



LA BATAILLE
DE SOLFERINO

UN FILM DE JUSTINE TRIET

par Amélie Dubois

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

 **île de France**
Demain s'invente ici

SOMMAIRE

Avant-propos, synopsis	1
Réalisatrice – FORCE VIVE.	2/3
Accueil critique – IDENTIFICATION D’UN PREMIER FILM	4/5
Découpage	6
Genèse – RÉÉCRITURE.	7
Genre – FILM CATASTROPHE.	8/9
Récit – PARCOURS DU COMBATTANT.	10/11
Mise en scène – TERRAINS MOUVANTS	12/13
Séquence – ENFERMÉS DEHORS.	14/15
Plan – CELLULE DE CRISE.	16
Point de vue – LA TÊTE DE L’EMPLOI	17
Filiations – ÉTATS BRUTS.	18/19
Motif – DU JEU DANS LA MASSE.	20
Références bibliographiques	21

FICHE TECHNIQUE

LA BATAILLE DE SOLFÉRINO
France, 2013

- Réalisation : Justine Triet
- Assistant réalisation : Benjamin Papin
- Scénario : Justine Triet
- Image : Tom Harari
- Montage : Damien Maestraggi
- Montage son : Olivier Touche
- Musiques additionnelles : Olivier Touche
- Son : Julien Sicart
- Mixeur : Simon Apostolon
- Production : Emmanuel Chaumet (Ecce Films)
- Distribution France : Shellac
- Format : 16/9 – Couleur – PAL
- Sortie française : 18 septembre 2013
- Durée : 1h34 min

Interprétation

- Laetitia : Laetitia Dosch
- Vincent : Vincent Macaigne
- Arthur : Arthur Harari
- Virgil : Virgil Vernier
- Marc : Marc-Antoine Vaugois
- Liv : Liv Harari
- Jeane : Jeane Arra-Bellanger
- Le voisin : Vatsana Sedone
- Émilie : Émilie Brisavoine

AVANT-PROPOS

Accueilli avec le plus grand enthousiasme par la critique lors de sa projection à Cannes puis de sa sortie en salles en septembre 2013, *La bataille de Solferino* impose la réalisatrice Justine Triet comme l'une des valeurs les plus prometteuses du jeune cinéma français. Son premier long métrage réunit tout ce que l'on peut attendre d'un premier film : il se distingue par l'audace, l'originalité et le souffle avec lesquels Justine Triet aborde une matière éminemment contemporaine – notre époque, dans ses formes les plus intimes jusqu'à ses manifestations les plus spectaculaires – comme on partirait en guerre. En guerre contre quoi au juste ? Contre les idées toutes faites et les rôles sociaux arrêtés. Elle brouille les pistes du drame intimiste en reformulant sur un mode spectaculaire et épique le motif de la dispute. En entraînant ses personnages dans la rue, dans une foule réelle rassemblée à l'occasion des élections présidentielles, elle frotte la fiction au documentaire, le privé au public, le drame à la comédie avec une vitalité et un naturel confondants. De cette expérience périlleuse, elle ne tire pas un discours arrêté, une conclusion sociale et morale mais plutôt des étincelles, des éclats d'une réalité contradictoire, chaotique et vivante. Les émotions débordantes, exprimées dans toute leur brutalité, révèlent des rapports complexes à la société et une réelle difficulté des personnages à se conformer à ses limites, à trouver leur place d'adultes et de parents. De ce bouillonnement naît une interrogation sur les rôles familiaux, politiques assignés à chacun et sur la nature des liens qui font et défont les rapports humains à l'échelle d'un couple et d'un pays.

AMÉLIE DUBOIS

Critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chro*, Amélie Dubois est formatrice et intervenante dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*. Elle est également rédactrice de livrets pédagogiques et dirige des ateliers de programmation. Elle a été membre du comité de sélection de la Semaine de la Critique et du festival de cinéma EntreVues de Belfort.



SYNOPSIS

Dimanche 6 mai 2012. Laetitia, journaliste, doit partir couvrir les élections présidentielles pour la chaîne i>Télé. Autour d'elle, Jeane et Liv, ses filles en bas âge, braillent tandis que son compagnon Virgil tente maladroitement de calmer le jeu. Vincent, le père des enfants, fait une visite inattendue. Se voyant refuser l'accès de l'appartement, il cherche conseil auprès de son ami Arthur puis décide de retrouver Laetitia rue de Solferino, au Quartier Général du Parti Socialiste. Lorsqu'il découvre que son ex-femme a fait venir ses filles et leur baby-sitter au milieu de la foule pour les éloigner de lui, il panique et se met hors de lui. Après la victoire de François Hollande, la soirée dégénère : Vincent est arrêté par la police et des échauffourées ont lieu place de la Bastille. La nuit se poursuit chez Laetitia où tout le monde se retrouve pour régler ses comptes, puis la tension retombe.

FORCE VIVE



Justine Triet dit être arrivée au cinéma à la fois « *par hasard et par conviction*¹ ». La réalisatrice née en 1978 se destine d'abord à la peinture mais son entrée à vingt ans aux Beaux-Arts de Paris change la donne : elle se détourne de sa première discipline et suit dans le cadre de sa formation un cours de vidéo plasticienne. Son apprentissage du cinéma commence ainsi, par l'art vidéo et le montage qu'elle apprend avant même de tenir une caméra. Après l'obtention de son diplôme en 2003, elle tourne

plusieurs vidéos d'art avant de réaliser *Sur place*², son premier court métrage. Ce documentaire tend vers une forme expérimentale, en marge d'une narration classique. Tourné au cours d'une manifestation anti-CPE à Paris en 2006, le film suit les mouvements de foule comme un paysage changeant, une matière humaine insaisissable qui donne lieu à une chorégraphie violente et chaotique (les agressions de casseurs, l'intervention des CRS) et fait émerger des gestes, des situations à la fois très précises et opaques. Axé sur le montage et dépourvu de commentaire, le film s'imprègne des mouvements hypnotiques des corps, des rythmiques visuelles et musicales de la rue. Ce coup d'essai met à nu le motif de prédilection de Justine Triet – la foule et ses débordements – tout comme il pose les bases d'un cinéma à la recherche d'un frottement avec les puissances incontrôlables, électriques et fictionnelles du réel. La réalisatrice poursuit avec *Solférino*³ son exploration des scènes de foule dans un autre contexte politique, celui des élections présidentielles de 2007. Elle capte lors des deux tours l'organisation de l'événement au siège du PS et les émotions qu'il suscite. Aujourd'hui, la réalisatrice voit *Solférino* comme « *le brouillon qui (lui) a permis d'écrire une partie de La bataille de Solférino* »⁴ (voir GENÈSE p.7).

FOLIE ORDINAIRE

Des ombres dans la maison, documentaire tourné au Brésil dans une favela de São Paulo, est le premier film de Justine Triet produit par Emmanuel Chaumet⁵ (*Ecce Films*) qui s'occupera de

ses films suivants. Il s'agit des portraits croisés d'un adolescent et deux femmes, sa mère alcoolique et une assistante sociale également pasteur évangéliste. Chacun compose à sa manière avec une réalité qui le dépasse, le tout dans une mise en scène suggestive, épurée et picturale. Justine Triet poursuit ainsi son exploration du groupe et de l'individu, des émotions qui circulent et débordent entre eux, dans un cadre différent, autrement asphyxiant voire aliénant que celui d'une rue bondée. Son passage à la fiction avec *Vilaine fille, mauvais garçon*⁶, marque une certaine rupture avec le ton de ses précédents films, mais confirme son obsession pour l'enfermement et le débordement. Comme *La bataille de Solférino*, ce court métrage se déroule sur un temps resserré – une nuit – durant laquelle un homme et une femme, trentenaires déphasés, se rencontrent. Tous les lieux qu'ils traversent sont étouffants : un appartement rempli de fêtards, un autre étriqué réunissant trois générations d'une famille, un hôpital psychiatrique. Il n'y a pas de cadre épanouissant possible pour ces personnages débraillés, fauchés, seuls et marginaux. Peinture désespérée et loufoque d'une génération qui vit au jour le jour, rencontre d'une nuit loin du glamour des comédies romantiques américaines, *Vilaine fille, mauvais garçon* s'inscrit dans la continuité des toiles figuratives de Thomas Lévy-Lasne, l'un des interprètes principaux du film auquel Justine Triet confie un rôle sur mesure : ses tableaux (dont certains apparaissent dans le film) représentent des scènes triviales et précises du quotidien, dont se dégage un certain désenchantement. Son personnage annonce celui de Vincent, avec lequel il partage d'ailleurs quelques caractéristiques physiques (barbe, rondeur, cheveux longs décoiffés). Le film cherche une certaine justesse naturaliste dans

la discontinuité, les accidents, l'excès, les ruptures de ton : désespoir et légèreté s'entremêlent et se nourrissent l'un l'autre dans une dynamique de survie très musicale que l'on retrouvera dans *La bataille de Solférino*. La folie n'est jamais bien loin, pas seulement parce que l'héroïne a un frère fou, mais en raison des états extrêmes et imprévisibles des personnages. Cette folie ordinaire est l'autre fil rouge du cinéma de Justine Triet : contenue dans les mouvements de foule et la cellule familiale, elle n'est aucunement présentée comme un état étranger à notre quotidien.

