage. L'esthétique n'est pas mise de côté pour autant. Les difficultés liées au financement du film sont directement liées à la liberté déjà présente à l'écriture du scénario et des notes d'intentions, qui se prolonge sous une autre forme par la méthode de tournage utilisée. C'est donc le même questionnement lié à l'imbrication esthétique et économique, à des étapes différentes, qui pousse ces films à opter pour un tournage en petite équipe. Cette liberté de remise en question est également permise par des gains de temps liés à des questions pratiques telles que la simplification de la communication ou encore la sobriété technique qu'implique la miniaturisation de l'équipe. Ce gain me semble supérieur aux pertes liées au cumul des tâches qu'implique cette méthode de tournage.

Dans un deuxième temps, cette méthode crée de façon plus directe et à deux niveaux, une **liberté esthétique**. D'une part, avec la création d'un environnement plus immersif et de l'autre, par l'accès à des lieux et des contextes impraticables dans une configuration classique. Dans *Rien à Foutre*, l'environnement immersif est le moyen par lequel les réalisateur.ices recherchent le naturalisme du jeu et du cadre qui, associé à la mise en scène et au montage, façonnent l'esthétique réaliste du film. Pour *Un prince*, c'est une façon de créer une forme de naturalisme dans lequel le moindre événement singulier devient empreint d'une dimension surnaturelle, qui fait émerger peu à peu l'esthétique fantastique du film. Par ailleurs, le naturalisme de *Rien à Foutre* puise également dans l'accès à des lieux et contextes impraticables : des aéroports, aux avions, en passant par les fêtes de Lanzarote, tous filmés dans des conditions documentaires.

Le point commun des films étudiés réside dans la proximité avec le réel que cette méthode permet, en soit, la **liberté esthétique** qu'elle apporte. La sobriété apportée crée une expérience sensible moins envahissante, qui coïncide dans les cas étudiés avec une recherche de naturalisme. D'autre part, cette méthode les singularise par le fait que la **liberté de remise en question** ait pour guide, le projet esthétique originel du film. Ce dernier n'est pas remis en cause par le temps de pensée et de réflexion qu'offre la méthode de tournage, mais c'est la façon dont il est atteint qui s'écrit en temps réel et se réinvente. Ainsi, cette liberté, accentuée par des choix de mise en scène, fait prendre à *Rien à Foutre* et *Un prince* un virage esthétique qui singularise et affirme leur esthétique. En effet, le fait de réinventer sans cesse, me semble favoriser des choix plus précis, parfois radicaux, dans la recherche esthétique. Arrêter des choix à une phase de fabrication du film décorrélée du tournage, et donc d'une grande partie des éléments qui feront sa matière, crée des décalages entre les ambitions esthétiques originelles et le résultat. Pour éviter à tout prix cette déception, certain.es réalisateur.ices, multiplient les facteurs qui empêchent le film d'être figé trop tôt dans sa fabrication, et font confiance à l'instant présent, au contexte créé par le tournage.

« C'est peut-être ça la mise en scène : choisir son équipe. » Pierre Créton¹⁹, 2025

¹⁹ Moreno, Nicolas,. « Pierre Creton et Vincent Barré : 'C'est peut-être ça la mise en scène : choisir son équipe' ». Tsunami, 14 janvier 2025

Bibliographie

LE FORESTIER, Laurent et MORISSEY, Priska, *Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945*, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 2011.

TINITIS, Peeter et SOBCHUK Oleg, *Open-ended cumulative cultural evolution of Hollywood film crews*, U.S. National Institutes of Health's National Library of Medicine, 2020.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, vol. 1 : *Ontologie et langage*, Paris, Éditions du Cerf, 1958.

LEFEBVRE, Romain, « *Les productions légères, face au poids de la plume* », *Cahiers du Cinéma*, n° 804, décembre 2023, p. 24-26.

Condor Distribution, *Dossier de presse – Rien à foutre*, réalisé par Emmanuel Marre & Julie Lecoustre, 2021.

VALEIX, Guillaume, « *Rien à foutre*, entretien avec Antoine Bailly », *AFSI*, 11 avril 2022.

TZVETAN, Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

LAFOND, Frank., « Chapitre I. Autour de Tzvetan Todorov : quelques conceptions du fantastique ». *Jacques Tourneur, les figures de la peur*, Presses universitaires de Rennes, 2007.

