



LA VIE ADULTE

de Jean-Baptiste Mees

par Jef Le Goaster

R É G I O N
NOUVELLE-
AQUITAINE
AQUITAINE LIMOUSIN POITOU-CHARENTES

écla
écrit cinéma livre audiovisuel

p. 1	le film
p. 2	le réalisateur
	entretien avec le réalisateur
p.5	pistes pédagogiques
p. 6	un portrait en avant
p. 7	le début et la fin : immersion
p. 9	le fond de l'image
p. 11	l'attention concentrée
p. 12	trouver le moteur
p. 13	prendre la main dans le plan, éloge de la fugue

synopsis

Anthony habite une petite ville portuaire au bord de la Méditerranée. À l'école il apprend à réparer des bateaux, et avec ses copains il vit mille aventures et petites histoires. Le problème d'Anthony, c'est qu'il parle trop, qu'il bouge trop, qu'il se bat trop aussi. À l'approche de ses 18 ans et de l'examen du CAP, ses professeurs lui demandent de grandir, de devenir adulte. « *Changer, c'est difficile* » leur rétorque-il. Pourtant, cet été, en se baignant Anthony a découvert quelque chose à propos de lui-même : sous l'eau, il est différent.

fiche technique

Image et réalisation	Jean-Baptiste Mees
Son	Lola Contal
Montage	Clément Rière
Montage son	Hadrien Bayard
Mixage	Antoine Pradalet
Etalonnage	Lucie Bruneteau
Musique	Raskolnikov
Production	Prima Luce
Producteur délégué	Loïc Legrand
Coproduction	Maritima TV Lyon Capitale TV Les films du Tambour de Soie - Alexandre Cornu
Avec le soutien de	Le Centre national du cinéma et de l'image animée La Région Nouvelle-Aquitaine et la Région Provence-Alpes-Côtes d'Azur en partenariat avec le CNC La Procirep et de l'Angoa

Ce film a reçu le soutien de la SCAM Bourse « Brouillon d'un rêve »

Documentaire - 2016 - France - 56 minutes
Format de projection : DCP 5.1 / DCP Stéréo /
Fichier numérique Apple Prores HQ Stéréo / Bluray 5.1 et Stéréo /
DVD 5.1 et Stéréo

1





jean-baptiste mees

Né en 1988 et originaire de Grenoble, Jean-Baptiste Mees s'installe à Marseille en 2011 où il étudie le cinéma documentaire.

Il réalise dans ce cadre son premier film court *15 ans*.

La vie adulte, produit par Prima Luce en 2016 est son second film.

Il est également chef-opérateur de films documentaires.

Filmographie :

LA VIE ADULTE, 56 min, documentaire, 2016. Prod : Prima Luce & Les Films du Tambour de Soie
15 ANS, 35 min, documentaire, 2013. Prod: Aix-Marseille Université / Région PACA

CAMERA AU POING, 5 min, essai-documentaire, 2013. Prod: Lieux-Fictifs

à propos de la vie adulte

Entretien avec Jean-Baptiste Mees réalisé par Jef Le Goaster en juin 2016 à Bordeaux.

15 ans

Avant de réaliser *La Vie Adulte*, tu as déjà fait un film. Peux-tu nous en parler ?

J-B.M. À l'issue de mon Master professionnel en Cinéma documentaire, j'ai réalisé un film de fin d'études, *15 ans*, qui raconte l'histoire de cinq garçons issus d'une même classe de troisième du collège de l'Estaque au nord de Marseille. J'avais été très marqué par les entretiens d'orientations scolaires qui réunissent les parents, les enseignants et l'enfant autour de son projet d'avenir. Souvent, l'enfant ne prenait pas la parole, comme incapable de répondre à des questions trop grandes et trop pressées pour lui. J'ai construit ce premier film court en réaction à la violence et au déterminisme que je percevais de ces instants, en m'attachant à aller chercher une parole qui a trait aux désirs, aux rêves et à l'imaginaire de ces jeunes garçons. Pour *La vie adulte*, j'ai souhaité poursuivre ce travail d'exploration de l'imaginaire adolescent, en filmant les histoires et aventures de jeunes apprentis en mécanique nautique, au moment où leur vie adulte à venir se fait de plus en plus écrite à l'horizon. C'est une question qui traverse tout mon travail: comment se débrouille t-on, entre la façon dont on se perçoit, dont on se rêve, et notre vie effective, celle à laquelle l'école, la société, notre milieu nous renvoient. Moi qui ai toujours repoussé la fin de mes études, j'avais peur de cette vie adulte qui serait comme trop rangée, trop écrite, qui se ferait malgré moi...

Donc il s'agit, pour toi, de trouver un sujet qui entre en résonance avec ta propre situation ?

J-B.M. J'ai compris que c'était ça le moteur, et que je voulais le raconter avec des jeunes gens pour qui ce choix-là avait plus ou moins été fait malgré eux et à un âge très jeune, 14 ou 15 ans, puisque c'est l'âge de la première orientation scolaire. Dans *15 ans*, j'avais filmé un des garçons qui partait de l'Estaque pour rejoindre le lycée professionnel de Port de Bouc en mécanique nautique. Je me suis souvenu de ça pour mon nouveau projet.

Je me suis dit qu'il y avait quelque chose de fort dans le fait de réparer des bateaux et d'être lié à la mer, qu'il y avait là un potentiel métaphorique qui m'intéressait. Et je suis retourné à Port-de-Bouc.

Port-de-Bouc

C'est une ville qui semble avoir plusieurs facettes. Entre la mer, ses usines, et son passé historique...

J-B.M. Ce qui m'a marqué tout de suite, c'est que quand on regarde au large à Port-de-Bouc, l'horizon est comme bouché par les usines de pétrochimie des villes voisines. Ici, on est à la fois proche et très loin de la grande ville, Marseille, dans une cité qui est marquée par son histoire économique et industrielle. Port-de-Bouc est une ville extrêmement cinégénique. Et ce qui m'y intéresse, c'est son aspect double. Un jour de printemps, le littoral se remplit de genêts, les cités blanches tournées vers la mer resplendissent au soleil, il y a ces grands cargos avec ces containers au large. L'eau est bleue parfois gris-argent. Et un jour d'hiver, ça peut devenir très gris. On sent les odeurs des usines, l'horizon est bouché. Ça m'a aidé à construire le film. Apprendre à réparer des

bateaux là où l'horizon est fermé, c'est comme devenir adulte : ça fait peur et ça donne envie à la fois. Cela peut sembler plein de perspectives et enthousiasmant un jour, puis paraître enfermant le lendemain. J'avais envie que la mer, la ville et le paysage apparaissent comme un miroir, un révélateur des sentiments des garçons à l'aube de leur vie adulte.

Trouver les acteurs : qui filmer ?

Donc tu reviens à Port-de-Bouc avec l'idée du film en tête ?

J-B.M. J'y retourne car j'ai ce projet et j'ai déjà écrit un espèce de séquencier, un petit scénario qui est fictionnel. J'ai inventé les personnages à partir de ceux que j'avais rencontré à L'Estaque sur 15 ans. Au CFA, je leur dis que je veux rencontrer les trois classes de mécanique nautique. Et je tombe sur une classe de fous qui m'accueillent en criant joyeusement. C'était la classe de seconde, et le jour même, ils m'ont invité à les suivre dans leurs histoires...

Ce sont les jeunes que l'on verra apparaître à l'écran ?

J-B.M. Oui. Je leur dis que j'ai envie d'être avec eux alors qu'ils apprennent leur métier, de voir comment ils se projettent dans le monde des adultes, dans celui du travail. Je leur dis aussi que ce qui m'intéresse, ce sont les histoires et aventures qu'ils vivent, qu'ils se racontent. Et puis l'histoire que les adultes vont leur raconter celles qu'ils préparent pour eux. Je me demandais : que ressent-on quand à 16 ou 17 ans la vie nous rattrape? Quand l'âge adulte et le travail apparaissent concrètement à l'horizon?

Le couloir

Donc des individus, d'une certaine manière, coincés entre ce qui est attendu d'eux, le passage obligé, et ce qu'il désirent ?

J-B.M. Il y a eu un moment déterminant, c'est qu'un jour où j'étais là, suite à une sortie assez

agitée de la classe au port. Leur professeur de mécanique leur dit : « *Je ne sais pas si vous vous rendez compte, les gars, mais vous êtes dans un couloir et ce couloir, il vous mène du collège d'où vous sortez au monde du travail. Et en sortant d'ici, vous serez des hommes, des adultes* ». Et il y a un des gamins qui a répondu : « *Moi je préfère rester dans le couloir, tranquille* ». Ça a pas mal guidé l'écriture du film. Le couloir, c'est ce moment où les choses se précipitent. Et rester dans le couloir, c'est aussi mettre en danger sa scolarité. C'est refuser ce qui était proposé par les adultes, par l'école.

Anthony

À quel moment, pour toi, se pose l'évidence qu'Anthony incarne justement le film ?