Ci-dessous : *Vilaine fille, mauvais garçon*
Ci-dessous à gauche : *Sur place*



- 1 Entretien avec Justine Triet réalisé par Jean-Marc-Lalanne pour *Les Inrockuptibles* : www.lacid.org/revues-de-presse/les-films/la-bataille-de-solférino-268/en-ordre-de-bataille
- 2 Film disponible intégralement dans les bonus du DVD pédagogique
- 3 Film disponible intégralement dans les bonus du DVD pédagogique
- 4 www.mediapart.fr/journal/culture-idees/170913/solférino-2007-filmer-la-politique-comme-une-emotion
- 5 Présenté par *Les Inrockuptibles* comme « *l'homme de l'ombre du jeune cinéma français* », Emmanuel Chaumet est également le producteur de *La vie au ranch* de Sophie Letourneur, *Réussir sa vie* de Benoît Forgeard, *La fille du 14 juillet* d'Antonin Peretjatko : www.lesinrocks.com/2014/02/26/cinema/emmanuel-chaumet-lhomme-de-lombre-du-jeune-cinema-francais-je-ne-suis-pas-un-bon-eleve-11480239/
- 6 Film disponible intégralement dans les bonus du DVD pédagogique

LAETITIA, VINCENT ET LES AUTRES

Plusieurs fois primé en festival, *Vilaine fille, mauvais garçon* marque le début de la collaboration de Justine Triet avec l'actrice Laetitia Dosch. Cette comédienne, également auteure et metteur en scène, fait ses débuts dans le théâtre contemporain et expérimental. Performeuse et danseuse, elle se distingue par son goût du risque, son art de mettre son corps à l'épreuve (et à nu) et de créer le malaise en transgressant certains codes comiques et sociaux, comme dans son one's woman show, *Laetitia fait péter*. Nul doute qu'elle a grandement inspiré son personnage dans *Vilaine fille, mauvais garçon*, une comédienne chauffeuse de salle, capable de passer du rire aux larmes ou d'afficher subitement un visage totalement inexpressif. Si son personnage dans *La bataille de Solferino* est différent de celui-ci, plus dans le contrôle⁷ (malgré des crises mémorables), il est évident que la réalisatrice a fait appel dans les deux cas au sens de l'improvisation de la comédienne et à son goût de l'expérience inédite. Le parcours de Vincent Macaigne est proche de celui de Laetitia Dosch : lui-même vient du théâtre où il s'impose non seulement comme comédien mais aussi par ses mises en scène irrévérencieuses, déjantées et hystériques⁸. Comme sa partenaire de jeu, il refuse les conventions et affirme un certain penchant pour les situations limites et explosives. De quoi nourrir le personnage de Vincent auquel il apporte son côté hirsute, tourmenté et bouillonnant. Il se démarque ici du rôle de vieux garçon timide d'*Un monde sans femmes* (2011) de Guillaume Brac, qui l'a révélé au cinéma, pour incarner une personnalité, certes toujours vulnérable, mais plus forte et inquiétante. Autour des deux acteurs et devant la caméra de Justine Triet, une bande de cinéma (et de cinéastes) se forme. Certains de ses membres apparaissent déjà dans *Vilaine fille, mauvais garçon* : le réalisateur Virgil Vernier (déjà dans un rôle de séducteur un peu lourdingue) qui, comme Justine Triet, est passé par les Beaux-Arts, orientation art vidéo⁹, et l'écrivain Aurélien Bellanger¹⁰. Se greffe à cette clique Arthur Harari¹¹ dans la peau du pseudo avocat : frère de Tom Harari, le chef opérateur du film, il est lui aussi réalisateur¹². Difficile de ne pas voir à travers eux (ils conservent tous leur prénom dans le film), une autre manière pour Justine Triet de rester dans le documentaire en faisant, en creux, le portrait de ses amis et frères d'armes.

⁷ La comédienne dit avoir imaginé que son personnage dans *La bataille de Solferino* était le même que celui qu'elle incarne dans *Vilaine fille, mauvais garçon* : « Entre les deux films, je me suis demandée ce qui avait pu se passer pour que ce personnage soit si abîmé. Je jouais sur le regret d'avoir perdu une identité ». www.troiscouleurs.fr/2013/09/la-bataille-de-solferino-revue-de-troupe/

⁸ « Trash », c'est ainsi qu'a été qualifiée sa mise en scène d'*Hamlet*, le remarqué *Au moins j'aurais laissé un beau cadavre*, et que l'on pourrait qualifier également son court métrage *Ce qu'il restera de nous*.

⁹ Il se fait connaître, comme Justine Triet, via des films documentaires : *Pandore, Commissariat et Chroniques de 2005* (dans lequel figure la réalisatrice). Son dernier *Orléans* est une fiction qui ne cesse de se frotter au documentaire, notamment dans une scène où les héroïnes sont mêlées à une foule réelle (qui fascine aussi Vernier) lors d'une grande fête consacrée à Jeanne d'Arc.

¹⁰ Auteur de *La théorie de l'information*, un premier roman très remarqué paru aux éditions Gallimard, il joue le faux témoin qui expose sa théorie sur les enfants naturellement de droite.

¹¹ Justine Triet et lui sont les parents de la petite Liv du film.

¹² Il a réalisé les courts métrages *La main sur la gueule* et *Peine perdue*.



FILMOGRAPHIE

Justine Triet, réalisatrice

- *Sur place* (court métrage expérimental, 2007)
- *Solferino* (moyen métrage documentaire, 2008)
- *Des ombres dans la maison* (moyen métrage documentaire, 2010)
- *Vilaine fille, mauvais garçon* (court métrage fiction, 2011)

IDENTIFICATION D'UN PREMIER FILM



Photo : Jean-François Robert/Modds pour « Le Monde », du 13 mai 2013

De gauche à droite : Vincent Macaigne, Justine Triet, Antonin Peretjatko, Frédéric Dubreuil, Sébastien Betbeder, Yann Le Quellec, Laetitia Dosch, Serge Bozon, Bernard Menez, Yann Gonzalez.

« Nous avons besoin d'audace et de grands gestes, quel que soit le résultat dans un premier temps : nous désirons l'élan, l'enthousiasme, l'exaltation, le combat, tout ce qui nous évitera la nostalgie, la dépression et le défaitisme. Tout ce qui sortira le cinéma d'auteur de ses petits calculs et lui redonnera son ambition. » écrivait le rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, Stéphane Delorme, dans son édito du numéro d'avril 2013. L'accueil unanimement enthousiaste réservé par la critique au premier long métrage de Justine Triet témoigne que la jeune réalisatrice a réussi à combler amplement cet appel au renouvellement. Au moment où le film était découvert au festival de Cannes en 2013, la presse s'est plus largement réjouie de l'arrivée d'une relève dans le cinéma français dont certains représentants firent pour l'occasion la couverture du quotidien *Le Monde*. *La bataille de Solferino* est à l'honneur sur la photo¹³ puisqu'apparaissent non seulement Justine Triet mais aussi les deux acteurs principaux de son film, Laetitia Dosch et Vincent Macaigne, véritable figure de proue de cette nouvelle génération de cinéastes : en l'espace d'un an, on l'a vu à l'affiche de cinq premiers films français¹⁴.

NOUVELLE NOUVELLE VAGUE

Le traditionnel réflexe critique qui veut que l'on rattache de jeunes réalisateurs à une famille de cinéma pour mieux les identifier, s'est traduit pour *La bataille de Solferino*¹⁵ par une référence à la Nouvelle Vague. Née à la fin des années 50, ce mouvement révèle la volonté de jeunes cinéastes (François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer et Jacques Rivette),

critiques aux *Cahiers du cinéma* à l'origine de la « Politique des Auteurs¹⁶ », d'en découdre avec une certaine « Tradition de Qualité¹⁷ » : soit un cinéma français fait en studio, des films de scénaristes (spécialisés dans les adaptations littéraires) et enfermés dans un réalisme psy-chologique très codifié. Pour leurs premiers films, ils choisissent de tourner dans des conditions plus libres, dans des décors réels, et s'accommodent de petits budgets. Ces jeunes cinéphiles férus de séries B¹⁸ ont pour modèles Jean Renoir et Roberto Rossellini, représentatifs d'un cinéma moderne et libre, ouvert sur le monde, sur la rue. Parmi leurs sujets de prédilection figurent les rapports hommes-femmes inspirés de leurs propres histoires et de l'observation des jeunes gens de leur âge. Ils donnent ainsi à leurs fictions une dimension très documentaire en filmant leur époque, ses transformations, les doutes et aspirations nouvelles de ses acteurs. En France et à l'étranger se forge à travers leurs films une certaine idée du premier film français et d'un premier film d'auteur tout court. Soit un cinéma du présent voire de l'urgence qui favorise une certaine inventivité et liberté formelles et dont se dégage une fraîcheur, une spontanéité, une énergie qui sont aussi celles de la jeunesse dont est fait le portrait. Ressort de cette référence, non pas une définition figée du premier film français, mais plutôt l'expression d'un vœu sans cesse renouvelé de changement et d'émancipation, vœu reformulé de génération en génération afin que cet héritage de la Nouvelle Vague soit avant tout celui d'une liberté conquise et non d'une forme établie. Cette bataille-là, Justine Triet la gagne haut la main pour la critique française qui s'accorde à trouver dans son long métrage toutes les qualités espérées d'un premier film : la nouveauté, la captation de l'air du temps, l'inventivité, l'audace et l'irrévérence. Dans un article consacré à *La bataille de Solferino* et à *La fille du 14 juillet* (tous deux produits par Emmanuel Chaumet), Isabelle Régnier met en avant une « esthétique un peu rugueuse, qui se laisse entraîner par son souffle, son énergie nerveuse, sans rien sacrifier de la mise en scène » et loue le « souci d'offrir (enfin !) une image de la jeunesse française contemporaine – coincée dans les galères, la précarité, et tout à la fois électrisée par l'énergie inusable qui est le propre de son âge – et de révéler en creux à quel point celle-ci a constitué, ces dernières années, un angle mort du cinéma français¹⁹ ».

¹³ www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2013/05/13/gaillarde-est-la-nouvelle-garde_3175295_766360.html

¹⁴ Il joue dans *La fille du 14 juillet* (2013) d'Antonin Peretjatko, *Tonnerre* (2013) de Guillaume Brac, *2 automnes 3 hivers* (2013) de Sébastien Betbeder, *Tristesse club* (2014) de Vincent Mariette.

¹⁵ Cette référence ne touche pas uniquement le film de Justine Triet, elle a été souvent convoquée récemment à propos de premiers longs métrages français. Parmi eux : *La guerre est déclarée* (2014) de Valérie Donzelli, *La vie au ranch* (2010) de Sophie Letourneur, *Un monde sans femmes* (2011) de Guillaume Brac et plus récemment *La fille du 14 juillet* (2013) d'Antonin Peretjatko.

¹⁶ La « Politique des Auteurs » est la proclamation par ces jeunes critiques du statut d'auteur de certains réalisateurs considérés à l'époque comme des techniciens de cinéma comme les autres.

¹⁷ L'expression est employée par François Truffaut dans son célèbre texte « Une certaine tendance du cinéma français » paru dans le n° 31 des *Cahiers du cinéma* de janvier 1954. Le futur cinéaste y critique violemment les films de scénario et s'en prend notamment aux deux scénaristes-adaptateurs Aurenche et Bost.

¹⁸ Films à petits budgets qui étaient projetés dans le cadre d'un double programme (deux films pour le prix d'un) entre les années 30 et 50. De grands cinéastes comme Anthony Mann ont fait leurs armes et développé leur style en réalisant des séries B.

