



HAL
open science

Formes et conditions de l'engagement : le cinéma de Delépine et Kervern

Josselin Estève

► **To cite this version:**

Josselin Estève. Formes et conditions de l'engagement : le cinéma de Delépine et Kervern. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03561596

HAL Id: dumas-03561596

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03561596>

Submitted on 8 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
École des Arts de la Sorbonne



Formes et conditions de l'engagement Le cinéma de Delépine et Kervern

Josselin Esteve

Mémoire de Master 2
Recherche Cinéma, esthétique et création

Septembre 2021

Sous la direction de Vincent Amiel

Remerciements :

Mes remerciements vont d'abord à Vincent Amiel pour son regard avisé et bienveillant.

Puis à mes courageuses relectrices, Marie Bouadjenak et Joséphine Grupp, pour leur soutien de tous les instants.

Enfin, je pense à mes parents, pour leur confiance et la liberté qu'ils m'ont donné.

SOMMAIRE

Introduction	4
L'écart par rapport à l'artifice de la fiction	11
I- Écriture : connaître son sujet.....	13
A- Éléments autobiographiques	13
B- Quotidien comme vérité.....	17
C- Ancrage social	21
II- Tournage : ouverture sur le réel	24
A- Cadre d'un tournage	24
B- Vérité de l'instant	27
III- Travail de l'acteur : troubler la frontière réel/jeu	30
A- Distribution	30
B- Direction	33
L'écart par rapport à l'aliénation de la fiction.....	36
I- Silences et lenteur : engager le spectateur	37
A- Le temps long.....	38
B- Le silence du langage	40
II- Mystères et relativité : frustrer le spectateur	43
A- Étude de la narration	44
B- Travail de l'image.....	47
C- Surréalisme	51
III- Monstres et inadaptés : rencontrer la différence	53
A- Lieux de tournage et décors	54
B- Figures du fou, du punk, du lupenprolétariat	57
C- L'empreinte du corps.....	60
L'écart par rapport à la gravité	65
I- Humour et émotion	66
A- Comédie sociale	66
B- Humour noir	68
C- Sentiments et émotions.....	70
II- Émancipation	72
A- Par le collectif	73
B- Par l'art	75
III- Enchantement par le cinéma.....	78
A- Tournage et plaisir	78
B- Concerts, spectacles, festivals	81
CONCLUSION.....	84
BIBLIOGRAPHIE	91
FILMOGRAPHIE PRINCIPALE	94
Annexe 1 : Entretien Hugues Poulain, chef opérateur	96

Introduction

En 2012, *Le Grand Soir* est sélectionné dans la catégorie *un certain regard* du Festival de Cannes. Une première pour les deux auteurs, Benoît Delépine et Gustave Kervern, qui réalisent ici leur cinquième long-métrage. S'ils étaient déjà venus sur la croisette à l'occasion de leur second film, *Avida*, c'est la première fois qu'ils concourent en compétition. *Le Grand Soir*, l'histoire d'une tentative de révolution portée par deux frères au sein d'une zone commerciale paraît dès lors être leur métrage le plus plébiscité par les institutions et les diverses critiques ; il qui aboutira au prix du jury. Pourtant, sous cette notoriété nouvelle se dévoile un problème ; n'y aurait-il pas une contradiction à ce qu'un film aussi rebelle que punk soit célébré au sein d'un festival institutionnel comme Cannes ?

Au bout de neuf longs-métrages, Delépine et Kervern ont su constituer un univers singulier au sein du paysage cinématographique français. Leur démarche paraît bien éloignée des divers mouvements ou courants ; il y a là un écart sensible qui rend l'œuvre difficilement identifiable. La célébration du *Grand Soir* au Festival de Cannes étonne non seulement car l'objet filmique paraît être à l'opposé des valeurs affichées par le festival, mais aussi parce que sa forme et son sujet paraissent marginaux. Comment donc définir cet écart, comment le comprendre et que révèle-t-il de la démarche des auteurs ?

Le terme d'écart permet de faire apparaître une division entre des éléments appartenant à un ensemble. Il est notamment utilisé par Jacques Rancière, dans son essai *Les écarts du cinéma* ; « La problématique des écarts (...) met en question l'idée du cinéma comme un art qui relèverait d'une théorie propre et d'un savoir spécialisé, en marquant la pluralité des pratiques et des formes d'expérience unifiées sous ce nom »¹. Rancière relève ici la diversité des pratiques qui peuvent parfois s'opposer au sein d'un seul et même milieu, non seulement par les méthodes utilisées, mais aussi et surtout dans les intentions. Car le terme d'écart comprend une part d'action ; faire un écart, c'est vouloir s'éloigner, se détacher, se désunir de quelque chose. C'est ainsi que nous comprenons l'écart opéré par *Le Grand Soir* à l'égard d'autres films à l'identité plus académique. Il est le résultat d'une intention anticonformiste, d'un refus de souscrire à un certain type de cinéma. Cette posture sous-tend

¹ Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*. Paris, La Fabrique, 2011, p. 18

l'idée qu'une œuvre, parce qu'elle appartient justement à un tout, n'est jamais désengagée : « Saisie dans sa constitution même, une œuvre n'est évidemment jamais neutre politiquement en tant qu'elle se lie au commun, elle entre dans la sphère politique. »² Lorsque les auteurs du *Grand Soir* revendiquent leur indépendance et même leur provocation à l'égard de l'institution, c'est bien par le refus de se voir associer à l'idée d'un cinéma conventionnel et conformiste.

Pour comprendre ce caractère, il convient de revenir sur le travail antérieur à l'œuvre cinématographique. En effet, avant même la production de leur premier film, *Aaltra* (2004), Delépine et Kervern étaient déjà connus pour leur participation, dès 1992, à une émission très politisée de Canal +, *Groland*. Le programme, toujours actif aujourd'hui, s'est fait connaître pour ses critiques acerbes des diverses politiques françaises, critiques rendues possibles par le décalage qu'offre le pays imaginaire du Groland.

L'émission est surtout célèbre par sa subversion, caractérisée par la vulgarité, l'obscénité et la grossièreté de ses sketches. Il s'agit une fois de plus d'un écart fait face à la domination sur les autres chaînes de la bienséance, de la bonne conduite ; autant de tenues prises comme artificielles et mensongères, aptes à maintenir le pouvoir en place. Contester ce pouvoir passe ici par une subversion totale, un renversement des valeurs, un esprit irrévérencieux qui a permis à *Groland* de se former tout un réseau d'amateurs ; des passionnés, qui font vivre l'émission partout en France. Car l'émission a aussi la particularité de mettre en valeur la France rurale. Loin de se cantonner aux stéréotypes habituels, *Groland* a su prendre en charge la représentation d'une marge oubliée des campagnes françaises. Une manière de restituer un espace de parole pour une catégorie de population ignorée du reste, une façon d'amener du politique dans une émission de télévision.

Une telle démarche démontre l'engagement de Delépine et Kervern envers le monde social, eux qui nourrissent quotidiennement leurs parodies de l'actualité. Mais cette expérience professionnelle est surtout le point de départ d'un questionnement. Chez *Groland*, Delépine et Kervern bénéficient certes d'une liberté de ton sans commune mesure à la télévision, mais restent limités par le cadre et le but de l'émission. Au cinéma, la liberté s'exploite moins sur le contenu que sur la forme et la manière d'envisager le travail : « Malgré

² Aline Caillet, *Quelle critique artiste ?* Paris, L'Harmattan, p. 59

toute sa joie, *Groland* était encore le monde du travail, de la télévision, de l'écriture, pour gagner notre vie. Le cinéma représente le stade d'après. »³ Delépine et Kervern se sont alors déplacés vers le cinéma dans l'idée de se libérer de la forme limitée de *Groland* et par conséquent, d'une posture de dénonciation qui freinerait la portée artistique et même politique du film.

S'est donc posée la question de la forme ; comment exploiter cette liberté, comment continuer à partager un engagement au sein d'une œuvre plus ambitieuse ?

En France, les films de critique sociale sont la forme d'expression la plus répandue d'un engagement. Une œuvre de critique « montre une oppression, la met au jour, la dénonce, dévoile les mécanismes de la domination et de l'aliénation sociale. »⁴. Puisque leurs personnages sont presque toujours issus d'une classe populaire et qu'une critique se dégage de chacun de leurs métrages, on pourrait être tenté de classer les films de Delépine et Kervern parmi ce pan *social* du cinéma. Mais nous prenons le parti qu'une telle définition ne convient pas ici en ce qu'elle omet d'interroger la démarche. La caractéristique première d'un film social est l'emploi d'une esthétique réaliste, où la caméra portée se fond dans des espaces éclairés en lumière naturelle. Un choix qui tend à rendre invisible l'artifice de la machine cinématographique et qui perpétue l'idée d'un spectateur passif et manipulable, invité à se laisser bercer au sein d'une fiction qui n'est rien d'autre qu'une représentation. Il y a ici un problème d'ordre politique de l'illusion cinéma ; par sa capacité d'accaparer l'attention du spectateur, à mentir sur son prétendu réalisme, ce cinéma serait du côté de l'aliénation et non de la libération.

C'est pourquoi Delépine et Kervern ne peuvent de fait s'engager dans cette voie. Leur insolence ne pourrait s'accommoder d'une démarche qui vise à former l'illusion et donc le mensonge. Ici est tout l'intérêt de l'écart qu'ils créent ; face à un cinéma de l'artifice, viser la vérité. Il s'agit donc de trouver un engagement qui prenne en compte la liberté du spectateur, sa capacité à faire sens, à sortir du récit. Une démarche qui fait écho à tout un pan de recherche sur la manière de penser le cinéma politique.

³ Benoît Delépine dans *De Groland au Grand Soir*, d'après les entretiens de Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Paris, Capricci, p. 214

⁴ Franck Fishback, *La critique sociale au cinéma*, Paris, Vrin, 2012, p. 62

Lorsqu'on joint cinéma et politique, la première acceptation entend envisager le cinéma politique comme un genre repérable à ses thématiques ; relève du politique les films qui traitent du pouvoir, qui révèlent les coulisses de cette arène. Un genre qui serait à l'opposé du cinéma dit social. Mais ces définitions échouent à interroger la démarche d'un auteur. C'est pourquoi nous défendons une autre conception du cinéma politique, c'est-à-dire celle qui considère la forme et la production au regard de l'engagement d'un auteur.

Cette idée d'une politique de cinéaste découle notamment des réflexions conduites à l'époque de mai 1968 et où Jean-Louis Comolli se trouve être un des plus fervents défenseurs. Il explique dans *Corps et Cadre* la démarche de toute une génération d'auteurs ;

« Il s'agissait de penser et de pratiquer un cinéma politique non seulement comme un cinéma à contenu politique, mais comme un cinéma qui mettait politiquement en cause, voire en crise, ses conditions de production, son système d'écriture, l'idéologie qui s'y trouvait impliquée. »⁵.

Comolli envisage un engagement qui s'exercerait dans le processus créatif même. Il s'agit d'interroger la responsabilité du cinéaste envers les corps qu'il filme, les personnes qu'il entend mettre en valeur, et tout simplement interroger son geste créatif ; quelles sont les raisons profondes qui motivent la création ? Il s'agit aussi d'accorder les moyens de production aux intentions politiques d'un auteur ; comment, par exemple, briser une configuration hiérarchique issue d'un mode de production capitaliste sur un tournage, ou bien comment faire pour qu'un film soit l'occasion d'un changement concret sur le monde réel ? Autant d'interrogations qui impactent nécessairement l'écriture, mais aussi le tournage, et tous les choix de production. C'est en cela que l'écart de Delépine et Kervern peut s'expliquer ; par une démonstration de la manière qu'ils ont d'envisager le cinéma et son impact sur le monde.

Pour autant, l'œuvre fait preuve d'une portée populaire qui semble s'opposer à la radicalité de certains partis-pris ; le genre de la comédie, présence de célébrités, importante communication à la sortie des films. A contrario de films critiques qui s'adresseraient à une frange cultivée, instruite, et déjà acquise à la cause, Delépine et Kervern tiennent à se montrer

⁵ Jean-Louis Comolli. *Corps et Cadre*, Paris, Verdier, 2012, p. 297

ouverts. Ainsi, la démarche, bien que politisée, avant-gardiste ou subversive, intègre aussi une vision populaire du cinéma. Dès lors, leur positionnement paraît bien ambigu, et c'est cela qu'il convient de questionner : entre la marge et le centre, l'avant-garde et le commercial, comment donc définir et comment comprendre cet engagement ?

Presque cinquante ans après les événements de mai 1968, le philosophe de l'esthétique politique Jacques Rancière écrit dans *Les écarts du cinéma* :

« Il n'y a pas de politique au cinéma, il y a des figures singulières selon lesquelles des cinéastes s'emploient à conjoindre les deux significations du mot « politique » par lesquelles on peut qualifier une fiction en général et une fiction cinématographique en particulier : la politique comme ce dont parle un film- l'histoire d'un mouvement ou d'un conflit, la mise au jour d'une situation de souffrance ou d'injustice- et **la politique comme stratégie propre d'une démarche artistique** »⁶.

Rancière introduit à la discussion la démarche du cinéma dit social ; lorsqu'un auteur « politique » de faire correspondre ses valeurs à la forme et au contenu même de l'œuvre. Son processus de création ne peut dès lors qu'exprimer son engagement dans le monde. C'est sous cet angle là que nous analyserons le cinéma de Delépine et Kervern ; repérer ce que leur démarche démontre comme prise de position. Ainsi, que révèlent ces écarts sur le positionnement de Delépine et Kervern dans le cinéma français, et que disent-ils de leur engagement ?

Pour réfléchir à ces notions, nous piocherons dans les neuf longs-métrages qui composent l'œuvre du duo, d'*Aaltra* en 2004 au dernier *Effacer l'Historique* en 2020. Dans leur unicité, ces films offrent une cohérence de ton et de discours qui autorise comparaisons et digression. Toutefois, nous accorderons une place particulière à trois de ces productions, celles qui sont les plus ouvertement politiques, aux thématiques franchement sociales : *Louise-Michel* (2008), *Le Grand Soir* (2012), *Effacer l'historique* (2020). Trois films également retenus par le mensuel *Positif* qui leur a accordé une attention particulière à l'occasion de leur sortie respective (n°578 – 616 – 715).

⁶ Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 111

Nous avons donc *Louise-Michel*, sorti en 2008, qui raconte les déboires d'un duo incongru : Louise, interprétée par Yolande Moreau, et Michel, joué par Bouli Laners, dans leur quête de vengeance à l'encontre d'un patron quelque peu irresponsable. Puis vient *Le Grand Soir*, sorti en 2012, qui fait le récit des aventures de l'autoproclamé plus vieux Punk à chien d'Europe, Benoît Poelvoorde, et de son frère, vendeur de matelas, Albert Dupontel. Enfin, il y a *Effacer l'historique*, sorti en août 2020, porté par un trio cette fois-ci – Corinne Masiero, Blanche Gardin, Denis Podalydès, qui raconte les difficultés de trois Gilets Jaunes face au monde numérique. Nous ferons bien sûr se répondre les films et n'hésiterons pas à faire appel à d'autres qui nous aideront à mieux saisir la démarche des réalisateurs.

Cette recherche s'organise en trois parties. Dans un premier temps, nous analyserons un premier écart, celui qui s'exerce à l'encontre d'un cinéma de l'artifice et de l'illusion. Delépine et Kervern troublent en effet leurs fictions d'apports documentaires, non pour accentuer un effet de réalité, mais pour trouver une vérité, une justesse, qui ne peut se passer d'une confrontation avec le monde réel. Une recherche qui s'exerce tout d'abord dans l'écriture, autant guidée par le vécu des auteurs que sur l'actualité. Ils se contraignent en effet à prendre appui sur leur propre expérience du monde, nourrissant les films d'un vécu nécessaire. Ensuite, le moment du tournage est un instant décisif qu'ils souhaitent ouvert aux hasards des rencontres et des imprévus. C'est ainsi que toute la production s'oriente ; dans le contrôle du budget, dans l'emploi d'une équipe réduite, dans une écriture en constante évolution. Enfin, cette recherche de justesse ne pourrait s'organiser sans une direction d'acteurs orientée en ce sens ; c'est ce que nous analyserons en dernier lieu, autant les volontés qui guident la distribution que le travail sur le plateau.

Dans un second temps, nous interrogerons un autre écart, celui qui concerne la forme même de l'œuvre et lui donne son caractère subversif ; l'écart face aux formes de la domination. Il s'agit de bousculer le regard du spectateur, de le surprendre pour lui faire sentir une autre logique, une autre vision du monde. D'abord, ce décalage se remarque par la volonté de mettre en place une temporalité qui encourage ses capacités déductives. Ensuite vient la question des ambiguïtés scénaristiques et visuelles de l'œuvre comme une remise en question des croyances du public. La narration se veut en effet mystérieuse et l'image surprenante par l'utilisation du hors-champ sans oublier les éléments surréalistes qui mettent

à mal le réalisme pour un ailleurs poétique. Le dernier décalage subversif vient de la représentativité ; Delépine et Kervern bousculent notre regard en nous montrant ce qui est d'habitude caché, que ce soit du côté des lieux filmés, que des personnages écrits, que des corps filmés. En effectuant ces écarts face à un cinéma de la norme, Delépine et Kervern bousculent les spectateurs et les amènent à apprécier un système de valeur différent.

Face à cette démarche réflexive et cérébrale, remarquons un dernier écart qui s'exerce à l'encontre de la gravité et de l'esprit de sérieux. En effet, ces cinéastes se singularisent aussi par le refus de toute dramatisation ; leur geste doit être instinctif et heureux. D'abord, nous irons du côté du parti-pris comique et empathique, comme refus de la gravité, comme un art ouvert. Ensuite, nous irons analyser les différentes propositions d'émancipation ; ce cinéma se pose en effet dans la défense du collectif et de l'expression artistique. Enfin, nous étudierons la manière dont ils font rejoindre la fiction à la réalité ; il s'agit d'un état d'esprit qui considère la vie plus importante que le film. Nous irons d'abord du côté des tournages pour comprendre la manière dont ces cinéastes les rendent heureux, avant de questionner les différents événements qu'ils organisent en marge de leurs activités. Autant de propositions qui viennent enchanter le monde réel d'une joyeuse rébellion...

L'écart par rapport à l'artifice de la fiction

Une des tensions que porte le cinéma depuis son invention concerne son rapport au monde ; capte-t-il ce qui est, ce qui existe indépendamment de sa présence, où bien forme-t-il une représentation, une imitation dont le réalisme serait sujet à caution ?

Lorsque le cinéma se présente au monde, il impressionne par sa capacité à reproduire fidèlement le réel. Le rapport analogique qu'ils entretiennent confère son authenticité à l'image. Bazin décrit le mythe qui a permis l'essor du cinéma comme celui « du réalisme intégral, d'une recreation du monde à son image, une image sur laquelle ne pèserait pas l'hypothèque de la liberté d'interprétation de l'artiste ni l'irréversibilité du temps. »⁷. Ainsi, l'argument de l'objectivité semble confirmer l'hypothèse d'un art capable de captations réalistes et authentiques. Mais assez vite, cette objectivité est remise en cause ; de la narration vient s'ajouter aux simples vues, des trucages viennent brouiller les limites entre réel et imaginaire : « la ressemblance, dans l'image, n'est jamais un simple reflet, naturel ou mécanique, des choses, mais le résultat d'une construction réglée par des codes »⁸. L'objectivité du cinéma serait donc un leurre ; derrière son image se cache le choix de l'orientation de la caméra, des sujets filmés, de leur disposition dans l'espace. Alors que la légitimité de l'image est mise en cause, une scission vient séparer deux régimes par les principes de documentaire et de fiction ; le premier serait du côté de la captation, le second du côté de la représentation. Des notions qui se transforment en enjeu politique lorsque les cinéastes d'avant-garde soviétiques des années vingt s'emparent de l'outil cinématographique.

À ce titre, Dziga Vertov propose une dichotomie qui distingue deux formes par leur rapport à la vérité et, a fortiori, à l'autorité. Le « ciné-drame », qui pourrait se rapprocher de notre définition de la fiction, venu d'Amérique, défini par l'utilisation d'un scénario et de comédiens, est donc rejeté. Parce qu'il met en scène, parce qu'il utilise des artifices pour les besoins d'une histoire, il serait du côté des puissances capitalistes et aurait pour dessin d'anesthésier ses spectateurs, empêchés par le divertissement à la mobilisation révolutionnaire. Au contraire, Vertov pousse à l'avènement d'un nouveau cinéma, le « ciné-

⁷ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1999, p. 23

⁸ André Gardies, Jean Bessalel, *200 mots clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 23

œil », dont *l'homme à la caméra* en est l'instigateur. Le ciné-œil est dénué de scénario pour mieux mettre au jour la vérité ; un cinéma qui se met au service des luttes sociales. Par ses méthodes de filmage, Vertov se rapproche ici de ce que nous nommons documentaire ; l'absence d'artifices serait plus à même d'aboutir à une vérité et d'instituer une opposition au pouvoir en place.

De manière générale, on peut affirmer que les films de fiction reposent sur l'adhésion du spectateur à la « quasi-réalité des personnages et des événements présentés »⁹ : alors que l'histoire se présente comme vraie, le régime de production est entièrement du côté de la représentation. Il y a scénario, personnage et acteur, autant d'artifices et de maquillage apposés sur la réalité pour former le réalisme. Malgré ses prétentions à dire vrai, cette tradition reste du côté de l'illusion ; bien qu'elle nie son élaboration, elle produit invariablement un mensonge. Alors, faire fiction empêcherait la captation d'une vérité du monde ?

Ces tensions qui animent la fiction au regard de son devoir de vérité et d'authenticité se retrouvent particulièrement dans l'œuvre de Delépine et Kervern qui semble faire du refus de l'illusion un moteur de création. Quelles sont leurs propositions pour amener une fiction à dire vrai ? De quelle manière amènent-ils du réel dans le mensonge de la représentation ? Comment s'assurent-ils du fondement même de leur vérité ? Comment s'opère ce premier écart à l'encontre des artifices de la fiction ?

Nous irons d'abord étudier la manière dont le réel s'infiltré dans ces fictions, caractérisées par un regard personnel, mais ouvert sur le monde. Ensuite, nous irons questionner leurs tournages à l'égard de la liberté qu'ils s'imposent, une façon de contrer l'artifice de la préparation générée par la fiction. Enfin, nous analyserons les choix qui concernent les comédiens, de la distribution à la direction sur le plateau, guidés par cette confusion souhaitée entre réalité et monde fictionnel.

⁹ *Ibidem.* p. 121

I- Écriture : connaître son sujet

Au cours de leurs deux décennies de carrière, Delépine et Kervern ont mis en place une méthode spécifique d'écriture. Une méthode qui vient parasiter la fiction par des éléments issus de la réalité et qui constitue un premier écart face aux artifices et aux mensonges du cinéma.

Ce processus est caractérisé par un double rapport au monde. D'abord, il y a un mouvement qui vient de l'intérieur ; Delépine et Kervern intègrent aux scénarios des éléments issus de leur propre expérience de vie, de leur vécu, comme pour se garantir d'une légitimité. Ils accordent de l'importance au fait de composer sur des sujets qu'ils maîtrisent. Mais un autre mouvement vient s'opposer à cette approche ; celui qui s'intéresse à ces inconnus, à ces personnalités qui marquent et à cette actualité qui nous concerne tous. Un intérêt qui prouve une ouverture au monde.

A- Éléments autobiographiques

On pourrait supposer qu'une collaboration ne permet pas l'expression d'un point de vue intime et personnel. Pourtant, au bout de neuf longs-métrages, un univers singulier et des thématiques récurrentes se découvrent comme autant d'obsessions : la pâte d'un auteur à deux têtes qu'on pourrait nommer *Betave Kerpine*. Leurs thématiques sont motivées autant par leurs expériences de vie que leurs observations ; les films font état d'un vécu.

En ce sens, les deux premiers films sont les plus éloquents : *Aaltra* (2004) et *Avida* (2006), d'évidence les plus originaux mais surtout les plus personnels. Ils partagent l'impression d'une liberté créatrice totale, autorisant toutes excentricités ou embardées poétiques, impression renforcée par l'indépendance offerte par le producteur du second film, Mathieu Kassovitz.

Cette radicalité assumée, caractérisée par un certain mutisme et des lignes scénaristiques mystérieuses, a pour effet de restreindre l'exploitation des films ; confidentiels, ils n'ont bénéficié que d'une distribution marginale, entre vingt-cinq et trente copies pour *Avida*, pour un nombre d'entrées en salle tout aussi modestes. Mais c'est justement parce que

la question de la réception ne comptait guère, que Delépine et Kervern ne s'autocensuraient pas dans leurs excentricités.

Aaltra débute par un affrontement ; pour une sombre raison de haine mutuelle, deux voisins en viennent aux mains. Le personnage incarné par Delépine est défini par son statut de cadre, celui de Kervern par son métier d'agriculteur. Alors qu'ils se battent, la benne d'un tracteur se renverse, les condamnant ainsi à un sort commun : handicapés, ils se retrouvent en fauteuil roulant. Dans leur solitude, ils se liguent dans un même objectif ; rejoindre la Finlande d'où provient le tracteur pour y exiger réparation.

Aaltra est le fruit d'une méthode qui consiste à puiser l'inspiration sur le vécu. Les personnages évoquent alors le monde rural, bien connu par Delépine lui-même. L'auteur est né en 1958 à Saint-Quentin dans l'Aisne, ville de tradition industrielle textile et mécanique, puis a vécu dans une commune plus au nord, Holnon. Ce village, peu dense, compte surtout des agriculteurs dont le père Delépine lui-même, personnalité célèbre de la commune puisque maire de 1965 à 2008. Cette expérience du monde agricole se retrouve dans *Aaltra*, mais c'est surtout dans *Saint-Amour* (2016) qu'elle décroche une place privilégiée puisque le film traite plus précisément du milieu agricole. Les références intimes y abondent, dont la plus éloquente reste le prénom attribué au personnage de Depardieu, Jean, d'après le père Delépine lui-même. Dans ses jeunes années, l'auteur a connu la ruralité ; grande thématique que l'on retrouve dans chacun des films. Par ailleurs, remarquons l'importance que revêt cette région des Hauts-de-France, dans la filmographie et l'imaginaire de ce duo qui y a consacré quatre films ; *Louise-Michel*, dont une partie a été tournée à Saint-Quentin même, mais aussi *Effacer l'historique*, *Aaltra* et *Avida*, dont les tournages ont eu lieu plus au nord, du côté d'Arras.