PIETTE, Jérémy, « *Pierre Creton et Antoine Pirotte : “On a appris à se connaître en jardinant”* », *Libération*, 18 octobre 2023.

GARSON, Charlotte, « *Principe ôté* », *Les Cahiers du cinéma*, n° 816, janvier 2025.

LEMERCIER, Fabien. « *Pierre Creton • Réalisateur de Un prince* », *Cineuropa*, 19 mai 2023.

LESTAGE, Diane. « *Pierre Creton (Un Prince) : « Le désir est le moteur essentiel de la vie » »*, FrenchMania, 18 octobre 2023.

MORENO, Nicolas, « *Pierre Creton et Vincent Barré : 'C'est peut-être ça la mise en scène : choisir son équipe' »*. Tsunami, 14 janvier 2025.

MORENO, Nicolas, « *Pierre Creton : « Un Prince est un film érotique »*. » Tsunami, 20 mai 2023.

Filmographie

Marre, Emmanuel, et Julie Lecoustre. *Rien à foutre*. France, Belgique : Wrong Men, Kidam, 2021, 115 minutes

Creton, Pierre. *Un prince*. France : Andolfi, 2022, 82 minutes

Annexes

Synopsis

Maël, un jeune homme de 22 ans, arrive à la gare pour y retrouver Pascal, son père, qu'il n'a pas vu depuis longtemps. Père et fils partent pour un itinéraire, du château de Chenonceau à celui de Villandry, le temps d'un week-end. De leur trajet en voiture, au déjeuner sandwich triangle dans la cour royale, leurs courts échanges sont occupés par des sujets triviaux, du quotidien. Lors de leur première visite, Pascal est captivé par son audioguide et ne lâche pas un mot à Maël. Le soir venu, dans un hôtel départemental, Maël ouvre une application de rencontre et tombe sur un jeune homme de 26 ans qui se trouve trois chambres plus loin. En allant dîner, Pascal et Maël arrivent finalement à parler un peu de leur vie. Une fois rentré à l'hôtel, Maël s'éclipse de la chambre le temps d'un moment charnel avec le jeune homme rencontré sur l'application.

Après un petit-déjeuner revigorant, Maël et Pascal se mettent en route et décident de faire une visite guidée. Ils se retrouvent avec le jeune homme rencontré la veille, Maël est gêné par cette rencontre fortuite. Pascal le remarque et pense avoir dit quelque chose qu'il ne fallait pas. Cette mauvaise interprétation, les amène à se reprocher mutuellement le minimalisme de leurs échanges. Ils finissent la visite pensifs. Sur la route de leur nouvel hôtel, un silence pesant occupe l'atmosphère. Épuisé, Pascal s'endort rapidement à l'arrivée. En fumant sur le parking, Maël envoie un message au jeune homme qui semble suivre le même itinéraire, des châteaux aux hôtels. Il découvre enfin son prénom, Antoine. Autour de mignonnettes trouvées au bar de l'hôtel, Maël et Antoine discutent de tout et de rien dans la chambre jusqu'au bout de la nuit.

Le lendemain, Maël se trouve plus avenant avec son père, malgré cette courte nuit. Ils visitent des jardins fleuris et des intérieurs aux papiers peints colorés remplis de motifs. Ils se détachent des livrets de visite et créent davantage de complicité. Sur la route du retour, Maël dort. Pascal sourit légèrement et regarde furtivement son fils. Arrivés à la gare, Maël et Pascal sortent de la voiture. C'est l'heure, Maël dissuade Pascal de l'accompagner sur le quai car il a beaucoup de route. Malgré de simples au revoir, ils se serrent dans les bras. Maël met ses écouteurs et se dirige vers son train. Pascal s'assoit sur le capot de la voiture et regarde le quai au loin. Une fois installé à sa place, Maël observe les autres passagers. Devant la gare, le train s'élance et illumine l'horizon. Pascal démarre la voiture et part.

Week-end châteaux de la Loire

Par

Emile Bradel & Louis Bonnet

ENS Louis-Lumière

Version du 18.04.2025

1 EXT/JOUR. PARVIS GARE DE SAINT-PIERRE-DES-CORPS

Maël, un jeune homme de 22 ans, se tient devant la gare avec un gros sac en bandoulière. Il sort son téléphone et appelle son père, Pascal, 50 ans.

MAËL

(Au téléphone)

Allo (Pas de réponse au téléphone)

Allo ?