¹⁹ www.lemonde.fr/festival-de-cannes-2013/article/2013/05/23/la-bataille-de-solferino-et-la-fille-du-14-juillet-deux-premiers-films-irreverencieux_3415711_1832090.html

La plupart des critiques n'ont pas manqué de resituer le film dans le contexte du cinéma français (son passé et son présent, ses motifs de prédilection, ses écueils) pour mieux mettre en avant ses qualités, ses spécificités. En témoignent ces quelques morceaux choisis :

« SAISIR SANS LE BRIDER LE MOUVEMENT DE LA VIE »

« *La bataille de Solferino* réconcilie avec ce que « premier film français » veut dire. C'est un quasi-genre, le PFF, et tous les ingrédients en sont ici réunis. Une orientation résolument réaliste, l'ambition de saisir sans le brider le mouvement même de la vie. Un certain débraillé, tantôt improvisation, tantôt faux raccord. Les éternels déchirements amoureux, l'appartement en désordre, la difficulté de grandir enfin. Des personnages prénommés comme les acteurs qui les interprètent, des acteurs qui n'en sont pas, ou pas seulement (...). Mais il y a plus : la propulsion de cette matière sur une autre scène. Ce n'est pas la recherche d'une mesure ou d'une aune garantissant au film de dûment basculer dans le grand, dans l'art... C'est plutôt la conscience que cette mesure est là, de toute façon, quoi qu'on veuille, aussi impossible à fixer qu'à contenir. Cette mesure est aberrante : une élection n'est pas une dispute, un couple n'est pas une foule, les jeux des enfants ne disent pas la vérité de la gauche ou de la droite... Entre les deux, il n'y a à proprement parler aucun rapport. Et pourtant ce rapport sans rapport est inévitable. Il se pourrait même qu'il soit le cœur de la politique, le vide qu'elle doit franchir pour avoir lieu, ce vide – cette panique – que le film enregistre sans jamais chercher à le remplir. Ce rapport est un saut, un faux raccord : c'est une projection. La beauté de *La bataille de Solferino* loge peut-être là, en dernière instance. Le 6 mai, la foule, l'élection, le reportage n'y sont pas qu'un ancrage documentaire. Ils y sont surtout un envoi, ce par quoi, sans s'annoncer le cinéma arrive. »

Extrait de la critique d'Emmanuel Burdeau, « Foule sentimentale », en ligne sur le site *Mediapart*, mai 2013

« L'INTENSITÉ D'UN CONCERT ROCK »

« Ce qui est constamment surprenant dans le film de la jeune Justine Triet, son premier long métrage, c'est la porosité totale entre récit et actu, rôles et personnes réelles, violence simulée et danger effectif selon une esthétique de l'abordage et du débordement. (...) Justine Triet n'essaie pas d'imposer un message quelconque sur le rituel démocratique, sur le genre d'individus que nos sociétés fabriquent dans l'espèce de yo-yo bipolaire de la compétitivité-crise organisant au quotidien la panique et le lessivage de citoyens privés d'utopie. Elle expose une histoire très simple, elle en montre les accidents comiques, le jusqu'au-boutisme épuisant. Elle dessine aussi un horizon asilaire collectif qui fait rire ou inquiète. Même si elle n'en parle pas dans ces termes, on a l'impression que la cinéaste cherche (et trouve) la formule d'un cinéma qui possède la même intensité qu'un concert rock. Quelque chose qui ne soit pas lissé, qui soit craché ou bégayé, tandis qu'un mur de bruit blanc s'écroule sur la scène jonchée de tessons de bouteille (...). »

Extrait de la critique de Didier Péron, « Emportées par la foule », *Libération*, 9 septembre 2013



« UN CINÉMA POPULAIRE »

« Comédie flippée, proche parfois d'*After Hours* de Scorsese, sur une journée tournant au cauchemar, *La bataille de Solferino* est également un film épique mêlant amour et politique. Son versant documentaire (une grande partie a été tournée le 6 mai 2012, directement dans les rues de Paris, Place de la Bastille et au siège du Parti Socialiste) n'en fait pas pour autant un objet expérimental mais un film de son temps, n'ayant pas peur d'embrasser l'histoire immédiate. Faisant en permanence circuler l'émotion de l'intime au collectif, Justine Triet renoue avec un cinéma populaire, présentant à la fois des personnages hauts en couleur et une réelle inscription dans la société française. Si la crise conjugale est l'un des moteurs du cinéma français, la réalisatrice adopte la forme la plus inattendue et ambitieuse du récit picaresque. Les personnages traversent de façon presque inconsciente, un événement collectif livré dans sa forme brute et chaotique. Qu'elle filme la panique de Laetitia Dosch ou les mouvements de foule de la rue de Solferino, Justine Triet donne l'impression de toujours mordre avec jubilation dans le réel. Elle ne le contraint pas, le préférant libre et fugitif, aussi inattendu que ses personnages. »

Extrait de la critique de Stéphane du Mesnildot, « Assaut », *Cahiers du cinéma*, n° 692, septembre 2013

« LA REVANCHE DE SOLFÉRINO »

« Justine Triet est née en 1978. *La bataille de Solferino*, son premier long métrage, fut l'invi-tée surprise du dernier Festival de Cannes. Refusé par toutes les sélections (Compétition officielle, Un Certain Regard, la Quinzaine des Réalisateurs, la Semaine de la Critique), le film fut présenté pour ainsi dire en contrebande dans une petite salle de la rue d'Antibes, sélectionné par l'Acid (Association du Cinéma indépendant pour sa Diffusion). Il trusta en seulement vingt-quatre heures toutes les conversations, faisant même la une de *Libération*. Ce fut, ce n'est rien de le dire, la revanche de « Solferino ». Une revanche juste : ce film est non seulement beau, mais il est surtout traversé d'une puissance contagieuse. Son envie de cinéma est telle qu'elle bouscule les lignes établies, redistribue à son aise les enjeux de la fiction et du documentaire et, au passage, ridiculise quelques modes de productions traditionnels, chloroformés sous tant de confort. En choisissant d'installer une scène de ménage le soir du 6 mai 2012, rue de Solferino, au siège du PS, Justine Triet prenait le risque de voir son projet entier sombrer. On n'imagine personne d'autre qu'elle en France pour vouloir faire reposer une fiction de deux heures sur quarante minutes tournées en quatre heures au milieu du chaos d'une élection présidentielle. »

Texte de Philippe Azoury qui introduit son entretien avec Justine Triet, site du *Nouvel Observateur*, 18 septembre 2013

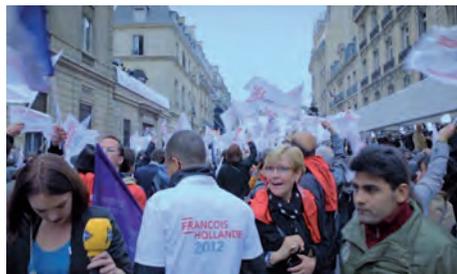
1 Dedans et dehors [ohoomin – oh1omin]



Dimanche 6 mai 2012. Laetitia, journaliste à i>Télé et mère de famille sur les nerfs, s'apprête à sortir pour couvrir la soirée des élections présidentielles au QG du Parti Socialiste. Ses deux filles en bas âge, Liv et Jeane, braillent alternativement tandis que Virgil, son compagnon, tente maladroitement de calmer tout le monde. Pendant ce temps-là, Vincent, le père des petites, prépare sa visite chez Laetitia en achetant des cadeaux pour ses filles et son ex-femme. La jeune femme donne rapidement des consignes au jeune Marc qui gardera les enfants. Quand Vincent appelle pour dire qu'il arrive, Laetitia raccroche en le traitant de fou, puis elle demande à son voisin d'intervenir en cas de problème et ordonne au baby-sitter de ne pas sortir. Vincent tente de rejoindre son ami Arthur.



2 À l'assaut [oh1omin – oh34min]



Laetitia se rend rue de Solférino où elle recueille des impressions de personnalités de gauche et de militants. Vincent revient à la charge et parvient à convaincre Marc de lui ouvrir la porte. Le voisin arrive à la rescousse et parvient à le faire sortir de l'appartement. Envoyée temporairement au QG de l'UMP, Laetitia est prévenue de la situation et somme le baby-sitter de la rejoindre rue de Solférino avec les filles. Vincent s'invite chez Arthur, employé dans un cabinet d'avocat, pour lui exposer sa situation et lui demander conseil.



3 Panique dans la foule [oh34min – oh59min]



Marc est rejoint à Solférino par Émilie, une amie, qui l'aide à garder les filles. Vincent débarque et l'insulte. Noyé dans la foule et en panique, il retrouve Laetitia accaparée par son travail au moment de l'annonce de la victoire de François Hollande. Alors que la joie des militants explose, Vincent tente de partir avec Jeane. Il est rattrapé par Laetitia et se bagarre avec un inconnu qui s'interpose entre eux. La police l'embarque. Laetitia rejoint brièvement Marc, Émilie et les filles dans un café, puis se rend place de la Bastille après avoir recueilli quelques réactions dans le camp des vainqueurs. La fête vire à l'échauffourée et les forces de l'ordre interviennent. Vincent finit par sortir du commissariat et retrouve Arthur tandis que Laetitia rentre à pied.



4 Retour à l'appartement [oh59min – 1h34min]



De retour chez elle, Laetitia libère Marc et connaît un court répit avant l'arrivée de Vincent accompagné d'Arthur et décidé à faire valoir ses droits. Une violente dispute éclate entre eux, stoppée par les pleurs de Liv. Virgil débarque alors que règne un semblant d'accalmie. Il fait la connaissance de Vincent et se saouïe avec lui. Laetitia sort promener la chienne d'Arthur et vomit dans la rue. À son retour, elle suggère à son ex-compagnon de partir et rit de la libido exacerbée de Virgil. Vincent et Arthur terminent leur soirée dans un restaurant chinois.



NB : les timecodes ont été relevés à partir du DVD du film.