Avida est certainement le plus mystérieux de leurs films, notamment lorsqu'il s'agit de comprendre le point de départ du scénario : d'où peut provenir cet enlèvement par un sourd-muet et deux drogués à la Kétamine du chien d'une milliardaire ? De ce synopsis, retenons la situation de ces personnages en perdition ; sourd-muet ou drogué, en tout cas marginal, leur différence constitue leur caractéristique principale ; comme si Delépine et Kervern souhaitaient avant tout raconter le destin de personnages inadaptés à leur environnement. Une thématique qui, par effet de miroir, se retrouve dans le parcours des auteurs, notamment celui de Gustave.



Avida, 2005

La proximité physique entre Kervern et l'acteur handicapé raconte la proximité du réalisateur envers la marginalité

Kervern est né à Curepipe sur l'île Maurice en 1962. Il y vit jusqu'à l'âge de sept ans où il déménage à Nice. Il raconte souvent son attachement à l'île et surtout son départ, vécu comme un déchirement, comme si ce déplacement avait engendré chez lui un sentiment de mal-être ; « j'étais un peu artiste. Je n'avais pas beaucoup d'amis, je restais chez moi. Je regardais beaucoup la télé, le ciné-club. »¹⁰. De sa famille, Gustave évoque son père professeur d'Anglais mais aussi et souvent son arrière-grand-mère, figure inspirante puisqu'une des premières femmes à se voir décorer comme poétesse mauricienne. Raymonde de Kervern, née en 1899, est en effet l'auteure de plusieurs recueils, reconnue par l'Académie Française qui lui a décerné des prix en 1949 et 1952. Ainsi, Gustave se montre influencé par cette expression poétique qui se retrouve dans *Avida*. Les rapprochements surréalistes, les images abstraites, le style d'image sont autant d'outils qui symbolisent un ressenti, une émotion, une sensation : « Dans nos deux premiers films, le noir et blanc fait partie des éléments qui emmènent directement dans la poésie. »¹¹. *Avida* contient un autre élément

¹⁰ Benoît Delépine dans *De Groland au Grand Soir*, d'après les entretiens de Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Paris, Capricci, 2012, p. 34

¹¹ *Ibidem*. p. 156

significatif qui rappelle les origines de l'auteur ; les terrils du nord avec ses pentes noires et raides renvoient en effet aux terrains volcaniques de l'île Maurice. Si l'intention originale était de tourner sur un véritable volcan, celui-ci est finalement suggéré.

Individuellement, les deux auteurs ont su chacun apporter leur propre expérience du monde, leur propre sensibilité, dans les choix thématiques et structurels des scénarios. Mais c'est ensemble qu'ils se découvrent des problématiques communes, ce qui ajoute à l'œuvre une tout autre dimension. On le remarque dans cette trame qui guide les scénarios, qui pourrait se raconter par « la libération de quelqu'un grâce à l'amitié et à l'art ». ¹² C'est ce qui guide le parcours des deux personnages d'*Aaltra* qui finissent par se lier, unis autour de Kaurismäki représentant cet art salvateur. Mais c'est surtout une manière d'envisager le parcours de vie de ces deux auteurs.



***Aaltra*, 2004**

Delépine, Kaurismäki et Kervern ensembles

« Comme nos héros, Gus et moi nous sommes échappés du monde du travail qu'on n'aimait pas par l'art et l'amitié, par de petites choses qui nous ont progressivement conduits au cinéma » ¹³. Ces deux parcours font état d'un même désir d'ailleurs, d'un refus de se voir souscrire à une société du travail, à une certaine idée du conformisme : remarquons que, bien qu'ils ne se soient rencontrés que sur le tard, les deux ont arpenté des écoles de commerces

¹² *Ibidem*. p. 214

¹³ *Ibidem*. p. 214

avant de se retirer et de trouver notoriété à la télévision. Ainsi, Delépine et Kervern partagent un cinéma fait de sensibilités à la fois individuelles mais aussi communes.

Malgré tout, la radicalité d'*Aaltra* et d'*Avida* correspond à un certain isolement ; à deux, ces auteurs courent aussi le risque de se couper du monde : « Le silence et l'autarcie des deux premiers films correspond à notre timidité. Gus, d'après ce que tu racontes, tu étais très silencieux quand tu étais gamin. J'étais très timide aussi. Tu t'en sortais par la musique, moi par mes copains et la moto. »¹⁴ La suite de leur filmographie partage ainsi l'impression d'une plus grande ouverture, où l'intimité se dévoile par l'intermédiaire du quotidien.

B- Quotidien comme vérité

Delépine et Kervern filment les activités de tous les jours et dévoilent la manière dont leurs personnages vivent. Chaque film est ainsi parsemé de séquences, quelques fois indépendantes de la trame scénaristique, qui ont pour fonction d'accentuer l'incarnation de ces personnages. Pour les écrire, les auteurs s'inspirent de leurs propres expériences ; une manière plus ouverte de rendre compte d'une sensibilité. En ce sens, *Mammuth* (2010) et *Effacer l'historique* (2020) sont les plus représentatifs de cette méthode.

Mammuth raconte les tribulations d'un homme confronté à son départ à la retraite. On y suit le personnage de Serge Pillardos, incarné par Gerard Depardieu, contraint de partir à la recherche de ses anciens employeurs pour des obligations administratives. L'histoire prend d'abord le temps de raconter l'ennui de cet homme confronté à son retour à la maison et des soucis qui l'accompagnent. Serge tente de réunir ses *papelards*, sans succès, doit bricoler une poignée de porte pour la maison familiale, mais échoue inévitablement. Lorsqu'il doit faire les courses, on le sent malhabile quant à la gestion du caddie et dans le choix des produits. Serge est comme un ours en cage, coincé dans ce quotidien nouveau qu'il ne maîtrise pas. Ces éléments insistent sur les aspects les plus élémentaires de la vie quotidienne ; à travers ce personnage et ses tribulations, Delépine et Kervern dévoilent leurs propres faiblesses, leur propre intimité, qui s'incarnent jusque dans la vie de couple.

¹⁴ *Ibidem.* p. 152



Mammuth, 2010

Le regard et la position de Moreau qui racontent l'émotion de Catherine face au retour de son amant

En effet, dans une des dernières séquences du film vois le personnage de Serge revenir au foyer après toute une série d'aventures. Il entre dans la maison, pousse une porte et fait face à Catherine qui se rase les aisselles dans la salle de bain. Les deux se regardent tendrement, s'enlacent et se rappellent leur amour.

Le projet de la séquence est de parvenir à rendre juste la reformation de ce couple, si distendu, en évitant de jouer une corde qui serait trop sentimentaliste. La position dans laquelle nous retrouvons Catherine fait le sel de la séquence. D'une part, cette posture permet de faire vivre le personnage, qu'on n'imagine pas dans une attente perpétuelle. D'autre part, la mise en scène permet d'ajouter une nuance comique. En effet, cette position est filmée par un plan épaule qui rend l'instant à la fois ridicule et cocasse. Le jeu est lent ; d'abord nous ne voyons que le bras levé de Catherine, et ses aisselles blanches de mousse, puis le bras se déplace, et le visage apparaît. Ainsi, le spectateur est libre de sourire face à l'incongruité de la situation ou de se laisser prendre par l'émotion suscitée par l'embrassade.

Cette séquence se présente comme naturelle, presque évidente. Elle tient par son ancrage dans le quotidien du personnage de Catherine. Mais elle tient aussi grâce aux comédiens ; Yolande n'est pas ici mise en valeur, ni maquillée ni coiffée, elle est comme piquée dans son intimité, et cela rend son jeu d'autant plus naturel et désarmant. Ainsi, les comédiens se dévoilent, et à travers eux, c'est toute la sensibilité des auteurs qui ont orchestré ces retrouvailles.

Si *Mammuth* s'intéresse au quotidien de ses personnages, *Effacer l'historique* va plus loin encore dans cette écriture qui accorde une grande place à la description de la vie en milieu rural.

Ce dernier film détonne dans la filmographie de Delépine et Kervern pour plusieurs raisons. Tout d'abord, l'histoire suit la trame de trois personnages d'importance équivalente, entraînant un scénario plus complexe que les duos ou solos habituels. Ensuite, il y a ici une volonté de féminiser l'aventure ; habitués à filmer des hommes, Delépine et Kervern se posent ici le défi de filmer des femmes. Une fois de plus, les conflits qui innervent le scénario sont associés à divers aspects de la vie quotidienne. Mais alors que *Mammuth* souhaitait partager l'expérience de l'âge et d'un départ à la retraite, les obstacles sont ici issus des nouvelles technologies ; de la navigation internet, à la propagation de la vie privée sur les réseaux sociaux, jusqu'à l'intelligence artificielle capable de tenir des conversations téléphoniques. Autant de contrariétés illustrées à travers des saynètes faisant appel aux trois profils incarnés par Deny Podalydes, Corinne Masiero et Blanche Gardin. Une construction de scénario qui repose donc sur une démonstration de cette distance qui s'agrandit entre une population et des outils censés être à leur service. Pour mieux servir cet aspect du film, Delépine et Kervern ont procédé de manière nouvelle : « Avec Benoît, on se raconte au jour le jour ces problèmes qui nous dépassent et nous rendent fous. Pour le film, on s'est amusé à les recenser en établissant chacun nos listes. (...) Ça part de nos expériences personnelles ; nos problèmes de mots de passe, de spams, de forfaits téléphoniques. Même l'histoire de la latte du lit électrique acheminée de l'autre bout du monde est autobiographique. »¹⁵

¹⁵ Gustave Kervern dans *Toute la mémoire du monde*, entretien mené par Baptiste Roux, *Positif*, 2020, n°715, p.



Effacer l'historique, 2020

Masiero et Gardin qui trouvent une alternative au téléphone

Cette manière de présenter le vécu par le quotidien leur permet d'atteindre une justesse et une vérité qui ne peuvent naître qu'en connaissance de cause ; la légitimité tient une part importante dans la démarche même de ces auteurs. « Peu ou prou, nos films parlent de choses qui nous ont touchés dans nos vies. Ce n'est pas qu'on acquit le droit d'en parler, mais au moins on en parle avec une once d'humanité. (...) Sans cette proximité, le cinéma devient de l'imaginaire, du fantasme. »¹⁶

La première expression de l'opposition de Delépine et Kervern à l'artifice et au mensonge fictionnel se trouve dans cette proximité envers les sujets et les personnes qu'ils filment. De cette manière, le réel s'infiltré dans la fiction : puisqu'ils ont déjà côtoyé leurs sujets, puisqu'en filigrane ils parlent de leurs propres émotions, ils peuvent ainsi viser une vérité plus juste et authentique. C'est pourquoi on retrouve dans ce cinéma une place importante accordée à la vie quotidienne ; c'est bien par les instants jugés banals que l'on rejoint l'intime. Cependant, loin de se complaire dans cette vision d'un art qui se bornerait à évoquer des sujets qui seraient proches de l'auteur, Delépine et Kervern nuancent la démarche par un mouvement d'ouverture qui vient s'intéresser aux autres, à ces inconnus qui les entourent. Comment donc se forge ce regard et comment vient-il renforcer l'impression d'un parasitage de la fiction par la réalité ?

¹⁶ Benoît Delépine dans *De Groland au Grand Soir*, d'après les entretiens de Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Paris, Capricci, 2012, p. 106

C- Ancrage social

Depuis les années quatre-vingt-dix, Delépine et Kervern participent à l'écriture des émissions *Groland*. Dans ces émissions, l'actualité y est parodiée chaque semaine à travers des reportages fictifs. Tous sujets s'y trouvent abordés, des politiques aux moindres faits divers. Ainsi, les auteurs ont développé des habitudes de travail qui les amènent à s'intéresser aux informations de toutes parts. Non seulement ils se confrontent à cette actualité, mais ils doivent également en livrer une représentation. Un sketch de *Groland* ne se contente pas d'évoquer un fait, mais en donne une interprétation ; il y a là un effort d'analyse. D'autant qu'à la différence d'autres émissions de la chaîne, *Groland* n'est pas diffusée en quotidienne, procurant aux auteurs un temps de recul supplémentaire. Après ces années à décortiquer l'actualité, il n'est alors pas étonnant à ce que Delépine et Kervern aient développé un point de vue informé sur les évolutions politiques et sociétales. Au contraire de ce que nous aurions pu penser au regard de la part d'ostracisme d'*Avida* ou d'*Aaltra*, il y a dans ce cinéma une attache envers le monde social, fruit d'un mouvement qui pousse les auteurs à s'intéresser au monde extérieur.



***Louise-Michel* (2008)**

Les patrons voyous montrés en un plan qui raconte la dissimulation

Louise-Michel s'ouvre sur une manigance : un patron ainsi que son assistant délibèrent par chifoumi celui qui aura la charge d'annoncer à ses employées la fermeture de l'usine. Mais plutôt que de se confronter à ses propres salariées, le perdant préfère camoufler la nouvelle en offrant de nouvelles blouses de travail, délocalisant ensuite son usine incognito, dans le silence de la nuit...

Si cette histoire semble parodier le patronat, elle n'est en fait pas si éloignée de la réalité. Delépine s'est en effet inspiré d'une anecdote survenue dans une usine proche d'Angoulême où les patrons auraient offert à leurs salariés un nouveau vêtement de travail la veille de leur licenciement. Cette anecdote est importante, car elle s'intègre dans une histoire plus large, celle des délocalisations des usines et des méthodes managériales des patrons. Elle devient alors un élément constitutif d'une actualité plus large. Le fait d'avoir choisi cet élément comme lancement du film démontre la conscience politique et sociale de Delépine et Kervern qui ont su y voir ici quelque chose à la fois cocasse - qui se douterait de la perversité de certains ? – mais aussi caractéristique de cette époque. Car ces films sont toujours liés à des faits réellement survenus et donc intégrés dans un contexte politico-social.

De ce fait, leurs fictions acquièrent une certaine contemporanéité qui les fait dialoguer avec la réalité. *Louise-Michel*, qui remet en cause la fermeture des usines et les effets de la mondialisation, trouve un répondant dans l'actualité avec, au moment de sa sortie, la crise financière de 2008. Le film devient un endroit de réflexion concernant les problématiques liées aux délocalisations sur fond d'évasion fiscale et de sociétés fictives ; autant de thématiques devenues par la suite récurrentes dans les médias. Dix ans plus tard, alors qu'une politique libérale trouve son émissaire français en la personne d'Emmanuel Macron, Delépine et Kervern sortent *I feel Good*. Ici, point d'usine, mais des affaires de start-up et un personnage qui se rêve en Bill Gates. Enfin, citons *Effacer l'historique* qui évoque à la fois notre utilisation des réseaux sociaux, le phénomène d'ubérisation, la mainmise des GAFAs sur nos vies privées mais aussi le mouvement des gilets jaunes. Cette dernière composante est certainement la plus contemporaine du film ; lors du tournage, le mouvement n'avait pas encore fêté son année d'existence.

Cet ancrage contextuel et temporel participe à rapprocher ces fictions du réel. De cette manière, Delépine et Kervern ne se contentent pas d'évoquer le sort d'individus qui

seraient proches d'eux mais s'expriment bien sur l'évolution d'un ensemble, de la société aux groupes sociaux qui la compose. Pour rendre cette représentation plus dense et ainsi plus respectueuse de la réalité, les deux auteurs amènent des éléments issus de la sociologie, tendance bourdieusienne ; on ressent ici un assentiment au principe de distinction qui énonce que les goûts et les pratiques seraient notamment déterminés par une position sociale. Il y a ainsi une importance accordée aux caractéristiques des personnages, sur leurs goûts, sur leur attitude, leurs positions.

Delépine et Kervern prennent le temps de faire exister cette identité. C'est une des raisons qui rendent si intimes et pertinentes les séquences portées sur le quotidien des personnages ; la manière dont ils prennent leur douche, dont ils épluchent des pommes de terre, dont ils réparent des poignées de porte, sont autant d'éléments qui les distinguent tout en les rendant crédibles. Cette dimension sociologique entérine un travail de réflexion et de recherche en amont des films qui, même si exécuté de manière empirique, démontrent d'une ouverture sur le monde et sur la complexité du social.

Ainsi, Delépine et Kervern ne forment pas un cinéma enfermé sur lui-même ; non seulement ils se montrent informés par les différents éléments qui font actualité, mais ils se révèlent aussi intéressés par la sociologie lorsqu'il s'agit d'entreprendre une forme d'analyse sociétale dans leurs fictions. Leurs personnages ne représentent pas qu'eux-mêmes et ne sont pas le simple reflet fantasmé de leurs auteurs, mais ils apportent véritablement la crédibilité que l'on peut accorder à ces films où la réalité s'introduit subrepticement dans la fiction.

« Multiplier les expériences personnelles, ça sert à partir de soi pour aller vers les autres. C'est en vivant des choses différentes régulièrement qu'on multiplie les chances d'écrire des situations qui parlent à tout le monde. »¹⁷

Nous avons vu la manière dont Delépine et Kervern envisageaient l'écriture de leurs films au regard de leur responsabilité d'auteurs. Ils ressentent ce devoir de justesse, d'authenticité et de vérités qui les amène à aborder l'intime dans leur écriture mais aussi des

¹⁷ Benoît Delépine dans *De Groland au Grand Soir*, d'après les entretiens de Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Paris, Capricci, 2012, p. 215

éléments issus d'observation sur le monde social. De cette manière, ils engagent une première étape dans cet écart face à l'artificialité de la fiction, qui ne pourrait s'incarner sans une politique à l'instant du tournage ; c'est ce que nous allons tenter de comprendre dans cette deuxième partie.

II- Tournage : ouverture sur le réel

Sur un tournage traditionnel, la mise en scène s'accommode d'une lourdeur technique et logistique qui peut limiter sa marge de manœuvre. Une demande peut en effet rencontrer un certain nombre d'obstacles dû à la sophistication du matériel, à la main d'œuvre nécessaire, ou aux différents impératifs organisationnels et économiques. Cette lourdeur conventionnelle des plateaux de fiction ne semble donc pas convenir à une réalisation qui se voudrait instinctive, spontanée et libre. C'est pourquoi certains, dont Kervern et Delépine, préfèrent s'écarter de ces méthodes ; il s'agit de garder le contrôle de la machine, afin de pouvoir s'adapter aux imprévus, prendre des risques, mais surtout parasiter la fiction d'un rapport au réel plus spontané. Tout l'attirail de la fiction traditionnelle se met ici en retrait afin de pouvoir capter des instants de vérité. Nous verrons tout d'abord la manière dont ils garantissent ce cadre, puis nous verrons ce que cela autorise dans leur mise en scène.

A- Cadre d'un tournage

En 1998 sort au cinéma *Michael Kael contre la World News Company*, adaptation sur grand écran des aventures du reporter grolandais, réalisé par Christophe Smith. Benoît Delépine y incarne le personnage principal et en est le scénariste. L'ambition est grande, le budget élevé et les comédiens nombreux. Mais voilà, le film est un échec ; il se fait écrier par la critique et bouder par le public. Pire encore, le tournage est un carnage ; « trois mois de tournage à l'étranger, avec une pression incroyable. Pas de place pour l'improvisation. Du stress, de la tension, une obligation de résultat. Très professionnel, mais c'est tout ce que je n'aime pas. Une équipe qu'on ne connaît pas, qu'on n'apprécie pas forcément, qu'on n'a pas choisie. J'en suis sorti en me disant que je ne ferai plus jamais de cinéma. »¹⁸

¹⁸ *Ibidem.* p. 73

Le tournage est une étape déterminante, la plus coûteuse et la plus risquée pour une production. À cet égard, la pression peut être très grande pour un cinéaste qui peut être soumis à d'impérieux impératifs vis-à-vis des différents collaborateurs et investisseurs. Lorsque Delépine insiste sur la pression qu'il a pu ressentir sur ce tournage, il évoque en filigrane le cadre du tournage ; rigide, formel, directif. De fait, il ne permettait pas l'éclosion des moments d'improvisation ou de spontanéités pourtant souhaités en amont. À ce titre, cette première expérience constitue pour Delépine un traumatisme dont il aura du mal à se défaire, notamment à l'égard de ses différents partenaires. Il faudra attendre cinq années avant qu'il ne revienne au cinéma avec *Aaltra*, aider de son complice Kervern. De ce projet, Delépine a retenu des leçons qui l'a amené à reconsidérer son approche. De la grande production *Mikael Kael* au minimaliste *Aaltra*, il y a un monde. Comment donc libérer l'instant du tournage de ces contraintes traditionnellement amenées par les fictions ?

C'est d'abord dans un esprit de simplicité que Delépine et Kervern se sont lancés dans *Aaltra* ; chercher l'épure du geste, sans même prendre en compte la possible exploitation du film – ils n'étaient encore soutenus par aucun distributeur. Une des caractéristiques principales de cette production réside dans son budget : 150 000€ seulement ont été réunis pour le tournage, de quoi louer le matériel, loger, nourrir l'équipe, et s'arranger pour les lieux. Si l'économie était surtout due à l'absence de rémunération salariale, remarquons tout de même la marque d'une mise en scène qui arrange bien les finances. Ce premier film révèle un refus des effets qui seraient esthétisants, requérant un travail sophistiqué de lumière ou de mouvements de caméra, donc a fortiori onéreux ou complexe dans l'exécution. Au contraire, sont privilégiés ici les plans longs, volontiers séquences et fixes, sans découpage en champ et contre champ, autant de choix qui participent à former un cinéma minimaliste. Cette raréfaction des effets entraîne non seulement l'utilisation de matériels légers et peu coûteux – plans épaules plutôt que travelling, dolly ou steadycam – mais aussi et surtout une équipe restreinte. Dès lors, depuis *Aaltra*, la composition de l'équipe qui entoure de Delépine et Kervern n'a finalement que peu changé ; le chef opérateur n'est toujours épaulé que de peu de technicien image ou lumière. Un parti-pris qui permet ainsi une plus grande flexibilité ; il est en effet plus aisé de déplacer un van plutôt qu'un poids lourd, ou bien de faire accepter un revirement de situation à dix personnes plutôt qu'à trente.

Par la suite, la question du budget s'est déplacée ; suite à l'enchaînement des succès publics et critiques, Delépine et Kervern ont pu bénéficier de budgets plus conséquents, tout en restant dans la moyenne basse des productions françaises. De fait, la radicale économie d'*Aaltra* les a vite quittés. De 1,5M d'€ pour *Louise-Michel* à 4,5M pour le dernier *Effacer L'historique*, la différence est certaine. On pourrait alors penser qu'une telle hausse pourrait nuire à ce cinéma qui se veut libre de toutes contraintes. Pourtant, il n'en est rien ; ils bénéficient aujourd'hui d'une plus grande reconnaissance et confiance de la part des différents financeurs et producteurs, tout en continuant aussi d'approfondir le dépouillement de leur mise en scène : « Ils sont très fidèles, ils ont toujours proposé leurs scénarios au dernier producteur avec qui ils ont travaillé. Comme à chaque fois, comme ils ont une forte personnalité, ils ont toujours eu carte blanche, ils faisaient un peu comme ils voulaient, comme leurs films ne coûtent pas très cher, qu'ils tournent en une vingtaine de jours. »¹⁹ Mais ces composantes ne sont pas les seules à garantir la souplesse du cadre ; il faut en effet beaucoup de travail d'écriture pour parvenir à faire évoluer le scénario. Car c'est bien le nerf de la guerre ; éviter qu'il ne soit figé, fixe, qu'il puisse être influencé et évoluer au grès du tournage.

Nous l'avons vu, la densité narrative des films Delépine et Kervern est plutôt légère : certaines scènes ne participent pas à l'évolution dramaturgique. De cette façon, les deux auteurs peuvent plus aisément réécrire le scénario au cours des différentes étapes de production, dont le tournage. Kervern et Delépine consacrent du temps à réorganiser des séquences et en écrire de nouvelles, inspirées par ce qu'amènent les comédiens, par l'équipe mais aussi les lieux de tournage. Il s'agit de laisser libre cours à l'inspiration pour amener à une vérité de l'instant. Un exemple fort de ce travail est à voir dans *Le Grand Soir* dont la fin a été trouvée durant le tournage. En effet, une première version prévoyait un final plus sombre, plus anarchique, comme un appel révolutionnaire ; « Au départ, on devait tout faire cramer. Brigitte Fontaine avait spécialement écrit pour le film une chanson qui s'appelle *Le Grand Soir*. Elle chantait face caméra et les personnages regardaient la zone flamber en effets spéciaux. »²⁰ Mais Kervern raconte que ce final semblait anachronique, en complète

¹⁹ Entretien avec Hugues Poulain en annexe p. 96

²⁰ Kervern dans *Le Grand Soir. Le punk qui ne voulait pas mourir*. Entretien mené par GILI Jean A. Positif, 2012, n°616, p. 29

contradiction avec ce qu'ils étaient en train de vivre, notamment par rapport aux relations qu'ils nouaient avec les collaborateurs d'alors, tous ces travailleurs qui vivaient au quotidien dans la zone commerciale. L'idée de cette fin, où les deux personnages arrachent les lettres des enseignes pour formuler « We are not dead », sur une musique qui exulte le sentiment d'inadaptation, provient donc de ce tournage ; un geste impulsif qui leur a permis de trouver un épilogue plus en accord avec leurs convictions.

Si *Le Grand Soir* est révélateur de la démarche, notons que la pratique s'est accentuée. Ainsi, Delépine et Kervern sont connus pour les modifications de textes au jour le jour ; le soir, les deux se retrouvent et repensent le scénario, de ses conflits et à ses résolutions, jusqu'aux dialogues. Mais c'est aussi le plan de travail qui est ainsi repensé, réorganisé, selon la disponibilité des comédiens, selon l'énergie du groupe. Poelvoorde se dit souvent surpris par cette liberté, rendant le tournage toujours étonnant et engageant. Sur *Effacer l'historique*, c'est les dialogues qui ont bénéficié d'un gros travail, notamment en collaboration avec Blanche Gardin, très précise sur le vocabulaire que devait employer son personnage.

Tous ces éléments participent à définir le cadre du tournage qui se veut libre, ouvert et spontané. Il s'écarte ainsi des méthodes traditionnelles pour permettre aux réalisateurs d'établir un rapport plus sensible avec le réel. Voyons par la suite la manière dont cette approche prend corps une fois sur le plateau.

B- Vérité de l'instant

Lors d'une séquence du *Grand Soir*, les deux frères incarnés par Poelvoorde et Dupontel traversent un lotissement en ligne droite, enjambant les clôtures, rentrant dans les maisons, faisant fi des propriétaires. Une transgression filmée en un seul plan, travelling, en retrait ; comme si la scène n'avait pu être coupée, montée, trichée. Et pour cause, cette séquence est le résultat d'une décision spontanée prise un jour de tournage. Si l'idée était bien présente dans le scénario original, elle a par la suite été supprimée et ne figurait pas sur le plan de travail. C'est lors d'une discussion avec les comédiens en tournage que Delépine et Kervern ont souhaité la rajouter. La décision fut prise la veille pour le lendemain, donc sans véritable préparation. Au niveau du décor, s'ils ont pu gagner l'accord de certains propriétaires, d'autres étaient tout simplement absents, ce qui ne les a pas empêchés de

tourner, bien qu'en parfaite infraction. La mise en scène de la transgression s'accompagne donc d'un geste en lui-même transgressif. En ce sens, cette séquence est représentative de la méthode Kervern et Delépine, où l'écriture continue sur le plateau comme pour ne rien manquer d'une vérité qui aurait été perçue lors de ces instants de filmage.