J-B.M. J'ai commencé par écrire un film de bande, dans lequel pouvait émerger un personnage central, qui incarnerait plus fortement les enjeux du film. J'avais même le désir d'un « film personnage ». Un jour, alors que je m'entretenais individuellement avec chacun des garçons, Anthony, qui est en quelque sorte la tête brûlée du groupe m'a raconté avoir fait une découverte à propos de lui même : « *Sous l'eau, je me sens différent* ». Il sortait d'un épisode difficile, une bagarre, et avait des ennuis. Il avait quitté le visage poupon que je lui connaissais, il respirait doucement, amplement, paraissait grave. Il m'a dit : « *Sous l'eau il n'y a pas un bruit, je ferme les yeux, je mets la tête en arrière, personne ne me fait chier, je suis bien. Et je pense. Je pense à plein de choses auxquelles je ne pense pas d'habitude, quand je suis dans le feu de l'action* ». J'ai enregistré cet entretien, pour nourrir l'écriture du film. Nous avons finalement utilisé cette voix au montage.

On en revient à l'idée de film-personnage. C'est au fur et à mesure des rencontres que lui s'impose et que dans le même temps, il te surprend ? Il vient, alors, de faire rentrer le sujet

de la plongée dans le film...

J-B.M. C'est lui, Anthony, qui a incarné le plus fortement mon projet, c'est ce que j'ai compris à ce moment-là. Il me dit : « *J'ai découvert le métier de plongeur scaphandrier et ces gens-là travaillent sous l'eau, explorent les fonds sous-marins. Ça me fait rêver. Et là je viens de m'inscrire au club de plongée* ». Le désir d'Anthony incarnait quelque chose de très fort pour moi. Au delà d'un projet professionnel concret, il avait trouvé quelque chose qui l'apaisait, qui correspondait à sa nature profonde. Plus encore, il portait en lui la perspective de la possibilité de quelque chose de l'ordre de l'aventure et du merveilleux dans la vie adulte.

Comment est-ce qu'Anthony a pris le fait de devenir le protagoniste du film ?

J-B.M. Pour Anthony je sentais qu'il y avait vraiment quelque chose d'important qui se jouait dans le fait de tourner le film. Au moment des repérages et du tournage, c'est celui qui s'était le plus engagé. À chaque fois qu'il fallait tourner, c'est celui qui était présent, celui avec lequel on avait un rapport très sérieux.

Il y en avait dans le groupe qui ne savaient pas comment se comporter en présence d'adultes. Et Anthony me disait : « *Moi, je sais être avec les adultes. Mais je sais aussi être avec des gamins. Je sais être un gamin, je sais très bien l'être* » mais il disait : « *Je sais aussi parler avec un adulte* ». Au fur et à mesure du tournage, j'ai compris que l'engagement fort qu'il avait envers le film et envers moi était effectivement un « trait d'adulte ».

Le guide : quelques plans et une voix-off

Il y a un scénario qui s'élabore au fur et à mesure ?

J-B.M. Alors que nous étions encore dans les demandes de financement auprès du CNC et des régions, et que nous avions tourné les premières scènes, j'ai monté une petite séquence composée

de trois instants : le plan où il est seul dans un parc, avec son visage au premier plan et un arbre derrière, il y a un vent très fort et Anthony, le visage affecté et dur regarde le hors champ. Puis, la voix issue des entretiens dont je te parlais, où il se confie sur sa découverte de la plongée, avec un long plan de l'horizon bouché par les usines, puis le premier saut du plongeur à la piscine où la voix continue. Il se passait réellement quelque chose à cet endroit-là, et c'est devenu comme un guide pour le tournage. Et en fait, j'en suis très heureux parce que c'était mon désir aux racines du film de faire un film centré sur un seul individu, et le désir d'Anthony pour la plongée incarnait de manière très belle ce que je recherchais, c'est à dire la découverte pour lui d'un monde dans lequel il pourrait se plonger avec envie.

L'homme caméra et la relation filmeur-filmé

On peut voir, dans le générique, que tu es le réalisateur ainsi que le chef-opérateur du film. Quelle importance revêt, pour toi, le fait d'être derrière la caméra ?

J-B.M. J'ai la caméra à l'épaule, l'œil dans le viseur et l'autre œil ouvert. Je ne pourrais pas faire le film autrement. J'ai besoin de baigner tout de suite dans l'image. Et physiquement, j'ai besoin de la porter, de faire le geste. Quand le groupe est en mouvement, il faut que je puisse bouger avec eux. Je souhaitais cette cohérence du début à la fin. Que la caméra soit portée. Comment tu fais



vivre un corps qui est devant la caméra, comment ce corps s'incarne dans l'image ? J'ai besoin de cette présence physique. En fait, j'ai besoin de traduire directement et physiquement ce que je ressens. Quand Anthony monte sur le plongeur pour la première fois, je découvre le mouvement en même temps que lui. Comment rendre compte de cette intensité, de cette magie de la première fois, de cette force ? Je voulais donner à voir quelque chose du frisson de la première fois, dans son cas, du premier saut du plongeur.

Donc la possibilité d'être le premier surpris par ce qui arrive... ?

J-B.M. Oui, c'est vraiment magique quand ça arrive, tu es comme le premier spectateur. Quand il se passe quelque chose, je le sais tout de suite, je suis ému.

Je me donne des règles quand je filme, par exemple pour *La vie adulte*, j'ai voulu tout filmer à l'épaule, et en focale fixe. J'ai envie de tenir un regard et une distance sur l'ensemble du film. Dans le minuscule appartement des grands-parents, j'ai été battu par l'espace. J'avais un plan avec Anthony et sa grand-mère et un autre plan avec le grand-père. Je n'ai pas pu filmer les trois ensemble dans le même plan. Je suis en tension. Parce que je me demande à quel moment je dois tourner la caméra vers le grand-père, c'était intense. Mais c'est pour ça que j'ai besoin de filmer.



La dernière plongée

Et, justement, pour la dernière séquence sous-marine, tu n'es pas derrière la caméra. Tu la laisses à quelqu'un d'autre...

J-B.M. Je ne suis pas capable d'assurer le rôle du caméraman pour la dernière séquence sous l'eau. C'est à 5 ou 6 m de profondeur donc il y a un apprentissage. Il paraît aussi que c'est la zone de plongée où il y a le plus d'accidents. On a trouvé un opérateur. Il fait de l'image sous-marine classique, institutionnelle, de découverte. Et je lui avais donné des intentions très précises quant aux déplacements, à la manière de filmer, le fait d'arriver vers le moteur en plan subjectif etc. Il n'y avait pas de retour vidéo à la surface. Pendant 50 minutes, on est restés sur le bateau avec mon ingénieure du son, en espérant que tout fonctionne. En découvrant les images j'étais vraiment heureux, c'était encore mieux que ce que j'imaginais.

Cette séquence est retravaillée, au niveau du son, en post-production ?

J-B.M. Je l'ai revue l'autre jour, pour la première fois sur un écran, la scène de plongée finale. Je la trouve vraiment très belle, et le son y contribue beaucoup. Il y a des nappes un peu étranges, un peu impressionnantes. Il y a le son d'un léger grésillement dans l'eau, qui vient du micro témoin de la caméra sous l'eau. À un moment, il y a le silence qui se fait. Et c'est uniquement quand on s'approche des plongeurs que l'on



entend le bruit de la respiration. Je me rappelle, lors de l'avant-première avec les personnages, il y avait un silence total dans la salle. Et puis c'est le monteur son qui a eu l'idée de rajouter au moment du travelling, quand on se rapproche du moteur, un bruit d'hélice. Comme s'il y avait encore une hélice, un bruit dans le moteur. Voilà, je trouve ça vraiment génial. On a beaucoup travaillé au mixage sur cette scène de plongée.

À la fin, quand il remonte sur le zodiac, on a l'impression d'une forme de sérénité...

J-B.M. Je trouve qu'il y a un truc ambivalent sur son visage dans le dernier plan du film. Je sais pas si c'est gai ou triste. À la fois, il y a de la gaieté, il se met à rire. On sent qu'il s'est passé quelque chose d'important. J'ai presque l'impression qu'on peut lire deux choses dans ses yeux : « *J'ai fini une étape de ma vie, c'est un peu triste, j'en commence une autre. Ou alors est-ce que c'était aussi bien que ce que j'imaginais ?* » Maintenant, Anthony avance, il est en mouvement. Il continue sans le film.

La production

Combien de temps a duré le tournage du film ?

J-B.M. On a tourné 45 jours, à peu près. Un jour, ça peut être 1h30 de tournage. Mais il y a 45 fois où on était sur place avec Lola Contal qui s'occupait de la prise de son. Lola, c'était un grand soutien que de l'avoir avec moi. Elle y a passé énormément de temps. Lola, très vite, est devenue proche des garçons. Elle avait aussi une relation d'amitié, de sympathie avec eux qui me permettait parfois de me dégager un petit peu pour réfléchir de côté.

Comment le film a-t-il été financé ?

J-B.M. Le film est produit par une société de production bordelaise, PrimaLuce, en coproduction avec les Films du Tambour de Soie à Marseille. Le film a été soutenu par la Région PACA, la Région

Nouvelle-Aquitaine, le CNC, la Procirep et l'Angoa. J'ai reçu une bourse d'aide à l'écriture de la SCAM.

Le producteur est quelqu'un de plutôt retiré des différentes étapes du film ou qui s'inscrit dans un fil collaboratif continu ?

J-B.M. Avec Loïc Legrand de Prima Luce on a eu un dialogue très fort depuis le début. Lui amenait son désir de questionner l'écriture, la forme cinématographique. C'était mon premier film après les études et il n'a jamais été interventionniste. Il n'a jamais cherché à corriger ou à donner une idée à la place d'une autre. Il était dans le respect de la proposition qui, je crois, le touchait beaucoup. Et donc c'était vraiment un dialogue très agréable, un échange qui continue d'ailleurs.