RÉÉCRITURE

Au-delà même de la fascination de Justine Triet pour la foule, présente dès ses premiers films, deux expériences de tournage sont à l'origine de *La bataille de Solferino*. En 2007, la réalisatrice tourne en noir et blanc le documentaire *Solferino* sur les élections présidentielles. Elle filme le premier et le second tour au QG du Parti socialiste et enregistre l'attitude des journalistes et des militants, les actions et émotions des acteurs-spectateurs de l'événement, côté rue. Le résultat ne la satisfait pas, elle prend conscience qu'il manque au film une histoire : « *Je pensais à l'époque qu'il n'était pas nécessaire d'avoir une histoire. À présent je suis certaine du contraire*²⁰ ». Sa première fiction, *Vilaine fille, mauvais garçon*, la laisse autrement sur sa faim, la privant de l'excitation particulière qu'elle éprouve lorsqu'elle réalise des documentaires. Le désir de se confronter au réel et à ses imprévus tout en suivant une histoire précise est l'élément fondateur de *La bataille de Solferino*. Pour donner corps à ce projet, la réalisatrice se replonge dans les images (en noir et blanc) qu'elle a tournées en 2007 : « *C'est en observant les micro-scènes ayant lieu à l'intérieur de la foule – bagarre, solitude, ainsi que toutes les attitudes de chaque personne, prise individuellement, dans la masse – que, bien plus tard, en revoyant Solferino je me suis dit que c'était cela qu'il fallait faire : raconter une histoire qui se passerait dans ce décor, un décor amenant une altérité très forte et cognant mes personnages à la brutalité de la vie. Une des micro-scènes dont je me souviens est celle d'un homme se mettant à en insulter un autre, d'un débordement qui semble avoir lieu mais qui, en fait, est bien vite noyé dans la masse venue soutenir la candidate. C'est sûrement ce genre de choses, aussi, qui m'a aidée à écrire La bataille de Solferino : avoir observé avec quelle vitesse sont maîtrisés et oubliés les cris et les réactions risquant de déranger le bon déroulement de l'événement*²¹ ». Ressurgit, en parallèle, le désir de longue date de la réalisatrice de faire un film sur un homme exclu de la société. C'est le personnage de Laetitia qui fera le lien entre l'individu marginalisé et le grand rassemblement politique. Justine Triet décide de s'appuyer sur les images qu'elle a tournées, notamment les papiers d'ambiance pour la télévision, et de son observation des JRI (journalistes reporter d'images) pour

écrire ce personnage féminin et construire les scènes de rue. Lorsque l'idée du film germe, un an avant les présidentielles, elle imagine un autre scénario politique. Suite à l'affaire DSK, la gauche semble mal engagée pour gagner les élections, c'est donc avec en tête ce programme de défaite qu'elle commence à imaginer son histoire : « *L'héroïne du film devait être au milieu d'un parterre de jeunes filles en pleurs. Tout était imaginé et écrit autour de la victoire de la droite. D'autant que j'avais déjà filmé ces réactions en 2007. Je connaissais bien. Je trouvais super que l'héroïne subisse un drame intime, au centre d'un drame politique. La fin devait se terminer donc, dans un grand mouvement de rébellion ; une reporter de choc qui filme une nuit entière de rébellion. C'est devenu très différent dans le film. En même temps, le film reste proche au final : en dehors de la foule en liesse, la structure est très proche. La différence je pense, si Sarkozy avait gagné, est l'importance qu'aurait prit la part politique du film. J'aurais forcément beaucoup accentué sur la rébellion qui suivait l'élection – je pense que de nombreux groupes auraient manifesté pendant toute la nuit. L'écho en aurait été différent. Tout l'enjeu de ce type de projet réside justement dans cette impossibilité à figer le récit. Et de s'adapter*²² ». Calendrier politique oblige, le tournage se fait en deux temps et débute par l'événement électoral, alors que le film n'a encore quasiment aucun financement. Même si Justine Triet n'avance pas en terrain inconnu, l'opération est compliquée²³ et risquée : elle n'a pas d'autorisation de filmer et peut se faire éjecter au moindre moment. Sept caméras sont postées au QG du PS, à divers points stratégiques, et une autre filme au siège de l'UMP. Les acteurs doivent composer sur le vif, au cœur de cette arène imprévisible²⁴. Seules certaines scènes avec les enfants seront filmées hors de ce contexte réel.

²⁰ www.mediapart.fr/journal/culture-idees/170913/solferino-2007-filmer-la-politique-comme-une-emotion

²¹ Ibid.

²² blogs.mediapart.fr/blog/quentin-mevel/220913/la-bataille-de-solferino-rencontre-avec-la-cineaste

²³ Elle peine à trouver des appartements où poster ses caméras.

²⁴ Sur le moment, certaines personnes croient que Vincent et Laetitia se disputent réellement et tentent de s'interposer.

TITRE DE GLOIRE ?

La bataille de Solferino emprunte son titre à un épisode de la campagne d'Italie qui opposa le 24 juin 1859 l'armée française de Napoléon III, alliée à l'armée sarde, aux troupes de l'empereur autrichien François-Joseph. Cette bataille, remportée par les franco-piémontais, est donc associée à une victoire. Pourtant, rien n'est moins sûr dans le film de Justine Triet qui ne fait aucunement allusion à cet épisode historique. Certes, le film suit bien un schéma guerrier et il y a bien une victoire, celle de François Hollande, mais celle-ci perd sérieusement de son éclat lors du deuxième temps de la soirée électorale, quand des échauffourées ont lieu place de la Bastille. Par ailleurs, le triomphe de la gauche ne provoque aucune réaction de la part des personnages principaux, préoccupés par leurs problèmes personnels ou totalement indifférents à l'événement politique comme Arthur. La vraie bataille se joue du côté des parents et l'un des temps forts du film, outre la séquence dans la foule, est cette longue scène de dispute qui oppose Laetitia et Vincent dans l'appartement. Là encore, la réalisatrice refuse l'idée de victoire ; l'accepter serait, sur le plan politique comme sur le plan fictionnel, une manière de choisir un camp. Certes, Vincent semble remporter une bataille dans cette guerre conjugale puisqu'il finit par conquérir le terrain que Laetitia lui interdit, mais ce succès est très clairement relativisé par les propos d'Arthur qui juge son ami « *difficilement défendable* ». Déplacée sur une sphère privée, la bataille que se livrent ce père et cette mère n'est pas pour autant étrangère à des enjeux politiques. À bout d'arguments, les parents finiront par revenir sur ce qui pourrait bien être à l'origine de leur séparation : Laetitia reproche à Vincent d'être un artiste dans sa « *bubulle* », coupé du monde, tandis qu'elle prétend être utile à la société en informant les gens, ce qui ne manque pas de déclencher la consternation de son ex-conjoint.

FILM CATASTROPHE

La bataille de Solferino commence comme une chronique sans fard d'une vie familiale à la fois chaotique et ordinaire. Réaliste en somme ? Parce que le père, séparé de la mère, est empêché de voir ses filles, la chronique rejoint très vite le drame familial. Celui-ci est intensifié par le contexte électoral spectaculaire dans lequel se déroule cette guerre parentale.

UNE TRAGI-COMÉDIE FAMILIALE

Le film se situe a priori dans le registre large et varié de la crise conjugale, versant divorcés. Cette catégorie draine souvent son lot de films dossiers qui appréhendent la séparation de parents comme un phénomène de société à « traiter », veulent prendre le pouls d'une époque, de ses mœurs, et livrent occasionnellement un mode d'emploi pour divorcés. Tout ce que n'est pas *La bataille de Solferino*. Si le film reflète quelque chose de l'époque, il n'en tire aucun constat général, aucun discours. De plus, il ne s'intéresse pas au moment même de la rupture et à ses conséquences immédiates – schéma dramaturgique le plus répandu, parfois exposé étape par étape tel un précis de décomposition (*Kramer contre Kramer*²⁵) –, mais à ce qui vient après encore : l'application de



l'accord juridique conclu concernant les enfants. La bataille a déjà eu lieu, mais les motifs guerriers propres aux récits de divorce courent toujours, parce que les termes du contrat ne sont pas respectés de part et d'autre. Tout semble donc à rejouer dans cette phase de post-rupture, de la grande scène de ménage sans cesse différée dans un véritable jeu de course-poursuite à la confrontation finale. La scène de tribunal



est elle aussi revécue, sur un mode sauvage, au moment où Arthur et Vincent débarquent en fin de soirée chez Laetitia pour mettre les choses à plat. Ainsi, tout en se démarquant du temps immédiat de la séparation, le film le réactualise dans un jeu acharné d'évitement, d'obstruction et de répétition. Les comportements contradictoires et extrêmes des personnages font bouger dès le début les lignes du drame intimiste : on peut basculer en un rien de temps du rire aux larmes, du calme à la tempête, puis de la violence à l'absurde (entre la bagarre dans la rue et la scène du commissariat). Leur impossibilité à s'écouter donne régulièrement lieu à des dialogues de sourds, des décrochages loufoques qui produisent au cœur même du drame de purs moments de comédie (comme la scène du restaurant chinois). Le grand huit émotionnel organisé par le film appelle presque inévitablement une sorte de dégénérescence comique du drame, comme un relâchement, un grand rire nerveux, parfois libérateur (celui de Vincent face à Virgil, par exemple). De quoi renvoyer directement à l'idée d'art totalisant, fait de moments graves et légers, exposée par Arthur quand il commente avec Vincent le morceau de Chopin qu'il a mis pour calmer les esprits.

DE LA CHAMBRE À LA RUE

Si le film résiste à tout classement, c'est aussi parce que la fiction ne se déploie pas sur un territoire attendu en matière de topographie des sujets et des émotions : l'appartement



(parisien de préférence), la chambre sont bien souvent les lieux de prédilection du drame intimiste (*Dans Paris*²⁶, *Un couple parfait*²⁷). *La bataille de Solferino* démarre dans le cadre confiné du film d'intérieur, mais se déporte rapidement du côté de la rue, plus spontanément associée au documentaire. Ce rapprochement est renforcé ici par la nature même des images tournées par Justine Triet et son équipe : les captations en direct de l'événement électoral vécu par une foule réelle. Mais cette répartition convenue, voire caricaturale des genres – la chambre comme scène de la fiction, et la rue comme matière documentaire – n'est pas aussi évidente qu'elle en a l'air, c'est même l'inverse qui semble se produire. Il se pourrait bien, en effet, que la fiction soit plus du côté de la rue et le documentaire du côté de la chambre. Exposée au grand jour, soumise à cette épreuve du réel, la scène de ménage se dilue dans une grande fiction nationale qui révèle un spectacle plus artificiel que celui en intérieur (voir SÉQUENCE p.14). Car que voit-on d'autre, à ce moment-là, que la mise en place d'un show, d'une construction médiatique ? Si bien que l'événement électoral apparaît comme une vaste scène où chacun joue un rôle déterminé d'avance : la journaliste, les militants-supporters acclamant ou huant les personnalités politiques qui défilent sur l'écran géant. Ce contexte réel révèle d'autant plus sa part fictionnelle que sa forme spectaculaire tire le film vers le cinéma d'action, orientation revendiquée par Justine Triet.