Dans ces moments, Delépine et Kervern souhaitent profiter de chaque élément qui les entoure. Ils sont alors dans un état d'esprit qui les amène à reconsidérer toute chose, à sentir les énergies et les multiples possibilités, dans une attitude d'ouverture et de bienveillance. Pour se définir, Delépine use le terme de « plaque sensible » ; ce n'est pas seulement qu'ils guettent les éventualités, mais c'est qu'ils entrent dans une réceptivité où chaque chose peut être source d'émotions. Delépine utilise aussi la formule « être à l'affût »²¹; il y a cette idée que chaque chose puisse être profitable, que tout élément puisse s'intégrer dans le film selon l'inspiration du moment. De cette recherche résulte un cinéma plus spontané, où l'accent est mis sur les sensations et l'expérience du réel. Les premiers plans de *Mammuth* font ainsi voir le défilement d'un paysage, comme annonciateur du voyage qui va suivre ; des images prises à la volée, non prévues mais insérées au montage – elles ont été filmé par Fred Poulet pour son *Making fuck-off* qui retrace le tournage du film. Pour Delépine, c'est bien cette attitude qui les a poussés à la rencontre de Miss Ming lors du tournage d'*Avida*, devenue régulière dans leur cinéma. Elle déclamait des poèmes sur la plage, se rendant de fait extraordinaire aux oreilles de ces réalisateurs, si prompts à cueillir le singulier.



Louise-Michel (2008)
Un décadrage accidentel

²¹ Delépine dans *Des lendemain qui chantent*, un documentaire de Bergouhnioux S., Bonnet G. et Nizan J-M.

Cette attitude ne les amène pas seulement à incorporer dans leur cinéma des trouvailles issues de leur environnement, elle les amène également à considérer attentivement les imprévus et autres accidents. Un tournage comporte toujours son lot d'aléatoire ; météo chancelante, indisponibilité d'un comédien ou d'un lieu, problème à la caméra ou à la lumière... Autant d'imprévus qui obligent les réalisateurs à prendre position, souvent au dernier moment et dans l'urgence, à reconsidérer les choix premiers, dans l'arrangement ou l'obstination. À ce titre, Delépine et Kervern abordent ces soucis avec sérénité, faisant d'un malheur un bonheur. Pour eux, un film est aussi fait de ces imprévus, il ne s'agit donc pas seulement d'adapter la mise en scène en conséquence, mais bien d'accueillir l'accident dans tout ce qu'il peut amener au film. Cette idée est remarquable dans *Louise-Michel* ; c'est un plan séquence, la caméra est à l'intérieur de la voiture, à l'arrière elle filme l'avant, la discussion entre deux personnages. À la fin du plan, le conducteur ralentit brutalement faisant basculer la caméra à l'avant ; d'autres prises étaient possibles au montage, mais c'est bien celle-ci qui a été gardée. Un élément qui peut paraître dérisoire, mais qui participe à faire entrer dans la fiction des éléments du réel, c'est à dire des éléments imprévus et accidentels.

L'aléatoire devient alors une composante essentielle du cinéma de Delépine et Kervern, et comme ils tiennent à leur liberté, ils acceptent que l'aléatoire puisse les mettre en danger. L'anecdote à propos de la scène du *Grand Soir* tournée sans autorisation préalable est symptomatique de cette prise de risque. Le plus notable restant la manière dont ils abordent la direction d'acteurs lorsqu'elle s'adresse à des non-professionnels. Il est courant dans le métier de faire d'abord passer des essais à ces apprentis, où l'on va tester leur capacité à jouer. Ou bien, on prévoit une sorte de filet de sécurité en amont. Ici, point de caution, le risque est pris ; il s'agit bien des premiers passages devant la caméra de la plupart des amateurs qu'on voit à l'écran, et aucun subterfuge n'a été prévu en cas d'incapacité. Plus encore, ils recourent quelquefois à la caméra cachée, technique qui accueille le hasard et l'accident par excellence.

Ainsi, la méthode de tournage donne une direction : de la fiction à la captation. On remarque que les imprévus et autres accidents parasitent ce qui est d'habitude plutôt contrôlé et calculé. Autant d'éléments qui brouillent les limites entre l'imaginaire et la réalité,

une manière de s'éloigner de l'artifice pour rejoindre une vérité plus proche du réel. Le cadre fictionnel est alors mis à mal par cette approche presque documentaire qui considère l'instant de tournage comme vecteur de vérités.

III- Travail de l'acteur : troubler la frontière réel/jeu

Un acteur prête son physique ou sa voix à un personnage. Il livre une interprétation pour les besoins d'une histoire. Malgré le cadre fictionnel, une ambiguïté persiste toujours sur cette apparence ; qu'est-ce qui dans une incarnation relèverait de la personnalité du comédien de celui du personnage ? De cette dualité primaire, des traditions ont proposé différentes méthodes de direction d'acteurs. Deux s'opposent par principe ; la première souhaite impliquer totalement l'interprète dans le personnage, pour former un acteur de composition, tandis que l'autre se veut plus naturelle, misant sur l'instinct et la spontanéité de l'acteur.

Kervern et Delépine, par leur écart face à l'artificialité de la fiction et à cette forme de mensonge qu'est le jeu, s'intègrent de fait dans cette deuxième proposition. Nous verrons la manière dont ils proposent de brouiller les pistes entre le naturel et le feint dans le corps et la voix même de leurs comédiens, dans un principe de vérité et de naturel. Nous questionnerons tout d'abord la distribution de leurs films avant d'en étudier la direction d'acteurs.

A- Distribution

Le cinéma de Kervern et Delépine accueille des comédiens d'origine diverse ; nous y retrouvons des non professionnels anonymes, mais aussi de grandes célébrités, sans évoquer de grands acteurs reconnus ou bien certains des plus marginaux. La distribution de leurs films paraît bien mystérieuse tant elle conjugue tous les contraires. Pour la comprendre, il nous faut revenir sur cette idée d'un cinéma dégagé des artifices et des mensonges de la fiction ; comment, à travers la distribution, revenir vers un jeu plus naturel et spontané ?

Kervern et Delépine ont cette particularité d'écrire pour des acteurs. Les personnages sont ainsi imaginés, construits, caractérisés pour des interprètes exclusifs. Ceux-ci n'amènent pas seulement un corps, mais toute une attitude, un caractère, une personnalité. Les

personnages sont dès lors adaptés et nourris de cet apport. *Mammuth*, leur quatrième long métrage, s'est ainsi fait. Le rôle principal était dès l'écriture destiné à Gérard Depardieu, quand bien même son accord n'était pas garanti. Ce choix n'est pas anodin tant Depardieu est célèbre pour son jeu naturel et indiscipliné ; son travail consistait sur *Mammuth* comme dans la plupart de ses œuvres moins à se plonger dans la psyché d'un personnage qu'à directement et instinctivement le camper.

Un même principe d'écriture guidait le projet *Near Death Experience*, né d'une volonté de travailler avec Michel Houellebecq. Le choix de Houellebecq paraît plus étrange ; s'il s'est déjà illustré dans un film de Guillaume Nicloux un an auparavant, cette aventure ne reste que sa seconde expérience en tant qu'acteur. Mais justement, ce choix permet d'approfondir une démarche qui repose avant tout sur la personnalité de l'interprète, plutôt que sur sa technique d'acteur, sa notoriété ou même son idéologie. En effet, Kervern raconte avoir pris connaissance de l'œuvre de l'écrivain qu'après le tournage ; l'intérêt était ailleurs, dans ses déclarations, ses apparitions télévisées ou ses entretiens écrits, bref, dans son paraître. Il y a trouvé une présence étrange, lunaire, intriquée dans une pensée libre, différente, volontiers problématique. Cela révèle une sélection guidée avant tout par la notion d'authenticité ; ces personnes sont choisies par leur expression naturelle, dénuée de tout conformisme. Le personnage de Houellebecq est ainsi le résultat de cette démarche ; à l'écran, il incarne un rôle qui correspond à sa personnalité, sombre, dépressive, cynique. Un même travail se retrouve au fil des apparitions des autres figures telles que Noël Godin, Robert Dehoux, célèbres revendicateurs anarchistes, mais aussi Velvet D'amour, Brigitte Fontaine, Ovidie. Des personnalités éclatantes, dont le parcours de vie atypique ainsi que le caractère affirmé démontrent d'une prise de liberté face aux injonctions et aux attentes de la majorité.

De fait, la plupart des figures choisies ici sont issues d'une scène ou d'un courant de pensée marginal, d'une opposition à l'ordre établi. Les auteurs aiment souvent rappeler qu'ils cherchent les derniers pirates de la société, comme pour affirmer montrer avant tout des personnalités bien réelles plutôt que de acteurs de profession, effacés derrière un personnage-roi. Des incarnations reposant avant tout sur la personnalité et la capacité de détachement des comédiens vis-à-vis de leur image ; libres de tout désir conformiste. Un même principe guide leur choix de faire appel à des anonymes.

Delépine et Kervern choisissent pour la plupart des figurants, des personnes qui occupent l'emploi qu'ils interprètent. Une méthode plutôt typique dans le métier mais qui est ici approfondie par une mise en scène qui met volontiers en valeur ces apparences. *Louise-Michel* et *d'I feel Good* partagent cet intérêt commun pour un collectif ; des ouvrières d'une usine de textile aux compagnons d'Emmaüs. Ces personnes ne sont pas seulement filmées en tant que groupe d'anonymes, mais sont mises en valeur. À la fois par certains dialogues qui participent à leur caractérisation, mais aussi par des plans serrés qui les isolent. En outre, ceux qui dégagent une personnalité singulière ou démontrent un accent particulièrement prononcé, peuvent profiter d'une mise en lumière. Certaines séquences leur sont alors dédiées où l'important se joue dans leur personnalité même. Voyons pour cela une séquence du *Grand Soir* qui met en scène madame Jacqueline en compagnie de Benoît Poelvoorde qui se promènent dans le supermarché. Réalisée sur un principe d'improvisation, la séquence interpelle par la prestance de cette femme, dont l'assurance surprend. Delépine raconte comment il l'a repéré : « elle est dans le film parce que je l'ai entendue prendre la parole sur France Inter : elle n'a prononcé que quatre phrases, mais avec un bagou incroyable ! »²²

Delépine et Kervern mènent donc une distribution guidée par des principes de non-interprétation où les acteurs intègrent leur propre personnalité dans le jeu ; les personnages sont ainsi caractérisés à la fois par des désirs d'écriture et par leur interprète. On trouve bien ici une manière d'esquiver le simulacre imposé par la fiction. Mais plus que dans la distribution, c'est bien évidemment dans la manière de diriger une fois sur le plateau que ce trouble trouve son paroxysme ; comment à la fois conjuguer justesse et naturel ?

²² Benoît Delépine dans *De Groland au Grand Soir*, d'après les entretiens de Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Paris, Capricci, 2012, p. 49

B- Direction

« Le motif de la complicité est au départ de la relation filmée »²³

À son origine, cette formule de Comolli s'applique au cinéma documentaire ; il s'agit de soutenir une approche collaborative entre filmeur et filmé pour une relation établie sur un respect mutuel. Une démarche qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à des fictions où la relation entre filmeur et filmé importe tout autant ; d'elle va dépendre la manière dont un acteur va se dévoiler, sous l'emprise d'un auteur tout puissant ou libre de toute contrainte. Le cas Kervern et Delépine intéresse car justement, ce motif de complicité semble être au départ de la relation qu'ils mènent avec leurs comédiens ; ceux-ci sont bien souvent amenés et introduits dans leur cinéma de manière informelle, via des rencontres d'abord amicales avant d'être professionnelles. La plupart des comédiens présents dans ce cinéma connaissaient déjà le duo avant d'y apparaître. L'important est de libérer leur jeu, de les mettre à l'aise, qu'ils puissent s'exprimer avec assurance et prestance. Une condition sine qua non pour que se dévoilent des instants de vérité, empreints de naturel, en prise avec le réel.

Les acteurs professionnels ont un savoir-faire évident qui ne tient pas seulement à leur capacité d'incarnation. En plus de connaître leur texte sur le bout des doigts, ils ont cette conscience de la caméra et des divers soucis de tournage qui leur sont imputables. Ils se montrent ainsi consciencieux concernant leurs positions et leurs divers mouvements corporels, car, ils le savent, un mauvais placement peut entraîner des problèmes de lumière, de cadre, de point ou de prise de son. Tout du moins, cela est vrai sur des tournages de fiction traditionnelle qui reposent sur des techniques millimétrées ; ici, la liberté est souhaitée, ainsi les contraintes techniques sont moins dures. Il s'agit pour les acteurs de se détacher d'un contrôle, d'une technicité, pour un rapport plus spontané et libre au jeu. Il s'agit de retrouver l'essence même d'un être, d'autant plus pour des personnages qui ne sont que rarement dans la réflexion ; la spontanéité plutôt que le construit et l'intellectualisé.

²³ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre*, Paris, Verdier, 2012, p. 420

Une séquence du *Grand Soir* illustre la manière dont Delépine et Kervern abordent la direction d'acteurs. Et comme souvent, un bref retour à la réalité est nécessaire afin d'en saisir l'importance. Nous sommes en début de tournage, les deux comédiens principaux se cherchent encore. Alors que Poelvoorde, par sa nature instinctive, parvient très vite à incarner la liberté et le détachement requis, Dupontel, par sa nature plus intellectuelle, paraît trop tendu et strict. Il s'agit donc pour Kervern et Delépine de dénouer cette crispation. C'est pourquoi ils ont ajouté une scène, moins par nécessité scénaristique que par nécessité de l'instant ; Poelvoorde vient apprendre à Dupontel comment agir de manière « punk ». À cet instant du film, ce dernier est en passe de devenir son double marginal, surnommé « Dead », à l'image de son frère « Not », autoproclamé plus vieux punk à chien d'Europe. C'est ici que la fiction rattrape la réalité ; dans ce jeu de miroir où l'acteur Poelvoorde apprend à son complice le détachement et le lâcher-prise. Le dialogue est ainsi construit, alors que Dead vient de montrer sa façon de marcher, Not lui assène qu'il est trop « dur », que « son cœur palpite », trop cérébrale en sommes. À l'inverse, lui est « détendu », « relâché », la tête vide ; une démonstration de la manière dont un état d'esprit commande le corps et sa démarche. Une séquence improvisée, où les acteurs doivent composer avec une direction donnée, et où la tendresse guide ces pas vers un jeu spontané et libre.

L'improvisation fait partie du voyage Kervern et Delépine. Il s'agit de former un cadre qui leur autorise un détachement, dépendant de l'ambiance du tournage et de la complicité qui s'y crée ; entre les acteurs, mais aussi avec les réalisateurs et l'équipe technique. Lors du tournage de *Saint-Amour*, Depardieu aurait repris goût à l'improvisation : pour ce film où les séquences de voiture sont nombreuses, beaucoup d'instant étaient laissés aux comédiens Poelvoorde, Depardieu et Lacoste. Au fil du temps, les trois ont su former une complicité étonnante pour aboutir à de longues scènes libres de jeu et de narration. Kervern raconte²⁴ une fois où l'ingénieur son s'est mis à chanter, déclenchant une pure improvisation chez les comédiens. Un moment révélateur de cette ambiance, bienveillante et ouverte. Contrairement à d'autres réalisateurs, n'hésitant pas à mettre en condition ses acteurs par une dureté ou sécheresse de ton, Kervern et Delépine misent plus sur une bonne entente, une liberté et une complicité pour aboutir à ces instants.

²⁴ Gustave Kervern dans *Sur le tournage de Saint-Amour*, On aura tout vu, France Inter, 2015

Cette liberté n'est cependant pas la même selon les films. Kervern et Delépine semblent faire plus confiance aux dialogues qu'à leur début. Pour *I feel good*, Dujardin évoque souvent ses nombreux textes à respecter à la virgule prêt. De même, pour *Effacer l'Historique* où toute une séquence repose sur un monologue de cinq minutes porté par Corinne Masiero. Ainsi, la liberté d'improvisation ou de modification de texte n'est pas automatique ; des séquences y sont dédiées quand pour d'autres, la mise en scène et le préparatif prend le dessus. Pour autant, la direction se fait toujours sous l'égide de la complicité et vise le naturel du jeu ; l'acteur doit instinctivement incarner le texte, toujours dans cette spontanéité.

Ce que recherchent Delépine et Kervern chez leurs comédiens est mû d'un même souhait qu'un cinéma à tendance naturaliste où la vérité de l'instant prime. Pour autant, ils s'en détachent par cette hantise de la pression, de la confrontation ou de la mésestime ; ils ne vont pas pousser à bout leurs acteurs ni s'opposer à leur désir, mais plutôt compter sur une collaboration, une complicité et une bienveillance mutuelle.

Delépine et Kervern démontrent d'un engagement envers le réel : écriture autobiographique, encrage sociologique, vérité de l'acteur et de l'instant. Cette approche qui vient parasiter l'artificialité même par la fiction les amène à utiliser des méthodes issues d'un cinéma documentaire, puisant ses influences dans l'œuvre d'un Maurice Pialat qui cherche avant tout trouver une vérité. Le processus de création en est donc pleinement concerné, la méthode se veut à la fois ouverte, spontanée et libre. L'esthétique se trouve définie par ces principes et révèle un goût pour le brut, synonyme de naturel et de vérité. Tout du moins, on se rend vite compte que quelque chose cloche, que la représentation ne peut être qualifiée de réaliste : l'incongru et l'inattendu s'invitent pour mieux remettre en question les valeurs de la société marchande. Face à la domination qui enferme ses spectateurs au sein d'un récit ordonné, Delépine et Kervern forment un écart pour réhabiliter le mystère.

L'écart par rapport à l'aliénation de la fiction

« Le problème fondamental de l'action subversive révolutionnaire est de savoir si une formulation bourgeoise peut convenir à un message extrémiste. »²⁵

Nous l'avons vu, le cinéma de Delépine et Kervern entretient un rapport conflictuel envers l'idée d'une représentation réaliste. À la sophistication traditionnelle des techniques employées à produire une imitation du réel, ils préfèrent user de méthodes plus simples et spontanées, garantissant une vérité plus authentique. Pour autant, loin de se satisfaire d'un cadre vraisemblable, ils intègrent dans leur cinéma de l'étrange et du détournement, visant à produire une autre image, déformée, distendue, de notre monde.

C'est alors que la subversion fait son entrée. Le renversement des valeurs comme stratégie d'affaiblissement du pouvoir, voilà un programme déjà bien établi dans la plupart des avant-gardes de tout temps. Ici, l'opposition à l'ordre établi s'exprime à travers une forme qui remet en question les codes de représentation traditionnels. Amos Vogel, cinéaste et conservateur new-yorkais, énonce les concepts principaux destinés à offusquer les tenants de l'ordre : « relativité, probabilité, contingence, incertitude, processus tenant lieu de structure, causalité multiple, relation asymétrique, degré différentiel, incongruité. »²⁶ On comprend dès lors qu'une forme n'est jamais neutre et révèle une relation au monde. Ce qui fait aujourd'hui norme dans les représentations de notre temps pourrait donc s'attacher à ces valeurs de suprématie de la raison, de certitudes et de causalités simples.

Or, Kervern et Delépine sont loin de souscrire à ces principes ; leur regard sur l'existence est plus complexe, empreint de doutes, d'instabilités et de mystères. C'est ainsi que leur représentation ne pourrait se satisfaire d'une logique binaire, faisant preuve de certitudes à l'endroit de la dénonciation, fruit d'une causalité simple. La rébellion n'est pas seulement le corollaire d'une prise de position politique, mais la résultante d'une vision philosophique. En somme, ils ne combattent pas seulement le pouvoir en place, mais aussi les valeurs qui font normes en société ; ils ne pourraient ainsi utiliser les formes dominantes dans un même mouvement de remise en cause.

²⁵ Amos Vogel, *Le cinéma, art subversive*, New-York, Capricci, 1974, p. 227

²⁶ *Ibidem*. p. 24

De cette manière, ils replacent la contingence, l'incertitude et l'incongruité au centre de leur représentation qui s'éloigne d'une forme réaliste ou naturaliste. À ce titre, Jean-Louis Comolli écrit « Aller contre ces formes, (showpubclips) c'est faire sentir un autre temps, un autre espace, une autre logique. »²⁷ C'est bien le projet ici ; faire voir autre chose aux spectateurs, travailler leur imaginaire pour une remise en cause plus diffuse, faisant confiance en leur capacité de raisonnement. C'est ce que nous allons tenter de comprendre dans cette partie ; de quelle manière s'organise la subversion dans le cinéma de Delépine et Kervern ? Comment cet écart face aux formes aliénantes de la fiction traditionnelle vient libérer le spectateur des valeurs de la domination ?

D'abord, nous irons étudier la manière dont ils bousculent notre expérience du temps au cinéma par un rapport plus sensible aux silences et à la lenteur. Ensuite, nous analyserons leur rapport à la relativité et aux mystères que nous retrouvons dans chacune des histoires contées ; une manière de frustrer un spectateur abreuvé de résolutions simples. Enfin, nous irons du côté des monstruosité filmées ; la subversion lorsqu'elle montre ce qui est d'habitude plutôt caché.

I- Silences et lenteur : engager le spectateur

« La bataille aujourd'hui se déroule sur deux conceptions du temps. Il y a celle du marché, toujours plus accélérée. (...) Il s'agit de changer le spectateur en consommateur, pressé, impatient, fébrile, drogué. Et puis il y a l'autre temps, celui de l'expérience, de la pensée, du processus créateur, du travail qui transforme. »²⁸

Comolli saisit ici une tension qui réside dans la temporalité mise en œuvre dans les représentations cinématographiques ; il y aurait le temps du produit de consommation et celui de l'expérience esthétique. Cette interprétation permet de comprendre cet écart qui sépare l'œuvre des produits de consommation car la conception du rythme n'est pas guidée par de mêmes impératifs. Il y a ici l'envie de libérer le spectateur, qu'il ne soit pas captif au sein d'un spectacle aliénant. D'abord, ce travail se ressent dans le rythme du montage et des

²⁷ Jean Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, Paris, Verdier, 2004, p. 78

²⁸ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre*, Paris, Verdier, 2012, p. 436

plans ; volontairement assez lents, ils invitent les spectateurs à entrer dans un état réflexif. Ensuite, une même volonté semble guider la question des dialogues et de la parole ; le silence parsème l'œuvre où le sens n'est pas donné mais suggéré.

A- Le temps long

La tendance dans le cinéma populaire est à l'accélération des images²⁹. Le nombre de plans par film s'accroît et leur durée se réduit. Il y a ici une croyance qui veut qu'un découpage élaboré vienne captiver le spectateur, héritage d'une télévision tape-à-l'œil où on l'imagine zapper au moindre ennui. Le montage cut et le rythme effréné des plans sont donc censés le conforter dans son désir de plaisir immédiat, une hypothèse que Comolli engage : « le spectateur pensé par le marché est censé ne pas supporter les plans de plus de dix secondes. »³⁰ Sortir de cette logique, c'est apprécier un nouveau langage, c'est prendre un temps de réflexivité, c'est se libérer de la rapidité exigée par le monde des images marchandes.

Or, nous l'avons vu, la mise en scène des films de Kervern et Delépine est formée d'un certain minimalisme. Plutôt que de faire appel à un découpage classique fait de champ, contrechamp et plans de situation, Delépine et Kervern préfèrent utiliser le plan séquence. La majorité des scènes se règlent ainsi, à travers un seul et unique plan, souvent large, fixe, et plutôt long. On est ici loin d'une recherche de prouesse technique ou de tout dynamisme ; les plans durent à l'écran, on les laisse infuser. Le montage suit ainsi cette idée de lenteur induite par la fixité et la longueur des plans, bien loin d'une frénésie d'images ou de mouvements.

À titre d'exemple, remarquons qu'un film comme *Louise-Michel* ne comporte que 300 plans contre les 400 à 600 habituels³¹. Il y a ici une position anti-spectaculaire qui s'oppose justement à toute logique marchande. On y laisse le temps filer, le temps de l'action, le temps imposé par le jeu des comédiens.

²⁹ Greg Miller, *Data From a Century of Cinema Reveals How Movies Have Evolved* [En ligne] Wired, 08/09/2014, [Consulté le 12/09/21], disponible à l'adresse : <https://www.wired.com/2014/09/cinema-is-evolving/>

³⁰ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre*, Paris, Verdier, 2012, p. 108

³¹ Jean-Luc Lacuve, Nombre et échelle de plans [En ligne], Le Ciné-club de Caen [Consulté le 12/09/21], disponible à l'adresse : <https://www.cineclubdecaen.com/analyse/nombreetechelledepans.htm>

Avida travaille particulièrement cette question du rythme, notamment par la longueur des plans-séquences. Ainsi, la plupart des plans visibles sont fixes et issus d'improvisation, de deux à cinq minutes. Dans l'une de celles-ci, on peut apprécier Dupontel en garde du corps, cadré poitrine, tirant pendant deux minutes sur les voleurs du chien de sa patronne ; les tirs sont épars, saccadés et surtout ratés. Dans une autre séquence, réglée de nouveau en un seul plan large et fixe, le sourd-muet que nous suivons depuis le début attaque un homme et tente de lui voler sa carriole en tôle, pendant près de cinq minutes. Les deux hommes se battent assez lamentablement, l'un est allongé tandis que l'autre lui tire le bras. On sent les comédiens jouer sur cette longueur ; alors qu'ils amorcent une trêve, on entrevoit une fin possible du plan et de la dispute, lorsque soudain, l'un reprend les hostilités et étire de fait la scène. Un autre long plan assez spécifique nous montre une armoire dans un champ tandis qu'on entend au son une voix discourir ; il ne s'y passe rien, la staticité du cadre rejoint la fixité des objets filmés.