La musique

Comment se déroule le choix de la musique ?

J-B.M. La musique dans le film est toujours associée à l'eau.

J'ai travaillé avec un musicien qui s'appelle Raskolnikov, et notre échange a été très riche. Je voulais que la musique intervienne peu, à des moments très précis. J'ai un vocabulaire musical très pauvre et Raskolnikov m'a beaucoup aidé à formuler mes intentions. Il y a quatre moments de musique dans le film. J'avais envie que le premier, celui où Anthony a la tête submergée à la piscine, alors qu'il fait de l'apnée, apparaisse comme un signal très fort. Il se passe alors quelque chose d'important, une porte s'ouvre à Anthony. Nous avons parlé de sons de jeux vidéos (le signal qui indique qu'un passage s'ouvre), de révélation, voir « d'apparition religieuse » et Raskolnikov a proposé cet orgue légèrement électronique et très puissant. J'étais un peu réticent au début, et lorsqu'il a joué sur les images, c'était comme une évidence : c'était à la hauteur de ce que je pense qu'Anthony vit à ce moment là. C'est ainsi que nous avons travaillé, en discutant, en jouant devant les images.

La présence de la voix-off sur deux séquences

L'apparition de la voix-off est étonnante. On dirait qu'Anthony prend la main sur le film, qu'il peut dire ce qu'il a à dire.

J-B.M. C'est une des questions majeures que nous avons eues au montage. La voix apparaît à un seul moment charnière du film, et ne revient plus. Un jour, nous avons retiré la voix, et on a avancé plusieurs semaines, plusieurs jours comme ça au montage. Et on s'est dit qu'on perdait quelque chose. Ce sont les seuls moments où Anthony livre quelque chose de très précieux par la voix. Ça me semble essentiel. Le ton qu'il use, ce qu'il dit, je trouve ça très beau. Et ce que je trouve incroyable, c'est qu'il le dise. Et comme il ne le dit à personne d'autre, il faut qu'il le dise dans le film. Quelque part à quelqu'un. C'est tellement important.

5

Quatre directions à explorer :

La première peut tenter de définir modestement ce qu'est un documentaire (en terme de représentation de la réalité, d'interaction entre un individu et son environnement), de ce qui va le différencier d'une oeuvre de fiction (moyens financiers, absence de scénario pré-établi dans certains cas, adaptabilité du réalisateur au sujet qu'il filme) et aborder la question du portrait (émergence d'une identité, permanence du visage, prise de parole par le protagoniste principal).

La seconde permettra de discuter avec les élèves du titre et de ce qui, selon eux, y est contenu (en relation avec le film). Que représente, pour eux, une vie adulte et quand devient-on adulte (est-ce à la fin de la scolarité, quand on trouve du travail, quand on quitte la cellule familiale, quand débute une éducation par soi-même, quand prendre la parole permet de dire sa propre expérience) ? Il serait, de plus, intéressant de reprendre le débat (présent dans le film) autour de la différence entre majorité et maturité, avec les élèves.

La troisième évoquerait le cheminement d'Anthony, à l'intérieur du film et de la manière dont les élèves sont susceptibles d'être touchés par lui. Quel peut être l'intérêt de suivre quelqu'un dans son quotidien (lycée, ses amis, la découverte de la plongée, ses moments d'absences, sa relation avec l'autorité) ? Le personnage change-t-il ? Si oui, à quel moment se situe le point de bascule ? Pour terminer, il sera intéressant de demander aux élèves à quoi rêvent-ils quand ils sont au lycée ?

La quatrième s'attachera à mettre l'accent sur la narration du film et sa technique. Il est toujours intéressant, au départ, de s'amuser à relever les motifs récurrents, les lieux où l'on revient, ce qui permet d'introduire une forme de familiarité avec le spectateur (horizon bouché/ouvert, travelling avant, multitudes, etc). On vérifiera, ensuite, ce qui change entre le début et la fin du film (ce qu'il se passe dans l'image) et quelles séquences paraissent exemplaires de la trajectoire d'Anthony (voix-off, disparition sous l'eau, raconter l'histoire du miroir, mener les débats avec ses grands-parents).

Le portrait n'est pas la biographie, il ne cherche pas à raconter l'histoire d'un individu, ni à établir des faits. Disons qu'il prend l'individu comme sujet et cherche à étudier ce qui fait son identité et son rapport au monde. Cette identité peut être multiple ou fragmentée et l'issue du film nous la livre évidemment incomplète à l'échelle de la vie de la personne Anthony. Historiquement, en peinture, faire le portrait correspond à la représentation figurative du visage. Le visage est l'invitation que nous fait un individu pour que l'on se reconnaisse en lui. Mais il ne dit pas tout de lui, ne nous permet pas d'accéder à son intériorité. C'est un support à différentes expressions, émotions, à différentes réalités. Il peut être masque, surface, miroir. On peut s'y reconnaître ou y déceler une énigme. Il se donne comme première approche d'un individu. D'où, certainement, l'idée, dans le second plan suivant le générique, de le séparer du fond de l'image, de l'isoler. Ce visage s'expose, s'avance vers nous.

Ce film-documentaire n'explique donc pas la psychologie d'un individu mais nous met en présence d'une trajectoire. Celle d'une personne dont l'opacité n'aurait d'égale, au départ, que la structure narrative du film lui-même : une série de séquences, de blocs paraissant déconnectés les uns des autres. Pourtant, une cohérence s'affirme : présence du réalisateur derrière la caméra, moments d'immersion, composition de l'image, présence de motifs répétitifs, fidélité

d'Anthony au projet, filiation avec le projet précédent du réalisateur (15 ans, cf entretien précédent).

Film-personnage

Comme Jean-Baptiste Mees l'évoque, le film s'est construit au fur et à mesure d'entretiens (enregistrés) avec différentes personnes, ou plutôt il s'est trouvé. Au départ, il y a l'intérêt du réalisateur pour un groupe qui, à un moment donné, va devenir la nécessité de suivre un individu en particulier. Le basculement se produit lorsqu'Anthony, lors d'une de ces rencontres, révèle sa découverte de la plongée. C'est la relation du réalisateur avec cet homme qui va nourrir le film, le désir d'en savoir plus, l'intuition que le film s'est incarné en lui. Ce que Jean-Baptiste Mees va appeler le film-personnage.

Dans l'entretien qu'il nous a accordé, Jean-Baptiste Mees insiste sur la nécessité, pour lui, de tenir la caméra, d'être à l'oeuvre derrière l'image. Cette relation filmeur-filmé se fabrique autour d'une appréhension physique de l'image. Suivre au plus près ce que vivent les individus filmés, pouvoir les filmer à la bonne distance. Jean-Baptiste Mees précise : « *si le groupe bouge, j'ai besoin de bouger avec eux* ». Cette symétrie dans l'attention, signale que le réalisateur est le premier spectateur de ses personnages.

2 séquences

Une séquence est particulièrement intéressante sur cette relation, c'est celle de la plongée finale. C'est le moment où le fil qui relie Jean-Baptiste à Anthony se détend. N'étant pas, selon ses dires, compétent pour assurer les prises de vues sous-marines, Jean-Baptiste Mees va déléguer les prises de vues à un opérateur sous-marin. Cette séquence sous l'eau se déroule sans lui, sans qu'il puisse intervenir dans le protocole de filmage. Les images, il les a découvertes à la sortie de l'eau (comme Anthony devant son moniteur quand il découvre la vidéo de l'avion). Jean-Baptiste et Anthony sont dans la même situation, sans trop savoir et en même temps mûs par une nécessité. C'est l'instant où le réalisateur lâche sa caméra, la remet à un autre et attend fébrilement le résultat à la surface. Ce moment permet aussi de questionner la question de l'auteur, de la cohérence qu'il met en pratique dans le film (être le filmeur) et de la rupture que provoque le fait de s'en remettre à un autre pour rendre compte de la séquence sous-marine. Et met en avant une idée collective de ce que doit être le film.

Une autre séquence mettra à mal la position « toute-puissante » du réalisateur, celle avec les grands-parents. Pris de court par l'espace défini de l'appartement des grands-parents, il est obligé, sur le vif de procéder à un découpage de la séquence (à base de panoramique, les 3 personnes ne pouvant tenir simultanément dans

le même cadre), qui renvoie à l'idée d'un espace suturé, séparé démonté. Des frontières se lisent, permettant ainsi de rejouer les couples (Anthony et sa grand-mère contre le grand-père puis ce dernier et Anthony contre la grand-mère). Cette séparation entre le petit fils et ses aïeux portent en creux l'absence véritable du père, personnage du milieu qui refusa, manifestement (on note sa présence lors de l'anniversaire), d'apparaître plus dans le film.

Un autoportrait en retour ?

Le film nous raconte une vie à un moment. Celui qui suit l'orientation donnée par l'environnement scolaire afin qu'Anthony puisse continuer ses études à l'intérieur d'une filière. Celle qui est choisie est un CAP de réparation de moteur de bateaux. Une grande partie des séquences est dévolue à la captation de moments liés au système scolaire (entretien avec les professeurs, ateliers, sport, examen, conseil de classe). On assiste aux difficultés d'Anthony à asseoir sa concentration (chose reprochée à plusieurs reprises ainsi que sa fougue dans l'amusement). D'une certaine façon, on lui indique que l'éparpillement est un danger. Or un documentaire, s'il cherche à définir un individu, à en faire le portrait, se doit lui-même de procéder à des formes d'éparpillements, de digressions. La personnalité d'Anthony ne peut se résumer à ses rapports avec l'institution scolaire. Il faut donc chercher ailleurs. Le film aura recours à d'autres leviers (voix-off, famille, déambulations) pour tenter de s'approcher au plus près d'Anthony.