Il se rapproche du thriller, tendance paranoïaque (un fantasme d'enlèvement d'enfants plane), voire du film catastrophe : le père cherchant ses enfants dans la foule n'est pas si éloigné, par instants, de celui joué par Tom Cruise dans *La Guerre des Mondes* (2005) de Steven Spielberg. À l'inverse, dans les scènes d'appartement du début, c'est le documentaire qui semble prendre le dessus en raison de la présence des fillettes. Leurs réactions imprévisibles appellent l'improvisation, elles orientent inévitablement le jeu des acteurs et la mise en scène qui doivent composer à partir de cette matière brute et aléatoire (voir PLAN p.16).

L'INTIME ET LE POLITIQUE

Le rôle central joué dans la narration par les élections présidentielles invite immanquablement à s'interroger sur la place du politique dans le film. Comment oriente-il son genre ? En quoi concerne-t-il et éclaire-t-il la vie des personnages ? On est ici très loin du film d'élection à l'américaine où l'on suit les coulisses de la conquête du pouvoir et de son show médiatique (*Votez McKay*²⁵), où les interférences entre vie privée et vie publique sont au centre de l'attention (*Primary Colors*²⁶). Parce qu'il est vu et vécu de l'extérieur, l'événement électoral donne lieu ici à une toute autre forme de confrontation entre l'intime et le politique. Notons néanmoins que le film partage avec le cinéma américain le fait d'ancrer la fiction dans un événement contemporain, ce qui est rare dans le cinéma français, plus enclin aux mises en relation du privé et du public dans le cadre d'un film historique. C'est le cas récemment des *Adieux à la reine* (2011) de Benoît Jacquot. Retenons l'exemple éclairant des *Amants réguliers* (2005) de Philippe Garrel, autre film pris entre la chambre et la rue. Soit l'histoire d'une rencontre et d'une séparation éclairée à la lumière des événements de mai 68 auxquels participent les personnages. Le temps des espérances politiques est celui de l'amour, le temps du désenchantement idéologique sera celui de la désillusion amoureuse. Les deux sphères intimes et privées sont éclairées l'une l'autre par la même flamme, ardente puis fébrile de la jeunesse. Ce rapport est tout autre

dans *La bataille de Solférino* : les personnages ne semblent pas se sentir concernés par les élections, si ce n'est par intérêt professionnel pour Laetitia ou pour des raisons extérieures aux enjeux mêmes de l'événement. La dimension politique du film se situe paradoxalement là, dans cette indifférence et ce désengagement qui transparaissent jusque dans la foule qui semble davantage réunie pour la forme que pour le fond (en témoignent certains propos recueillis). À cela s'ajoute, juste après la fête, l'expression d'un désenchantement marqué par les échauffourées place de la Bastille. Si un même climat électrique et déceptif circule entre le privé et le public, il n'établit entre ces deux domaines qu'un rapport de cause à effet purement formel. Le film amène ainsi à s'interroger sur ce qui subsiste du lien entre préoccupations individuelles et enjeux politiques, et laisse entrevoir qu'à ce niveau-là aussi quelque chose a été rompu.



- ²⁵ Film de Robert Benton (États-Unis, 1979)
²⁶ Film de Christophe Honoré (France, 2006)
²⁷ Film de Nobuhiro Suwa (France, 2005)
²⁸ Film de Michael Ritchie (États-Unis, 1972)
²⁹ Film de Mike Nichols (États-Unis, 1998)

DÉRISION ET CONTRADICTIONS

La parole tient une place paradoxale dans la bataille que se livrent Vincent et Laetitia : elle est au cœur des enjeux – il faudrait trouver un accord – et occupe largement le terrain, mais elle s'avère totalement vaine. Souvent interrompus et répétitifs, les dialogues sont porteurs d'une grande violence (les « *ça m'angoisse* », « *c'est très, très grave* », « *t'es vraiment conne* », « *ta gueule, elle est hyper violente* » proférés par Vincent) et témoignent de l'échec des personnages à communiquer. D'où les « tapes » qui tombent brusquement. Mais cette défaite de la parole n'est pas seulement propice à un constat dramatique. Les mots sans portée, enfermés comme les personnages dans des bulles, revêtent bien souvent une dimension dérisoire, incongrue et comique. Les propos souvent décalés des uns et des autres deviennent non seulement la marque de leur obsession et de leur angoisse, mais ils résonnent aussi comme une langue absurde, presque étrangère, dont Justine Triet ne manque pas de souligner avec ironie le caractère exotique. Les scènes où Vincent noue un dialogue hésitant avec des commerçantes chinoises mettent en évidence son étrangeté à certains codes du monde. Et inversement, la société peut montrer un visage comique inattendu et lui aussi étrange : lorsque Vincent est embarqué par la police, l'expression « panier à salade » semble prise au pied de la lettre puisque le fourgon devient le lieu d'une discussion hors sujet entre policiers sur la nourriture. Les dialogues alternativement violents et légers soulignent aussi les nombreuses contradictions des personnages dont les gestes et paroles s'accordent rarement. Vincent reproche à Laetitia de trop gâter leurs filles mais de son côté, il arrive les bras remplis de cadeaux inappropriés pour des enfants en bas âge. Émilie fait remarquer à Laetitia qu'elle a fait une grosse erreur en demandant à Marc d'emmener les petites filles rue de Solférino mais elle n'hésite pas à confier Jeane à une vague connaissance croisée par hasard dans la foule.

PARCOURS DU COMBATTANT

C'est au cours d'une unique journée que se déploie *La bataille de Solferino*, qui suit un fil chronologique linéaire, du lever des personnages – presque pris au saut du lit – jusqu'au milieu de la nuit. Comme bien souvent dans ce cadre temporel resserré, par instants proche d'une dramaturgie en temps réel, tout tourne autour d'un événement exceptionnel – prévisible et/ou accidentel – qui éclaire sous un jour nouveau la vie des personnages, l'intensifie, voire la bouleverse totalement (*Un jour sans fin*³⁰, *Un après-midi de chien*³¹, *After hours*³²). L'événement en question n'est pas des moindres puisqu'en ce dimanche 6 mai 2012, les Français élisent leur nouveau Président.

LE CANEVAS ÉLECTORAL

Mais la place occupée dans le récit par cette grand-messe politico-médiatique n'est pas tout à fait celle que l'on pourrait imaginer, surtout dans le cadre d'une fiction. Les élections ne font pas l'objet d'un véritable suspense quant aux résultats. Il y a une première explication à cela : l'événement en tant que tel n'est aucunement fictif mais appartient à une histoire réelle, un passé proche où les Français ont vu s'affronter Nicolas Sarkozy et François Hollande au deuxième tour des présidentielles. L'issue du vote ne fait donc l'objet d'aucune attente pour le spectateur, ce qui donne d'emblée une orientation particulière, presque déceptive, à l'événement puisqu'il est désamorcé en tant que fiction politique. Ceci est d'autant plus marqué que les personnages ne semblent pas vraiment se sentir concernés par le résultat. Ainsi, tout en imposant au récit un programme, une dynamique incontournables, la journée électorale tient presque lieu de non-événement sur le fond. Elle est un pur cadre narratif qui aimante les trajectoires et catalyse les émotions.

INTERFÉRENCES ET CONTAMINATION

Le véritable récit du film se situe ailleurs, dans le télescopage de ce grand rendez-vous national avec un autre rendez-vous fixé sur une échelle nettement plus modeste et intime



mais autrement cruciale : la visite de Vincent à ses filles fixée ce même week-end. L'événement est a priori lui aussi incontournable puisque acté, validé par la loi. Mais parce qu'il a été contourné la veille par Vincent et le jour-même par Laetitia qui s'est organisée sans compter sur le père de ses filles, cet autre rendez-vous apporte une part d'imprévu et d'urgence dans le récit. Il devient un moment à rattraper et à arracher coûte que coûte à la grande histoire. Le suspense se déplace donc du côté de la course (contre la montre) et de la bataille de Vincent pour conquérir un territoire et un temps où se jouent sa place de père. Ses adversaires sont alors tout autant Laetitia que les élections qui semblent faire bloc contre lui. Ainsi, tout en suivant la progression claire, en

crescendo, d'une pure dramaturgie événementielle (l'avant, le pendant et l'après du résultat), le récit se complexifie et s'intensifie en retraçant la confrontation de ces deux rendez-vous, l'un imposant, l'autre à imposer. La tentative sans cesse répétée des retrouvailles du père avec ses filles dessine une ligne narrative plus incertaine et accidentée au milieu de ce programme national tout tracé : les camps opposés (le père et la mère et non plus la gauche et la droite) improvisent des stratégies, des plans d'attaque et de repli. Des variations, des contretemps se glissent alors dans cet emploi du temps soutenu. Le film avance ainsi tambour battant, par à coups, rebonds, assauts renouvelés et amplifiés. La rencontre sans cesse contrariée de Vincent avec ses enfants devient au fil de

ses tentatives et échecs un enjeu de plus en plus lourd, qui enfle au contact du spectacle politique. L'urgence et la panique mêlés à l'excitation générale génèrent alors un état de transe souligné par la bande originale (qu'elle soit moderne³³ ou classique³⁴) et les musiques et cris de la rue. Par ces effets de répétitions et de contamination, le récit devient celui, obsessionnel, d'un emballement.

LA PEUR AUX COMMANDES

Les flux contradictoires, confus des émotions s'imposent ainsi comme les moteurs premiers de la narration. De ces courants insaisissables émerge un autre récit, celui paranoïaque et fantasmagique de la mère qui redoute l'agressivité voire la folie de Vincent. Elle réunit paradoxalement (« *perversement* » dira Vincent) toutes les conditions pour qu'un scénario catastrophe se produise en mettant ses enfants dans une situation d'insécurité. Une autre peur détermine la narration, celle du père qui ne se bat pas seulement pour faire valoir son droit mais aussi pour mettre en sécurité les fillettes exposées à la liesse populaire. Le récit se trouve ainsi gouverné non seulement par ce qui déborde du cadre (juridique et électoral) mais par ce qui échappe à la raison (les peurs et contradictions des personnages) comme si sa toile de fond électorale était propice à cela. Au final, les deux rendez-vous, privé et public, auront lieu avec,



à des degrés différents, leur lot d'imprévus, de dérapages. Que reste-il à l'issue de ce débordement quasi anarchique et de ce grand essorage ? Un épuisement des forces et une victoire relative et relativisée : « *je me suis rendu compte que tu es très difficile à défendre* » dira Arthur à son ami. Cette décom-pression (très alcoolisée) laisse alors entrevoir un possible réajustement des émotions dans un cadre dont le spectateur peut encore mesurer toute la fragilité.