Dans ces séquences, la longueur fait la différence, surprenante et injustifiée d'un point de vue narratif. Elle est aussi appuyée, le temps est volontairement étiré ; il n'est pas traité de manière réaliste, c'est le temps d'un ailleurs, absurde et étrange où les hommes se voient répéter les mêmes gestes, sans succès ni grande évolution. Cette sensation d'un temps allongé est une composante essentielle du cinéma de Kervern et Delépine qui vient concrétiser leur opposition aux valeurs de dynamisme et de vitesse imposés par un cinéma de marché. Car si les plans peuvent être longs, les acteurs jouent de manière volontairement calme ; ils prennent vraiment leur temps. Les gestes et les actions sont d'une certaine langueur. On repense alors à cette séquence du *Grand Soir* où Poelvoorde apprend à Dupontel comment marcher de manière punk ; l'esprit libre, dégagé de toute nervosité, nonchalamment, à l'image donc de ce rythme qui s'impose dans ce cinéma. Les deux auteurs forment ainsi une temporalité dégagée de la rapidité imposée par une certaine conception du temps ; il y a ici une sérénité et une patience qui brusquerait un esprit d'urgence. Le public est alors invité à faire l'expérience de ce temps, impassible et lent.

Cette manière d'envisager le rythme s'accompagne d'une volonté de rendre le spectateur plus actif et moins soumis aux effets aliénants des images. Le plan long et fixe rend possible un décentrement de l'attention ; plutôt que d'attendre la narration, le spectateur est

invité à participer à l'élaboration du sens, à remplir les moments de flottement. Son attention est mise à contribution ; les cadres généralement assez larges incitent une observation accrue de chaque détail présent dans l'image. À ce titre, les arrières plans révèlent bien souvent autant d'incongruités que d'éléments participants à caractériser le monde qui prend forme sous nos yeux.

Ainsi, la longueur des plans, la lenteur du montage et des mouvements de manière générale, est une façon de faire sentir un autre temps et une autre logique que les conceptions traditionnelles. Ce renversement des normes habituelles participe à former un monde alternatif, semblable et pourtant si distinct de la réalité. Ces instants de flottement amené par cette longueur s'accompagnent d'un goût pour le mutisme, les silences, et cette idée que le langage ne peut qu'échouer à expliciter le récit ; une autre manière de raviver l'imagination du spectateur.

B- Le silence du langage

Dans *Le Grand Soir*, un même dispositif, utilisé à plusieurs reprises, révèle un doute à l'endroit de la parole ; en caméra cachée, Poelvoorde vient capter des clients du supermarché pour les inciter à venir à la révolution qu'il tente d'organiser. À chaque tentative, il se confronte à l'indifférence des gens. Tous l'ignorent ou ne lui prêtent qu'une attention mesurée. Cette scène repose sur cet échec d'engager à l'action. Ici, les mots ne permettent ni de convaincre ni même de persuader. Le cinéma de Delépine et Kervern est fait d'une incertitude, d'un doute quant aux pouvoirs de la parole. La langue y est maltraitée, déformée, et échoue à faire sens. Ce doute à l'endroit du langage s'accompagne d'une volonté de faire silence ; le sens n'est alors pas donné mais demande à être formulé, le spectateur doit participer à l'élaboration du sens.

Dans *Le Grand Soir* une fois de plus, une scène est particulièrement pertinente. Alors que Not et Jean-Pierre, les deux frères du *Grand Soir*, rejoignent la maison familiale pour y fêter l'anniversaire de leur mère, ils se livrent à une joute verbale dont nous ne comprendrons jamais le sens.



Le Grand Soir, 2012

Une discussion filmée en plan large où chacun parle simultanément

Nous sommes en début de film. On découvre d'abord Not déambuler dans une zone commerciale avant d'arriver sur ce plan, large et fixe, présentant le père et les deux frères assis à une même table. C'est ainsi que l'altérité fratricide est illustrée ; dans un brouhaha général, où les deux tentent sans succès de s'accaparer l'attention du père dans un dialogue de sourds. Chacun parle, concentré sur son propre monologue, sans aucune écoute de l'autre. Une scène assez étonnante permise par ce refus de rendre le dialogue intelligible. Alors que la norme aurait été de tourner en champ et contrechamp afin d'isoler les voix, Kervern et Delépine ont ici adopté, comme à leur habitude, le principe du plan séquence fixe et large. Il permet aux acteurs de débiter leur monologue, issue d'une improvisation, sans aucune réserve liée à d'éventuels soucis de superposition de voix. Cette séquence illustre bien la manière dont les deux auteurs s'écartent du langage en refusant d'en faire un outil narratif ; ici, l'image est plus importante que les mots, et la liberté du spectateur se mesure aussi par ces instants de mystère. On lui demande de mettre de côté la parole pour mieux participer à l'élaboration du sens ; il doit décoder et interpréter la situation. Ce principe de mise en scène, où le dialogue est comme dissimulé, placé au second plan sonore, est assez récurrent.

Au détour d'une scène d'*Avida*, Dupontel, qui joue un rôle secondaire, se livre à une improvisation filmée plan large ; le son de sa voix est bas alors que nous entendons en hors champ d'autres personnages qui s'affairent. Nous sommes tentés d'écouter, la voix reste audible, certaines bribes de conversations parviennent aux oreilles, mais elle est aussi ténue, trop pour que discours ne soit intelligible. Une fois de plus, le sens se crée plus autour du jeu corporel de l'acteur que du discours verbal.

Delépine et Kervern doutent quant à la capacité du langage à dire vrai. Le silence fait partie de leur cinéma où les instants sans parole ni voix sont nombreux. Les personnages principaux sont taiseux, quand ils ne sont pas sourds-muets. Les dialogues y sont rares, la plupart des interactions se réglant par de simples regards voir des onomatopées. Le silence se fait entendre, avec tout de même un important travail d'ambiance sonore. Sans voix sur laquelle capter son attention, le spectateur est bousculé dans ses habitudes, en vient à entrer dans cette autre temporalité ; le temps de l'expérience et de la pensée. Le mutisme forme des instants de pause où le spectateur peut entrer en un état réflexif. Une forme particulièrement présente dans *Near Death Experience*. En effet, ce long-métrage, qui met en scène les pérégrinations d'un homme en montagne, fait place à un silence seulement entrecoupé par des voix-off. Ici, le mutisme se couple d'un état méditatif que la séquence introductive amène : Paul, un homme d'une cinquantaine d'années, arrive dans la montagne après une courte balade en vélo. Il quitte son véhicule au bord d'un chemin, puis démarre l'ascension. L'espace est d'abord large et lumineux, puis étroit, encombré et sombre, comme si l'on entrait dans les méandres de son esprit, dans un espace de réflexivité et d'intériorité. Une séquence silencieuse où seuls les pas de l'homme et les bruits de la nature se font entendre, une manière d'associer le silence à un moment méditatif.

Pour autant, le silence n'est pas absence. Bien qu'il soit souvent associé au vide et à l'absence d'action dramatique, il donne les pleins pouvoirs à l'image : « le silence ouvre au contraire la matière filmique à une intensité de sensations et à une pluralité de significations. »³² La mise en scène mise avant tout sur les pouvoirs de l'image et considère le silence plus significatif que la parole ; du sens demande à être décodé, où l'imagination est requise pour lier des éléments parfois incongrus. De plus, ce silence ne ment ni ne triche, il n'est pas seulement plus significatif que la parole, il est aussi plus juste, franc et authentique. Les personnages ne sont jamais plus fidèles à eux-mêmes que lorsqu'ils agissent plutôt qu'ils ne parlent ; en ce sens, la scène des retrouvailles entre le personnage de Depardieu et de Moreau dans *Mammuth* illustre bien cette idée. Ils se regardent, se cherchent du regard, mais ne parlent pas ; tout se joue dans l'attitude, dans les yeux, dans l'acte même d'être ici et présent. En outre, ce mutisme permet à Delépine et Kervern de renverser une opinion

³² Natalie Pavec, « Introduction », dans Adrienne Boutang et Nathalie Pavec, *Le silence dans les arts visuels*, Michel Houdiard Editeur, 2016, p. 12

volontiers plus présente au cinéma qui considère les dialogues comme une condition de l'engagement du spectateur ; encore une fois, il s'agit ici d'une manière de s'opposer à un art tout acquis aux pressions du marché.

Kervern et Delépine forment un cinéma qui renverse le sens commun associé au langage et au silence. Alors que la parole signifie échec et mensonge, le silence se voit au contraire associer à l'authenticité et à la réflexivité. C'est pourquoi la mise en scène démontre d'un engagement envers le mutisme, puisque seul celui-ci seul autorise la pensée et le juste. Le spectateur est invité à entrer dans ce nouvel espace sonore et mental, où ses propres capacités déductives sont mises à contribution.

La représentation de Delépine et Kervern s'acquitte de deux valeurs fondamentales qui les écartent de fait d'un cinéma marchand ; la lenteur et le mutisme. La radicalité de certains de leurs métrages se ressent par cette propension à se distinguer des principes de plaisir et d'immédiateté qui forgent le cinéma de masse. Mais loin de considérer la lenteur et le mutisme comme un moyen de faire souffrir un public, Delépine et Kervern usent de ces valeurs pour former une autre temporalité, où les spectateurs sont invités à participer plutôt qu'à entrer dans un état de passivité. Tandis que la présence d'instantanés flottants, dus à la longueur des plans et la lenteur générale du rythme, permet au spectateur d'entrer dans un état réflexif, le mutisme l'induit à participer à l'élaboration du sens. Pour autant, le monde paraît ici bien étrange, à la fois semblable et distinct du nôtre ; comment donc comprendre ces mystères et que disent-ils aux spectateurs ?

II- Mystères et relativité : frustrer le spectateur

« Prendre le spectateur à contrepied de son désir de voir et de son attente, ne lui donne accès ni au spectacle ni à l'explication, l'empêcher de voir et d'entendre, tout cela conduit à problématiser son rapport au cinéma. »³³

Les éléments subversifs viennent remettre en cause les croyances du spectateur. Delépine et Kervern aiment déjouer ce qui est attendu, de surprise en incongruité, d'incertitudes en contingences. La subversion réside dans ce renversement de valeur qui vient

³³ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre*, Paris, Verdier, 2012, p. 326

réhabiliter le mystère plutôt que la pleine compréhension : dans sa frustration, le spectateur sera amené à penser sa propre relation au film. Nous verrons tout d'abord de quelle manière elle s'exerce dans la narration, à la fois erratique et mystérieuse, puis nous irons analyser le travail de cadrage et du hors-champ pour terminer sur les éléments surréalistes qui clarifient la position de ces auteurs.

A- Étude de la narration

Dans les récits traditionnels, la narration se veut être la plus claire possible. Les scénarios sont ainsi parsemés d'informations, souvent au moyen de la parole, où un personnage énonce enjeux et objectifs à atteindre. Les événements se suivent selon des enchaînements de causalité logiques qu'aucun doute ne vient remettre en question. Il y a là un écart qui sépare Delépine et Kervern de cette tradition du récit. À la clarté, ils préfèrent le mystère. Ce qui les distingue se joue dans le dosage limité des explications données au spectateur. La compréhension de l'histoire en est d'autant plus troublée qu'elle se confronte à des leurres ; les deux auteurs appréciant jouer l'ambivalence, l'incongruité et le contrepied : « Il ne faut pas que les histoires soient bouclées, les personnages prévisibles. Instinctivement, quand on écrit un scénario, on est tellement content de ses idées qu'on a tendance à les annoncer. Or, il ne faut pas les annoncer. »³⁴. Cette rétention d'annonce leur permet ainsi d'établir un suspens quant à l'enjeu même des séquences.



Louise-Michel, 2008

Un gros plan énigmatique ouvre le film

³⁴ Benoît Delépine dans *De Groland au Grand Soir*, d'après les entretiens de Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Paris, Capricci, 2012, p. 73

L'ouverture de *Louise-Michel* constitue un exemple fort tant elle fait du mystère son principe même. Le film s'ouvre par un plan serré sur une photographie d'un vieil homme tout sourire. Aucun élément ne nous permet de situer ni l'endroit où se passe l'action, ni l'identité du monsieur, ni même la structure qui maintient le cliché. Le plan reste fixe quelques secondes lorsqu'une impulsion vient élever l'objet. La mise au point bascule, un nouveau mouvement, la photo devient floue et sort du champ, tandis qu'au premier plan entre dans le cadre un crucifix posé sur une plaque en bois. En fait, toute une structure lie la photo, le crucifix et la plaque, qu'on élève d'un même mouvement. Pour quelles raisons ? Où sommes-nous ? Un plan large résout une partie du mystère ; nous sommes dans une salle crématoire, la photo est celle du défunt posé sur un cercueil, derrière le crucifix. Si la vétusté du mécanisme surprend, le lancement de « la lutte finale » en musique intradiégétique parachève de troubler le réalisme de la scène. Pour finir, l'employé des pompes funèbres pousse difficilement le cercueil dans le four, échoue à lancer la crémation, et revient vers la famille quémander du feu. C'est sur cette note colorée d'humour noire que le générique se lance, laissant le spectateur en plein désarroi devant une séquence aux enjeux bien mystérieux. Aucun des personnages présents dans la scène ne reviendra par la suite, aucune explication ne sera donnée quant à la mort de cet homme. Jamais un quelconque élément ne viendra justifier la scène d'un point de vue narratif. Son intérêt se trouve justement dans ce qu'elle vient déjouer le désir de savoir du spectateur, il reste ici dans le flou.

De la même manière, ils parsèment leurs histoires d'éléments surprenants. Le récit *d'Effacer l'historique* est écrit de façon à retarder certaines révélations afin de mieux préparer l'effet de surprise quant à la tournure des événements. Voyons de quelle manière l'élément déclencheur est camouflé pour mieux en orchestrer l'annonce. Nous sommes à la fin du premier acte ; on présente encore les personnages et leurs relations. Nous suivons à cet instant Marie au badaboum, une boîte de nuit. Un plan séquence, large et fixe, nous présente l'endroit ; on la voit d'abord danser en fond, avant qu'elle vienne boire un verre puis se mettre à discuter avec un type. Là-dessus, un raccord cut nous amène dans un lieu de tout autre nature. Elle vient voir son fils qui dort chez son père ; par son jeu, son maquillage, nous déduisons qu'elle est venue directement après le badaboum. Après un court échange avec son fils, elle passe par le frigo pour y voler du jambon. De nouveau, un raccord cut nous amène ailleurs ; un gros plan nous présente une tranche de jambon sur du carrelage. Il fait jour, on

voit les tongs ; l'ellipse est ici évidente. Pourtant ce raccord précisément, par la tranche de jambon, suggère le passage d'un endroit à l'autre, comme si Marie était directement revenue de l'appartement. Il y a là une manipulation par le montage qui vient dissimuler la véritable information, c'est à dire le retour de Marie au badaboum et de son flirt. La cachotterie est d'autant plus orchestrée que notre point de vue rejoint celui du personnage à la mémoire capricieuse. Par la suite, nous apprendrons ses agissements lorsque le type lui annoncera son chantage, menaçant une publication de sextape.

« Dans les films réalisés conformément à l'orthodoxie, les scènes se succèdent en une progression ordonnée, logique. »³⁵

Le récit est donc guidé par la volonté de surprendre le spectateur, d'orchestrer des situations qui lui sont inattendues. Cela vient prendre à contrepied ses habitudes ; il est donc alerte, plus ouvert et surtout plus actif. Puisque les enchainements ne sont pas précisés, il doit participer à l'élaboration du sens, à la recherche de ce qui motive chacun des protagonistes. À cet égard, le plus éclatant reste *Avida* qui fait du mystère sa matrice même. Le mutisme des personnages entraîne les auteurs à ne donner qu'un minimum d'informations. Ici, aucun élément ne semble permettre de comprendre ce qui se cache derrière les agissements du héros ; ses actions semblent incohérentes, inconsistantes, illogiques. De plus, l'univers dans lequel se déroule le film paraît bien différent de notre réalité, pour autant aucune indication ne vient en structurer le cadre. Nous sommes donc amenés à suivre un personnage dont nous ne connaissons pas les motivations et sans même connaître les règles qui forment sa propre réalité. Ce n'est qu'à travers le plan final qu'un élément de compréhension nous sera donné, bien que, comme toujours, reste au spectateur d'en faire une interprétation. Cette écriture, sous l'impulsion de désirs surréalistes, invite son public à se détacher d'un regard trop rationnel au risque de s'y perdre ; il doit ici adopter un point de vue poétique sur les choses, dont le sens est à construire, dont les symboles comptent plus que le réalisme des événements.

Les récits de Kervern et Delépine paraissent bien déconstruits. Par leur capacité à remettre en cause les habitudes des spectateurs, ils forment des histoires aux motivations obscures

³⁵ Amos Vogel, *Le cinéma, art subversive*, New-York, Capricci, 1974, p. 98

qu'un observateur ne pourra comprendre que par déduction. Ils frustrent ainsi notre désir de tout voir et de tout savoir, nous ne pouvons anticiper les événements à venir. Quelque chose que nous retrouvons évidemment dans la mise en scène, et notamment dans le travail qui est fait au cadre.

B- Travail de l'image

À la télévision, des règles et des conventions précises dictent les choix de réalisation. Le format d'image est imposé, tout comme le choix des cadres ou des méthodes de postproduction. Libérés de toutes ces contraintes, Kervern et Delépine ont eu très vite l'intuition que leur cinéma serait l'opposé de l'épure conventionnelle ; leurs films ne pourraient s'accommoder d'une mise en scène du tout-venant. Ils font alors preuve d'une recherche formelle, presque expérimentale dans l'approche, qui très vite les isole ; il y a un écart qui les distingue de la norme et qui prend le spectateur à contrepied de ses habitudes.

Au cours de leur filmographie, Kervern et Delépine ont utilisé divers formats : « Il faut voir qu'avec eux, on tente des choses. On a fait du noir et blanc en format scope puis carré, puis la couleur. »³⁶ Si le 16mm d'*Aaltra* peut-être dû au faible budget dont bénéficiaient les auteurs, l'inversible de *Mammuth* est un choix conscient. Pourtant, lorsque *Mammuth* sort en cinéma en 2010, la tendance en était à la numérisation ; à ce moment, les images devenaient plus propres, plus lisses, plus communes aussi. Le choix du Super-16 sur film inversible peut donc être compris comme un acte de rébellion, contre le dictat de l'aseptisation du tout numérique. Mais, derrière ce choix se cache un véritable dessein artistique ; cette technique est en effet appréciée pour la texture d'image qu'elle laisse apparaître. Une texture mouvante au grès de la disposition aléatoire du grain sur le film ; où le blanc paraît rose et le noir profond ; où la netteté paraît imprécise. Ce format fait entrer l'imprévisible dans sa matrice même et prend à rebours un spectateur habitué à la technicité et au réalisme d'ailleurs. Cette texture écarte de fait l'image de notre propre vision et permet d'appréhender cet univers avec poésie. Un même désir d'ailleurs porte le travail sur les autres métrages : ainsi, *Aaltra* était

³⁶ Entretien avec Hugues Poulain en annexe p. 96

majoritairement filmé en 16mm noir et blanc, *Avida* en 35mm noir et blanc en 4/3, *Louise-Michel* en 35mm avec un étalonnage porté sur les tons marron.



Avida, 2006, *Louise-Michel*, 2008, *Mammuth*, 2010

Des cadrages et des techniques variés

Si le travail sur l'image vient interroger les habitudes du spectateur, c'est surtout par le cadre tant le découpage vient transgresser certaines conventions. En effet, des règles dictent la manière dont on considère un beau cadre. Par exemple, il est de coutume de faire correspondre le bord de l'image avec un élément du décor ; ou bien de faire en sorte que chaque objet présent dans le cadre puisse être perceptible ; ou encore que la position d'un acteur dicte la hauteur de l'image, puisque de sa présence va dépendre l'équilibre esthétique, et qu'il doit toujours y avoir qu'un court espace entre le haut de son crâne et le bord de l'image. Ces règles, qui font normes à la télévision mais aussi dans un cinéma plus traditionnel, ne sont pas ici respectées. Cet aspect se remarque avant tout par leur manière de filmer un acteur. Celui-ci, surtout lorsqu'il s'agit d'une célébrité qui fait une apparition, porte en lui une certaine valeur qu'il s'agit de mettre en évidence, son visage étant considéré comme une plus-value commerciale. Kervern et Delépine viennent alors briser cette convention ; dans *Aaltra*, alors que Poelvoorde, déjà célèbre, fait une apparition, ils décident de le filmer de dos, avec la tête coupée. Nous n'avons de lui que sa voix. Autrement, dans *Mammuth* nous retrouvons plusieurs fois une même idée de cadre qui vient filmer Depardieu de dos ; le symbole est ici d'autant plus fort qu'il s'exerce ici à l'encontre d'une icône du cinéma français.



Aaltra, 2004

Poelvoorde filmé de dos, tête coupée, aux côtés de Delépine et Kervern

En s'écartant ainsi des standards de la composition, Delépine et Kervern cherchent à trouver des cadres originaux, surprenants et libres, en grande partie inspirés par les lieux filmés. Ceux-ci ont une atmosphère qu'il s'agit de capturer, une spécificité qu'il faut capter. Les cadres s'adaptent ainsi aux lieux, puis ensuite aux comédiens. L'utilisation de plans fixes et larges permet une attention particulière sur le décor qu'on adapte au cadre. Nous avons aussi droit à des plans très graphiques, qui misent avant tout sur les formes pour produire des compositions assez singulières. On le remarque notamment par l'utilisation du surcadrage, motif récurrent dans l'œuvre, autant apprécié par ses significations que par sa qualité visuelle. En effet, certains intérieurs sont filmés depuis un extérieur qu'une fenêtre permet d'entrapercevoir. Une mise en scène créative mais aussi contre-intuitive qui force les auteurs à se montrer inventifs. Car outre l'aspect purement esthétique, Kervern et Delépine sont toujours à la recherche d'un point de vue étonnant, n'hésitant pas pour cela à placer la caméra dans une poubelle ou sur le bord d'un lit. Le chef opérateur Hugues Poulain, collaborateur privilégié depuis les débuts, insiste sur ce que lui a inculqué cette collaboration : « Ça m'a appris à ne jamais appliquer de recettes, ni dans le cadrage, ni dans la lumière. C'est pas parce que je tourne dans une salle de classe par exemple que je vais changer tous les néons pour les mettre à la même couleur et tout ça. Et puis, laisser les accidents. »³⁷

Par cette manière de considérer le travail de l'image, Delépine et Kervern remettent en question non seulement les habitudes de travail, mais aussi les habitudes du spectateur ; celui-ci est contraint dans son désir de contrôle et de perfection technique, il est amené à

³⁷ Entretien avec Hugues Poulain en annexe p. 96

entrer dans un monde où l'aléatoire et l'incongru trouvent leur place, comme une façon de l'amener à penser autrement son rapport au spectacle. C'est bien ce qu'il se joue ici ; rendre sa liberté au spectateur. À cet effet, un autre travail de composition trouve ici sa place ; il s'agit du hors-champ. Leurs films sont travaillés par cet ailleurs qui n'est pas filmé. Comolli écrit que « La liberté du spectateur est à la mesure du hors champ qui est aussi sortie du spectacle. »³⁸ Le fait d'insinuer des choses qui se déroulent hors champ, le fait de ne pas tout montrer mais de suggérer est considéré comme un moyen de rendre le spectateur actif. Ainsi, lorsqu'un plan nous dévoile un acteur en train de réagir face à quelque chose, nous avons envie de voir. Et si cette envie était contrariée, si on ne nous montrait pas ce qui était en train de se dérouler ?

Une séquence de *Mammuth* illustre cette recherche. Serge Pilardos vient visiter la caisse nationale de retraite. La caméra est placée en hauteur, derrière Depardieu, face au conseiller, elle filme d'un plan large la pièce. On saisit que le conseiller est mal à l'aise, il regarde Serge avec dégoût, mais jamais nous spectateur ne saurons ce qu'il y voit. Son jeu est exagéré, lorsqu'il lui montre la partie de son visage qui l'écœure, il pointe de multiples endroits. C'est ici que l'imagination et les capacités de déduction entrent en jeu ; la grossièreté du personnage est ici suggérée et non montrée, une subtilité qui invite le spectateur à entrer dans le film. D'autres séquences ne font pas que suggérer mais demandent au spectateur un effort plus déductif. Ainsi, la fin de *Louise-Michel* nous présente les deux vengeurs festoyer tandis que nous entendons un hors-champ sonore bien menaçant, la police qui arrive. Une manière ainsi de délier le savoir du spectateur de celui du personnage sans pour autant changer de plan ; le son suffit à comprendre la menace de cet hors-champ. Ainsi, la mise en scène vient contredire le désir de tout voir du spectateur tout en entraînant son imagination et ses capacités réflexives.

L'esthétique générale des films Delépine et Kervern se veut ainsi bien distincte de ce qui fait norme au cinéma. Leur recherche formelle rejoint un goût pour l'inattendu et vient remettre en cause les conventions d'image. Elles ne sont pas évidentes, les compositions peuvent surprendre, mais c'est surtout les hors champs qui s'adressent au spectateur, qui travaillent leur imagination. Il faut avoir un esprit libre pour saisir les excentricités de ces

³⁸ Jean Louis Comolli, *Voir et pouvoir*, Paris, Verdier, 2004, p. 35

réalisateurs ; d'autant plus lorsqu'ils nous confrontent à des éléments eux-mêmes irréalistes, voire surréalistes.

C- Surréalisme

Le surréalisme est une avant-garde qui cherche à se libérer du contrôle de la raison ; elle utilise à ses fins des méthodes, parfois issues de la psychanalyse, afin de laisser parler l'inconscient, l'imaginaire. Par le renversement des valeurs qui forment traditionnellement la création artistique, ce courant se veut évidemment politique ; « Le surréalisme, l'expressionnisme et le dadaïsme manifestaient une même volonté de déclarer la guerre à une société corrompue et à ses valeurs putrides, de détrôner l'art académique. »³⁹ Ce courant acquiert un caractère subversif, iconoclaste, et revendique la puissance du rêve sur la raison. Il influence toutes formes d'art, y compris le cinéma à travers des réalisateurs tels que Man Ray ou Luis Buñuel. Mais c'est dans sa postérité que ce courant vient durablement marquer cette forme d'art : des artistes aussi différents que David Lynch, Terry Gilliam ou encore Quentin Dupieux ont pu être qualifiés de surréalistes. Mais finalement, qu'est-ce qui rassemble ces cinématographies, quels sont les éléments qui définissent le surréalisme ? Par leurs nombreuses références, au sein des films autant qu'en entretien, Delépine et Kervern se montrent influencés par ce mouvement. À travers eux, tentons de comprendre ce qui fait surréalisme au cinéma et par quelle manière ils viennent l'utiliser pour heurter les croyances des spectateurs.