D'une certaine manière, quand Anthony entame la conquête de son désir, Jean-Baptiste peut alors défricher le sien et ouvrir le cœur de son projet. Ce qu'Anthony trouve à la fin du film, Jean-Baptiste Mees semble le retrouver en retour. C'est-à-dire la découverte d'une curiosité pour soi-même et pour le monde qui l'anime, la possibilité d'un film et des questionnements qu'il propose.



le début et la fin : immersion

Il est toujours intéressant de comparer la fin d'un film à l'aune de son début. Ça permet de mesurer le chemin parcouru. Soit pour mesurer l'évolution narrative du film, soit pour vérifier le décrochage qu'il induit entre ce qui est annoncé et ce qu'il se produit, soit pour prendre en compte l'effet de boucle que permet le fait de terminer comme tout a commencé, la fin revisitant le début.

Dans le cinéma classique, la façon dont on nous présente un personnage va influencer sur le dénouement de l'histoire (cf : *Sueurs froides* sur le vertige de Scottie, *Sixième sens* et la présence absente de Malcolm, *La prisonnière du désert* et le devenir-indien d'Ethan, etc).

Le début permet l'accroche, expose les enjeux. Il nous présente les protagonistes de l'affaire. En général, le début d'un film nous présente un conflit qu'il s'agit de résoudre. Il pose les bases autour desquelles tournera la fin.

La fin déverrouille et renoue. Elle propose une conclusion, permet le soulagement ou semble, parfois rejouer le début. Il arrive que la fin soit un défouloir. Ici, c'est précisément le contraire. Il faut tenir une ligne, aussi ténue soit-elle, pour permettre au spectateur d'accéder à l'émotion finale, où un homme rencontre un objet au fond de l'océan, pour produire une apesanteur partagée. Comme nous rencontrons cet objet qu'est le film, devant l'écran de la salle de cinéma et le transformons alors en expérience.

Au début

L'écran est noir, puis débute le générique. Le lettrage semble contenir des vignettes de scènes de danse, réunion du groupe sur la piste au son d'une musique lancinante, répétitive composée spécialement à la demande du réalisateur par un musicien, Raskolnikov. Ce que l'on prend au début pour des reflets similaires à ceux s'agitant à la surface de l'eau, se révèlent être, en cache (à l'intérieur du titrage), les corps dansants des protagonistes du film dans une boîte de nuit. C'est un moment de dépense d'énergie. Une forme d'épuisement, dans un milieu qui réclame de l'attention, qui sature l'espace d'excitants visuels et sonores. Le lieu de la boîte de nuit est déjà en dérangement. Charge aux clients et danseurs de se caler sur l'ambiance.

Le générique défile, entrecoupé de trois plans dans lesquels dansent une ou plusieurs personnes. Dans le premier, Anthony occupe le devant de la scène. Une vidéo, à l'arrière, diffuse la circulation de formes géométriques sur un écran. Dans le second, d'autres danseurs rejoignent Anthony dans le cadre pendant qu'il soulève son tee-shirt, à plusieurs reprises. Le troisième plan nous montre l'écran rempli, Anthony en retrait, un parmi d'autres.

La boîte de nuit est, par définition, cinématographique. C'est, presque l'équivalent d'un tournage en studio, avec sa scénographie, son jeu sur l'espace et la lumière, ses individus qui disparaissent et réapparaissent au son d'une musique lancinante.

Puis la liaison se fait naturellement avec un plan sur la surface de la mer pendant que le son techno s'y prolonge. Les danseurs ont quitté l'image, remplacés par l'ondulation de l'eau. Un des projets du film semble, alors, de pouvoir mettre des individus évoluant dans l'eau, de transformer ces deux images, voisines dans le montage, en une seule.

L'univers d'une boîte de nuit ressemblant à l'hypothèse contenue dans le livre de Bioy Casares, *L'invention de Morel*. Dans cette histoire, des machines fonctionnant grâce à la puissance des marées projettent éternellement des images (qui sont des scènes de vies reproduites) dans une île déserte. Tout à coup, à intervalles réguliers, l'espace se remplit d'humains se comportant comme des estivants installés depuis toujours et pour l'éternité à Los Teques. Puis la marée redescend (le son se coupe ?), et l'île redevient inhabitée. Ou la boîte de nuit se vide jusqu'au lendemain et le lancement, probable, des premiers beats sur la piste permettant le retour de sa population.

Cette scène d'introduction semble suivre, dans la chronologie du tournage, la séquence d'anniversaire (située vers la 48'), Anthony portant le même tee-shirt. C'est donc la célébration d'un examen réussi. Et permettant, mine de rien au film de commencer par un flash-forward, puisque la séquence suivante se déroule bien avant.

La vie adulte

Le titre, *La vie adulte*, tel qu'il apparaît au générique, est alors un cadre contraignant, enserrant (l'arbre cachant la forêt ?), à l'intérieur duquel se démènent des individus. Un en particulier, Anthony, semble ressortir. Ce premier rapport avec le protagoniste est une immersion pour nous dans un milieu, comme eux semblent immergés dans l'ambiance du lieu. Pourtant entre eux et nous, quelque chose nous sépare : le titre qui apparaît sur les images. Le titre semble attribuer un satisfecit à Anthony pour avoir réussi son examen : bienvenu dans la vie adulte. Mais ce début n'est pas un vrai début. Ou c'est le début de la fin. C'est une scène déplacée de la véritable chronologie des événements et replacée-là. Une scène tournée bien plus tard et replacée au début grâce à la possibilité du montage. On peut la voir comme un rêve, un moment brouillé, ivre mais dont le titre nous rappelle qu'il faudra sortir. Anthony n'est pas tout à fait rentré dans la vie adulte. Il lui reste une étape à mener (celle qui suivra son anniversaire) afin de donner sa propre définition de ce qu'il sera en mesure de considérer comme étant une vie adulte.

La vie adulte se présente, ainsi, comme un programme (devenir adulte), une destination (c'est là que ça se passe), une menace (y-arrivera-t-il ?), une injonction (ce serait l'horizon et le passage obligé des jeunes personnes), ce à quoi chaque individu est confronté dès la fin

7



de l'adolescence. Parfois s'y colore la peur ou la tristesse de laisser derrière soi ce que furent l'enfance et l'adolescence.

Cette injonction est-elle celle de la société, de la famille ? Elle permet de se demander de quoi est faite une vie adulte. Si c'est un passage, une fois arrivé, y'est-on pour toujours ? Le titre produit donc une forme de suspense (et non de constat) afin de permettre au personnage de donner son avis sur la question. Notamment, dans le fait de produire, pour la première fois, un rapport égalitaire avec soi-même, de se trouver, de se retrouver, en phase avec une curiosité pour ce que l'on aime, d'affirmer et de revendiquer un désir pour soi-même. Non au détriment des autres mais dans l'acceptation de ce dont on est capable, de se perfectionner (non pour devenir parfait, à ses yeux ou ceux des autres, mais toujours perfectible, capable de changer).

Dès notre plus jeune âge, nous sommes placés sous la nécessité de l'éducation. Éducation par nos parents, par les enseignants, par les amis et les rencontres. Au sortir de l'adolescence, quand se profile la fin de la scolarité advient la nécessité d'une éducation par soi-même (déjà-là auparavant mais plus pressante), ce que Sandra Laugier appelle l'éducation des adultes à la suite du philosophe Stanley Cavell et développé par lui autour d'une réflexion sur certaines comédies américaines des années 30-40. Par une éducation entre adultes, dans une tentative d'égalité de

rapport entre eux. Cette égalité réclame la reconnaissance de mon désir par moi-même, afin de pouvoir ensuite le revendiquer vis-à-vis de la société. Il s'agit alors de procéder à l'examen de mes désirs afin de trouver ce qui est susceptible de me convenir. Parce que le cinéma, ou une séquence vue sur un moniteur a la possibilité de nous changer, à condition d'être capable de leur reconnaître cette capacité. (1)

À la fin

La grande scène finale nous propose un autre moment d'immersion. Sous la surface de l'eau, dans l'immensité liquide, Anthony plonge avec son moniteur pour la première fois en milieu naturel. Le son qui nous parvient est celui de la respiration des plongeurs. Anthony ne semble pas savoir ce qu'il va découvrir. C'est un moment de retenue, presque de rassemblement, le souffle est régulier, doit l'être. Anthony s'avance vers un inconnu. Pourtant cette immersion ne noie pas. Anthony flotte, donc rentre en résistance avec cet environnement, il parvient à y évoluer. Il y est obligé s'il veut parvenir à progresser, à continuer à avancer vers sa découverte. Rien ne semble s'y passer, excepté la lente nage des plongeurs, croisant un banc de poissons, seule signalétique aquatique.

Le caméraman les attend au fond de l'eau (est-ce le regard du moteur ?), puis s'en rapproche, le moniteur donnant ses dernières instructions à Anthony. Il semble souvent les précéder,

notamment lors de la découverte du moteur d'avion au fond de l'eau.

Cette immersion est, dans un premier temps, une intrusion. Pas d'autres nageurs. Un monde sans troubles. Un grand cube bleu. C'est aussi le moment où le réalisateur est absent. D'une certaine manière, la bride ou le lien rattachant Jean-Baptiste Mees et Anthony s'est relâché. Le réalisateur est resté à la surface, le personnage principal commence son exploration, dans les profondeurs marines.