- ³⁰ Film de Harrold Ramis (États-Unis, 1993)
- ³¹ Film de Sidney Lumet (États-Unis, 1976)
- ³² Film de Martin Scorsese (États-Unis, 1985)
- ³³ « *Lose your soul* » des Dead Man's Bones (groupe de l'acteur Ryan Gosling) au titre prémonitoire.
- ³⁴ *Le Prélude n°2 BWV847 en do mineur, Le Clavier bien tempéré*, de Bach joué à la guitare électrique par Cyril Brongniart (découvert sur Youtube par la réalisatrice).

POINTS D'INTERROGATION

Nerveux et abrupt, le montage du film opère par ses coupes franches des ruptures mais aussi des rapprochements parfois déroutants entre des phrases, des idées et expressions. Il invite alors à s'interroger sur ce qui raccorde les séquences entre elles et fait le lien entre le public et le privé, l'intime et le politique. Ainsi, les propos de deux jeunes militants de droite, « *On vit dans un monde mondialisé aujourd'hui, il faut vivre avec notre temps* », qui concluent une série d'entretiens au QG de l'UMP sont suivis d'un plan sur le visage de la petite Liv dans l'appartement. Par le montage, un dialogue s'établit inévitablement entre ces deux moments. Que veut dire concrètement ce « *il faut vivre avec son temps* » considéré à l'aune de cette fillette en bas âge visiblement un peu perdue ? Une expression presque dubitative semble s'afficher sur le visage de l'enfant mutique, qui nous ramène à une autre réalité, concrète et immédiate. Cette figure innocente est détachée de tous ces enjeux et pourtant, malgré tout, concernée par l'avenir du pays. Plus largement, la place des enfants (et de la chienne) dans la mise en scène constitue un point d'interrogation dans le film : les petites filles révèlent une présence au monde qui dès le début oppose une forme de résistance et d'étonnement à ce qui les entoure. La réalisatrice préserve cette part d'extériorité en n'instrumentalisant pas les enfants pour faire pencher la balance en faveur d'un parent, au contraire. Si le film va dans le sens de l'émotion (rires et larmes confondus), ce n'est pas pour prendre parti et mâcher le travail du spectateur, mais justement pour refuser l'éclaircissement moral au profit d'une confusion autrement parlante.

TERRAINS MOUVANTS

Cela est posé dès le premier plan et est maintenu de bout en bout : tout dans la mise en scène de *La bataille de Solferino* est affaire de flux, de rythmes, de ruptures, de circulations et de contaminations. Les acteurs occupent une place centrale, totalement motrice dans ce débordement permanent. Ils donnent à chaque scène sa pulsation, insufflent des tonalités, des énergies variables que la mise en scène ne se contente pas d'accompagner mais qu'elle relaie comme autant de flux bruts, contradictoires et insaisissables.

DÉPASSER LES BORNES

Pour mesurer la nature et la forme de ces débordements, il est précieux de s'arrêter sur ce qui est justement dépassé, voire

outrépassé. La manière dont le père évolue dans son rapport aux lieux et aux obstacles à franchir est particulièrement éclairante. Exclu du territoire familial parce qu'il n'a pas respecté les termes de l'accord convenu, Vincent bute contre le seuil de l'appartement transformé en forteresse imprenable. La rue (où il apparaît) est l'espace auquel il est contraint pendant une bonne partie du film. Elle devient le lieu de son exclusion, de sa marginalisation et de sa fragilisation. Laetitia met en place une stratégie de protection face à laquelle ce père, qui apparaît plutôt inoffensif au premier abord, ne peut qu'endosser le rôle de l'intrus, du corps étranger et menaçant. Toute sa bataille consistera en une suite d'assauts qui à chaque fois montent d'un cran en termes de

tension et de violence. La figure de la boucle se dessine doublement à partir de lui. Avant même qu'il ne soit prisonnier de la foule, il est enfermé dehors. Il se retrouve condamné à entrer de force dans le cercle familial qui lui est interdit d'accès. La situation se répète chez Arthur dont il pénètre l'immeuble comme un voleur. Lorsqu'il arrive à s'introduire dans l'appartement de Laetitia, une autre boucle se dessine autour de lui et du tipi des enfants, quand le baby-sitter et le voisin le cernent, comme dans un western. Il lui faudra paradoxalement aller au bout de cette spirale, passer par une forme radicale d'enfermement – la prison – pour en être libéré. Accompagné d'Arthur et face à une Laetitia exténuée, il pourra alors entreprendre de franchir le seuil de l'appartement sans en être expulsé. Une boucle en entraîne une autre : Vincent rentre lui-même en boucle, c'est ce qui fera sa force au final. Si ses assauts sont régulièrement neutralisés, sa parole insistante, répétitive, devient sa première force d'attaque. En témoignent sa manière obsessionnelle et épuisante de ne rien lâcher (ses coups de fil à Arthur) mais aussi de ne pas entendre ce qu'on lui dit, sauf quand ça l'arrange. C'est véritablement dans ces moments-là qu'il devient inquiétant : dans son acharnement, par exemple, à vouloir prendre la chienne mal en point de son ami alors que celui-ci s'y oppose fermement.

LE DRAGON ET LA BULLE

Par ses montées et ses descentes, ses ralentis et ses accélérés, le jeu tout en variations de Vincent Macaigne nourrit la dimension insaisissable de son personnage. La fébrilité et la tension sont là dès le départ dans son regard inquiet, ses phrases balbutiantes. Sa voix parfois fluette, ses intonations geignardes expriment une sensibilité à fleur de peau qui subitement révèle son versant brutal, explosif, hargneux. Tout est affaire de souffle, de respiration (on le voit presque suffoquer dans la foule) dans son jeu très musical. Il dessine par ses gestes, ses expressions, des traits aussi changeants que précis, passant d'une tête de chien battu à une expression de furie proche du masque de dragon qu'il offre à ses filles. La scène où il souffle sa fumée de cigarette dans une bulle (qui marque un retour de son personnage à un certain contrôle de soi) synthétise bien ces deux aspects du jeu de l'acteur : le souffle et la précision délicate du geste qui font sa justesse.

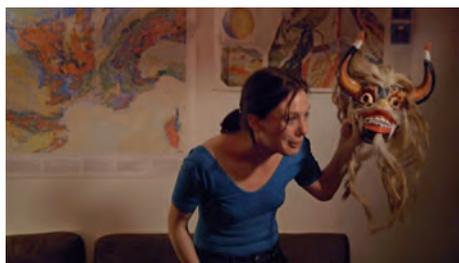
Le courant des émotions circule autrement chez Laetitia Dosch, dont le personnage – tout aussi insaisissable – opère des changements d'état plus radicaux. Son rapport au seuil et au souffle est différent de Vincent. Elle est tenue de contrôler ses émotions et échoue en partie (voir PLAN p.16) sauf quand il s'agit pour son travail de passer sans

« La vie n'est jamais située en un point particulier : elle passe rapidement d'un point à l'autre, comme un courant ou comme une sorte de ruissellement électrique »

Georges Bataille³⁵



³⁵ *L'expérience intérieure*, Gallimard, Coll. «Tel», p.3. Cité par Thierry Jousse dans *John Cassavetes*, Ed. Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 1989.



transition du chaud au froid, d'un état de l'agitation extrême à un sourire de façade. Son corps, son visage font barrage face aux pressions de Vincent, face à la foule aussi devant laquelle ont lieu ses prises d'antenne. La performance de l'actrice se situe dans sa manière de se transformer à vue pour se contenir subitement et rester en apnée, comme dans une bulle. Il y a chez elle un art de la fuite et du refoulement qui passe par le masque lisse qu'elle revêt et sur lequel se fige un sourire proche de la grimace (qui rappelle là aussi le dragon). Ses vêtements témoignent eux aussi de cette composition de façade. Si Laetitia fait l'objet d'une totale mise à nue émotionnelle et physique au début du film, elle rentre progressivement dans son rôle de journaliste via les tenues qu'elle essaie avant de partir. Parmi elles, la robe de soirée, pas très appropriée pour la mission qui lui est confiée, attire l'attention car elle affiche les couleurs de la spirale du pré-générique et souligne la manière dont le costume, difficile à attacher, n'est pas un rempart immédiat contre le flux des émotions. Le body bleu qu'elle revêt finalement marque une progression quant au blindage du personnage : s'il évoque les bodies portés par ses filles, il se présente aussi comme une armure que Virgil aura d'ailleurs bien du mal à faire tomber à la fin du film. La parole aussi lui sert d'armure : Laetitia, que l'on découvre confuse, balbutiante, surprend par son emploi inattendu de mots très précis, de formules journalistiques toutes faites qui contribuent également à masquer son état, jusqu'à ce que la digue rompe.

RÉGULATION DES FLUX

Dans ce flux incontrôlable, les gestes dépassent naturellement la mesure jusqu'aux dérapages. Ceux-ci sont réguliers : Vincent avec la chienne, la bagarre dans la rue tout de suite relayée (dans un effet de contamination) par le verre d'eau jeté à la figure du serveur puis les échauffourées à Bastille, jusqu'à la dispute finale. Ce qui met fin à cette violente scène de ménage, montée comme un disque rayé (encore la boucle), c'est un autre flux qui stoppe toute surenchère : les pleurs de Liv ramènent subitement tout le monde à sa place d'adulte (contrairement à la scène d'ouverture), à commencer par le père. En rentrant dans la chambre des filles, Vincent finit par atteindre son but. Un beau détail en dit long sur sa victoire : les photos prises au

flash dans la chambre plongée dans l'obscurité semblent être le signe d'une accroche, d'une prise enfin possible sur ses filles. Au mur, l'attention est portée sur les peintures des enfants, le décor n'appelle plus un changement d'échelle (le plan de Paris), une démesure, mais un retour à une juste mesure. Le flux débordant qui traverse le film semble alors un minimum canalisé, régulé sous l'effet de la musique apaisante, de l'alcool et de l'arrivée de Virgil qui étonnamment redonne au père sa place. Tandis que la fumée (du dragon) rentre dans la bulle, Laetitia exténuée vomit dans la rue, où elle promène la chienne. Soit une autre manière d'évacuer la violence accumulée, de lâcher les vannes en même temps qu'elle lâche prise sur son territoire.