PASCAL

(OFF)

Ouais allo !

MAËL

Ouais je suis devant la gare.

PASCAL

(OFF)

Le GPS me dit que je suis là dans 5 minutes.

MAËL

Ok, à toute..

PASCAL

(En coupant Maël)

Ah et si tu peux trouver à un endroit où je peux me mettre en warning !

MAËL

Ok, je vais voir.

Il raccroche.

2 INT/JOUR. VOITURE DE PASCAL

La voiture, moteur allumé, est arrêtée sur le parking de la gare. Maël met son sac à l'arrière et vient s'asseoir sur le siège passager. Une voiture klaxonne, Pascal se retourne.

PASCAL

(En s'adressant à la voiture derrière)

Ça va ! Deux minutes !

Ils se mettent en route.

(Se retourne vers Maël)
Je pensais que tu me gardais une place ?

MAËL

C'était galère avec les travaux.

Pascal et Maël ne se parlent pas pendant quelques secondes.

MAËL

On passe d'abord par l'hôtel ?

PASCAL

Non, j'ai pris la chambre à partir de 18 heures. On a le temps de faire une ou deux visites si ça te va.

MAËL

Ouais, pas de soucis. C'était juste pour savoir.

PASCAL

Tu peux mettre l'adresse sur le téléphone ?

MAËL

Tu mets quelle appli ?

PASCAL

Nan mais je parlais du GPS.

MAËL

Oui mais t'utilise Maps ou Waze ?

PASCAL

Waze.

MAËL

C'est quoi l'adresse ?

PASCAL

Tape « Château de Chenonceau ».

3.EXT/JOUR. PARKING DU CHÂTEAU DE CHENONCEAU

Ils arrivent sur le parking du château. Pascal et Maël sortent de la voiture en silence. Ils se retrouvent au niveau du coffre.

PASCAL

T'as changé de coupe de cheveux ?

MAËL

Je les avais pas comme ça la dernière fois ? Je sais plus quand je les ai coupés, mais c'était y'a un moment.

T'aurais pas de l'eau par hasard ?

PASCAL

Ouais, c'est dans le sac avec les sandwiches.

Maël ouvre le coffre et prend la bouteille d'eau.

4. EXT/JOUR. ALLÉE DU CHÂTEAU DE CHENONCEAU

Maël et Pascal se dirigent vers l'entrée du château. Pascal demande à quelqu'un de les prendre en photos.

5. INT/JOUR. SALLES DU CHÂTEAU DE CHENONCEAU

Ils commencent la visite, Maël est dans le dos de Pascal. Une employée du château les interpelle.

EMPLOYÉE DU CHÂTEAU

Bonjour messieurs, souhaiteriez-vous des audio-guides ?

Maël fait une tête marquant son indifférence.

PASCAL

Oui, merci beaucoup.

L'employée leur donne deux audio-guides. Ils avancent dans une première salle.

MAËL

C'est super beau.

Pascal regarde son audio-guide.

PASCAL

Je crois qu'il faut taper 00 pour débiter le parcours.

Pascal met le casque sur ses oreilles et commence méticuleusement le parcours de visite. Maël met le casque à moitié et avance plus lentement. Il regarde son père et le suit de salle en salle. Ils entrent dans la grande galerie. Pascal se tourne vers Maël et décolle le casque d'une oreille.

PASCAL

T'as vu ? 60m la galerie, c'est impressionnant.

Pascal remet le casque et reprend la visite. Maël hoche la tête et regarde à nouveau son père qui est déjà trois pas devant

6. EXT/JOUR. JARDINS DU CHÂTEAU DE CHENONCEAU

Maël et Pascal sortent des sandwichs triangles du sac, ils sont au bord de l'eau, derrière eux, le château et des touristes se prenant en photo devant celui-ci.

PASCAL

Je savais pas ce que tu préférais.
J'ai pris thon ou poulet.

MAËL

Comme tu veux. Tu préfères le poulet
toi, non ?

PASCAL

Ça me va. Le thon est plus gros si
t'as faim en plus.

MAËL

Merci.

Ils commencent à manger. Pascal se retourne et regarde des visiteurs qui se prennent en photo.

PASCAL

On pourra prendre une photo après.

MAËL

Ouais.

Un temps.

MAËL (CONT'D)

Il fait beau on a de la chance.

PASCAL

Oui espérons que ça continue. T'as
bien aimé la visite ?