Dans les deux cas, la boîte de nuit et la plongée dans l'eau, Anthony fait l'expérience d'une immersion. Le film démarre sur une injonction qui est aussi un horizon (le titre : *La vie adulte*) et des corps qui s'abandonnent ou s'agglutinent au milieu de la nuit, sous un déluge d'images et de son.

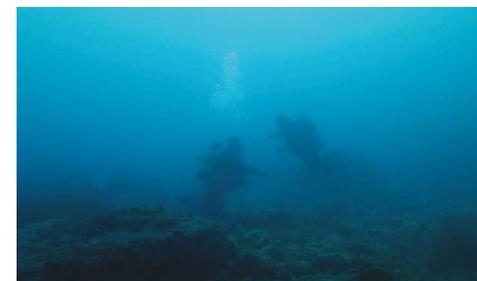
Il se termine par une conquête et le sentiment d'un rassemblement. Il aura fallu l'image sur un écran pour le faire apparaître au fond de l'eau. Une image qui dit l'expérience à mener.

Mais la fin ne s'oppose pas forcément au début. Ce début nous montre aussi la capacité d'Anthony à faire partie d'un groupe, à y prendre part. Et de semer un trouble : tous ces jeunes ne se ressemblent-ils pas trop ? Une manière de se fondre dans la masse en adaptant les mêmes codes (vestimentaires, de danse, d'ivresse et de délire) ?

Les plans du générique sont centripètes. Ils

sont appelés à se remplir, ils attirent la jeunesse dansante. Ceux de la séquence finale sont centrifuges, ménagent toujours la possibilité d'un déplacement, d'un hors-champ qu'il s'agit d'explorer.

(1) Sandra Laugier : Recommencer la philosophie : Stanley Cavell et la philosophie en Amérique (p.234).



Le fond de l'image

La vie adulte contient une composition des plans particulièrement travaillée.

À plusieurs reprises, le réalisateur utilise le fond de l'image, son arrière-plan, afin de mettre Anthony soit dans une position d'isolement ou d'effacement, soit devant un choix à faire, soit pour lui donner la possibilité d'une fugue hors du plan. Le plan peut-être bouché ou ouvert.

Cette manière de mettre en scène le plan (ce qui le compose et la perspective qu'il induit) exprime, notamment, l'espace qui existe entre une action à produire et le fond d'une pensée (celle d'Anthony). Jean-Baptiste Mees l'exprime en ces termes : « *La question, qui continue de me travailler, est l'écart entre la façon dont on se perçoit, on se rêve et notre vie effective, l'espace entre nos désirs, nos rêves et ce que l'on fait de nos vies* ».

9 Cette manière de faire preuve, dans un premier temps, le sens de la composition du cadre de Jean-Baptiste Mees. Ça permet de faire vivre le cadre et ce qui s'y déroule. Dans un deuxième temps, cela donne la possibilité de raconter la relation d'Anthony avec son environnement et leurs possibles interactions.

Je prendrai pour exemple 3 types de plans : celui où la ville est présente comme décor, ensuite 2 plans à la composition identique, puis, pour finir, un motif qui revient plusieurs fois (celui d'une multitude).

Jean-Baptiste Mees refuse cette tyrannie du flou à l'oeuvre dans un certain nombre de films français contemporain qui participerait d'un certain état psychologique du personnage principal. Le flou servirait simplement à nommer l'indiscutable indétermination d'un être, son errance dans un monde indéchiffrable. Cela sanctionne, dans certains cas, une difficulté à mettre en scène le plan chez ces réalisateurs. Or, dans ce film, si Anthony se demande où il va, le monde autour de lui s'offre comme quelque chose de net, de précis, d'un réalisme pointu, coupant. Le monde, autour d'Anthony, grouille, s'étend, se multiplie, se bouche. Il se rend visible.

La ville

Le premier fond qui me vient à l'esprit, c'est évidemment la ville en elle-même, une ville de bord de mer. Port-de-Bouc, en extérieur, qui se donne comme un support archaïque, voire mythique (les rochers, les falaises, les ruines, une cité traversée par le temps qui érode). Au loin, Marseille, une cité commerçante de l'Antiquité dirigée vers la mer mais une mer intérieure. Port-de-bouc en prolonge la ceinture rocailleuse. coïncée entre une zone industrielle, ses anciens chantiers navals et ses ports.

Rentrant dans la ville, *La vie adulte* va égrener un certain nombre de lieux : boîte de nuit, salle de classe, bureau désaffecté, port de plaisance, grève, piscine, collines alentour, intérieurs familiaux, ateliers, etc. Ces lieux définissent

un parcours, celui d'Anthony dans le film, et impliquent un certain nombre d'usages et de pratiques, parfois suivis de leur pendant burlesque, à savoir le détournement de l'usage d'un objet : voir la chanson devant les casiers qui devient elliptique mais explicite ou la course de voiture dans l'atelier.

Ce type de plan dit, à la fois, l'horizon bouché (on ne sort pas de la ville) et en même temps, met l'accent sur la fluidité des déplacements du (des) personnage(s) qui passe(nt) d'un lieu à l'autre.

Le plan qui isole

Il y a un autre type de composition d'image que l'on retrouve à deux moments. Anthony est présent au premier plan et semble complètement détaché du second plan.

Ce premier plan se déroule au tout début du film (dès la fin du générique). Nous sommes en salle de classe, certains étudiants (qui composent son groupe d'amis) plaisantent derrière lui alors qu'Anthony, proche de la caméra, ne semble exprimer qu'une attitude butée, opaque, sans sentiment, hormis l'impression de ne pas faire partie du groupe, d'en être détaché. Une séparation dans le plan et en même temps, le fait de faire partie de ce plan, d'en être une des composantes actives. Il ne semble rien regarder en particulier, sinon un point hors champ qui ressemble à sa propre intériorité. Le monde semble bouger sans lui, à un autre rythme, dont

il serait absent. Le monde est net, pourtant son regard semble se perdre dans la vague. Un regard devant lequel tout flotte ou glisse indifféremment. Anthony fait partie du réel du plan mais le monde ne semble pas avoir de prise sur lui (contrairement à la dernière séquence où Anthony nagera dans le monde, un monde aquatique). Anthony et le monde semblent se promettre pareille indifférence, à première vue.

Un deuxième plan, identique à celui-ci, apparaît un peu plus tard. Anthony n'est plus dans la salle de classe mais dehors (sans que l'on arrive à localiser où), toujours au premier plan. Un arbre remue tranquillement derrière lui. Autant dans le premier plan, Anthony pouvait être identifié aux individus qui s'amusaient à l'arrière, autant ici toute présence humaine est exclue, hormis celle d'Anthony. Le plan précédent semblait procéder d'une séparation à l'intérieur d'une communauté humaine faite d'individus qui se ressemblent. Alors qu'ici, le fait d'être en présence de l'arbre le fait étrangement se rapprocher physiquement de l'arbre. Le premier plan prendrait ainsi acte d'une séparation à l'intérieur du même (tous des hommes). Le second plan, à la suite, vérifierait la possibilité d'un rassemblement ou d'une ressemblance entre des formes, à priori, hétérogènes, différentes (l'arbre et l'individu). Qu'est-ce qui peut alors se jouer dans cette bascule entre ces deux plans ? Entre indifférence et différence ? Le fond de l'image se retrouve ainsi alimenté d'une charge inédite où l'image change



selon le fond qui s'y imprime. Et les interactions d'Anthony avec son environnement aussi.

Ce type de plan porte, au moins, trois conséquences pour le film. Le regard d'Anthony qui devra s'extraire du vague, celui du réalisateur qui voit son projet se préciser et le nôtre qui nous force à rejouer nos a priori devant la situation et le portrait qui est en train d'être fait du protagoniste principal. Une manière, pour nous, de rejouer la cohorte de déterminismes sociaux qui ne manquent pas de polluer notre vision du film. Cela demande au spectateur de redéfinir son regard en fonction des certitudes et a priori qu'il a.

Des multitudes, des ensembles

Un autre type de plan revient souvent dans le film. Celui qui consiste à mettre Anthony en présence d'une multitude (bateaux, casiers, vestiaires, combinaisons, dossiers, groupe d'individus). Cette multitude peut être frontale (les casiers), mouvante (ses amis), déambulatoire (les bateaux posés sur leurs coques), inquiétante (les combinaisons, artefacts du corps humain).

Le premier effet est, évidemment, de mettre Anthony en présence d'une norme et dans certains cas, d'un monde reproductible. Une subjectivité peut avoir d'autant plus de mal à s'exprimer que le monde qui lui est proposé est le même au milieu, à droite ou à gauche (dans le cas des casiers) entretenant l'idée qu'il doit ainsi se

conformer à cette norme issue de cette multitude. La vie d'Anthony, telle qu'elle semble se définir lors de son cursus scolaire, le verra mener une vie professionnelle faite de répétitions (réparer des moteurs de bateaux). Les problématiques évolueront, mais l'impression dominera. Mais la multitude permet aussi de multiplier les points de vue sur lui, lui offre une assemblée ou un public (l'anniversaire) ou l'assurance de faire partie d'un groupe (la scène dans la gare abandonnée). La multitude, dans un sens, peut donner le sentiment d'être perdu, d'errer. De ne pas répondre à nos désirs. Dans un second temps, cela permet d'être reconnu, de révéler sa propre existence, le sentiment d'une appartenance.