ENFERMÉS DEHORS

[de 00h41min34sec jusqu'à 48min30sec]

Si l'annonce du résultat électoral constitue le climax du film, ce n'est pas en tant qu'événement politique en soi mais parce qu'il exacerbe le conflit entre Vincent et Laetitia. Dans ce moment spectaculaire, la crise familiale apparaît plus que jamais comme une affaire de territoire, de place parentale à conquérir. Cette conquête est aussi celle de la mise en scène qui se met en danger en se confrontant à une matière documentaire (la foule réelle rassemblée rue de Solférino) qu'elle ne peut contrôler mais avec laquelle elle compose sur le vif, avec la complicité des acteurs et grâce à une équipe de tournage (sept caméras sur place) postée à plusieurs points stratégiques. Du début du décompte jusqu'à l'arrestation de Vincent, on compte une cinquantaine de plans qui ne cessent d'alterner différentes échelles : des cadrages resserrés sur les visages des personnages aux plans très larges sur la foule en passant par des plans d'ensemble rassemblant une poignée d'individus. Le montage joue un rôle capital dans la construction de la séquence en orchestrant des circulations et dialogues permanents entre l'individuel et le collectif, la fiction et le documentaire dont découlent des mouvements d'amplification, de pression et d'explosion. En se référant à la manière dont un tel événement est couvert par les médias, la mise en scène de Justine Triet nous laisse mesurer à quel point elle s'en démarque radicalement en s'orientant vers ce qui justement ne peut se plier au formatage médiatique et le déborde littéralement.

AFFOLEMENT DU REGARD

Il y a largement de quoi se perdre dans cette séquence (extraite d'une séquence plus longue encore) : se perdre dans cette succession de plans et une multitude de gens, perdre de vue les personnages, leurs actions et leurs intentions. Telle est une des premières sources d'angoisse exploitée par la mise en scène qui met les regards dans un état d'affolement : qu'il s'agisse du regard des parents qui ne parviennent pas à avoir prise sur la situation, ou de celui du spectateur qui perd régulièrement de vue les personnages, les cherche dans la foule et ne les retrouve que par intermittence. Un premier décrochage s'effectue au moment de l'annonce de la victoire de François Hollande.

Juste après que Laetitia ait tenté (en vain) auprès de sa chef de s'absenter une minute pour gérer la crise familiale (1), commence le décompte hurlé par la foule. On la quitte prisonnière de sa fonction pour suivre le compte à rebours au rythme de plusieurs plans d'échelles variées montrant l'assemblée en attente et excitée (2, 3). Dans ce défilé de visages anonymes apparaît Marc avec Liv dans les bras, le visage tendu (4) : lui aussi attend d'« être libéré » par le résultat pour une raison qui n'est pas liée au verdict. Puis une nouvelle série de plans très larges en plongée fait monter la pression d'un cran et semble anticiper l'ampleur du déchaînement à venir (5). Ce changement d'échelle est parfaitement synthétisé par le zoom arrière sur Vincent noyé dans la masse, zoom qui semble définitivement neutraliser sa capacité d'action, déjà fortement limitée (6a, 6b). L'angoisse du personnage est d'autant plus palpable que ces plans larges nous donne à voir un bloc humain fourmillant, sans visage. Dans ce contexte où l'individu s'efface derrière le collectif, se fond dans la masse, la quête de Vincent pour retrouver ses filles et conquérir sa place de père semble plus insurmontable et angoissante que jamais. Car dans ce jeu d'apparition et de disparition, c'est une peur plus profonde qui se joue : celle de ne plus jamais (a) voir ses enfants.

TENIR EN LIESSE

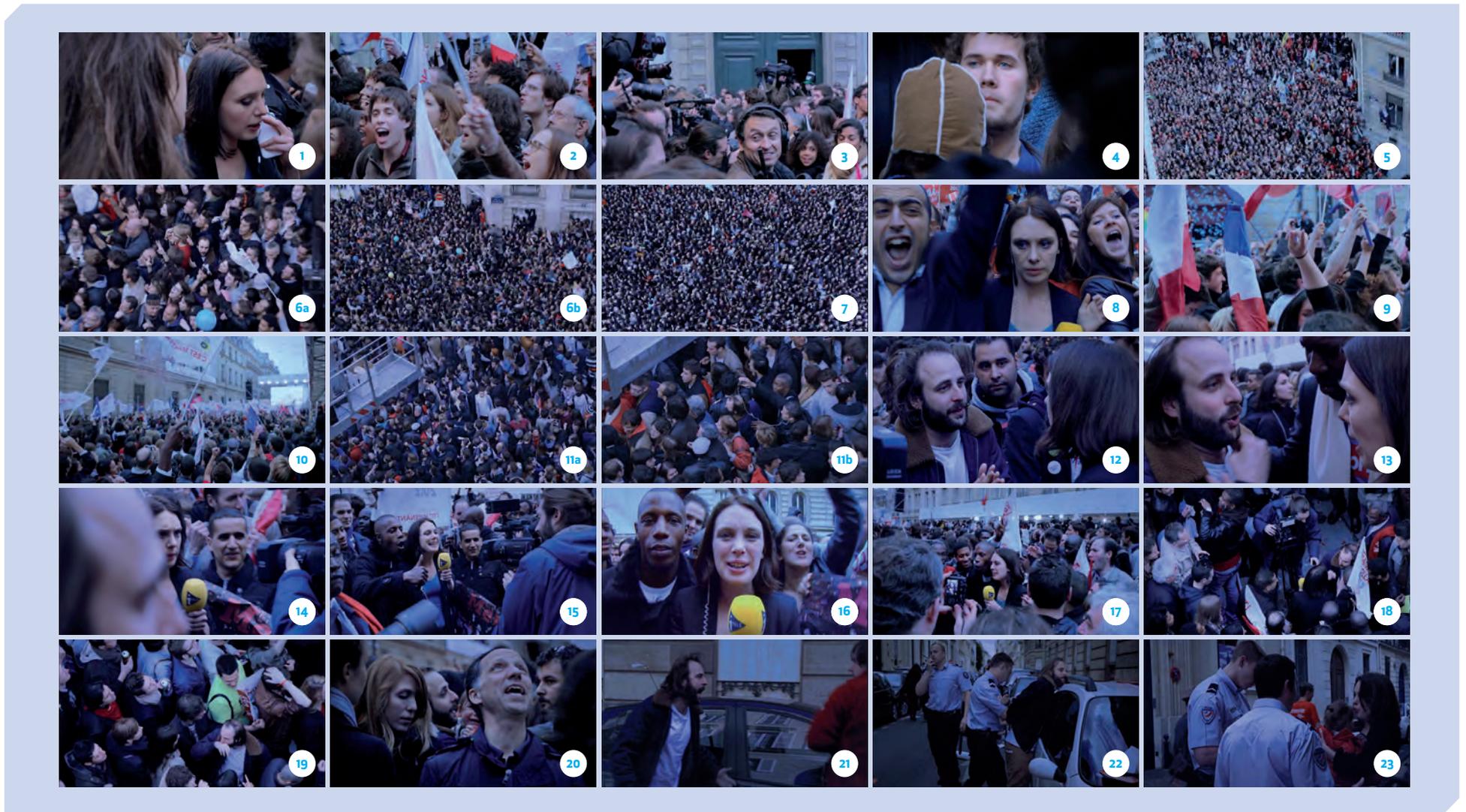
Le silence qui gagne la masse, avant que celle-ci ne se mue en une spectaculaire vague de joie, renforce la paralysie des personnages, enfermés dehors. L'asphyxie de Vincent, en panique, se trouve paradoxalement relayée et accentuée par cette respiration suspendue (7) puis par sa reprise volcanique. Ainsi, au fil de ce montage alterné, une double contamination et lecture des images s'installe. Les expressions de joie, soulignées par le montage qui multiplie les plans de foule en liesse (9, 10), se teinte d'émblée d'une sorte de désenchantement : juste après l'annonce, on entrevoit au milieu des militants exaltés le visage de Laetitia préoccupée, triste, ailleurs (8). Inversement, la crise familiale, à rebours de l'ambiance festive, prend une dimension totalement épique dans ce cadre démesuré. Vincent comme Laetitia ont à lutter contre les événements-éléments, mais ils gèrent différemment la pression du cadre (national et

cinématographique). Après l'annonce de la victoire de Hollande, Vincent refait péniblement surface et entreprend de se frayer un chemin, à contre-courant de la foule. Un plan en plongée met en évidence la dimension physique, éprouvante de sa trajectoire et l'ampleur de sa bataille (11a). Ce parcours du combattant se conclut sur une petite victoire : un zoom avant sur Vincent laisse brièvement entrevoir la possibilité pour lui d'avoir un semblant de prise sur la situation en même temps qu'il permet au spectateur de s'accrocher de nouveau à un repère visuel (11b). Cette prise paraît se confirmer dans le plan suivant (un faux raccord) où Vincent surgit subitement derrière Laetitia – miraculeusement retrouvée – pour lui parler (12).

« PARTIR EN LIVE »

Mais ce ne sera qu'un énième assaut raté de sa part. Deux raisons à cela : d'abord sa crise de nerfs (13), contrecoup du mélange de tension physique et nerveuse accumulées. Le bouillonnement incontrôlable de la foule semble avoir contaminé Vincent de manière négative et dégénérer, à travers lui, vers une forme plus violente et explosive. Par ailleurs, le père fait irruption sur un territoire ennemi : son ex-femme est protégée par sa couverture médiatique des événements. Le caméraman, les cadrages en plan fixe des prises d'antenne (16) et les badauds forment un rempart autour de la journaliste (15) quasiment starifiée (elle est prise en photo et signe des autographes). Cette petite scène médiatique dessinée autour de Laetitia est imprenable. En brisant ce cercle, Vincent suscite immédiatement l'hostilité des gens : plusieurs personnes interviennent pour l'éloigner de Laetitia. En concurrence (déloyale) avec la caméra (14), il quitte le champ quand son ex-femme reprend l'antenne. Elle affiche alors instantanément une expression de circonstance : un sourire forcé, presque grimaçant, qui semble agir comme un repoussoir sur son ennemi (17). Lorsque Vincent revient une dernière fois à la charge, son assaut est à nouveau neutralisé dans un plan en plongée (signe permanent d'écrasement et de dépassement) dans lequel ses paroles sont recouvertes par les cris de la foule (18).