MAËL

Ouais c'était intéressant, j'ai pas
toujours écouté l'audioguide mais ça
m'a pas gêné.

PASCAL

Je l'ai trouvé pas mal fait. Bon,
faut aimer la voix mais le texte
était bien.

Après un blanc Pascal se tourne vers Maël.

On fait un tour dans les jardins
avant d'y aller ?

MAËL

Ouais.

Un temps. Maël se retourne et regarde les touristes.

7. EXT/JOUR LABYRINTHE DU CHÂTEAU DE CHENONCEAU

Pascal déambule dans un labyrinthe, Maël l'observe depuis le centre.

8. EXT/COUCHER DE SOLEIL. PARKING DE L'HÔTEL 1

Pascal et Maël arrivent dans le parking, sortent de la voiture, prennent leur sac et rentrent dans l'hôtel.

9. INT/NUIT. CHAMBRE PASCAL MAËL HÔTEL 1

Pascal prend une douche, Maël est sur le lit. Il ouvre une application de rencontre. Un jeune homme sous le pseudo « Dispo_Hôtel » a liké son profil. Il le like en retour. Pascal sort de la douche, une serviette autour de la taille.

DISPO_HÔTEL (OFF)

(Message sur le téléphone de Maël)
Hey, on est juste à côté.

(Message sur le téléphone de Maël)
Tu cherches quoi ?

Maël verrouille son téléphone et se lève du lit.

MAËL

(À Pascal)
J'ai oublié mon gel douche, tu peux
m'en prêter ?

PASCAL

Ouais tiens.

Maël va dans la salle de bain.

10. INT/NUIT. RESTAURANT DE ZONE INDUSTRIELLE

Leur table est collée à une baie vitrée qui donne sur un rond-point. Maël a encore les cheveux mouillés. Ils consultent la carte, des bières sont déjà servies. Le serveur arrive.

SERVEUR

Bienvenue, qu'est ce qui vous ferait plaisir messieurs ?

PASCAL

Bonsoir monsieur, vous avez des spécialités de la région ?

SERVEUR

On a pas vraiment de spécialités mais si vous êtes gourmand je vous conseille l'entrecôte.

PASCAL

Allez, je vous fais confiance, saignante s'il vous plaît.

SERVEUR

Et pour vous monsieur ?

MAËL

Un cheese burger s'il-vous-plaît.

SERVEUR

Frites salade pour les accompagnements ?

Ils acquiescent, le serveur récupère les cartes. Un court silence contraste avec l'ambiance générale du restaurant. Pascal boit une gorgée.

PASCAL

Sinon ça va les études ?

MAËL

Bah ouais, il me reste plus qu'un mois, j'ai validé tous mes exams.

PASCAL

Et tu vas rester sur Lyon ?

MAËL

Ouais, je cherche un CDI là, j'aimerais déménager dans le centre.

PASCAL

Nous on continue de chercher, mais à Rennes c'est de la folie l'immobilier en ce moment.

MAËL

Moi ça ira si je trouve un travail rapidement.

PASCAL

Bah c'est bien, tu me diras.

Maël boit une gorgée de sa bière puis regarde les voitures par la fenêtre.

11. INT/NUIT. CHAMBRE PASCAL MAËL HÔTEL 1

Les lumières sont éteintes, Pascal dort. Maël écrit sur son téléphone.

DISPO_HÔTEL (OFF)

(Message sur le téléphone de Maël)

Chambre 57

MAËL (OFF)

(Message sur le téléphone de Maël)

J'arrive, je te dis quand je suis devant.

Il se lève discrètement de son lit, enfle un pantalon et sort de la chambre.

12. INT/NUIT. COULOIR HÔTEL 1 /CHAMBRE JEUNE HOMME HÔTEL 1

Maël marche jusqu'à la chambre du jeune homme rencontré sur l'application. Il toque. Un temps. Le jeune homme ouvre la porte. Ils se saluent timidement et s'embrassent sans dire un mot. Ils se serrent, commencent à se déshabiller puis s'allongent. On découvre une tête de lit sur laquelle est imprimé un château.

13. INT/NUIT. CHAMBRE JEUNE HOMME HÔTEL 1

Le jeune homme est torse nu, sur le bord du lit. Maël se rhabille et allume la lumière. Il va dans la salle-de-bain se rincer le visage puis enfle ses chaussures sur le pas de la porte, dans le silence. Les deux hommes se saluent timidement. Maël sort de la chambre.