Cette multitude dit aussi la richesse du monde, agissant parfois comme un rideau derrière lequel il s'agit d'aller voir, de traverser les écrans, les surfaces. Donc une invitation.

À un autre moment, Anthony est littéralement happé par une armée de combinaisons de plongée, pendantes sur des cintres. Il en émerge, tenant à la main celle qui l'habillera pour sa première sortie en bordure de plage, au milieu de la nuit. Il la trouvera trop étroite, il sera assuré du contraire. Nous avons une première étape du renouveau. Anthony fait un choix parmi l'offre multiple qui se présentait à lui. Le retour sera, plutôt, positif et lui servira de rampe pour affronter les obstacles suivants. Comme un raccord entre ce qui est imaginé et ce qui

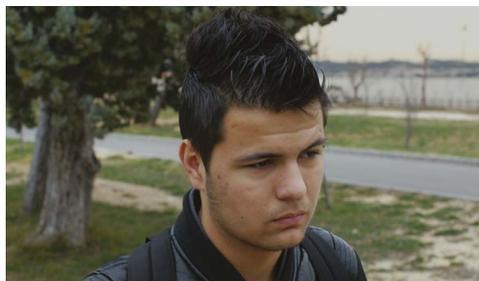
est trouvé. Cela correspond grosso modo à une de ces scènes-typiques des films de superhéros où celui-ci doit définir ce qui deviendra son costume, sa marque, ce qui le différencie et l'identifie. Il est ici question d'une adéquation à trouver entre une seconde peau et l'usage qu'il compte en faire. La mue devient sensible puis finalement visible. Quelque chose est en train de bouger devant nos yeux. Une fois sorti de l'eau (on dirait un commando sous-marin), après sa baignade nocturne, il quitte le plan, signe d'une fluidité nouvelle trouvée. Le parking, à l'arrière, ressemble à une station d'atterrissage spatiale. C'est un des moments du film où le plan qui était cadre devient cache.

Cadre / cache

C'est, à l'intérieur du film, le combat dialectique entre deux théories du plan. La première considère le plan comme forclos, fermé. Le monde du film est entièrement conditionné par ce qui se déroule dans le plan, limité aux contours du cadre (Hitchcock). Le second considère le plan comme un cache sur le réel, appelant sans cesse son déplacement vers le hors-champ (ce qui n'apparaît pas encore à l'image) pour le faire surgir ou pour permettre aux personnages de fuir du plan (Renoir). Que le hors-champ se retrouve finalement à circuler dans le plan. Donc une opposition d'une conception du plan comme cadre (centripète) contre une conception du plan comme cache (centrifuge). Au final, ce fameux

hors-champ est déjà présent dans le film sous la forme des plans filmant la mer, la piscine, le bord de plage, les images du lointain aquatique. Toute image permettant une évasion. Le hors-champ secret, c'est celui révélé par la dernière séquence. Le fond de l'eau se cache bien sous la surface de celle-ci. Si on se penche, on peut l'apercevoir.

Le fond se transformera bientôt en milieu (la plongée sous-marine) au sein duquel Anthony pourra embrasser le hors champ tant désiré.



L'attention concentrée

Depuis le début, nous avons pu assister à des formes de déconcentration de la part d'Anthony. Difficultés à suivre les cours, à être attentif à la demande des professeurs, décentrer son attention (transformer l'école en terrain de jeux).

À l'intérieur de la narration du film, une séquence fait office de point de bascule du personnage. C'est celle où, simple spectateur, il accède aux images d'une histoire qu'on lui a racontée. Précédemment, un de ses enseignants (celui qui lui met le pied à l'étrier de la plongée, lui permettant de chevaucher l'hippocampe de sa pensée) évoque une de ses plongées et la découverte d'un vestige de la 2nde Guerre Mondiale, un avion allemand. Concentré, devant un moniteur vidéo, Anthony visionne, alors, cette séquence d'exploration sous-marine. Les mots ont engendré des images. Ces images sont lentes, permettent de voir correctement le fuselage de l'avion, son état. Ses ailes sont, visiblement, maintenues par des chaînes, afin de garantir sa stabilité au fond de l'eau.

Les yeux d'Anthony parcourent l'écran et ne fixent plus de point imaginaire hors cible. La séquence fonctionne comme une première répétition de la plongée finale. Nous avons déjà vu Anthony fixer le hors-champ depuis le début du film. La différence, ici, est que celui-ci se signale sur son visage, par l'intermédiaire de la lumière bleue du moniteur. Comme si le réel répondait à son attention.

Il a fallu que, pour un court moment, il soit

spectateur, qu'il accepte cette position physiquement passive et protégée mais psychologiquement et émotionnellement active, pour voir quelque chose qui le reconnaisse, l'implique, le captive.

Ce que nous voyons, en premier, dans cette séquence, c'est ce qu'il voit. Nous n'avons pas d'intermédiaire, dans un premier temps. Nous voyons ce qu'il voit puis nous le voyons voir. Cette succession est importante. Elle produit une simultanéité entre nous et Anthony.

C'est donc une des rares séquences du film où nous, spectateurs, voyons ce qu'Anthony regarde. Nous accédons, en premier, aux images elles-mêmes alors qu'il est certainement déjà là en train de les visionner. Puis nous le voyons fixer un objet dans le champ (et non en dehors), le moniteur vidéo. Nous partageons une même vue. Nous voilà, alors, attentifs, privilégiés vis-à-vis de ce que le personnage est en train de vivre. Nous assistons à l'objet du regard bien avant d'avoir accès au regard d'Anthony lui-même. Le sujet n'est donc pas ce qu'il regarde mais le fait que pour une fois, son regard ne se perde pas dans le vague comme précédemment. Ce visage vient d'être captivé par des images diffusées sur un écran. Le moniteur vient d'ouvrir une fenêtre sur la naissance d'un désir.

Ce que nous montre Jean-Baptiste Mees, c'est que pour qu'Anthony accède à la dernière séquence (la plongée, celle de sa propre découverte), il

va passer par une position commune à nous tous, celle d'un spectateur mais, dans son cas, privilégié puisque les images ont sur lui un réel effet. Elles lui parlent, semblent s'adresser à lui. Avant d'accéder à l'objet, il va faire l'expérience de la vision de cet objet, de sa médiatisation sur un support vidéo.

Le cinéma a toujours eu cette capacité à nous montrer tels que nous pourrions être mais dans une distance bienveillante, séparée de ce qui se déroule sur l'écran (du cinéma ou du moniteur : un cadre d'où se déploie un monde). à nous montrer la valeur de nos vies afin que l'on puisse se les réapproprier. Par l'écran, il nous propose une distance critique vis-à-vis de ce que nous voyons. Charge au spectateur de se réapproprier ce qui le touche.

En parallèle, et ainsi que l'ont théorisé Jean-Louis Leutrat et Stanley Cavell(1), quand nous regardons un film, nous sommes exclus du film en lui-même. Nous ne pouvons pas rentrer dans l'image (impossibilité de l'immersion). Nous sommes les fantômes de sa projection ou diffusion.

Nous ne pouvons pas discuter avec John Wayne ou embrasser Katherine Hepburn. Le dispositif cinématographique induit une suspension du monde dans lequel nous vivons. Seul compte le monde à l'écran. Le cinéma pourra, ainsi, « susciter des traces motrices : en assistant à des projections, le spectateur enferme dans son corps le souvenir de lieux où il n'est jamais allé, ou des gestes accomplis par d'autres. De son côté, le film est une mémoire extérieure, doué d'une perfection mécanique »(2). Dans la séquence finale de plongée, Anthony et son accompagnateur ressemblent à d'étranges figures fantomatiques (ce qu'est tout individu dans un milieu qui n'est pas le sien).

Un certain nombre de films, ont basé une partie de leur dispositif de monstration sur cette formule de passage entre le spectateur et l'écran

par le biais d'un personnage. Je m'explique. Anthony nous permet d'accéder à ce qu'il voit, il est notre intermédiaire dans l'image. Il n'y a pas d'image sans regard sur cette image. Une image spectaculaire n'est pas grand chose sans le regard qui permet de la mettre à distance et de l'éprouver. Nous regardons. Puis nous le voyons regarder. Il est une image-relais. Dans *La Mouche* (David Cronenberg, 1987), nous assistons à la transformation physique du héros par l'intermédiaire de sa compagne. Nous la voyons d'abord être sidérée avant de pouvoir l'être à notre tour. Dans *Incassable* (Night M. Shyamalan, 2000), l'évolution vers l'acceptation de sa propre force par le père (B. Willis) se fait par l'intermédiaire du regard de son fils de 11 ans, persuadé que celui-ci est, potentiellement, un superhéros. Nous, spectateurs, n'assistons pas directement à ce dont il est question dans une scène mais bien par l'intermédiaire d'un tiers. Ce qui fait que ce dont il est, réellement, question dans ces scènes et c'est le plus important, procède de ce relais-là. Dans le Shyamalan, le sujet n'est pas la découverte par le héros de sa superforce mais la manière dont s'articule une relation autour d'enjeux de regards entre le fils et le père, le père et sa némésis, la mère et le père (donc des grands films de spectateurs). Plutôt qu'une image spectaculaire sans intermédiaire, ces cinéastes privilégient l'émotion sur le visage d'un individu qui assiste à l'avènement ou la disparition d'un monde.