Tout d'abord, il s'agit de comprendre comment le mode de production les unit. En effet, les surréalistes, prônant l'inconscient sur la raison, ont mis en place des procédés afin de permettre l'expression de l'intuition. L'écriture automatique, le cadavre exquis sont autant de méthodes permettant de libérer l'esprit : des principes qui font œuvre du hasard et de ses imprévisibilités. Un tel élément se retrouve dans la manière même qu'ont les réalisateurs de mettre en scène les choses. Si Delépine et Kervern écrivent un scénario au préalable, ils laissent entrer l'imprévu et le hasard dans leur cinéma. Des trames sont écrites, mais on laisse les acteurs improviser sur ce canevas. On sélectionne des anonymes pour interpréter des rôles, mais on ne les fait pas passer d'essai. De même, les repérages se déroulent parfois assez

³⁹ Amos Vogel, *Le cinéma, art subversive*, New-York, Capricci, 1974, p. 51

tard dans le processus afin que le choix du lieu puisse être fait au moment le plus proche du tournage. Et surtout, on fait quelques fois appel à la caméra cachée, pour une mise en scène du hasard et de la réalité. On retient alors un certain automatisme dans la création et une ouverture sur le hasard qui rapprochent de fait les auteurs des surréalistes. Mais c'est surtout par leur manière de briser les codes de représentation qu'on y voit un trait caractéristique.

En effet, par leur volonté de représenter le rêve et l'inconscient, les surréalistes tordaient de fait les repères narratifs ou spatio-temporels. Chez Delépine et Kervern, ces aspects se retrouvent dans *Avida* qui se rapproche le plus d'un rêve éveillé. Nous l'avons vu, ce film, le plus surréaliste de l'œuvre, met à mal les croyances du spectateur. Le monde auquel il fait face reste indéfini ; il semble y avoir une ville, un zoo, mais aussi un terril qui ressemble à un volcan, avec des vautours, pour finir au bord de l'océan, autant d'informations qui ne permettent de situer vraisemblablement l'action. La temporalité aussi, participe à cette faille spatio-temporelle ; aucun élément ne permet de repérer avec précision quand se déroule l'action. Enfin, les codes qui régissent l'univers ne sont pas réalistes ; aucune société connue sur terre ne réunit officiellement des handicapés dans l'optique de les faire travailler au zoo. Pour parachever cet univers, remarquons la déconstruction narrative, où les liens de causalité sont mis à mal. Une des dernières séquences voit ainsi deux personnages en haut d'un terril ; ils regardent face à eux, découvrent deux corps qui leur ressemblent, puis, par un raccord cut, la femme se retrouve nue sur la plage. Aucune indication de déplacement n'est fournie, ni même d'explication. Le film se regarde tel un rêve éveillé, bouscule les habitudes dans cette remise en cause de ce qui fait convention au cinéma.

Mais l'œuvre de Delépine et Kervern ne se limite pas à *Avida* ; la suite de leur filmographie présente un rapport aux surréalistes plus diffus, se repérant avant tout par la présence d'éléments incongrus et surprenants. La découverte de l'art brut dans *Mammuth* en est un exemple fort tant elle apparaît comme un instant étrange, où des sculptures et autres décorations viennent bousculer ce qui est d'habitude attendu, et où le personnage de Miss Ming parachève de suspendre le temps. Par son comportement, son attitude et son évolution, ce personnage constitue l'entité surréaliste du film, toujours étrange et inattendue. Lors d'un instant, nous pouvons l'apprécier en compagnie de Serge à bord d'une piscine renversée dans la mer ; un simple plan nous présente l'image, poétique et résolument incongrue, sans

qu'aucun élément narratif ne vienne clarifier la situation. Tout au long de leur filmographie, Delépine et Kervern n'ont eu de cesse de questionner le cadre réaliste par ces incongruités. On retrouve cela au détour d'une scène d'*Effacer l'historique* où un hacker, qui se fait appeler dieu, vit en haut d'une éolienne. Cela se joue aussi dans le travestissement de Louise et Michel de *Louise-Michel*.

Si l'engagement surréaliste de Delépine et Kervern est varié selon les films, ils démontrent d'une allégeance envers les savoirs faibles et les valeurs de cette avant-garde. De la déconnexion des règles spatio-temporelles, à l'écriture comme expression de l'inconscient, jusqu'aux incongruités mettant à mal le cadre réaliste, de multiples éléments permettent d'affirmer cette part surréaliste. Elle vient bousculer l'idée d'un réel logique, réglé, formaté, pour amener une représentation plus fantaisiste, à même de correspondre à une vision d'un monde où l'inconscient et la subjectivité demeurent.

Delépine et Kervern forment ainsi une œuvre qui vient déjouer les attentes du spectateur. On frustrer son désir de voir et de savoir pour amener une remise en question plus globale. La narration mystérieuse l'incite à participer à l'élaboration du sens tout en déjouant ses attentes en termes d'explications. Le travail à l'image y participe tout en s'opposant à ce qui fait norme par une recherche de renouvellement, de nouveauté et d'originalité. La part surréaliste vient affirmer ce positionnement ; détournement, incongruité, remise en question. Le spectateur est ainsi préparé à ce qui lui arrive ; une représentation qui prend en compte les invisibles du cinéma pour amener à voir le monde d'un point de vue nouveau.

III- Monstres et inadaptés : rencontrer la différence

« La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit un commun d'une communauté, à y introduire des sujets et objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parler ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants »⁴⁰

⁴⁰ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 39

La popularité dont jouit le cinéma permet de partager des trajectoires de vie, de faire l'expérience d'existences qui nous sont inconnues. Pourtant, le cinéma ne peut prendre en charge la réalité dans son entièreté, des choix sont faits, privilégiant certains lieux, certaines communautés, par commodité ou reproduction sociale. Certains groupes se trouvent particulièrement représentés lorsque d'autres restent absents des discours. Remettre en cause ce partage c'est une manière politique d'appréhender le cinéma ; il s'agit de faire place à ceux qu'on ne voit pas.

De fait, Delépine et Kervern s'attachent aux marginaux de la société ; le monde qu'ils nous donnent à voir est peuplé d'un imaginaire peu présent sur les écrans. Leurs sujets s'appuient non seulement sur une classe sociale, celle qui subit la domination et qui s'apparente au prolétariat, mais aussi sur des zones géographiques, notamment la périphérie des grandes villes, et enfin sur une attitude, un comportement, qui révèle leur volonté de montrer la différence, les exclus, les inadaptés. Il y a ici un écart qui tient à la volonté de chercher l'incongruité des petites bourgades normalisées, une manière de briser les attentes, une façon de se distinguer tout en amenant une vision par ce partage du sensible ; le geste politique réside dans cette manière de faire parler, de faire entendre, de faire voir ceux qui n'apparaissent pas ailleurs.

Nous nous attacherons d'abord à découvrir les lieux de tournage ; cette France périurbaine, comme autant de friches à découvrir. Puis nous irons tenter de comprendre la particularité de ces personnages qui ne représentent pas seulement le prolétariat, mais peut-être la marginalité dans son ensemble, ces inadaptés à l'ordre social. Enfin, nous irons questionner la représentation des corps ; comment leur mise en scène vient réhabiliter des formes disparues des écrans.

Autant de manières de montrer autrement autre chose que ce qui est d'habitude admis au cinéma. Une manière de déjouer une fois de plus les attentes du spectateur et l'amener à rencontrer la différence.

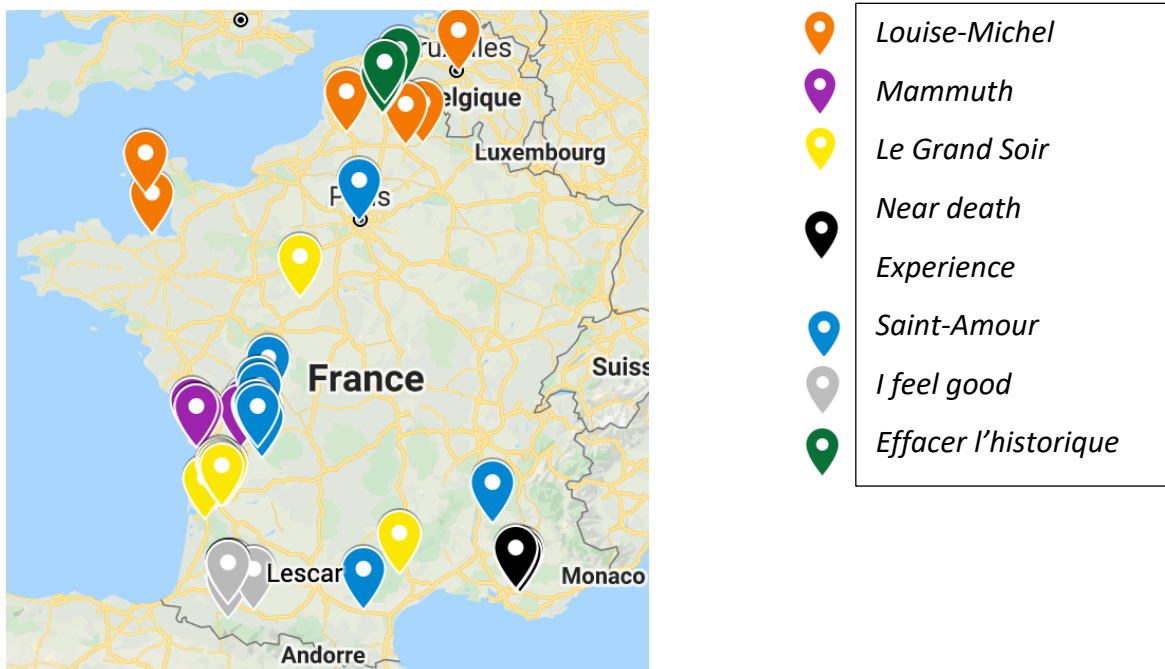
A- Lieux de tournage et décors

Delépine et Kervern accordent une grande importance aux lieux de tournage. Deux facteurs principaux entrent en compte dans le choix de la localisation. Tout d'abord, il y a un aspect esthétique. Puisqu'ils ne tournent jamais en studio, ces décors doivent dégager quelque chose de cinématographique, d'intéressant d'un point de vue de la mise en scène. Mais il y a aussi

la volonté d'aller défricher des zones ignorées par le cinéma de fiction. En effet, on remarque très vite que les décors se singularisent au sein du paysage cinématographique français, loin des appartements parisiens ou bien des grandes villas provinciales.

Plus précisément, les endroits filmés correspondent à une France particulière que l'on pourrait qualifier de périurbaine ; loin des villes, ces films partagent l'expérience d'une vie passée dans ces endroits proches des zones industrielles. Ainsi, les décors montrés peuvent être des supermarchés, des parkings, des chaînes de restaurants, des boutiques, des maisons individuelles. Toute une topographie d'une France que l'on ne rencontre que très peu au cinéma, et qui constitue une forme de subversion.

On comprend dès lors que le regard que portent Delépine et Kervern sur ce territoire n'est pas le même que celui que peut porter un Jean-Pierre Pernaut ; les deux auteurs ne cherchent pas à montrer l'aspect potentiellement touristique, pittoresque ou artisanal, mais plutôt à en montrer la réalité d'endroits transformés par des années d'industries capitalistes. Ce geste est donc à la fois subversif et politique puisqu'il permet de reconfigurer le partage du sensible, tel que défini par Rancière.



Cette carte permet d'apprécier les localisations de tournage selon les films. Ainsi, deux zones se distinguent comme étant particulièrement prisées ; le nord et l'ouest de la France.

Une préférence qui s'explique par une recherche d'authenticité qui amène les auteurs à filmer des endroits préalablement habités. C'est ce qui conduit *Louise-Michel* à se dérouler dans le Nord, non loin de Saint-Quentin, où habitait Delépine jeune. Angoulême, destination choisie pour quelques séquences de *Mammuth*, *Le Grand Soir* et *Saint-Amour*, est également familière à Delépine qui y a élu domicile. Ainsi, si les décors sont importants, c'est que la mise en scène va dépendre d'eux, de ce qu'ils dégagent, de ce qu'il s'agit de raconter. Car ces lieux dégagent une ambiance à capturer : « Les lieux ont beaucoup d'importance pour créer une atmosphère. »⁴¹ Ils donnent le ton au film. *Le Grand Soir* est particulièrement pertinent de ce point de vue. L'action se situe principalement au sein d'une zone commerciale où se côtoient tous les plus grands distributeurs, de Carrefour, à la Halle aux chaussures, en passant par les restaurants tels que Flunch et la Pataterie. Dans ce décor unique, les personnages y passent la journée et y dorment la nuit. Par un effet de mise en scène, ces lieux se transforment en décor de Western ; les plans larges qui mettent en valeur les lignes de fuite, la dégaine de cow-boy de Poelvoorde, l'harmonica de Baschung et l'architecture de certains bâtiments suffisent à rapprocher ces lieux de l'imaginaire américain. Un procédé qui permet de révéler le potentiel esthétique de ces zones qui sortent enfin de l'œillère du cinéma français. Un sentiment fort d'étrangeté s'en dégage tant nous sommes peu habitués à les voir représentés en fiction. Un même intérêt réside dans le choix du décor naturel pour les intérieurs, où la décoration originelle participe d'un sentiment de réalité étonnant.



Louise-Michel, 2008
Remarquons le décor

⁴¹ Benoît Delépine dans *De Groland au Grand Soir*, d'après les entretiens de Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Paris, Capricci, 2012, p. 115

Ce plan illustre la manière dont les décors naturels donnent du caractère aux séquences. On peut apprécier une décoration bien spécifique par ce vieux papier peint coloré, cet hibou empaillé, ces fleurs séchées accrochées au mur, et ces coussins à l'effigie de certaines personnalités telles que Céline Dion ; autant d'éléments déjà présents avant tournage. Un sentiment d'authenticité y transparaît ; plutôt que de chercher à former un décor en fonction des personnages, il a été décidé de garder la décoration originelle qui de fait caractérise elle-même les protagonistes qui y vivent. Un même travail est fait sur la grande majorité des intérieurs, notamment dans *Effacer l'historique* qui fait d'un quartier résidentiel son arène principale. Dans ce quartier, les maisons se ressemblent toutes de l'extérieur ; Delépine et Kervern s'amuse ainsi à brouiller les repères, les trois personnages principaux occupant un même type de maison. Les intérieurs sont travaillés d'une même approche qui vient insuffler du caractère, où la décoration permet d'apprécier toute une culture difficilement reproductible tant elle est incarnée.

Les territoires que filment Delépine et Kervern correspondent donc à des lieux qui ne sont ailleurs que peu représentés. La subversion réside dans cet effort d'aller chercher l'inconnu, ces lieux qui n'ont jamais été occupés par une équipe de fiction. La volonté de trouver une vérité qui existe en ces lieux ne les empêche pas d'en faire des terrains d'exploration pour leurs histoires. Ainsi, leur représentation s'éloigne de ce qui est coutume d'entendre sur cette France provinciale tout en s'appuyant sur des personnages rarement présents sur les écrans.

B- Figures du fou, du punk, du lupenprolétariat

Dans *Avida*, les personnages rejoignent le terroir sur lequel vit une communauté, le peuple des armoires. Dans ce monde dystopique, ce peuple représente ceux qui ont refusé d'être en captivité chez les riches, ce sont les exclus de la société, les miséreux, et les pauvres. En d'autres termes, ils représentent le sous-prolétariat ou le lumpenprolétariat, deux termes qui désignent « la classe qui ne travaille pas, ou très épisodiquement, ou dans les formes de travail qui ne relèvent pas du droit du travail »⁴². Cette colline sur laquelle se retrouvent les déclassés du monde d'*Avida* pourrait accueillir la plupart des figures convoquées dans le cinéma de

⁴² Nicole Brenez, *Manifestations, écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*, Paris, De l'incidence éditeur, 2020, p. 196

Delépine et Kervern. Leurs personnages ne sont pas seulement prolétaires, ils sont aussi définis par leur rejet du système : *Le Grand Soir* évoque le mode de vie punk, *I feel good* s'appuie sur un escroc, *Louise-Michel* prend le parti d'un tueur à gages et d'une illettrée. Cette caractéristique tend à révéler la portée critique de l'œuvre qui s'oppose à ce qui fait sujet au cinéma. Delépine et Kervern considèrent leur responsabilité en matière de représentativité et interrogent leur positionnement en tant qu'auteurs.

En effet, ils se révèlent critiques à l'endroit de ce qui est d'habitude admis dans la représentation de cette catégorie et refusent les caractéristiques qui leur sont traditionnellement associées ; ils interrogent la notion du pauvre ou du misérable en refusant d'en faire des faire-valoir. De cette manière, ce cinéma ne se considère pas en dehors d'un système de rapport de force et « refuse son statut de régulateur social, de pacifiant voir d'émollient politique, et pour contribuer à changer l'ordre des choses, commence par pulvériser l'ordre du discours. »⁴³ La représentation de ces personnages passe par un geste éminemment subversif pour ne pas risquer de se voir approcher de ce qui fait ordre.

Cette subversion se ressent à travers les caractéristiques données à ces personnages ; loin d'être ces « bon pauvres », cette catégorie respectable qu'il s'agirait de sauver, leur parcours autant que leurs traits physiques ou moraux tendent à refléter la violence symbolique qui leur sont infligées.

Louise-Michel reflète cette ambition. D'abord le personnage principal, Louise, définie par son mutisme, son illettrisme, son aspect bestial que Yolande Moreau garde tout du long. Elle se tient tel un ours, le dos vouté, le visage dur et enfoncé. Son attitude reflète son comportement : primaire, animal, brutale. Ensuite son parcours, alors que les deux auteurs auraient pu prendre le parti de présenter le combat d'une salariée dans la défense de ses intérêts face à la délocalisation de l'usine, ils privilégient l'histoire d'une vengeance, et à travers elle, celle de tout une classe. Louise, l'analphabète, la bête qui tire la gueule tout du long, termine par assassiner son patron voyou. Le film raconte cela ; l'injustice et l'impuissance de l'ordre social, l'inaccessibilité des rouages qui forment les systèmes de domination et la colère noire qui en découle. Louise est ce personnage sur qui nous retrouvons

⁴³ *Ibidem.* p. 205

toute cette violence symbolique ; son travestissement raconte cela, l'idée qu'elle aurait été forcée à changer de sexe pour trouver un travail.

Le Grand Soir tient des personnages tout aussi pertinents de par leur ambiguïté morale. Parmi eux se trouve Not, le plus vieux punk à chien d'Europe. D'abord défini par son rejet du conformisme ou de toutes formes d'autorité, Not nous est montré dans les moments les plus dégradants où on le voit boire, vomir, dormir dans la rue. Sa bestialité, sa vulgarité et son alcoolisme pourraient le faire passer pour un personnage foncièrement mauvais, pourtant, il y a dans ces scènes quelque chose de pathétique. Delépine et Kervern ont cette ambition d'écrire des personnages qui dévoilent leur faiblesse, qui ne sont pas montrés dans les situations les plus mélioratives. La solitude de Not et sa relation avec ses parents parachèvent de le rendre humain, sensible. L'ambiguïté de cette position éloigne de fait le personnage de toute représentativité. Nous ne sommes pas ici face à un personnage positif dont il faudrait suivre l'exemple ; Not, à l'image de Louise, est la conséquence d'un système qui marginalise ses exclus et repousse ses inadaptés.

Ces personnages pourraient s'approcher de la figure de l'antihéros ; leur vie est ordinaire, ils ne présentent aucune noblesse de cause, aucune volonté de solidarité, avant tout portés par des intérêts personnels. Le décalage se ressent particulièrement dans *I feel good* qui oppose deux personnages. Le premier, c'est Jacques, interprété par Jean Dujardin, protagoniste avare, qui souhaite avant tout connaître la gloire et l'argent. Le second, c'est Monique, joué par Yolande Moreau, incarnation même de la bonté d'âme, appréciée par ses paires, qui ne travaille que pour le bien commun et l'inclusion des exclus de société. Par contraste, le personnage de Jacques paraît d'autant plus malveillant. Pourtant, malgré ses mensonges répétés et son égoïsme, le film parvient à le rendre sympathique. Il y a un équilibre dans la construction du personnage qui tient à son ignorance, sa bêtise, sa naïveté : « c'est pas Marx qui va t'aider à acheter une Pergola ». Delépine et Kervern s'intéressent ainsi à ces perdants, ces bons à rien, ces incompetents que la société refuse d'accueillir, se posant en porte-parole des exclus et des inadaptés. En brisant les tabous visuels et moraux, ils questionnent notre rapport aux autres et à ce qu'on tient pour normal dans leur attitude.

L'image véhiculée par ce cinéma du sous-prolétariat s'accompagne d'un geste subversif à l'endroit même de la représentation. Celle-ci ne vient pas jouer les codes de ce qui est attendu

au cinéma. Les personnages ne représentent pas les « bons » pauvres, ceux qui incitent à la charité, mais au contraire, se présentent dans toutes leur médiocrité, leurs fragilités, leur humanité. À travers eux se dévoilent la violence, l'injustice et l'impuissance d'un système oppressif. Une violence sociale qu'on remarque aussi sur les corps qui les incarnent.

C- L'empreinte du corps

Le cinéma de Delépine et Kervern se singularise par les physiques qu'ils entendent mettre en scène ; la variété des morphologies présentées retient l'attention dans une industrie qui tend à l'uniformisation. Ils questionnent ainsi notre rapport au corps tout en rejetant ce que le cinéma traditionnel tend à en faire ; c'est-à-dire contre une certaine idée de la beauté, du maquillage et de l'artifice. Ces corps reflètent la réalité et se montrent dans toute leur sincérité, il s'agit de montrer ceux qu'on rejette ailleurs, comme d'un manifeste à l'égard d'un cinéma plus naturel.

Traditionnellement, le critère physique domine la sélection des comédiens au cinéma. Si l'acteur correspond aux canons de beauté de son époque, il aura moins de mal à se faire une place au sein d'une industrie toujours plus compétitive. Cette conception de la beauté vient juger le physique, mettant en valeur les corps athlétiques, fermes ou en formes. Ces corps doivent inspirer un mode de vie sain, une pratique régulière du sport et une ascèse du gras, d'alcool, de tabac ou de toute autre substance nocive. Or, Delépine et Kervern forment un cinéma qui s'oppose tout à fait à de tels critères. Les comédiens ne sont pas jaugés à l'aune de leur santé physique, mais plutôt par la manière dont ils font preuve d'un détachement par rapport au regard de l'autre. De cette manière, Delépine et Kervern montrent des corps différents, atypiques, et bien souvent opposés aux canons esthétiques du moment. De Gérard Depardieu à Michel Houellebecq, en passant par Yolande Moreau et Benoît Poelvoorde ; les acteurs ne sont pas seulement par nature différents, mais ils sont aussi tous d'une constitution variée, que l'on pourrait seulement réunir par l'attitude anticonformiste qu'ils dégagent.

Dans *Avida*, le choix de Velvet révèle cette opposition aux critères de beauté traditionnelle : « On a choisi Velvet pour interpréter le personnage-titre, Avida, parce qu'elle est un ancien mannequin, une femme « magnifique » selon les canons actuels. Velvet s'est

laissée grossir volontairement par refus de rentrer dans les cases. »⁴⁴ Ces corps se refusent à toute injonction, on y lit à la fois une tendance à la marginalité et aux modes de vie alternatifs. Ceux-ci sont en effet bien éloignés des canons de beauté ; ils ne sont pas minces, ni musclés, ni jeunes. Le fait de les mettre en valeurs au sein d'une industrie qui pousse au conformisme relève d'un geste subversif et vient bousculer le spectateur dans ses certitudes ; le projet des films est aussi de nous amener à transformer le regard, voir la beauté là où on ne l'attend pas. La mise en scène du corps accentue cette visibilité.

Nous l'avons vu, Delépine et Kervern apprécient les plans larges dans lesquels nous pouvons repérer l'acteur dans l'espace. Ces plans incitent un jeu davantage porté sur le corps plutôt que sur la voix : on peut ainsi plus apprécier sa corpulence, son poids, sa présence. Le plan qui nous présente Depardieu déambuler dans son salon au début de *Mammuth* fonctionne sur ce principe : le jeu est uniquement corporel, qui dévoile un mal-être par la posture, qui rappelle l'image d'un ours en cage. Depardieu fait le tour de la pièce qui semble trop étroite pour lui, les mains dans les poches, d'un pas vif, puis regarde par la fenêtre avec un mouvement de balancier qui dévoile une impatience. Son style, composé de longs cheveux détachés ainsi que d'un ensemble débardeur et jean, accentue une attitude détachée, nonchalante, négligée.



***Mammuth*, 2010**

Depardieu tel un ours en cage

⁴⁴ Benoît Delépine dans *De Groland au Grand Soir*, d'après les entretiens de Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Paris, Capricci, 2012, p. 118

Les corps sont ainsi montrés dans leurs instants les plus insignifiants, les plus triviaux et donc les moins soignés, les moins mis en valeur. Delépine et Kervern prennent ici l'outil cinéma pour amener à voir ce qui est d'habitude plutôt caché ou maquillé, et c'est cet effet de réel qui paraît étrange. Au cinéma, nous ne sommes pas habitués à voir des comédiens aussi volontaires, autant à l'aise avec leur corps. Après une séquence du *Grand Soir*, Poelvoorde a avoué ne pas avoir joué nu depuis *C'est arrivé près de chez vous*, pour dire à quel point Delépine et Kervern parviennent à instaurer un climat de confiance avec leurs acteurs.



***Le Grand Soir*, 2012**
La nudité et Poelvoorde

Le refus de tout effet esthétisant se ressent dans cette manière de montrer la vérité des corps : disgracieux, malhabiles, vieillissants. C'est bien ça aussi le corps ; un marqueur du temps qui passe. L'attitude révèle la vérité de l'acteur, de son âge à ses conditions physiques, à ses excès de toute part. Michel Houellebecq est fascinant à regarder dans *Near Death Experience* : on lit sur son corps une telle fatigue, une telle fragilité, qu'il en devient de facto pertinent à l'égard de ce qui nous est habituellement montré.



***Near Death Experience*, 2014**
L'ombre d'un Houellebecq émacié

La représentation du corps dans le cinéma de Delépine et Kervern s'accompagne d'un écart face à ce qui fait norme au cinéma. Il y a un refus du glamour et de toute recherche esthétisante. Ces corps, disproportionnés, trop larges ou trop minces, sont montrés d'une manière crue, brute, ce qui vient bousculer les principes communément admis. De cette manière, Delépine et Kervern incitent à reconsidérer le concept même de beauté ; c'est à dire indépendante des jugements hâtifs et relatifs sur le physique, et plutôt portés par la présence d'un acteur. Ceux-ci incarnent les vrais monstres de cinéma ; la vraie subversion qui bouleverse les normes et valeurs de la domination.