14. INT/JOUR. SALLE DU PETIT-DÉJEUNER

Pascal boit son café en consultant un fascicule de château. Maël remplit son plateau au buffet et rejoint son père à table.

15. INT/JOUR. BILLETTERIE CHÂTEAU ROYAL D'AMBOISE

Pascal et Maël font la queue à la billetterie du château. Leur tour arrive.

PASCAL

Bonjour, ce serait pour une visite guidée pour deux personnes.

GUICHETIÈRE

Très bien, ça vous fera trente euros s'il-vous-plaît.

PASCAL

Vous prenez bien les chèques vacances ?

GUICHETIÈRE

Oui monsieur.

Pascal paie avec ses chèques vacances.

Merci, vous pouvez patienter à côté de la chapelle en montant l'allée sur votre gauche, la guide viendra vous chercher.

16. EXT/JOUR. CHAPELLE CHÂTEAU ROYAL D'AMBOISE

Pascal et Maël arrivent vers le lieu de rendez-vous. Maël voit le jeune homme qu'il a rencontré la veille. Cela le gêne, il détourne le regard et s'éloigne. Le jeune homme lève la tête et voit Maël, à côté de son père, il détourne le regard également. La guide arrive et amène le groupe dans le château.

17. INT/JOUR. SALLE 1 ET 2 CHÂTEAU ROYAL D'AMBOISE

En entrant dans la première salle, Maël laisse passer des gens pour éviter le jeune homme, ce qui l'éloigne également de son père.

GUIDE

Vous pouvez voir sur ce plan le château tel qu'il était conservé au 18ème siècle. Aujourd'hui, il ne reste que 20% des intérieurs. Ne soyez pas trop déçu car s'il était resté intact, vous auriez du me supporter pendant encore des heures.

Pascal sourit et regarde Maël qui reste de marbre. La guide laisse un temps pour que chacun puisse faire le tour de la salle. Maël traîne.

ELLIPSE

La guide reprend sa présentation dans une autre salle. Maël passe derrière Pascal et se place loin de lui pour ne pas être à côté du jeune homme. Pascal le remarque. Maël regarde à travers une fenêtre, il est ailleurs.

GUIDE

Vous pouvez voir sur cette colonne un visage avec de grandes oreilles. Cela figure l'expression les murs ont des oreilles. Dans les châteaux renaissances, Il suffisait de se pencher dans une cheminée pour savoir ce qui se complotait à l'étage du dessus. Ce symbole est donc une mise en garde...

Maël change rapidement de salle alors que la présentation vient tout juste de prendre fin.

18. INT/JOUR. TOUR DU CHÂTEAU ROYAL D'AMBOISE

Maël marche en piétinant en haut d'une tour du château. Il a la main sur la rambarde et observe la vue. Pascal arrive dans son dos.

PASCAL

Tout va bien ?

MAËL

(Surpris par la présence de Pascal)

Ouais, pourquoi ?

PASCAL

Je sais pas, on dirait que t'es pas content d'être là.

Tu me parles pas trop depuis ce matin.

Maël s'arrête de marcher et se tourne vers l'horizon. Il semble atteint mais il contient son émotion.

MAËL

Nan.

C'est pas comme si t'étais beaucoup plus bavard.

Maël reprend doucement sa marche. Pascal croise les bras et expire. Un temps. Il fait quelques pas pour suivre Maël qui se tourne vers lui.

PASCAL

Tu veux que je te prenne en photo ?
C'est joli avec la vue là.

Maël l'interrompt.

MAËL

(avec une voix émue et ferme)
Nan

Les deux personnages ne se regardent plus et continuent à avancer. Un temps.

MAËL (CONT'D)

J'ai faim. Pas toi ?

PASCAL

Si. J'ai vu qu'il y avait des crêpes en bas.

Un temps.

PASCAL (CONT'D)

On termine quand même la visite ?

Maël acquiesce.

19. INT/ENTRE CHIEN ET LOUP. VOITURE

Pascal regarde la route et Maël l'horizon à travers la vitre passager. Le silence envahit l'espace.

20. INT/NUIT. CHAMBRE PASCAL MAËL HÔTEL 2

Maël et Pascal rentrent dans la chambre de leur nouvel hôtel. Pascal s'assoit sur le lit et expire.