Ce que je retiens, notamment, de cette séquence, c'est la douceur avec laquelle Jean-Baptiste Mees nous fait rentrer dans le début de l'acceptation d'un désir par un individu qui commence à se rassembler autour de lui-même.

(1) : Jean-Louis Leutrat : *Vie des fantômes. Editions des cahiers du cinéma*

Stanley Cavell : *La projection du monde. Edition Belin*
(2) : Jean-Louis Leutrat et Paul Valéry : *L'autre visible (p.108). Presses de la Sorbonne Nouvelle*



Nager sous l'eau, c'est être porté par le contexte.

C'est s'immerger dans un monde organisé selon sa propre gravité, ses propres lois. C'est léviter à l'intérieur d'un espace, sous la surface de l'eau. Le risque serait celui d'une régression. D'une volonté de disparaître.

Mais on voit bien, ce qui au contraire, se propose au protagoniste : un monde réorganisé, autrement, dans d'autres conditions. Un espace où se côtoient une envie d'inédit et du déjà pratiqué.

Des images

Trouver ce qui fait sens par l'intermédiaire d'un médium, d'une image médiatisée. Je répare un moteur dans un atelier, je regarde une vidéo sur un avion allemand au fond d'un lac, je plonge sous l'eau et découvre un moteur d'avion. S'y trouvent de la beauté et de l'ironie. On peut y voir une chaîne logique de conséquences ou le fait qu'Anthony ne s'en sorte pas des moteurs, ces derniers se rappelant toujours à lui (mais différemment). Comme si le monde devenait obsessionnel.

Un avion au fond de l'eau, vu depuis l'écran d'un moniteur, avait capté l'attention. Un avion au fond de l'eau est une chose non naturelle. Il a fallu que s'y mesure un désir, celui de l'abattre pour le contraindre à piquer du nez. C'est bien ce, en face de quoi, se retrouve Anthony dans la scène finale. Son propre désir. Jamais défini



préalablement mais patiemment découvert au fur et à mesure. Cette patience infligée fût au début une frustration, celle d'une différence de raccord entre ce qu'il doit faire et la projection confuse qu'il est capable de produire. Entre ce qui est réclamé de lui et ce qu'il veut.

Un objet

Un moteur est une chose connue pour Anthony. Son cursus scolaire actuel dépend de sa capacité à apprendre comment les réparer. Mais ce dont il s'occupe, ce sont des moteurs de bateaux, pas d'avions. Ce que lui permet un moteur de bateau en état de marche, c'est de se déplacer sur le lieu de la découverte.

Que devient un moteur posé au fond de l'eau ? C'est la rencontre d'un horizon, si l'on considère que l'horizon c'est la rencontre de la mer et du ciel. C'est une réunion (l'aérien et l'aquatique) ainsi qu'une perspective (voir plus loin, s'y projeter). Mais une réunion déplacée. L'imaginaire du ciel au fond de l'eau.

Un moteur au fond de l'eau, c'est comme un tableau au musée. C'est la domestication d'une vue, une révélation et la possibilité d'une conversation d'Anthony avec lui-même. C'est la découverte d'un monde possible, le sien. Ce qui, au final, fait de lui le spectateur idéal d'une séquence vue sur un moniteur.

Une autonomie partagée



Il a fallu qu'il transforme, d'une certaine manière, un mouvement en oscillation. Cette dernière permet le décentrement. Passer de la terre ferme à l'espace sous-marin en passant par la piscine comme sas intermédiaire. Relancer son désir par le biais d'images vues sur un écran. Il s'agit, alors, d'aller toucher le fond. De voir le fond, de tourner autour, de regarder l'objet sous toutes ses coutures. Ce moteur, normalement enfoui à l'intérieur de la carlingue de l'avion, est ici déposé sur un tapis d'algues et de roches s'offrant à la contemplation des plongeurs. L'impression qu'il les attendait, qu'il les regarde. À nouveau, et comme dans l'exemple du miroir, un objet semble manifester son autonomie, extrait de l'engin qu'il est censé propulser dans les airs, débarrassé de l'encombrante référence à la guerre. Mais ce moteur est déjà autre chose, c'est un bloc, un aimant, peut-être le fameux monolithe de *2001*, une forme sculptée et par les hommes et par le temps, par l'érosion marine. Il appelle, attire Anthony comme la sirène chantait pour les marins. C'est l'aboutissement d'une technologie et en même temps, une forme retaillée, réactualisée au désir d'Anthony. Une image mentale concrétisée, la projection d'Anthony devenu objet. Il devient son propre sujet en trouvant son objet.

Cette plongée lui donne, enfin, la possibilité d'évoluer à son propre niveau. D'être débarrassé de certaines contingences liées à sa vie en surface dans un premier temps. Celle d'une obsession temporaire : devenir scaphandrier, faire, selon ses termes, le métier le plus dangereux du monde, être loin de sa famille, prendre sa retraite tôt. Celle d'un examen réussi lui permettant de trouver un travail à la sortie des études.

Cette séquence aquatique serait alors le contraire d'un programme. Plutôt la répétition d'une histoire racontée par d'autres et qui lui permet de jouer sa partition. Mais Anthony, depuis le début du film, flottait déjà. Dans le plan. Dans ses moments d'absences capturés par la caméra.

Passer par l'expérience de la production de quelqu'un d'autre permet parfois de se révéler à soi-même. Dans le cas d'Anthony, ce sont des images vues sur un moniteur qui provoqueront ce sentiment. Cela permet d'imprimer (pour soi) l'expression (d'un autre).

D'une certaine manière, Anthony assiste à l'apparition d'une nouvelle version de son monde. Où comme le dit Francis Jacques, « *une image arrange puis réarrange le monde* »(1). Elle « *arrange* » quand elle est vue sur le moniteur vidéo. Puis, en la mettant à l'épreuve du réel vécu par Anthony, elle procède à un réarrangement, une nouvelle version de son monde.

Il y a dans *Abyss* (James Cameron, 1989), une scène similaire : le fait de plonger au fond, de trouver un secret (qui n'en est pas vraiment un) et d'en sourire. Ce que révélait l'entité extraterrestre au personnage d'Ed Harris, c'était le remontage audiovisuel d'une histoire cauchemardesque mise en place par les humains depuis le début du 20^{ème} siècle (guerre, génocides, bombes atomiques, etc), un zapping infernal. Cette relecture des manuels scolaires n'était pas l'inédit promis (les mystères de l'univers) lors de la plongée mais bien un retour à la réalité, à l'ordinaire d'un monde apocalyptique à la surface de la Terre. Ce monde de la guerre, d'une certaine façon se trouvait préfiguré par le couple (au début séparé) qui surmonte ses désaccords, estimant qu'ils sont le fondement même d'une relation amoureuse.

Ce que proposent le moteur de *La vie adulte* et les extra-terrestres d'*Abyss*, c'est un ricochet, un passage par le fond qui donne l'impulsion suffisante pour remonter et jaillir à la surface.

La vie adulte parle, ainsi, de la distance nécessaire permettant de mesurer son rapport aux images, de la posture à adopter vis-à-vis des objets et de leurs récits, des ambitions et des émotions qui en découlent.

(1) : Francis Jacques. *L'autre visible*. Edition Presses de la Sorbonne (p104).

prendre la main dans le plan, éloge de la fugue

Prendre la main ne consiste pas à maîtriser ce qui se joue à l'écran. Ça consiste plutôt à échapper à certaines catégories qui peuvent paraître figées au fur et à mesure que le film se déroule. Un film procède autant de ce que l'acteur donne que de ce qu'il refuse de donner (consciemment ou inconsciemment). À certains instants, il se laisse filmer. À d'autres, il impulse volontairement ce qui sera filmé à l'écran. Prendre la main nécessite de prendre confiance. Et ainsi de tenter des choses à l'écran. Le personnage d'Anthony, à plusieurs reprises, va se saisir de cette opportunité pour mener la séquence, en être l'élément actif. Et parfois, se fera jour la tentation de prendre la tangente. Ou de se défaire de certaines obligations de paraître et rester dans le plan.

13

La fugue se donne, parfois, comme une réponse à ce que la société attend de nous. Elle réclame que nous nous conformions à un cadre. La fugue est ce moment, parfois temporaire, où nous refusons ce cadre, cette attente. Fuguer, c'est aussi chercher ailleurs, voir s'ouvrir un horizon.

Le réalisateur, Jean-Baptiste Mees, ne cherche pas à traquer Anthony durant le film. Comme le protagoniste principal est de tous les plans, que le film entier s'organise autour de sa présence, le moindre plan où il manque apparaît comme vidé, dépeuplé.

Le miroir

Une des façons de prendre la main dans le récit, c'est de raconter une histoire. Celle du miroir est édifiante. Anthony s'est retrouvé, dans une ruine, en présence d'un miroir. Il a essayé à plusieurs reprises de le détruire. N'y parvenant pas, il a abandonné. Le miroir, visiblement posé contre un mur, a basculé et s'est brisé tout seul. Cette anecdote raconte comment rencontrer la réalité (à partir d'un objet qui la reflète, la réfléchit et la dédouble) et se retrouver démunis vis-à-vis d'elle. Le miroir gagne à la fin. Le miroir ne dit rien d'autre que la tentative de le briser. Pour que le miroir « l'emporte », il faut qu'Anthony assiste à son anéantissement et ainsi à sa défaite.