« La population vieillit, il faut en tenir compte. Il serait bizarre d'avoir une société de plus en plus âgée avec, à l'écran, des visages de plus en plus jeunes. Il est important de les montrer... »⁴⁵

Plus globalement, Delépine et Kervern s'attachent à toujours mettre un pas de côté dans leurs représentations ; ne jamais être du côté de la domination. Les sujets choisis le sont par leur marginalité, parce qu'ils n'apparaissent que trop rarement ; il y a ici un engagement, une éthique qui vient considérer l'importance et la puissance de la représentation cinématographique. Une valeur subversive vient bousculer les codes et les normes, comme pour mieux déjouer les attentes du spectateur et l'amener à sortir des considérations de la majorité, l'amener à apprécier un autre système de valeur, souhaité plus humain et authentique. Ce monde qui est donné à voir paraît dès lors très étrange tant il se joue de ce qui d'habitude considéré comme réaliste – un pas de côté qui questionne le spectacle et son rapport aux spectateurs.

La subversion réside dans la manière de déjouer les attentes, de contredire les valeurs et de venir les remplacer : c'est toute une politique qui vient déterminer la représentation, lui donner toute sa puissance : « La première revendication (...) consiste à refuser la réduction des propriétés symboliques attribuées à son médium. »⁴⁶ Delépine et Kervern utilisent l'outil

⁴⁵ *Ibidem.* p. 51

⁴⁶ Nicole Brenez, *Manifestations, écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*, Paris, De l'incidence éditeur, 2020, p. 5

cinématographique pour venir titiller son spectateur, le prendre à contrepied pour mieux le bousculer ses certitudes. Les efforts visent à lui rendre sa liberté dans un rapport de confiance, où sa capacité de déduction autant que son imagination sont mises à contribution. La composante subversive de l'œuvre tend à la rapprocher d'un cinéma de marge, d'une culture underground dont les plus éclatants restent *Aaltra*, *Avida* et *Near Death Experience* ; les trois films issus d'une économie autant financière que narrative. Pour autant, la démarche de Delépine et Kervern ne pourrait se résumer à cette seule composante réflexive ; elle résiste à l'analyse par un geste profondément plus instinctif. Voyons maintenant cet écart qui la définit et qui pourrait s'entendre comme un rejet de la gravité.

L'écart par rapport à la gravité

« C'est aussi son rapport avec les deux pôles où l'on juge souvent que l'art se perd ; là où il réduit ses pouvoirs au service du seul divertissement ; là où il veut au contraire les excéder pour transmettre des pensées et donner des leçons de politique. »⁴⁷

On a vu que Delépine et Kervern formaient un cinéma de diverses influences. Des aspects documentaires côtoient des recherches avant-gardistes, deux pôles que nous pourrions réunir autour d'un engagement critique et politique à l'encontre d'une industrie marchande et de ses valeurs. Les écarts que nous avons proposé d'analyser induisent un cinéma assez cérébral et grave qui pourrait ne s'adresser qu'à des spectateurs avertis ; pourtant, Delépine et Kervern semblent refuser cette étiquette. La citation de Rancière fournit une grille de lecture pertinente à ce propos en opposant le potentiel divertissant aux ambitions intellectuelles ; quel rapport entretiennent ces auteurs envers ces deux pôles constamment en tension ? Comment cette dialectique peut-elle justement amener une proposition politiquement plus forte et pertinente ? En effet, la démarche est caractérisée par le refus de tout prendre au sérieux, de toute dramatisation ; il y a toujours une ironie, une joie, une spontanéité qui contrastent avec la gravité du propos, une manière de former un cinéma potentiellement plus populaire. Ces questions amènent à questionner l'efficacité de la démarche, qui n'a pas pour vocation de rester dans l'ombre, mais bien d'atteindre un public, de participer à la marche du monde, de profiter de la mise en production d'un film afin de véritablement impacter la société.

Nous irons tout d'abord du côté de l'engagement émotionnel, une facette importante de l'œuvre qui lui donne à la fois son caractère populaire mais aussi politique : par leurs émotions, les spectateurs prennent conscience. D'autre part, nous verrons ce qu'ils proposent en termes d'émancipation ; quelles sont les clefs proposées dans les films afin de contrer le problème. Enfin, nous terminerons sur une note plus légère, mais non moins importante ; leur manière d'envisager l'engagement par les rencontres, la bonne humeur et le partage.

⁴⁷ Jacques Rancière, *les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 18

I- Humour et émotion

Si la part subversive de Delépine et Kervern se retrouve dans leur manière d'amener à une forme de distanciation vis-à-vis des spectateurs, la critique s'engage à travers la voie de la comédie mais aussi de l'empathie. Ils forment ainsi une œuvre de comédie sociale qui les inscrit dans une tradition de cinéma populaire. Il y a donc une volonté d'amener le spectateur à rire de sa propre condition plutôt qu'amener à la plainte ou à l'abattement. Voyons cela d'abord par le biais de la comédie comme ressort de la critique, puis nous analyserons l'humour noir avant d'en terminer sur l'empathie et l'émotion.

A- Comédie sociale

Dans *Effacer l'historique*, Benoît Poelvoorde incarne un livreur le temps d'une séquence. Il apparaît chez Marie, fatigué, tendu et essoufflé par sa course. Comme il conduit en vélo, il porte un casque et une tenue qui le rend assez ridicule, grotesque. En plus de sa tenue, deux gros sacs l'entourent, un à l'avant et l'autre à l'arrière, remplis d'eau en bouteille. Devant la fatigue du livreur, Marie offre un café. Alors que Poelvoorde lui présente le papier à signer, elle renverse le café non seulement sur la feuille mais aussi sur ses habits ; alors qu'il commence à perdre pied, misérable, grotesque, il part en sanglot dans l'assurance qu'il se verra renvoyer pour avoir osé prendre le temps d'un café. Une courte séquence qui fait d'une situation sociale précaire un fil comique et qui révèle bien la manière dont Delépine et Kervern envisagent la critique. Elle ne pourrait ici se présenter comme seulement dramatique ; un besoin de rire de ce qui est tragique comme une distance critique nécessaire.

Pour autant, la comédie n'est pas une manière de minorer l'importance des injustices ou des drames qu'elle entend critiquer ; au contraire, la comédie permet de révéler et de questionner notre rapport aux enjeux politiques. La séquence avec Poelvoorde est une satire qui s'attaque au néo-libéralisme ; elle interpelle car l'exagération qu'elle met en scène à travers le personnage de Poelvoorde renvoie à une réalité bien tangible. Elle relève à la fois l'absurdité mais aussi l'exploitation de ces nouveaux modes de travail. L'humour fait ici la médiation entre la critique et le spectateur, une manière de l'impliquer émotionnellement dans le sens de la critique.

Une séquence de *Louise-Michel* révèle particulièrement cette recherche, cette manière de lier comédie et réalisme social. Alors que le duo vadrouille en voiture, Louise reconnaît son ancienne ferme et décide d'y faire un tour. Michel l'accompagne et tous deux rencontrent le propriétaire, incarné par Mathieu Kassovitz. La séquence tient en un seul plan large. Tous discutent autour d'une table ; le propriétaire nous fait face, sa compagne est à gauche, Louise et Michel nous tournent le dos. En arrière-plan, un surcadrage de fenêtre donne sur la cour où l'on aperçoit tracteurs et autres engins. Kassovitz présente son projet ; celui d'un hôtel et restaurant écologique, écoresponsable. Un discours ponctué de non-sens (« on produit du vin au chocolat biologique ») qui forme un comique de langage relevant de l'absurde, notamment appuyé par l'absence de réaction chez ses interlocuteurs. La séquence se termine par un vol du tracteur : sans raison apparente, Louise se met au volant, laissant Kassovitz sans autre solution que de partir à sa poursuite. Alors que les deux semblent s'embarquer dans une course poursuite, Michel continue à parler avec la femme, mutique, qui semble dormir sur la table. Une situation finale cocasse, surprenante et mystérieuse.

Remarquons l'utilisation de la profondeur de champ qui tend à inscrire Delépine et Kervern dans une tradition burlesque. En effet, les différents plans de l'image sont utilisés, bien souvent pour rajouter du suspens à une situation et créer un décalage comique. Cette séquence de *Louise-Michel* est tout à fait probante ; alors que Michel et le propriétaire causent en premier plan, nous pouvons voir Louise au deuxième qui se dirige vers le tracteur. À ce moment, le spectateur est alors le seul à voir la démarche de Louise : un suspens latent se crée, les personnages au premier plan continuent leur discussion. Par la suite, lorsque Kassovitz la rejoint, l'effet burlesque atteint son paroxysme ; alors qu'il échoue à arrêter Louise, au premier plan nous avons un Michel complètement déphasé par rapport aux événements qui se produisent devant nous. La situation devient véritablement grotesque, ridicule et absurde. Ainsi, la profondeur de champ est utilisée afin de renforcer cet aspect, créer un effet de suspens, et tout simplement instaurer un effet comique.

Les dialogues, le jeu des comédiens, l'incongruité de la situation et le jeu de profondeur forment donc une séquence de comédie où se joue un registre burlesque. La situation, grotesque et caricaturale, permet de tourner en dérision ce que représente le personnage de Kassovitz ; l'entrepreneur opportuniste et hypocrite. Son discours n'est pas seulement

ponctué de non-sens, il est aussi fait de termes techniques précis (« gélules d'aspartame », « café de commerce équitable ») qui le rendent fort arrogant et méprisant. Le geste final de Louise s'éclaire à la lumière d'une lecture politique ; elle qui incarne ce lumpenprolétariat méprisé, prend sa revanche.

Par ces excès, ces outrances, ces caricatures, ils soulignent le ridicule et l'hypocrisie que peut revêtir l'ordre établi. Cette manière d'inclure la comédie permet ainsi aux auteurs d'atteindre une critique plus à même d'atteindre un large public. Mais la comédie revêt ici une autre forme, assez singulière ; l'humour noir trouve en effet une place privilégiée.

B- Humour noir

En 1992 sort *C'est arrivé près de chez vous*, réalisé par Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde. Ce premier film, très remarqué à Cannes où il était en compétition officielle, eut une influence majeure. Son humour noir, sombre et corrosif, fut perçu comme un choc par Delépine et Kervern : rarement le cinéma aura été aussi loin dans la violence, la perte totale d'humanité et de morale. Des excès qui révèlent le caractère absurde de l'existence et la relativité de notre éthique à travers un regard désabusé. Ce registre comporte tout de même un danger dû à son ambivalence, entre méchanceté et grossièreté, il peut être perçu comme simplement vulgaire et inapproprié. Pourtant, sa force réside justement dans sa radicalité ; plus cet humour se montre irrévérencieux, plus il est à même d'impacter son monde. Voyons de quelle manière Delépine et Kervern s'en servent, comment leurs films sont-ils nourris de ce regard sombre et désespéré sur la condition humaine ?

L'humour noir apparaît lorsqu'un auteur provoque le rire par des atteintes à la morale, à ce qui est considéré comme juste. Par exemple, lorsque Michel de *Louise-Michel* vient profiter de sa sœur, en phase terminale d'un cancer, en lui reléguant sa mission ; elle pourrait mettre fin à ses souffrances tout en tuant le patron voyou. Le malaise provoqué par cette proposition fait rire tant le geste est sombre, lâche et cynique. La suite insiste sur l'absence d'état d'âme du personnage qui assiste à l'événement depuis l'extérieur, exultant lorsqu'il entend les coups de feu, râlant lorsqu'il apprend que la cible tuée n'était pas la bonne, restant de marbre face à la mort de sa sœur. Il se produit un humour désespéré tant la transgression morale est totale ; le spectateur est invité à méditer sur la tragédie de l'existence à travers le rire. L'humour noir

fait donc appel à deux types de sensations ; à la fois l'angoisse et le rire. Une constituante même du cinéma de Delépine et Kervern qui se veulent à la fois tragiques et comiques.

L'humour noir apparaît aussi lorsqu'un auteur tourne en dérision une grande souffrance. Nous retrouvons cette composante au détour d'une séquence du *Grand Soir*, lorsque les deux frères se retrouvent face à un agriculteur sur le point de se pendre. L'humour ne tient pas de la cruauté du personnage mais plutôt du malaise provoqué par la situation, qui demanderait un registre plus tragique que comique. Il y a d'abord l'effet de surprise ; alors que nous suivons Dead et Not dans leur recherche de bombonne de gaz en caméra portée au sein d'un hameau, on voit le premier s'arrêter un instant avant de se rapprocher d'une propriété. La caméra ne nous dévoile pas tout de suite ce qu'il a remarqué, on sait qu'il s'agit d'une personne puisqu'il demande sa bombonne. Puis, la caméra tourne, révélant un homme, corde au cou dans sa grange, les pieds reposant sur un tracteur. L'effet de surprise est immédiat, le malaise est instantané. Le rire vient ensuite, lorsque Dupontel se met à discourir, à travers des mots hésitants, essayant tant bien que mal de sauver l'homme d'un suicide imminent. Une situation qui prête au rire autant qu'elle amène l'effroi, constat de la souffrance vécue par les agriculteurs, comme un rappel que le taux de suicide de cette catégorie sociale est le plus élevé de France. Une dernière vision viendra ajouter à l'angoisse à travers un court plan ; l'homme est pendu à un manège de chaises volantes en marche où le corps suit la rotation des chaînes métalliques.

La volonté de ne pas afficher la douleur amène les auteurs à la suggérer ; « Je sais que Gus est comme moi, on est frère à cet égard : on a envie de gravité, mais on n'a pas envie de l'exprimer. »⁴⁸ Le détournement que constitue l'humour noir leur permet ainsi de transmettre une critique dans l'ambiguïté émotionnelle, entre le rire et l'effroi. Cette gravité très ironique contraste avec d'autres séquences qui se montrent plus empathiques. Plongeons-nous dans cette recherche d'affects employée par Delépine et Kervern.

⁴⁸ Benoît Delépine dans *De Groland au Grand Soir*, d'après les entretiens de Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Paris, Capricci, 2012, p. 104

C- Sentiments et émotions

On pourrait considérer que la distance qu'entretiennent les auteurs envers l'idée de représentation formerait un cinéma froid et détaché. Pourtant, on remarque très vite que le ton peut-être aussi grave, que certains instants ne sont pas comiques mais mélancoliques, et que la distanciation n'empêche pas l'empathie. Ce regard affectueux qu'ils portent envers leurs personnages leur permet un mélange d'affects. Une manière de se montrer plus ouvert et plus facilement repérable de la part du grand public.

Certaines séquences ne sont ainsi dédiées ni à la critique, ni à la comédie, mais aux personnages ; Delépine et Kervern prennent le temps de les faire vivre. *Mammuth* est certainement le plus représentatif de cette démarche tant la manière même de filmer Depardieu engage l'empathie. Une séquence est particulièrement probante, lorsque Serge se laisse emmener par sa jeune nièce dans une fête. Ici, le film use d'un registre inhabituel et nous invite à entrer dans un état mélancolique. On y voit une jeunesse insouciante et vivante qui profite d'une après-midi de soleil pour l'amusement et le rire ensemble. Les plans larges et longs sont délaissés, tout comme le son direct, pour y substituer des plans plus serrés en caméra portée, au montage rythmé entrecoupé d'effets lumineux, porté une musique extradiégétique qui crée l'unité de la séquence et qui la rend si particulière au regard du film.



***Mammuth*, 2010**

Une séquence de vie prise sur le vif

L'esthétique de la séquence rappelle celle des vidéos-clips avec qui elle partage une même volonté d'atteindre les émotions primaires. Ainsi, les gros plans insistent sur l'émotion dégagée par ces jeunes qui jouissent de l'improvisation permise par Delépine et Kervern, des plans et des acteurs, qui assurent un ton familier et authentique à la séquence. Par ces images prises à la volée d'un rire ou d'un sourire, par ce grain et ces aspérités comme réminiscence des caméras familiales, la séquence invite à l'introspection et révèle l'aspect déjà révolu des images. Cette impression d'assister non pas au présent mais à un instant qui appartient déjà au domaine du passé rejoint le regard de Serge, ce cinquantenaire qui redécouvre un monde et une sensibilité qu'il pensait perdus. Le rapport empathique s'engage bien ici à travers le regard de Serge ; la mélancolie du film rejoint sa propre nostalgie.

La séquence se poursuit par une déambulation où la caméra accompagne Serge dans un espace d'exposition. La guitare aux accords mineurs entraîne la mélancolie quand la batterie amène l'entrain ; les images parachèvent de rendre l'instant proprement magique. Les œuvres montrées surprennent par leur incongruité, la lumière tout en contraste forme un espace mystérieux, le jeu même de Depardieu invite à la contemplation. Le cadre suit ses mouvements ; tout dans la découverte et la perplexité, ses déplacements sont lents et hésitants. La séquence se termine dans un instant paroxysmique ; farandole de lumières éclatantes, de costumes extravagants, de spectacles pyrotechniques. La fête semble irréaliste ; la lumière irradie l'image, les sources ne sont plus discernables, le nombre de personnes paraît disproportionné. Un instant donc magique qui invite un rapport plus sensitif à l'œuvre, engageant le spectateur dans une empathie avec le personnage.

L'empathie permet à Delépine et Kervern d'éviter l'écueil de la condescendance : les personnages peuvent être des *losers* mais ils ne seront jamais réduits à ce simple postulat. L'empathie est ce qui engage l'humanité, un regard bien plus ambivalent et ouvert. Alors que dans *Le Grand Soir*, nous suivons tout du long les pérégrinations de deux frères sur le mode de la comédie et de l'humour noir, une des dernières séquences met en valeur toute la douleur et le désespoir du personnage. *Not* s'empare du micro d'un supermarché et invite les clients au changement, au grand soir à venir. Le cadre est serré, en caméra est portée : gros plan sur le visage d'un Poelvoorde incarné. Le sérieux de l'acteur contraste avec un discours à l'ironie grinçante ; encore cette ambiguïté entre le rire et la tendresse. Pourtant, à travers

cette ironie se dévoile une grande douleur ; le personnage se présente dans toute son honnêteté.

Cette manière d'autoriser l'empathie ouvre à une vision moins intellectuelle que sensitive du cinéma. Les personnages sont moins des figures que de véritables personnages, des êtres dont l'existence devient prégnante et engageante. De fait, leurs films s'éloignent d'un aspect purement théorique pour rejoindre une sphère plus ouverte, potentiellement plus populaire.

« Une situation sociale ne suffit pas à faire un art politique, non plus qu'une sympathie certaine pour les exploités et les délaissés. On juge habituellement qu'il doit s'y ajouter un mode de représentation qui rende cette situation intelligible comme l'effet de certaines causes et la montre productrice de formes de conscience et d'affects qui la modifie. »⁴⁹

De cette manière, Delépine et Kervern forment un cinéma qui peut aussi se montrer divertissant, faisant appel aux sentiments et aux émotions, sans pour autant dévaluer la portée critique et émancipatrice de leur art. Toutes les propriétés symboliques du cinéma se trouvent convoquées pour former un spectateur à la fois alerte face au spectacle, critique face à sa réalité mais engagés avec les personnages.

II- Émancipation

Dans l'ouvrage d'entretien, Delépine termine par expliciter le projet de chacun de leur métrage, qui raconterait : « la libération de quelqu'un grâce à l'amitié et à l'art. »⁵⁰ Il propose ainsi deux solutions ; l'une passe par le collectif, l'autre se résout à travers l'art. Deux propositions qui visent l'émancipation, c'est-à-dire un affranchissement de toutes formes de domination, de contraintes ou d'autres injonctions sociales. Il s'agit pour Kervern et Delépine de raconter la manière dont un individu peut se libérer pour atteindre un authentique bien-être.

⁴⁹ Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*. Paris, La Fabrique, 2011, p. 137

⁵⁰ Benoît Delépine dans *De Groland au Grand Soir*, d'après les entretiens de Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Paris, Capricci, 2012, p. 214

A- Par le collectif

La fin d'*I feel good* voit le personnage de Jacques intégrer la communauté Emmaüs. Tout du long, le film n'aura eu de cesse de présenter le village Emmaüs comme d'un endroit chaleureux, gai et ouvert. C'est pourquoi l'évolution de Jacques paraît si positive ; lui qui menait une vie solitaire, où les amitiés se limitaient à des intérêts financiers, s'émancipe en embrassant la cause, en intégrant la communauté. Ce genre de conclusion est typique des films *Delépine* et *Kervern* qui terminent bien souvent sur l'émancipation d'un personnage par l'amitié, l'entraide, la communauté. Cette idée ne se transmet pas seulement thématiquement puisqu'elle se révèle dans leur manière même de travailler ; le fait qu'ils réalisent à deux révèle un tempérament amical, où la rencontre et le lien social déterminent le bien-être.

La description de ce que constitue une authentique amitié est un fil qui lit les scénarios écrits par le duo. Les auteurs établissent une distinction entre les relations artificielles ou hypocrites de celles naturelles et sincères. L'incapacité du personnage de Jacques d'*I feel good* à se montrer honnête est bien ce qui le sépare des autres. Plusieurs séquences nous le montrent démarcher, feignant un comportement amical, dissimulant ses véritables intentions, se constituant des amitiés par simple intérêt. Les costumes extravagants qu'il revêt insistent sur cette fausseté ; par ces vêtements, il se cache, se fait passer pour un homme d'affaires fortuné, brandissant des valeurs pour mieux vendre son idée. A contrario, c'est bien lorsqu'il se montre vulnérable qu'il devient sympathique, autant aux yeux des spectateurs que pour les personnages. C'est lorsqu'il expose sa détresse à Monique, sa sœur, que celle-ci accepte de l'accompagner dans son projet, constituant un premier tournant dans leur relation fraternelle. Mais c'est à la fin qu'il se transfigure complètement ; lorsqu'après un accident, il change carrément de visage. Cette opération signifie son changement d'état ; de la fausseté à la sincérité. Il se transforme en l'Abbé Pierre lui-même, symbole de solidarité et de partage, qui lui permet d'atteindre à la fois le bien-être et la communauté.

S'il faut se montrer sincère pour établir de véritables amitiés, il faut aussi un cadre permettant les rencontres. Les endroits filmés sont jaugés à l'aune de ce qu'ils permettent d'amener du social. À ce titre, le village Emmaüs Lescar-Pau est filmé comme un espace

utopique tant il permet le vivre ensemble. La bonne humeur, le partage et la vie en général sont mis en évidence. Les plans sont peuplés d'une vitalité qui tient au nombre de figurants, à l'ensoleillement et la bonne humeur générale. Les logements sont filmés de manière à faire apparaître leur originalité par les formes géométriques variables, les couleurs vives et la gaieté générale. Le film décrit ainsi la vie dans le centre, où les repas sont collectifs, où le travail se fait avec les voisins, et où la communauté se montre unie et ouverte.

Si le village d'Emmaüs Lescar-Pau constitue un fantasme de société, le quartier d'*Effacer l'Historique* en est l'opposé. Le film décrit la vie dans ces bourgades, où personne ne se connaît, où la vie de quartier paraît inexistante. Dès la première séquence, cet espace nous est présenté comme un lieu standardisé, morne. Un plan d'ensemble insiste sur la monotonie des maisons, toutes blanches, cubiques et uniformes ; l'aseptisation même des relations entre voisins ou plus rien ne dépasse, où chacun reste reclus dans son propre espace. Dans la rue, il n'y a personne, juste une inquiétante tranquillité. Plus tard, lorsque nous suivons Marie dans une traversée du centre du village, un plan large à ras du sol insiste sur l'absence de vie, de commerce, de restaurant ou de tout autre lieu de sociabilité. Le film s'ingénie à désigner l'aspect le plus sombre de ce modèle de société, qui incite à l'individualisme, à l'anonymat, à la monotonie. Le sujet de la solitude en banlieue pavillonnaire d'*Effacer l'Historique* est d'autant plus incarné qu'elle dépasse le cadre même du film. Delépine et Kervern racontent ainsi dans les commentaires du DVD avoir constaté la réalité de ce phénomène puisqu'aucune des personnes vivant dans ces maisons ne se connaissait. Le tournage a ainsi été un instant de partage, l'occasion pour les voisins de se rencontrer.

Cette manière de considérer l'importance des liens sociaux rend Kervern et Delépine sensibles à l'idée politique de l'émancipation par le collectif ; leur force réside dans leur opposition aux valeurs capitalistes de l'émancipation individuelle. La start-up de Jacques dans *I feel good* est mené à l'échec, tout autant que le principe d'autoentrepreneur qui termine tranché à la tronçonneuse dans *Effacer l'Historique* : tout ce qui divise les individus est systématiquement désigné comme coupable du malheur général. Ainsi, tout en offrant des parcours de « je » bien distincts du groupe, les auteurs rejoignent le « nous », évoquent le sort de groupes et incitent à la solidarité. Des valeurs que nous retrouvons dans leur manière même d'envisager le travail.

Le cinéma est un art spécifique qui ne peut éclore qu'en collaboration. Pour autant, chaque auteur l'envisage différemment ; est-il le meneur à la tête de chaque décision, ou bien considère-t-il l'œuvre comme le fruit d'un travail commun ? À ce titre, Kervern et Delépine semblent, une fois de plus, offrir une réponse allant dans le sens du collectif. Aux questions qui voudraient opposer leurs compétences, ils n'indiquent qu'une collaboration basée sur le partage d'idées et la distribution naturelle des tâches : « Chez nous, le vrai patron, c'est l'Idée, l'Inspiration. Être deux multiplie par quatre les chances de les trouver. Par deux parce que nous sommes deux. Et encore par deux, parce que nous ne sommes pas stressés, totalement détendus à 200%, persuadés chacun qu'en cas de problème, l'autre aura l'idée de toute façon. »⁵¹ C'est pourquoi ils se montrent aussi fidèles à leur équipe, telle une troupe de théâtre qui se suit de projet en projet, ce qui les amène à considérer les différentes propositions de leurs collaborateurs, notamment au moment du tournage.

Que ce soit dans le contenu même des films ou bien dans leur manière de travailler et de se comporter, Delépine et Kervern démontrent d'une conviction à l'endroit du collectif. Ils portent ainsi l'idée d'une émancipation qui peut seulement passer par un esprit de groupe, de partage et de rencontre. Pour autant, une deuxième solution semble se profiler ; si l'amour est une condition, l'expression artistique en fait aussi partie.

B- Par l'art

« Malgré toute sa joie, *Groland* était encore le monde du travail, de la télévision, de l'écriture pour gagner notre vie. Le cinéma représente le stade d'après, comme Depardieu qui, dans *Mammuth*, se sort du monde de travail en usine par l'art brut. »⁵²

Le regard que portent Kervern et Delépine sur l'art est éminemment politique puisqu'ils ne l'envisagent que par sa liberté. La création ou l'expression artistique sont pensées comme un travail émancipatoire, une échappatoire aux diverses injonctions. Une œuvre n'est pas définie comme relevant d'un savoir-faire précis ou bien d'une technique, mais n'est considérée seulement lorsque se révèle une expression libre. Leur cinéma raconte la libération

⁵¹ *Ibidem.* p. 68

⁵² *Ibidem.* p. 214

de quelqu'un par l'art mais relève aussi d'une remise en cause de ce qui est traditionnellement associé à cette pratique.