PASCAL

J'vais me coucher je pense. J'ai pas très faim, c'était de trop la crêpe.

MAËL

Je vais aller me poser dehors.

Un temps.

PASCAL (CONT' D)

J'ai vu qu'il y avait des trucs à
manger à l'accueil si tu veux
t'acheter quelque chose avec ma
carte.

Maël se lève et se dirige vers la sortie.

MAËL

Nan t'inquiète, j'ai la mienne si
jamais, bonne nuit.

Maël sort de la chambre.

21. EXT/NUIT. PARKING HÔTEL 2

Maël est sur une pelouse, au fond du parking de l'hôtel. Il ouvre son application et fait un message vocal en souriant.

MAËL

Alors t'as aimé la visite guidée ?

Il marche et s'adosse à un arbre. Le téléphone sonne, Maël écoute le message.

DISPO_HÔTEL (MESSAGE VOCAL OFF)

(En rigolant)

Faut que t'arrête de me suivre, hein.
Je connais même pas ton prénom.

Maël répond.

MAËL

C'est Maël, mais moi non plus je
connais pas le tiens.

Maël continue de marcher et s'accroche à une branche d'arbre, son téléphone sonne à nouveau, il écoute le message.

DISPO_HÔTEL (MESSAGE VOCAL OFF)

Moi c'est Antoine, tu fais quoi là ?

22. INT/NUIT. CHAMBRE D'HÔTEL 2 ANTOINE

Maël est assis sur une chaise, Antoine est debout en train d'essayer d'ouvrir une bouteille de vin avec un couteau suisse.

MAËL

Tu te déplace toujours avec une
bouteille dans ton sac ?

ANTOINE

Nan c'était un souvenir de base.

MAËL

Oh, tu l'as acheté dans la cave du
château ?

ANTOINE

Heu bien sûr ça vient de la belle
cave du Super U à la sortie
d'Amboise, mais c'est du vrai vin de
région !

MAËL

Je savais pas que t'étais amateur de
vrai vin !

ANTOINE

(En souriant)

Comment tu pouvais savoir, on s'est
pas adressé un mot.

MAËL

Façon de parler, tu m'as compris.

Ils sourient. Un temps.

MAËL (CONT'D)

Pourquoi t'es tout seul ?

ANTOINE

Pourquoi pas ?

Il ouvre la bouteille.

ANTOINE (CONT'D)

Nan en vrai j'écris un mémoire sur
les châteaux de la Loire.

Maël sourit bêtement.

MAËL

Ça a l'air trop chiant ton truc.

Ils partent en fou rire.

ELLIPSE

Maël et Antoine sont assis face à face en tailleur sur le lit. Ils sont émoustillés par l'alcool et discutent.

MAËL

(Amusé)

...nan mais c'était juste super gênant.
Toi tu présenterais un plan-cul à ton
père ?

ANTOINE

(Taquin)

Peut-être pas mais toi t'avais l'air
particulièrement gêné. Je pense que
je te faisais trop d'effet.

MAËL

Prétentieux. T'avais pas l'air
beaucoup moins gêné...

ANTOINE

J'étais pas gêné, j'ai juste senti
que c'était pas la vibe à se taper la
bise et te demander si t'avais bien
dormi..

MAËL

Mouais...

Maël boit une gorgée. Antoine tâte le matelas.

ANTOINE

C'est pas terrible le lit ce soir
hein.

MAËL

C'est sûr qu'on serait mieux dans
ceux du château.

ANTOINE

C'est vrai. Mais à ce propos, les
lits à baldaquins c'est fou, faut
qu'on en parle. Pourquoi on a pas ça
ici ?

MAËL

T'aurais aimé un hôtel thématique
enfaite. C'est sûr que ça existe,
juste pas ici quoi.

ANTOINE

Ouais, on a même plus de tête de lit
château, ça se dégrade.

ELLIPSE

Antoine et Maël sont torse nu. Maël est sur un canapé dans un coin de la pièce, un
paquet de chips à la main, Antoine est toujours sur le lit. Ils sont au milieu d'une
discussion qui semble beaucoup plus sérieuse.

ANTOINE

En vrai, moi aussi c'est plus facile
avec ma mère. Alors que je pense même
pas avoir plus de points communs avec
elle, tu vois ?

MAËL

Mais tu penses pas que c'est juste
une question d'efforts ?