Certaines séquences frôlent, parfois, la comédie voire le burlesque. Un des leviers du genre burlesque consiste à attribuer une autonomie aux objets usuels de la vie courante. Ils prennent vie, ne répondent plus à nos besoins, semblent doter d'une capacité de décision. Leur usage est détourné.

C'est une chose d'être indestructible. C'en est une autre de procéder à sa propre destruction, devant les yeux d'un public sidéré. Le miroir est un des moyens de se voir. Légèrement décalé, il permet de regarder derrière soi, le monde inversé. Le miroir renvoie, alors, à une forme d'indifférence.

Que peut bien raconter un miroir qui se refuse

à la volonté humaine ? D'un côté, il offre une résistance. De l'autre, il montre la voie. Surtout, il permet de se raconter des histoires. Le faire, c'est faire le point sur ce qui marche et ce qui ne fonctionne pas. C'est aussi, malgré soi parfois, la possibilité d'en tirer une leçon, une morale. Ce qui est arrivé s'est passé à ce moment-là et raconte aussi l'état dans lequel nous sommes et l'état dans lequel cela nous laisse.

Le miroir dans le cinéma fantastique permet de passer d'un monde à un autre. Il permet la coexistence des mondes séparés par le miroir. Chez Cocteau, par exemple, dans *Orphée*, il est un passage.

Il permet, aussi, de vérifier l'absence du vampire. Il est une preuve de la non-existence du vampire qui se présente sous une forme humaine. Mais il dit aussi la coexistence dans le même espace de l'humain et du non-humain.

Visite aux grands-parents

Une autre manière de prendre la main consiste à mener les débats, obligeant le filmeur à redoubler d'attention afin de ne rien perdre. Comme exemple, dans la scène avec les grands-parents, Anthony fait montre d'une emprise sur le dispositif de la séquence qui a peu d'équivalents dans le reste du film. Il mène la danse, pose les questions, relance.

Le montage de la séquence est lui-même particulier. Anthony et sa grand-mère sont dans le

même cadre alors que le grand-père, exclu même si présent à la table, possède son propre cadre. La liaison et la cohérence se font naturellement par les voix-out qui nous rappellent que tous ces membres de la famille font bien partie du même espace physique (la cuisine). Jean-Baptiste Mees explique que cette coupure entre les deux plans était due à l'exiguïté de la cuisine. Il précisera qu'il a été « battu par l'espace ».

On peut alors aussi comprendre cette séquence comme une manière de respecter la disposition des individus tels qu'ils se sont installés précédemment et sans doute sous l'impulsion d'Anthony, le filmeur s'adaptant à la disposition de la pièce et des individus.

Anthony laisse autant prise à la moquerie qu'il se moque. Un autre point important, c'est la manière qu'a Anthony de se convaincre lui-même de son désir de plongeur. La séquence de visionnage vidéo lui a visiblement permis de franchir un premier palier dans son désir de plonger sous l'eau. Un second palier semble se dessiner lors de la réunion avec ses grands-parents grâce à la parole. Il dit, de manière volontariste et peut-être démesurée, qu'il souhaite devenir scaphandrier, ce qui malgré des conditions dangereuses et le fait d'être éloigné de sa famille, devrait, à terme lui permettre de très bien gagner sa vie et de prendre sa retraite plus rapidement que dans n'importe quel autre boulot. Cette manière de faire le jour, par la parole, sur son désir d'aller sous l'eau est un moment important puisqu'elle



lui permet d'afficher ouvertement et d'assumer son désir. Nous n'avons plus le jeune homme qui semble renfermé dans les premiers plans du film, celui dont il s'agirait de deviner les pensées. Par le fait de revendiquer cette envie, il prête évidemment le flanc à la critique de ses grands-parents qui ne se gêneront pas de lui faire remarquer l'inconscience de certaines de ces remarques.

Voix-off

Guider la caméra peut être vu comme une autre manière de prendre à son compte la direction d'une séquence. Permettre de lui donner son propre rythme. C'est, par exemple, le sens de la déambulation entre les bateaux posés sur leur coque (vers 18') où Anthony entraîne la caméra qui le suit en travelling avant. Cette façon de mener le plan permet, aussi, à Anthony (avec l'assentiment de Jean-Baptiste Mees) de prendre la main par l'intermédiaire de la voix-off afin de faire valoir ses vues. Il s'explique sur sa fougue. Cette voix-off est essentielle au film. C'est par cette déclaration enregistrée lors d'entretiens filmés par Jean-Baptiste Mees, que ce dernier a décidé de centrer son projet sur la personne d'Anthony. C'est là que celui-ci l'a convaincu (cf. entretien). Cette confession d'Anthony est une manière de faire de la philosophie. Conscient de la différence existante pour lui selon qu'il se trouve sous l'eau ou sur terre, il admet une séparation. Se poser la question est, alors, une

façon de tenter de se réconcilier avec cette séparation, de la prendre en compte. L'image, déjà, comme chance.

On peut aussi trouver que prendre la main, à un moment donné n'est plus suffisant. Que se fait jour, à l'image, la tentation de se délester du poids d'y être constamment présent. L'image devient un fardeau.

Il peut alors s'agir de passer la main, de prendre de court le dispositif mis en place. D'où à certains moments, la tentation de la fugue, de la disparition du plan.

Sortir du cadre

Parfois, Anthony est présent dans le plan mais ne semble pas y être, comme absent de lui-même. Parfois, plongeant sous la surface de l'eau, il s'échappe, disparaissant du cadre posé alors comme une forme de contrainte ou de clôture. Le hors-champ comme respiration.

À différents moments, la caméra filme la surface de l'eau (Méditerranée, piscine, lac). Selon le type de plan, parfois l'horizon est bouché, parfois il s'ouvre. Parfois, il semble être le point de vue d'un des élèves qui laisserait son regard s'égarer au lointain, n'apercevant que les usines de Fos-sur-Mer. L'horizon est, notamment, ce moment où la terre et le ciel se rejoignent. Mais un certain nombre de plans font disparaître le ciel pour ne cadrer que l'eau, uniquement l'eau. Le plan devient liquide (la vidéo ne s'est jamais

autant rapprochée de l'objet aquarium), une pure surface mouvante qui va changer au fur et à mesure. À l'écran, nous voyons jeux de reflets, matière ondulante selon le vent ou le clapotis de vaguelettes convergeant vers le cadre. Ce qui se joue ici, c'est le moment où l'image, de pure surface devient un écran permettant l'apparition de couches, de profondeurs, de formes sous l'eau. L'agent actif de cette conversion sera la présence du plongeur, celui qui démarrant de la surface va se mettre à nager vers le fond. L'eau perd de son abstraction ce qu'elle gagne en support. Mais le danger qui la guette, c'est la disparition du plongeur. Un homme est passé.

Durant tout le film, Anthony est de la grande majorité des plans. Parfois, il semble hyperconscient de la présence de la caméra (il en joue, voir la scène des grands-parents), d'autres fois, il semble fatigué, loin, retranché malgré le gros plan. Ce qui va se jouer lors de ces plans à la surface de l'eau, c'est la possibilité de se retrancher de la nécessité d'être le moteur du film, de sortir du cadre, du plan. De prendre la tangente. La forme du plongeur semble se dissoudre dans le fond de l'eau. C'est la possibilité d'une invisibilité, d'un retrait des contingences terriennes.

La scène de plongée augmente alors la capacité de disparition et de réapparition (il disparaît dans le plan précédent et réapparaît changé dans le suivant) d'Anthony, nous le présentant avec un costume et un masque, sous l'eau, sans

identification possible de notre part, en-dehors du fait que nous l'ayons vu plonger.

Anthony, au préalable, plonge en arrière du zodiac qui les a transportés sur les lieux (donc il disparaît une première fois) puis nous passons à un plan sous l'eau. Pour la première fois dans le film, on assiste à une continuité filmée entre deux séquences, on passe de ici à là. Et dans la deuxième est ainsi affirmé le fait qu'Anthony est déjà là au moment où nous y allons puisque nous l'avons vu plonger. Une autre façon de prendre la main. Il nous précède alors qu'auparavant, le réalisme du film était assuré par le fait qu'Anthony et la caméra s'y trouvaient simultanément. Il est déjà dans l'eau, nous l'avons vu au plan précédent. Anthony précède le médium. Il est passé de la caméra du réalisateur à celle de l'opérateur sous-marin (voir par ailleurs). Quelque chose comme une apothéose se prépare.



Une publication de l'agence régionale Écla
Directrice de publication : Emmanuelle Schmitt
Coordination de la publication : Sébastien Gouverneur
Rédaction du livret : Jef Le Goaster

Merci à Jean-Baptiste Mees et Loïc Legrand pour leur généreuse disponibilité.

© Les textes sont la propriété de l'agence régionale Écla - Octobre 2016

© Crédits photos : Prima Luce

Ce document est mis gracieusement à disposition des acteurs de l'éducation à l'image en Nouvelle-Aquitaine. Il est publié par le Pôle régional d'éducation à l'image et de formation au cinéma et à l'audiovisuel que l'agence régionale Écla a pour mission de coordonner depuis 2010.

Les documents ainsi que des compléments sont disponibles sur : <http://ecla.aquitaine.fr>

Cette publication a été réalisée avec le soutien du Conseil Régional Nouvelle-Aquitaine, du Ministère de la Culture et de la Communication (CNC), de la DRAC.

Conception graphique : L'EffetKom - 06 29 70 11 30 - www.leffetkom.org

Impression : Korus Edition - Eysines (33)