Nous pouvons apprécier dans *Mammuth* une représentation singulière de la création artistique à travers le personnage de Miss Ming et de ses œuvres brutes. Dans un premier temps, ces pièces paraissent être utilisées dans leurs aspects les plus provocants, les plus étranges, tel ce téléphone à tête de poupon qui aurait sa place dans un film d'épouvante. La séquence qui les introduit est filmée comme une exploration ; nous suivons Serge, de dos, entrer pour la première fois dans cette demeure. La caméra nous laisse apprécier les diverses et étranges décorations, sans qu'aucune explication ne permette d'établir la nature du lieu. La séquence atteint son pic d'étrangeté avec l'apparition de Miss Ming qui surgit dans le cadre, et qui fascine par son jeu lunaire. Une première séquence qui insiste sur l'étrangeté et l'incongruité de ces pièces qui démontrent d'une liberté créatrice totale, loin de tout conformisme. Le personnage de Miss Ming et ses créations contribuent à l'émancipation de Serge ; il s'agit de laisser exprimer son imagination et sa créativité, dans un geste spontané, authentique, pur. De cette manière, les deux auteurs démontrent d'un respect et d'une admiration pour ces artistes bruts, jusqu'à la dernière séquence qui met un terme au parcours de Serge.



Mammuth, 2010
L'incongruité de l'objet

Le retraité vient alors passer son bac de philosophie. Habillé en djellaba, il dénote particulièrement des autres étudiants. Son émancipation est ici déjà bien entamée, illustrée par ce détachement au regard des autres ; Depardieu joue un Serge sûr de lui, confiant et fier. Il s'assoit et démarre sa rédaction. En voix off, Miss Ming récite ce qu'il écrit, comme si son aura, son indépendance, sa liberté, guidaient l'écriture de notre retraité. La dissertation est excentrique mais poétique, avec rimes et répétitions ; sa liberté de ton en fait une œuvre d'art à part entière, tant le geste remet en cause conventions et normes. Elle permet d'exprimer des choses intimes et personnelles, ce que suggère le gros plan qui nous met face aux yeux de Depardieu qui s'affaire. On rentre par ce moyen dans son intimité, dans son esprit. Ce qu'il écrit dans sa copie ne relève pas d'un travail aliénant, mais bien d'une expression artistique car personnelle et libre. L'art est ce qui lui permet de se détacher du regard des autres pour trouver une intériorité, assumer sa différence et sa place.

Si l'art est par définition libre, alors son accessibilité permet l'émancipation. La forme des films, par leur rejet du conformisme, rejoint cette idée d'une expression affranchie. Comme leurs personnages, Kervern et Delépine considèrent leur création comme une émancipation, comme une prise de liberté. Ils proposent ainsi à leurs spectateurs un cinéma qui pense sa condition d'existence par rapport non seulement à la liberté d'expression, mais aussi à la liberté donnée aux spectateurs ; d'où l'importance d'éviter les récits et formes traditionnelles qui enferment les spectateurs au lieu d'en motiver les neurones.

La particularité de Delépine et Kervern réside dans leur refus de tout pessimisme ; sans offrir de solution aux problèmes qui concernent le système, ils offrent des alternatives et des réponses pour l'individu. Pour autant, il ne s'agit pas d'atténuer la violence symbolique tapis derrière le parcours de ces inadaptés, mais plutôt d'offrir un regard qui échappe au misérabilisme. La confiance qui est donnée au collectif, où à l'idée d'un amour salvateur, n'amoindrit en rien la dénonciation et la critique de l'ordre établi, elle fait état d'une confiance en l'humain. L'idée que la création artistique permet l'émancipation dévoile d'un même espoir. Ces propositions optimistes se ressentent aussi par la manière dont ils envisagent tout ce qui entoure le film ; de sa production aux festivals, autant d'occasions d'impacter effectivement le réel.

III- Enchantement par le cinéma

« Il s'agit de ne pas laisser le monde intact, de lui poser question, de le troubler. Le cinéma affecte le monde, trouble le monde. »⁵³

Si les notions de plaisir et de bien-être parcourent l'œuvre, c'est bien que Delépine et Kervern font preuve d'une résistance à l'abattement ; une attitude profondément positive se dégage de ce cinéma jusqu'à s'exprimer dans la réalité. Tout ce qui entoure la création des films semble guidé par cette idée de plaisir et de jouissance ; le tournage n'est pas seulement considéré comme un instant de travail aliénant, tout comme l'intérêt d'une diffusion ne réside pas seulement dans la perspective de faire des entrées. Ce duo tente d'accorder les idées avec les actes ; nous proposons ici de repérer leur manière d'affecter le monde.

C'est d'abord l'idée d'un tournage ; ce que crée le mélange d'anonymes et de célébrités, comment le cinéma permet de troubler les frontières entre classes, genres, une manière d'altérer le système. Mais aussi, le cinéma offre des occasions formidables de sortir des studios, de partir à la rencontre des autres ; comment les tournages et les événements autour des films permettent de se rapprocher d'un public qui tend à s'éloigner de la salle traditionnelle ?

A- Tournage et plaisir

Lors d'un entretien, Depardieu a cette formule pour qualifier le cinéma de Delépine et Kervern : « je pense que c'est les idées qui les emportent (...) mais plus que l'idée, c'est la façon de tourner, c'est-à-dire que le tournage devenait véritablement une œuvre d'art. »⁵⁴ Si nous avons déjà esquissé le cadre du tournage, nous souhaitons ici insister sur le plaisir que prennent Delépine et Kervern à organiser ces instants, vécus comme des moments riches en rencontres. Cette étape n'est pas seulement considérée comme importante dans la mise en production d'un film, mais est vécue comme une opportunité de vivre des expériences

⁵³ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre*, Paris, Verdier, 2012, p. 73

⁵⁴ Depardieu dans *Des lendemain qui chantent*, documentaire de Bergouhnioux S., Bonnet G. et Nizan J-M, 2014

humaines ; une manière d'impacter le monde, d'inclure différentes communautés, et de briser les conventions établies.

Il faut tout d'abord relever la mixité dont sont faits les castings Delépine et Kervern. Des célébrités aux anonymes, des personnes de tous les âges, de toutes les classes sociales, de tous les horizons ont l'occasion de se côtoyer sur les plateaux. Cette composante entraîne forcément des rencontres incroyables qui ne pourraient avoir lieu sans le film. *Mammuth* a permis la rencontre de Gérard Depardieu avec de véritables employés d'abattoirs, *Le Grand Soir* a mis en relation des punks avec Benoît Poelvoorde, quand *I Feel Good* fût l'occasion de fréquenter les compagnons d'Emmaüs. Pour que tout se passe bien, Delépine et Kervern accordent une importance particulière à se montrer accessible et inclusif. À ce titre, les deux auteurs sont réputés pour les déjeuners qu'ils mettent en place. On raconte que le tournage de *Mammuth* fût l'occasion pour Gérard Depardieu de partager ses repas, attiré par la promesse d'un bon déjeuner offert par un traiteur proche de Delépine. On raconte aussi les incroyables dîners organisés lors du tournage d'*Avida* sur les terrils du nord. Des instants importants tant ils permettent de souder l'équipe, de la maintenir en confiance, mais aussi d'inclure les nouveaux arrivants dans une ambiance conviviale. Les ouvrières de *Louise-Michel* racontent dans *Des lendemains qui chantent*, l'accueil offert par l'équipe et la confiance qui en a découlé. Mais d'autres rencontres ont été riches en discussions et en dialogues ; ils racontent dans les commentaires audio d'*Effacer l'historique* le déjeuner entre Houellebecq et une figurante rencontrée lors du tournage. Ils aiment organiser ce genre d'événement tant ils brisent toutes formes de déterminisme social : ces rencontres ne pourraient avoir lieu sans cet objet que constitue le film. Entre les punks à chiens et Poelvoorde, l'opposition est frontale. Pourtant, ils ont semble-t-il trouvé des intérêts communs puisque l'acteur a été très vite intronisé dans la communauté. Par ailleurs, les deux auteurs, sans nier les rapports de classe, insistent pour que s'installe un rapport où la hiérarchie n'a pas sa place. Kervern raconte dans *Échappements libres* que « tous les gens qui viennent sur le plateau sont sur un pied d'égalité. »⁵⁵

⁵⁵ Kervern dans *Échappements libres*, documentaire d'Emmanuel Barnault, 2016

Lors d'un entretien à l'occasion du tournage du *Grand Soir*, Dupontel raconte : « Le budget modeste leur permet de se focaliser sur le plaisir. »⁵⁶ Dégagés de la contrainte d'un budget à tenir, Delépine et Kervern n'envisagent pas le tournage comme un travail traditionnel. Ils ne pourraient le considérer comme d'une besogne, comme une tâche pénible et oppressante ; pour eux, le cinéma c'est le stade d'après la télévision, c'est la libération. Dans un documentaire réalisé sur Emmaüs à l'occasion d'*I feel Good*, Bernard Friot a ses mots : « Notre bonheur au travail c'est pas simplement qu'on fait quelque chose d'utile (...) ça vient aussi du fait qu'on fait quelque chose qu'on a choisi, dont on sait qu'il a du sens, dont nous organisons concrètement la production. »⁵⁷ Delépine et Kervern semblent s'être élaborés un travail qui leur fait sens, dont ils parviennent à organiser les affaires, pour un tournage seulement guidé par le plaisir de la création en groupe : « C'est pour ça que je suis très content de faire des films comme on les fait avec Gus, c'est que même s'il ne reste rien de cette filmographie on aura vraiment vécu des aventures extraordinaires en les faisant. »⁵⁸

Cette manière de considérer la réalité les amène à mettre en scène certaines séquences pour le simple plaisir de voir les choses se dérouler. Dans *Mammuth*, une séquence voit une moto sortir de la route pour glisser sur l'eau d'une rivière ; une séquence presque fantasmagorique, qui n'a aucun intérêt pour l'histoire, tournée pour le simple plaisir de voir Serge le motard performer. Ce qui amène Kervern à raconter en commentaire : « mais ces beaux moments de la vie sont plus importants qu'un film. »⁵⁹ Ainsi, d'autres événements, quelquefois bien plus ambitieux, sont organisés en marge des tournages, et d'autres, en marge des diffusions. Ces instants importent tout autant dans cette optique de partager une joie et un optimisme avec les autres, de profiter du film pour aller à la rencontre du public.

⁵⁶ Dupontel dans *Dans les coulisses du Grand Soir* : Delépine et Kervern, *Le Grand Soir* [DVD], ad vitam, 2012

⁵⁷ Bernard Friot dans *Parlons Utopie*, documentaire de Dominique Gautier, 2018

⁵⁸ Delépine dans *Échappements libres*, documentaire d'Emmanuel Barnault, 2016

⁵⁹ Kervern dans les commentaires audio de *Mammuth*

B- Concerts, spectacles, festivals

À travers leur démarche, Delépine et Kervern formulent différentes propositions pour amener le cinéma à sortir des salles et à véritablement mettre en œuvre un engagement. Il ne s'agit pas de formuler des discours convenus sur le vivre-ensemble ou sur les méfaits du capitalisme, mais d'organiser des événements qui occasionnent les rencontres et autorisent les échanges.

En 2005, à Quend dans la Somme a lieu la première édition du Fifirot ; le festival du film grolandais. Ce festival fût monté par l'équipe du Groland et en particulier Benoît Delépine qui s'est pour cela allié à Raymond Défossé, un proche, directeur d'une salle de cinéma. Ils se sont alors donné l'ambition de mettre en valeur des films indépendants, libres ou démontrant d'un esprit grolandais : les critères de sélection restent volontairement vagues bien que nous y retrouvons des valeurs subversives qui questionnent la société. Différentes catégories existent, : la Compèt (films en compétition), la hors-compèt (films hors-compétition) et la tri-logie (rétrospective sur trois réalisateurs). Autour des projections sont organisés des événements culturels qui réunissent différentes formes d'arts. Nous y retrouvons en effet des librairies orientées vers la culture underground ou contestataire, mais aussi sont proposés des spectacles d'arts vivants, des concerts, ou des expositions en tous genres. Le festival se veut festif et joyeux, où les films se projettent parfois dans des caravanes ou tout autre espace possible. Très vite, ce festival a su se faire un nom et une certaine renommée ; en deux ans, la fréquentation est passée de cinq à vingt mille personnes, effrayant la ville de Quend qui préféra arrêter la collaboration dès la cinquième année. Depuis, le Fifirot se déroule à Toulouse. Toujours est-il que sa notoriété lui permet d'être un des seuls festivals français à mettre en valeur des films hors circuit traditionnels, prenant la défense d'une culture minoritaire, contestataire et libre. Le festival est surtout l'occasion d'échanger ; sa politique se veut ouverte et transparente, où les invités ne sont pas enfermés dans des hôtels particuliers, mais incités à bavarder au sein du village mis en place lors du festival.

L'engagement de Delépine et Kervern dépasse le cadre des films et s'exerce bien dans ces à-côtés ; une manière d'approcher un public, de rendre accessible un art, un esprit, une démarche. À ce titre, la séquence de *Mammuth* qui met en scène Serge dans une fête clandestine révèle un de ces événements. En effet, cette fête n'était pas fictive mais bien réelle ; il s'agissait alors d'un lieu, une fois de plus géré par Delépine, le MAKI, le Musée d'Art Contemporain Inutile. Ce bâtiment, abandonné et vide, était alors squatté par divers artistes. S'y déroulaient des projections de films expérimentaux, mais aussi des expositions, des concerts et d'autres événements en tout genre. L'inclusion de Delépine parmi la frange underground dévoile un désir de liberté à l'égard des institutions mais aussi une volonté de partage. Les tournages deviennent l'occasion d'organiser divers événements de ce genre. *Le Grand Soir* fût un tournage particulier de ce point de vue, puisqu'il fût l'occasion pour les Wampas de performer sur scène, à la fois pour l'écran mais aussi pour de vrais spectateurs punks. Deux sessions étaient organisées ; la première était consacrée au tournage, avant que le public ne puisse véritablement se déchaîner dans une deuxième partie, sans que l'équipe n'ait la pression de devoir rentrer les scènes. La collaboration avec les Wampas ne s'est pas arrêtée ici puisqu'ils ont aussi participé à la première du film à Cannes. La soirée a été particulièrement mémorable ; l'invitation des Wampas dans ce haut lieu du faux-semblant restera le geste le plus subversif qu'ait pu faire une équipe de film.



Le Grand Soir, 2012

Poelvoorde et Dupontel portés par la foule lors du concert des Wampas

Ces événements, ces à-côtés auxquels participent Delépine et Kervern révèlent un même désir de partage, de rencontre et d'ouverture. La joie irrigue chacun des événements tout autant que la contestation dont elle fait paraître ; il s'agit toujours d'une remise en question, d'une critique ou d'une opposition à toute forme de conformisme. La fête n'est jamais bien loin, attention à ne pas en souffrir d'excès.

Ainsi, les deux auteurs partagent un engagement qui ne s'ancre pas seulement dans un discours, mais s'enracine par des actes et des gestes qui révèlent leurs véritables convictions. Leurs choix de cinéma sont comme dans la vie, guidés par une volonté de partage, de rencontre, de joie.

CONCLUSION

Au commencement, c'est la surprise. L'œuvre de Delépine et Kervern paraît difficilement identifiable tant elle fait dialoguer des écarts qui parfois s'opposent, souvent s'accordent. Comment les positionner au sein du cinéma français avec leur tendance naturaliste, leur tentation subversive et leur penchant pour le plaisir ? Ce cinéma est fait d'écarts qui le séparent d'un cinéma traditionnel ou académique, on ressent très vite une opposition aux valeurs de la domination. Il s'agit alors de comprendre cette démarche ; que révèlent ces écarts de nature anti-conventionnelle de leur engagement ? Comment donc équilibrer un discours qui s'oppose au système qu'il entend critiquer ? Comment pensent-ils la pratique du cinéma à l'aune de leur engagement ? Dans ces questions, il s'agit d'interroger aussi l'intégrité du discours, sous l'intuition que leurs convictions irradiant à la fois les méthodes, le contenu même de l'œuvre et sa forme ; il est impossible de comprendre leurs écarts sans penser la représentation en elle-même tout autant que le processus de création. C'est pourquoi nous avons eu de cesse de revenir sur des éléments hors films qui permettent de mieux saisir l'œuvre dans toute sa complexité.

Il nous apparaît que l'écart qui demande à être discuté en premier lieu concerne leur opposition à l'artificialité même de la fiction. Un écart qui repose sur un paradoxe ; comment la représentation pourrait-elle dire vrai lorsqu'elle n'est qu'interprétation du réel ? Nous découvrons les différentes propositions amenées par Delépine et Kervern afin de conserver un lien avec cette réalité qui doit, à toutes les étapes de création, pouvoir s'infiltrer dans la machine et parasiter ce qui est préparé. Nous faisons le choix de différencier les différentes étapes de création afin de mieux cerner la manière dont s'exerce cette recherche.

D'abord, nous remarquons que l'écriture est caractérisée par des influences à la fois personnelles mais aussi générales. La part autobiographique de l'œuvre nous permet de revenir sur le parcours de ces auteurs et de constater les liens qui peuvent être établis entre leur parcours et celui des personnages. En effet, un parallèle peut être établi entre leur pratique en binôme du cinéma, vécu comme une libération, et l'histoire qu'ils racontent dans les films, c'est-à-dire celle d'une émancipation par l'art et l'amitié. Nous trouvons aussi particulièrement intéressant que, malgré le fait de travailler à deux, chacun parvienne à intégrer des éléments éminemment intimes dans l'écriture. Dans un second temps, nous

évoquons plus particulièrement le système de scénario, qui repose sur des éléments du quotidien, des choses qui peuvent potentiellement être partagés par tous, et qui démontrent d'un lien avec le réel. Enfin, nous terminons sur ce qui caractérise leur ouverture au monde, c'est-à-dire l'influence de l'actualité et du monde social sur leur écriture. Leurs films sont en effet nourris d'analyses et d'interprétation de ce qui se passe dans la réalité, d'où un ancrage social certain.

Après l'écriture, vient l'étape du tournage, encore une fois guidée par cette volonté de s'approcher au plus de la vérité. Une recherche qui induit des choix de production, un cadre qui permet une prise avec le réel plus spontané et instinctif. C'est le choix d'une équipe réduite et d'un contrôle du budget, tout autant qu'un style épuré qui ne nécessite pas une technique particulièrement sophistiquée. Mais c'est aussi une manière de continuer l'écriture jusqu'au plus tard possible ; les deux auteurs se donnent la possibilité d'ajouter des scènes ou bien d'en modifier certaines. Ensuite, c'est une conduite sur le plateau ; il s'agit de se laisser emporter par des instants, de se mettre dans une disposition particulière afin d'accueillir ce réel, de lui permettre de nourrir le film, pour des instants de vérités documentaires.

Enfin, nous terminons sur la direction d'acteurs. Si ce pan ne constitue pas en soi une étape de création, il nous semble important d'en dédier une partie tant le travail qui y est fait semble pertinent. Encore une fois, la direction est guidée par la volonté de faire correspondre le réel avec la fiction, pour mieux s'approcher de la vérité. Nous discutons d'abord de la distribution, qui allie anonymes et célébrités, parfois acteurs de métier, parfois juste membres de la vie publique. Nous avons constaté que ces choix sont avant tout guidés par le désir de trouver des personnalités hors-normes, qui démontrent d'une liberté à l'égard de toutes injonctions. La particularité de Delépine et Kervern est ensuite d'écrire pour leurs comédiens, de faire correspondre les rôles à leur interprète, pour une plus grande proximité avec le réel. Ensuite vient la direction sur le plateau, une fois de plus guidée par ce principe d'authenticité. C'est d'abord un lien de complicité qu'ils parviennent à établir avec leurs acteurs ; il s'agit de les installer dans un climat de confiance pour un jeu libéré. L'improvisation fait partie de leur arsenal pour une authenticité plus spontanée.

Ces manières de travailler impactent nécessairement le contenu des films ; il s'agit toujours de s'approcher au plus près d'une vérité, de s'éloigner d'une trop grande préparation, de l'artifice que représente la fiction. Pour cela, ils s'inspirent de tout un pan du cinéma qui vient considérer la vérité des choses et de l'être comme direction principale ; des

pratiques et méthodes du cinéma documentaire aux influences d'un Maurice Pialat auquel Delépine et Kervern ont avoué l'influence. Pour autant, leur cinéma ne pourrait se limiter à cette seule composante ; d'autres parasitages viennent alimenter ce cinéma d'une influence plus souterraine et qui s'impose avant tout sur la forme même des films. Il ne s'agit plus d'une opposition au mensonge fictionnel, mais plus précisément d'un rejet de l'ordre établi et de ses systèmes de représentation : les écarts face aux formes de la domination.

Dans cette partie, nous avons l'ambition de comprendre de quelle manière la subversion des formes constitue une proposition de Delépine et Kervern afin de libérer leur public des valeurs de la domination. Nous nous appuyons sur les écrits de Comolli qui pense la relation entre le spectateur et le film ; comment le rendre actif, comment le faire participer à l'élaboration du sens, comment donc l'amener à apprécier un autre rythme, un autre temps, une autre conception que celle imposée par l'industrie marchande. Trois propositions inhérentes au travail de Delépine et Kervern ont guidé la structure ; de la manière dont ils forment une temporalité propice à rendre le spectateur actif, à la façon dont ils frustrent ses désirs de logique pour remettre en question ses croyances, au renversement de ce qui est d'habitude représenté au cinéma pour mieux réattribuer la parole.

La lenteur et le silence sont ainsi réunis au sein d'une même partie qui tente de penser le rapport de ces auteurs à la temporalité. Nous avons l'intuition qu'ils se forment en opposition au rythme effréné et à l'excès de parole induit par le cinéma marchand ; au lieu de réduire les capacités déductives du spectateur par un afflux d'images et de sons, ils préfèrent la suggestion pour l'amener à entrer dans un état réflexif. La longueur des plans, la lenteur générale du rythme ainsi que le mutisme forment un cinéma qui autorise la pensée et permet au regard une meilleure observation des choses. Les plans larges et fixes ont ainsi cet intérêt de permettre au spectateur de balader son regard dans l'image et découvrir des détails ; un travail cérébral qui le rend actif et l'amène à apprécier une autre temporalité que celle induite par la domination.

Leur manière de briser les attentes en termes de logique ou de structure suit une même idée de remise en question. C'est d'abord une écriture qui se veut avare en informations et qui apprécie le mystère à la pleine compréhension. Ils parsèment ainsi leurs histoires d'étrangetés qui bousculent les attentes et rendent le visionnage surprenant. Le travail qui est fait à l'image suit la même logique ; aller à contrepied des attentes, trouver des

angles nouveaux et varier les techniques. Cette conception de l'image déjoue les attentes en termes de contrôle et de technicité induites par un cinéma jugé aseptisé. Les grains peuvent être gros et dévoiler la matrice même de l'image ; ils s'opposent de fait aux traitements lisses et esthétisants proposés ailleurs. Ils partagent avec les avant-gardes ce goût pour l'expérimentation, d'où la pluralité des techniques essayées tout au long de leur carrière. Mais c'est surtout par le surréalisme que Delépine et Kervern se rapprochent d'une culture avant-gardiste : par la destruction du récit et des liens de causalités, par la mise en valeur de l'imaginaire et de l'incongruité, ils bousculent les valeurs imposées par la domination et permettent aux spectateurs d'apprécier un autre système de pensée.

La troisième proposition vient interroger ce qui est traditionnellement attendu en termes de représentativité tout en interrogeant l'ordre du discours. Ils filment ainsi des lieux rarement visités par le cinéma et même dédaignés ailleurs, des endroits pourtant si familiers dans l'imaginaire collectif. Une même recherche découle des figures convoquées ; des personnages parasites qui ne représentent pas seulement la France populaire, mais les méprisés. Ils sont ainsi caractérisés par leur lâcheté, leur bêtise ou leur ignorance ; autant d'attributs qui renversent ce qui est attendu d'un personnage de fiction, bousculant de fait un esprit conservateur. Une même idée se ressent dans la manière dont ils filment les corps, disgracieux, lourds, âgés. Le fait de s'attaquer à ces tabous visuels dévoile l'ambition de remettre en question ce qui fait norme tout en valorisant ces corps plus proches de la réalité sociale.

Ces écarts face aux formes de la domination révèlent un engagement profondément ancré dans une opposition aux valeurs et aux normes communément admises. Cela leur permet de proposer des œuvres plus libres, plus ambiguës, qui questionnent ce qui est communément admis. De cette manière, ils se rapprochent d'avant-gardes politisées qui considèrent la forme comme révélatrice d'un rapport au monde. Pour autant, ils s'en détachent par l'inclusion de notion de plaisir et de divertissement : de la comédie aux émotions, leur cinéma fait preuve d'une recherche d'affects. Cet écart face à un cinéma cérébral vient-il contredire leur rejet de la société de consommation ?

Pour cette dernière partie, nous avons tenté de lier cette recherche de plaisir à une politique d'ouverture ; se montrer instinctif, plus direct et moins cérébral, c'est possiblement engager un public plus nombreux, c'est impacter le monde d'un certain optimisme. Cet aspect

rend leur cinéma hybride et paradoxal ; œuvres de critique autant que de divertissement. Nous cherchons donc à comprendre comment s'organise cette hybridité, de quelle manière dévoile-t-elle des propositions pour un cinéma plus engageant, et comment le plaisir peut-il aussi amener aux changements espérés ?

Nous avons commencé par tenter de comprendre ce que crée la recherche d'affects au sein des films en eux-mêmes. Ce sont d'abord des œuvres de comédie sociale où l'humour fait la médiation entre la critique et le spectateur. La comédie s'évertue à révéler les malheurs de notre monde sur un ton détaché. Mais c'est au travers un humour noir que Delépine et Kervern expriment un regard désabusé sur l'existence et sur la violence de notre époque. Ils expriment ainsi la gravité sur le ton comique ; une adresse au spectateur plus ouverte bien que plus ambiguë et volontiers plus clivante. Ce choix révèle un refus de la dramatisation ; il s'agit de ne pas prendre trop au sérieux l'objet filmique. Enfin, Delépine et Kervern ne font pas seulement des comédies, ils mettent aussi en scène des instants plus chaleureux, volontiers mélancoliques, qui s'adressent directement aux sentiments. De ce fait, ils autorisent les spectateurs à entrer dans un rapport empathique avec les personnages. Les deux auteurs font ainsi entrer le plaisir au sein de leur fiction critique, se présentant plus accessibles et moins détachés des enjeux qu'ils mettent en scène. Ils proposent à leurs spectateurs des objets à la fois drôles et émouvants dans une perspective critique ; mais que proposent-ils comme solution aux problèmes qu'ils soulèvent ?