ANTOINE

Bin si mais y'à plein de gens avec
qui c'est pas un effort de discuter.
C'est chiant si ça devient un effort,
nan ?

MAËL

Et t'as pas l'impression que ça vient
de toi parfois aussi ?

ANTOINE

Si mais ça vient pas de nulle-part,
les chiens font pas des chats.

Maël sourit.

MAËL

C'est pas l'inverse normalement, les
chats font pas des chiens. Après on
peut dire ce qu'on veut... les
hippopotames font pas des
sauterelles.

Ils rigolent.

ANTOINE

T'es chiant.

Un temps.

ANTOINE (CONT'D)

Tu veux de l'eau ?

MAËL

Ouais je veux bien.

Maël lui tend la bouteille de vin, vide. Antoine se lève, récupère la bouteille et part en direction de la salle de bain. Maël le regarde.

23. INT/JOUR. PARKING HÔTEL

Maël et Pascal mettent leurs affaires dans la voiture.

24. INT/JOUR. VOITURE

Maël regarde la paysage, puis son père furtivement.

MAËL

Je peux mettre de la musique ?

PASCAL

Ouais tu peux avec le bluetooth.

Maël sort son téléphone et commence à se connecter.

25. EXT/JOUR. JARDINS DU CHÂTEAU DE VILLANDRY

Pascal et Maël marchent entre de beaux jardins très fleuris. Ils sont silencieux. Pascal s'arrête devant un panneau.

PASCAL

T'as vu tout ce qu'il y a dans leur potager ? Je connais même pas tout les légumes.

MAËL

Ah bon, vous mettez pas ça dans les jardins de Rennes ?

PASCAL

Tu sais, moi je m'occupe de la gestion. Et appart des arbustes et des fleurs y'a pas grand chose...

MAËL

Mais tu fais quoi exactement maintenant ?

PASCAL

Je gère les équipes, leurs missions,
leur planning. Mais y'a un côté
humain aussi, vérifier que les
équipes vont bien...

Les deux personnages continuent de marcher dans le calme. Maël s'arrête et prend une photo du château. Pascal attend sur le côté.

MAËL

Attends, mets toi devant. Je te
prends en photo avec.

Pascal entre dans le champ et sourit. Ils continuent leur visite.

26. INT/JOUR. CHÂTEAU DE VILLANDRY

Maël et Pascal visitent les salles du château en se suivant mutuellement. Ils arrivent en haut d'un escalier.

PASCAL

Heureusement qu'il n'y a pas 15
étages.

MAËL

C'est clair pourtant j'ai l'habitude.
J'suis au cinquième sans ascenseur,
c'est un peu mon sport quotidien.

Pascal et Maël entrent dans une salle.

PASCAL

Tu fais pas de sport à côté ?

MAËL

Nan, je m'étais inscrit au volley
mais j'avais pas le temps d'y aller.

Un temps.

MAËL (CONT'D)

Et toi ?

PASCAL

Je vais courir de temps en temps mais
ça fait longtemps là. J'aime bien
pourtant.

MAËL

C'est dur de rester régulier.

Maël et Pascal continuent la visite.

27. INT/JOUR. SALLE EXPO CHÂTEAU DE VILLANDRY

Dans une salle d'exposition, Pascal regarde un tableau, Maël est assis sur une chaise.

PASCAL

Tu veux y aller ?

MAËL

Non non je suis bien là.

Pascal se balade dans la galerie. Maël le suit du regard, il bâille.

28. INT/COUCHER DE SOLEIL. VOITURE

Maël dort. Pascal le regarde.

29. EXT/NUIT. PARKING DE LA GARE

Pascal et Maël sortent de la voiture.

PASCAL

Ça va on est un peu en avance, tu vas pas le louper.

MAËL

Ouais je vais attendre sur le quai, toi t'as beaucoup de route.

PASCAL

Ok, bah des bisous alors, à bientôt.

Ils se font la bise.

MAËL

Ouais, merci d'avoir organisé ce week-end. Bonne route, tu m'envoies un message quand t'es arrivé.

PASCAL

Ouais, toi aussi.

Maël part. Pascal sort une bouteille d'eau et s'assoit sur le rebord du coffre. On voit un train passer dans l'arrière-plan.

30. INT/NUIT. HALL DE GARE

De nombreuses personnes passent dans le hall. On reste un moment dans ce lieu.
Des gens se retrouvent et d'autres se disent au revoir, le train de Maël va partir.

FIN