Nous nous attachons dans une seconde partie à comprendre quel projet présentent ces films qui ambitionnent de raconter « la libération de quelqu'un par l'amitié et par l'art »⁶⁰. Nous analysons d'abord la manière dont Kervern et Delépine considèrent le collectif, que ce soit dans le contenu des films ou bien dans leur manière de travailler. Nous avons fait état de leur engagement envers l'idée de communauté, où le lien social détermine le bien-être. Mais c'est aussi par l'expression artistique que l'émancipation devient réelle ; se détacher du regard des autres, trouver son véritable moi au-delà de toutes injonctions, voilà la véritable quête. L'art est donc considéré comme une manière de se libérer, de s'exprimer sans limites, dans un plaisir partagé ; la création est vécue comme un moment heureux à partager.

C'est ainsi que Delépine et Kervern s'engagent dans la vie ; dans un désir de partage, de rencontre et de joie. C'est d'abord une manière de considérer le tournage comme une

⁶⁰ Benoît Delépine dans *De Groland au Grand Soir*, d'après les entretiens de Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Paris, Capricci, 2012, p. 214

opportunité d'y vivre des expériences humaines ; les rencontres improbables qui s'y déroulent brisent le déterminisme social et amènent un partage éminemment plus riche de par la diversité des parcours qui s'y confrontent. Les deux auteurs se montrent attentifs à ce que chacun trouve sa place dans cet univers habituellement régi par une hiérarchie militaire. Mais il y a aussi tous ces à-côtés qui permettent non seulement les rencontres mais aussi la promotion d'un art indépendant, guidé par l'idée d'une rébellion joyeuse.

Ces trois grands écarts que nous avons analysés permettent de saisir toute la complexité de la proposition Delépine et Kervern. Ils se montrent attachés à des valeurs de vérité, de liberté et de spontanéité ; une proposition qui vient s'opposer aux valeurs du cinéma de la domination. C'est bien cette opposition qui les amène à remettre en question les normes ; le processus de création n'est pas dicté par des règles et la forme ne se laisse pas dresser par des conventions. La force de la démarche réside dans ce qu'elle engage tout en eux ; les deux auteurs ne font pas de séparation entre la vie, le plateau, l'écran. C'est pourquoi leur engagement paraît si intègre tant il ne se limite pas à un contenu potentiellement critique. La remise en question s'incarne véritablement par des gestes et une politique d'auteur ; ils pensent leur place en tant que cinéastes, en tant que critiques d'un système auquel ils appartiennent.

Dans une certaine mesure, il aurait pu être pertinent d'engager une analyse de la réception. Dans un premier temps, nous aurions pu nous intéresser à l'accueil réservé à ces films. En effet, on pourrait faire l'hypothèse qu'ils sont forgés de valeurs si opposées aux tenants de l'ordre qu'ils pourraient diviser pour des questions idéologiques. Il s'agirait donc de s'intéresser à ce qui divise le public et la critique dans la réception. Dans un second temps, nous pourrions essayer de chercher ce qui définit leur public cible. En effet, il apparaît que les films de critique sociale sont essentiellement vus par des citoyens, instruits, d'une classe supérieure, déjà tout acquis à la cause. Pour autant, la proposition de Delépine et Kervern paraît suffisamment différente pour espérer un public plus composite ; une analyse pourrait révéler une plus grande mixité sociale.

Aux premiers abords, il apparaît que ce cinéma se refuse à l'analyse ; tenter de le comprendre, c'est briser ce qui forme son mystère et sa magie. L'œuvre paraît aussi trop

rebelle pour se voir ainsi récupérée par l'université ; sa défiance envers les institutions et sa critique du système paraît s'opposer à l'exercice. Pourtant, il apparaît que l'intérêt réside moins dans l'analyse formelle de l'œuvre que dans une tentative d'explication de la démarche. L'intérêt *in fine* est de partager la manière dont Delépine et Kervern ont su trouver un équilibre dans leur discours et une aussi grande liberté artistique. Au sein du cinéma français, leur position paraît, au bout de presque vingt ans de carrière, toujours aussi singulière et remarquable. Leur influence paraît bien engagée, que ce soit à l'égard du festival qu'ils continuent toujours de soutenir, ou bien de façon indirecte. En effet, remarquons la sortie en 2016 d'un long-métrage qui paraît être dans la continuité même de l'œuvre Delépine et Kervern ; *Willy 1^{er}*, de Ludovic et Zoran Boukherma, Marielle Gautier et Hugo P. Thomas. Ces jeunes cinéastes sortaient à peine de l'école et ont été récompensés au Festival du Film Grolandais.

Il semble se dessiner dans l'œuvre un parcours ; de la timide simplicité des débuts à la maîtrise d'aujourd'hui, Delépine et Kervern ont su gagner en assurance. L'œuvre se montre plus savante dans l'écriture des dialogues, plus construite dans la structure du scénario, plus sophistiquée dans le découpage. Si cette maîtrise occasionne un cinéma potentiellement plus populaire et efficace, elle peut aussi le rendre moins remarquable, plus conventionnel dans son discours même. Par la suite, l'enjeu se trouvera sûrement dans cet équilibre entre le désir d'un cinéma plus qualitatif et le refus de la norme, la maîtrise ou la spontanéité, entre la volonté d'une sophistication des moyens et le refus de considérer le film comme une fin en soi.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- BAROT Emmanuel, *Caméra politica, dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant*, Paris, Vrin, 2004, p. 128
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1999, p. 376
- BRENEZ Nicole, *Manifestations, écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*, Paris, De l'incidence éditeur, 2020, p. 475
- BURDEAU Emmanuel, *Du Groland au Grand Soir*. Paris, Capricci, 2012, p. 280
- CAILLET Aline, *Quelle critique artiste ?*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 141
- COMOLLI Jean Louis, *Voir et pouvoir*, Paris, Verdier, 2004, p. 768
- COMOLLI Jean Louis, *Corps et cadre*, Paris, Verdier, 2012, p. 608
- FISCHBACH Franck, *La critique sociale au cinéma*, Paris, Vrin, 2012, p. 120
- GARDIES André Gardies et BESSALEL Jean, *200 mots clés de la théorie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 226
- RANCIÈRE Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 168
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 74
- RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 192
- VOGEL Amos, *Le cinéma, art subversif*, New-York, Capricci, 1974, p. 350
- BOUTANG Adrienne et PAVEC Nathalie, *Le silence dans les arts visuels*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2016, p. 199

Documentaires

- POULET Fred *Making Fuck Off*, présent dans l'édition DVD de *Mammuth*, ad vitam, 2010
- BARNAULT Emmanuel *Échappements libres*, 2016, présent dans l'édition DVD de *Le Grand Soir*, ad vitam, 2012
- GAUTIER D. *Village Emmaüs Lescar-Pau*, 2018, présent dans l'édition DVD de *I Feel Good*, ad vitam, 2018

BERGOUHNIUUX Stéphane, BONNET Gérard et NIZAN Jean-Marie, *Les lendemains qui chantent*, 2016 [vidéo en ligne] Youtube, 10/03/18 [consulté le 11/09/21] :
<https://youtu.be/1Cv2rgO8KW0>

Documents audiovisuels

Dans les coulisses du Grand Soir et Une journée à Cannes avec l'équipe du film : présents dans l'édition DVD de *Le Grand Soir, ad vitam*, 2012

Fnac. *Rencontre Delépine et Kervern – Fnac Forum* [Vidéo en ligne] Youtube, 09/07/09 [Consulté le 11/09/21] : <https://youtu.be/pv5xyFOL8PM>

Telerama. *Benoît Delépine et Gustave Kervern, entretien cinéma (Telerama)* [Vidéo en ligne] Youtube, 14/11/11 [Consulté le 11/09/21] : <https://youtu.be/5lgbadqFLig>

MASSON C. et DELMAS L. *Sur le tournage de Saint-Amour, On aura tout vu* [En ligne], France Inter, 2015, [Consulté le 12/09/21] disponible sur :
<https://www.franceinter.fr/emissions/aura-tout-vu/aura-tout-vu-13-juin-2015>

Articles

MARIETTE Audrey. Scénariser le « social » pour le filmer. *Raisons Politiques*, 2010, N°39, p. 9-27

MARIETTE Audrey, Pour une analyse des films de leur production à leur réception. Du « cinéma social » au cinéma comme lieu de mobilisations collectives, *Politix*, 2011, n°93, p. 47-68

BAUMANN F. ADRIEN G. Entretien avec Benoît Delépine et Gustave Kervern, des aventures donquichottesques, *Positif*, 2009, n°576, p. 103-109

GILI Jean A. Le Grand Soir. Le punk qui ne voulait pas mourir. *Positif*, 2012, n°616, p. 25-31

ROUX B. Toute la mémoire du monde. *Positif*, 2020, n°715, p. 24-31

MILLER Greg, *Data From a Century of Cinema Reveals How Movies Have Evolved* [En ligne] Wired, 08/09/2014, [Consulté le 12/09/21], disponible à l'adresse :
<https://www.wired.com/2014/09/cinema-is-evolving/>

LACUVE Jean-Luc, Nombre et échelle de plans [En ligne] Le Ciné-club de Caen [Consulté le 12/09/21], disponible à l'adresse :

<https://www.cineclubdecaen.com/analyse/nombreetechelledeplans.htm>

Thèse

JAUDON Raphaël. *Politiques du cinéma. Pour une lecture esthétique de l'engagement des films*. Lyon : Université Lumière Lyon 2. 2017, 440p

FILMOGRAPHIE PRINCIPALE

Louise-Michel, Delépine et Kervern, 2008

Réalisation et scénario : Gustave Kervern et Benoît Delépine
Photographie : Hugues Poulain
Son : Guillaume Le Bras
Montage : Stéphane Elmadjian
Musique : Gaëtan Roussel
Directrice de production : Anne Bennet
Production : Mathieu Kassovitz et Benoît Jaubert ; MNP Entreprise et Arte France cinéma
Distribution : Ad Vitam
Interprétation : Yolande Moreau, Bouli Lanners, Benoît Poelvoorde...
Format : 35 mm
Durée : 90mn

Le Grand Soir, Delépine et Kervern, 2012

Réalisation et scénario : Benoît Delépine et Gustave de Kervern
Photographie : Hugues Poulain
Son : Guillaume Le Braz
Montage : Stéphane Elmadjian
Musique : Les Wampas, Brigitte Fontaine et Areski Belkacem, Alain Bashung (harmonica)
Directeur de Production : Mat Troi Day
Production : Jean-Pierre Guérin, GMT Productions et ARTE France Cinéma
Distributeur : Ad Vitam
Interprétation : Benoît Poelvoorde, Albert Dupontel, Brigitte Fontaine, Areski Belkacem...
Format : numérique, couleur
Durée : 92 minutes

Effacer l'historique, Delépine et Kervern, 2020

Réalisation et scénario : Benoît Delépine et Gustave Kervern

Photographie : Hugues Poulain

Son : Régis Boussin et Fabien Devillers

Montage : Stéphane Elmadjian

Production : Sylvie Pialat, Benoît Delépine, Gustave Kervern et Benoît Quainon

Production : Les films du Worso, No Money Productions, France 3

Distribution : Ad Vitam Distribution (France)

Interprétation : Blanche Gardin, Corinne Masiero, Denis Podalydes...

Format : couleur

Durée : 106 minutes

FILMOGRAPHIE SECONDAIRE

Kervern G. et Delépine B. *Aaltra*, 2004

Kervern G. et Delépine B. *Avida*, 2006

Kervern G. et Delépine B. *Mammuth*, 2010

Kervern G. et Delépine B. *Near-Death Experience*, 2014

Kervern G. et Delépine B. *Saint-Amour*, 2015

Kervern G. et Delépine B. *I feel Good*, 2018

Bunuel L. *L'âge d'or*, 1930

Smith C. *Michael Kael contre la World News Company*, 1998

Belvaux R., Bonzel A. et Poelvoorde B. *C'est arrivé près de chez vous*, 1992

Annexe 1 : Entretien Hugues Poulain, chef opérateur

Réalisé en août 2021

De quelle manière avez-vous commencé votre carrière ?

J'ai fait beaucoup de documentaires pour *Les films d'ici*, une grande maison de production... Ça m'a amené en Inde, en Asie, au Vietnam... J'ai fait un gros documentaire pour le cinéma au Canada. Tout en 16mm, fallait s'organiser. Et puis la première fiction c'était Delépine et Kervern, parce que j'avais travaillé avec le producteur belge avec qui on s'entendait bien. Il leur a dit « je connais un chef op de film » et comme ils ne connaissaient que des chefs op de Groland, qui bossaient en vidéo, ils ont été intéressés.

Un chef opérateur habitué à la vidéo ne pouvait pas passer au cinéma ?

Quand tu as fait de la péloche tu peux bosser en vidéo, l'inverse... Il ne faut pas se planter. Tu as moins de tolérance, tu ne vois pas le résultat, si tu te plantes de diaphragme... Voilà, et je pense que ça leur plaisait bien de faire autre chose, de pas prendre les réflexes ou les habitudes qui collaient au Groland, pour voir un autre univers. Je les ai rencontrés une ou deux semaines avant le tournage, il a fallu se speeder, seulement un seul repérage, la ferme et l'hôpital... Tout le reste était à faire... Il fallait monter l'équipe, trouver un assistant caméra... Personne n'était payé, donc les assistants ça ne couraient pas les rues, on a trouvé un Argentin... Premier jour de tournage, il a oublié des tiges... J'en ai taillé dans le bois, dans les fourrés... Impossible de mettre le pare soleil, alors que je voulais travailler avec des polarisants, des filtres colorés... Bon ce n'était pas grave on s'est organisé. C'était assez épique, et on s'est bien entendus. Quand on s'est rencontré, très vite j'ai compris qu'ils essayaient de raconter leur cinéma en un seul plan séquence, d'avoir une approche comme Jacques Tatti, du cinéma que j'adorais. Par le fait d'avoir des plans larges...

Combien étiez-vous dans l'équipe ?

On était une petite dizaine. Benoît et Gus, deux réalisateurs, deux images, deux au son, une copine accessoiriste/déco, un régisseur, un assistant réal, et un directeur de production. Donc neuf personnes. Pas d'électro, pas de grosses sources. Deux ou trois réflecteurs, des ampoules, pas de gélatine car noir et blanc, et petit projecteur Dédolight. J'ai beaucoup travaillé au filtre dégradé, coloré. Dès que tu mets un filtre rouge en extérieur, ton ciel bleu

va devenir sombre. Le filtre rouge ne laisse passer que le rouge. Ça te permet donc de contraster et de rendre l'image plus nerveuse. T'as une valise de filtre, rouge, orange vert et rouge, même du vert... Selon ce que tu filmes. Parce exemple une prairie, si tu veux qu'elle ressorte, tu vas mettre un filtre vert. Elle va apparaître gris clair. Si tu veux que le ciel ressorte, filtre bleu.

Vous en aviez parlé ?

Non, eux ils n'y connaissent rien, j'ai fait ma sauce. De temps en temps tu dis ce que tu fais, et très vite ils te laissent faire. J'ai dû faire des essais, des portraits des choses comme ça. Le but ce n'était pas de rentrer dans les détails, les réalisateurs en général ont d'autres préoccupations... C'est bien de séparer les choses. Par contre l'image importante qu'ils voulaient voir c'était de tourner en 16mm, donc du super 16, mais de croquer l'image en haut et en bas, pour la restituer en projection en scope et d'avoir des grains gros comme des cailloux. Le grain argentique... Surtout qu'à l'époque il n'y avait déjà plus qu'une seule péloche, c'était de la Dublix 200ASA gonflé en 35mm, pour une projection scope...Ça commence à faire gros. C'est ça que je voulais leur montrer, voilà ce que ça va donner en grand écran. Et eux ils trouvaient ça super.

C'était différent de ce qu'ils faisaient avec Groland...

Oui déjà parce que sur Groland y'a pas de projection. Et en fait l'expérience que Benois avait en cinéma, c'était Mikael Kael, et en fait ça a été son pire cauchemar de tournage, son vietnam. Il avait écrit un scénario à tourner sur un terrain vague avec des sons de tigre et il s'est retrouvé avec un producteur qui lui a affrété un avion et une grosse équipe... Et le résultat n'était pas terrible, donc il a voulu casser ça. Il s'est rapproché du cinéma des pays de l'Est avec du grain, un aspect brut, qu'ils adoraient. J'ai jamais compris pourquoi ce film (*Altra*) n'est jamais passé à la télé, peut être sur Canal mais j'suis pas sûr. Par contre il a assez bien marché. Ça a été un petit succès underground.

Ce succès d'estime leur a permis de continuer.

Oui absolument, les deux suivants ont été produits par Kassovitz. Ils sont très fidèles, ils ont toujours proposé leurs scénarios au dernier producteur avec qui ils ont travaillé. Comme à chaque fois, comme ils ont une forte personnalité, ils ont toujours eu carte blanche,

ils faisaient un peu comme ils voulaient, comme leurs films ne coûtent pas très cher, qu'ils tournent en une vingtaine de jours.

À quel moment vous intervenez dans le processus ?

On va dire qu'à partir du moment où ils ont fini d'écrire, en parallèle des producteurs et des comédiens principaux, ils me font lire le scénario, je dis ce que j'en pense. Parlons du prochain. Très vite ils me l'ont fait lire. Le problème est qu'ils voulaient tourner au mois d'août alors que leur scénario se déroule essentiellement de nuit. C'est super, mais je leur ai prévenu. Ne nous mettons pas des bâtons dans les roues, on n'allait quand même pas tourner au mois d'août où les nuits sont courtes. Et moi j'adore ce scénario, qui est à leur image, et surtout que la nuit me concerne directement, c'est d'avoir des personnages fantomatiques sur fond noir, former un univers propice au surréalisme. Donc voilà, même si les comédiens n'étaient disponibles qu'en août, je leur ai dit que ce serait mieux de tourner de 18h à minuit. Comme ça personne picole, tout le monde sera à jeun, et ce sera mieux. Donc voilà ils m'ont écouté, on va tourner en novembre. Et là il y a deux choses, comme dans tous les films, quelle image on veut, scope, carré, noir et blanc, couleur, ultra colorisée, et aussi la maniabilité et flexibilité de la caméra et du processus de tournage. Et nous on veut toujours tourner très léger, même lorsqu'on tourne en 35mm, il faut trouver un moyen pour être léger, il y a des Aaton légères...

Comment se fait le découpage ?

Il se fait sur le décor, en repérage surtout. On repère des endroits, des choses à filmer, des plans possibles. On a beaucoup de gueules à filmer donc beaucoup de gros plans. Après on s'inspire, beaucoup par le cinéma. Par exemple pour *Saint-Amour* on avait un petit dilemme puisque durant les trois premiers jours de tournage qui se passaient au salon de l'agriculture, où il fallait assurer pas mal de comédie, on ne maîtrisait pas les regards caméras. Il y avait deux systèmes de tournage qu'on pouvait mélanger ; la caméra portée un peu serrée où je suivais les mecs et où j'évitais les regards insistants, ou bien de filmer en longue focale, et d'avoir des comédiens dans la foule en espérant que les gens ne les reconnaissent pas. J'étais étonné comment ça a bien marché. Quand on a mis Depardieu dans la foule, personne ne le regardait, personne ne s'imaginait qu'il soit là, et comme y'a pas de garde du corps... Ça nous a plongés dans des méthodes d'image qui sont assez proche du documentaire et du cinéma contemporain. Tu regardes tous les films qui se font aujourd'hui, comme *Médecin de*

nuite... Dès que c'est pas de la comédie c'est de la caméra à l'épaule, du naturalisme... Donc on a travaillé comme ça. Il y avait aussi énormément de partis où on était dans le taxi, ce qui était pas mal parce que je pouvais me mettre à l'avant et les filmer. J'étais assez à l'aise pour travailler. Avec Poelvoorde, Depardieu et Lacoste, ils ont improvisé.

Il faut voir qu'avec eux, on tente des choses. On a fait du noir et blanc en format scope puis carré. On est passé à la couleur. Aux essais de *Louise-Michel*, ils n'aimaient pas trop la couleur, donc j'ai fait des essais avec plein de couleurs différentes. J'ai essayé du sépia... Il y avait un risque de tomber dans l'image Caro et Jeunet, image à la mode. Ça donnait une image vintage qu'on n'aimait pas. Donc c'est là qu'on a commencé à parler d'inversible. Donc premières couleurs avec un filtre marron.

Donc le choix des couleurs se fait en amont ?

Oui, pas ou peu d'étalonnage. Pour un étalonnage film, un spécialiste du labo vient mettre un filtre plus vert, jaune, bleu et ça s'arrête là, tu ne rentres pas dans les détails. C'est pour ça que je travaille de telle manière, je fais sur le plateau. Je suis habitué à avoir peu de travail à l'étalonnage. Tout ce que je peux faire en tournage je le fais.

Donc l'inversible, prise de risque ?

Pas tant que ça. Plus de rigueur oui, mais le résultat est de suite étonnant. Des fois les couleurs viraient dans tous les sens. Je leur disais que je comprenais pas pourquoi les couleurs viraient au rose, mais eux adoraient ça, disaient que c'était super... Par exemple, la maison de la nièce de Depardieu, miss Ming, c'est la petite maison de campagne de Benois. Elle était blanche mais ça n'allait pas marcher en inversible, du coup on a repeint la maison.

C'était interdit non ?

Oui, c'est possible mais comme elle n'était pas visible de la rue on a eu aucun problème. Donc voilà, travail de déco et costume, comme à chaque fois en soit. Le truc c'est que pour eux, pour monter le film comme ils le veulent, ils préfèrent faire simple et de limiter les changements de costume... Bon ils ont raison ça évite un camion entier de fringue. Et puis ça permet de monter les gros plans partout. Un plan de Depardieu le regard vague sur un talus, tu le montes partout, et ça a été le cas. Si tu commences à réfléchir aux raccords

fringues... c'est une tannée. Il y en n'a donc qu'assez peu. Donc oui en tant que chef op, je donne mon avis sur les fringues, la couleur...

Il y a justement une évolution du budget, plus important, comment cela impacte votre travail ?

Le truc c'est que c'est un peu ambivalent, de leur part aussi. De plus en plus de comédiens stars, et souvent de plus en plus de décors. J'suis un peu comme eux, rien de plus énervant de voir des personnes assis sur un cube, en train de boire du thé, au spectacle pendant que toi tu bosses, moi ça me gonfle. Si t'as du boulot, ok, si t'en n'as pas tu n'as rien à faire ici. Pour le prochain, je sais pas si je vais avoir des électros ou machinos, si on est d'accord pour avoir une petite équipe et si je me démerde pour poser de l'éclairage, ça m'irait très bien. C'est vrai que ces derniers temps, on est à deux électros et deux machinos, là c'est pareil il y a des maquilleuses, coiffeuses... Mais c'est la production qui pousse, eux n'aiment pas ça. Après je crois que le plus gros budget c'est *Le grand soir* parce que bon, les mecs se sont sucrés c'est hallucinant. Pour chacun des comédiens, un demi millions pour vingt jours de tournage... Du délire. Après, à partir du moment où tout le monde est entré dans le jeu c'est un peu différent, pour le dernier c'était des salaires très corrects. 150 000€ pour Podalydès... En machinerie, on a 15 mètres de rail, une dolly... Maintenant je laisse les machinos choisir, c'est eux qui aiment bien travailler, du moment qu'on a de la souplesse. Par exemple sur *Mammuth*, je voulais au moins faire un plan de Depardieu sur la moto en train de kiffer, où je serais à l'envers sur une moto, la caméra à l'épaule ou sur un cube... Et du coup je m'arrange avec la production pour avoir un temps de préparation avec la machinerie pour préparer ça. Le jour J, Benoît refuse. Mais là j'ai poussé la gueulante, Depardieu était de mon côté, on a pris une heure et on l'a fait. Quand ils ont vu le résultat, tu vois les bandes-annonces de *Mammuth*, ce plan est partout. Parce que ça tremble, qu'il y a de la magie, parce qu'en plus, soit je l'avais pas prévu où bien c'était juste pas possible à l'époque de faire du changement de diaph, ça passe du sombre au claire... Je le trouve magnifique ce plan, et depuis ils me laissent faire.

Votre collaboration a-t-elle évolué, peut-être vers plus de liberté pour vous ?

Je ne sais pas... L'évolution que je vois c'est qu'on maîtrise plus les choses. Ils adorent les accidents, les trucs comme ça. Pour le prochain film, comme d'habitude avec les stars du

cinéma français, moi j'ai insisté pour retrouver une certaine liberté, avec peut-être quinze techniciens en tout et pour tout. Et ça, ça pousse à travailler plus vite, à prendre plus vite la caméra à l'épaule, à faire des plans qu'on n'aurait pas faits... Ils acceptent de plus en plus des travelling pour des décors à décrire, comme dans *I feel good* où on se balade dans le village Emaus. Je pense qu'on n'a jamais fait un fixe où on avance sans que l'acteur ne bouge, pour eux c'est à bannir, c'est le summum de l'absence d'idées alors que c'est la recette de 80% du cinéma, américain compris. Les plans en longue focal où on suit le personnage marcher, ça a toujours bien marché. On s'en est rendu compte dans *Le grand soir* avec la crête de Poelvoorde. Des pano on en fait de plus en plus souvent. Voilà, qu'est ce qui va le mieux décrire la scène, c'est la question. Et puis trouver des idées.

Quelle conséquence tirer de cette collaboration ?

La moins bonne conséquence, c'est que j'ai été catalogué dans un style d'image brut. On va pas venir me chercher pour faire des images léchées. Quand j'étais aux *Guignols de l'info* j'étais au cadre. Je trouve que le travail de l'image passe plus par le cadre que par la lumière. J'y ai rencontré des assistants et des réalisateurs et y'en a beaucoup qui m'ont dit que l'image de *Mammuth* était nulle à chier alors que moi je la trouvais innovante et belle...

C'était trop radical...

Et oui, voilà, donc j'ai compris ça, j'ai compris que j'avais une image du mec qui va faire une image pourrie. Après je me suis dit que ça va me faire rencontrer des gens qui aiment ça. Donc j'ai fait des films belges... Et c'est très bien.

Ne pas suivre les conventions, les règles...

Ça m'a appris à ne jamais appliquer de recette, ni dans le cadrage, ni dans la lumière. Ce n'est pas parce que je tourne dans une salle de classe par exemple que je vais changer tous les néons pour les mettre à la même couleur et tout ça. Et puis, laisser les accidents. Après depuis pas mal de temps, je tourne des téléfilms avec des gens qui veulent autre chose et je m'adapte. En même temps s'ils me prennent c'est pour ne pas être trop lisse et placer la caméra dans des positions différentes.