Cette intrusion de Vincent et sa confrontation avec Laetitia sont d'autant plus fortes que la mise en scène se nourrit de la tension



et de l'énergie du direct et joue de l'effet que produit la caméra de télévision sur la foule. Dans ce contexte, Justine Triet filme deux façons de composer avec ses émotions, soit deux mouvements, l'un centripète, l'autre centrifuge : assurer le *live* en revêtant un masque et un bouclier médiatiques qui font bloc contre toute pression (le *self-control* de Laetitia) ou *partir en live*

comme Vincent, dépassé. En témoignent sa nouvelle traversée à contre-courant de la foule (19) (encore plus longue, plus acharnée que la précédente), puis sa tentative de fuite avec Jeane (20) et ses gestes de violence à la fin de la séquence (21). Mais il n'est au fond pas le seul à être gagné par la démesure ambiante : Laetitia, alarmée par la fuite de Vincent avec une de ses filles

(fuite qui aimante subitement son regard), suit cette logique de surenchère en témoignant contre son ennemi auprès des policiers (22, 23). Emportée par cette spirale hystérique, qu'elle entretient largement, elle perdra elle aussi le contrôle de ses gestes et de ses nerfs dans la séquence suivante où elle lance un verre d'eau à la figure d'un barman.

CELLULE DE CRISE

[0min10sec - 1min02sec]



Le premier plan de *La bataille de Solferino* annonce d'emblée la couleur ou plutôt les couleurs chaudes et froides qui traversent le film, sans cesse balayé par des vents contraires. Ce sont d'abord les propos de Virgil, le compagnon de Laetitia, qui mettent en évidence ce changement d'état, dès le pré-générique, avant même qu'il n'apparaisse à l'image. S'affiche alors sur un fond noir une spirale grossissante et tournoyante passant alternativement du bleu au rouge, puis du rose au violet (cf. illustration ci-dessus). Les premières phrases qu'ils prononcent révèlent en un très court instant une étonnante et incohérente variation d'états. S'exprime tout et son contraire : le compagnon de Laetitia semble à la fois dépassé (« *Laetitia, je sais plus quoi faire, on a fait tous les jeux là...* »), content de sa bonne entente avec la petite Liv (« *on s'entend très bien* ») voire maître de la situation (« *laisse-la moi, moi je sais leur parler* »), mais tout ne se passe pas si bien que cela puisque retentissent les pleurs de l'autre fillette et que la mère craque (« *j'en peux plus* »). Difficile dès lors de savoir à quoi s'en tenir quant à cette situation familiale (tendue ou harmonieuse ?) à peine exposée, au vu de ces commentaires contradictoires et de ces tonalités changeantes. Le motif de la spirale illustre et renforce cette instabilité, il l'oriente même vers quelque chose d'alarmant : une boucle obsessionnelle inépuisable, voire une figure d'enfermement et de folie qui définira la matrice du film.

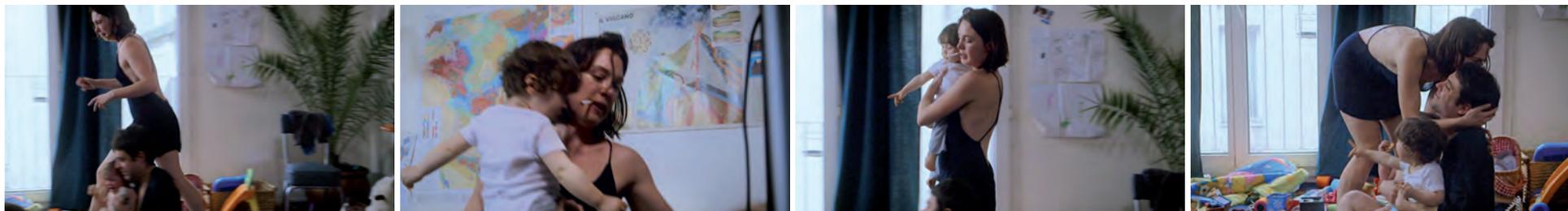
DÉSORIENTATION

Le premier plan du film poursuit et valide cette logique folle. Les allées et venues de Laetitia, suivis à distance par la caméra, s'inscrivent dans la continuité de ce mouvement circulaire. La jeune femme se déplace nerveusement d'une extrémité à l'autre de la pièce comme un oiseau captif affolé. L'impression de tension, de nervosité et d'enfermement est renforcée par les pleurs de Jeane auxquels se mêlent les incessants commentaires de Virgil, qui saturent la bande sonore et font partir la scène dans tous les sens, dramatiques et comiques. Cette désorientation touche aussi les fonctions que les personnages sont censés occuper. Lorsque Laetitia apparaît pour la première fois à l'image, dans un mouvement furtif, on mesure instantanément l'étendue de la confusion qui règne dans son esprit et dans son appartement. Une continuité évidente apparaît entre ses larmes et les pleurs de Jeane, comme si l'état de

l'une contaminait l'autre et qu'aucune frontière ne séparait le comportement de la mère et celui des enfants. Cette contamination est d'ailleurs renforcée par les remarques de Virgil qui conseille et dirige Laetitia comme si elle était une petite fille. Mais l'amant n'endosse pas pour autant un rôle d'adulte : à la fin de ce plan court mais intense, il se plaint d'être délaissé, mimant une jalousie toute enfantine, et réclame un bisou de sa compagne amenée subitement à occuper auprès de lui une fonction maternelle. Un peu plus loin dans la même séquence, il dira : « *les enfants faut pas trop essayer de leur plaire, il faut qu'ils nous plaisent à nous* ».

RÈGNE DU DÉSORDRE

Placées au centre de la pièce et de ce va-et-vient étourdissant, les fillettes définissent un point névralgique à partir duquel se diffuse toute l'énergie chaotique de la scène, comme si aucun cadre, aucune structure, n'étaient là pour stopper cette spirale. Au contraire, les adultes relaient et amplifient ce débordement par leur attitude affolée, démunie et immature. En témoigne aussi l'appartement envahi par les jouets. Y règne un bazar monstre qui donne au salon non seulement l'aspect d'un champ de bataille mais aussi d'une grande chambre d'enfant. Certains éléments du décor, mis en avant dans les plans suivants, évoquent la jungle (les grandes plantes, le singe en peluche accroché à un mur) ou une ambiance de western (le tipi). Le programme du film – son terrain de jeu et de guerre – est ainsi immédiatement fixé dans ce lieu hybride où les adultes ne contrôlent pas mieux leurs émotions que les enfants. Les affiches accrochées au mur raccordrent avec l'ambiance : situés côte à côte au dessus du canapé, à l'endroit même où éclatera la dispute finale entre Vincent et Laetitia, apparaissent une carte climatique de la France, composée de couleurs chaudes et froides, et le schéma d'un volcan en irruption. De l'autre côté de la pièce, derrière le bar (lieu de repli de Laetitia), on découvrira un plan de Paris. La carte anticipe déjà le redéploiement de cette crise familiale sur une échelle nettement plus ample. Bien qu'éprouvante, la situation exposée ne fait aucunement l'objet d'un parti pris moralisateur de la part de la réalisatrice qui saisit aussi tout le potentiel comique de ce chaos. La crise est appréhendée comme un pur bloc émotionnel, un grand bain tumultueux dans lequel la mise en scène nous immerge totalement. Par la suite, l'emploi au montage de faux raccords (notamment dans cette séquence d'ouverture) contribuera à maintenir cette proximité sans filtre avec les émotions des personnages, leurs tensions, leurs contradictions.



LA TÊTE DE L'EMPLOI

« *T'as vraiment pas une gueule d'avocat* » déclare Vincent à Arthur à la toute fin du film. Puis il prend à témoin la serveuse du restaurant chinois où ils s'attardent en plein milieu de la nuit et lui demande de confirmer son constat. Cela donne lieu à une méprise sur le sens du mot : « *L'avocat, le fruit ?* » demande la jeune femme. Ce malentendu, qui n'avait pas du tout été imaginé par la réalisatrice, donna lieu à une improvisation au moment du tournage. Il oriente la scène vers une dimension totalement absurde et comique et s'avère particulièrement miraculeux puisqu'il correspond parfaitement à l'esprit du film. En effet, les personnages n'ont de manière générale pas la tête de l'emploi : il est impossible de les mettre dans une case, de leur assigner une place précise, constante. Si Arthur n'a pas la « tête d'un avocat » (chose que Laetitia ne manque pas elle aussi de souligner), on est loin d'imaginer la mère affolée dans la peau d'une journaliste reine du *self-control*. Virgil lui non plus ne correspond pas au profil attendu du personnage du nouveau compagnon. Laetitia semble avoir quitté Vincent parce qu'il était un peu trop marginal, coincé dans sa « bulle », or Virgil ne semble pas très éloigné du profil de son ex-compagnon. On ne sait pas très bien quelle place il occupe dans la vie de Laetitia, il semble vouloir s'impliquer dans sa vie (en témoignent ses conseils et commentaires) mais ne semble pas engagé au point de se proposer de garder ses filles. Tantôt donneur de leçon, tantôt puéril, il déjoue toutes les attentes, notamment dans la scène où il rencontre Vincent. Parce qu'il arrive déjà un peu ivre, une canette de bière à la main, on imagine volontiers qu'il va provoquer un nouveau conflit, or c'est tout le contraire qui se produit. Il redonne même à Vincent sa place de père par ses propos maladroits mais bienveillants. Le décalage qu'il apporte (jusque dans sa manière de surjouer l'excitation sexuelle) contribue à en faire l'un des principaux moteurs comiques du film. Il est un élément joyeusement perturbateur par sa faculté à faire bouger, à désamorcer les fonctions de chacun, en mettant tout le temps son grain de sel. Notons qu'il n'hésite pas au début du film à proposer une cigarette à la petite Liv³⁶, entretenant ainsi sur un mode léger l'anarchie qui règne dès le début du film. Le personnage de Marc, apprenti pâtissier, ne correspond pas lui non plus à l'idée que l'on se fait d'un baby-sitter³⁷. N'ayant visiblement pas d'expérience en matière de garde d'enfants, il semble tombé de la lune (lune qui apparaît d'ailleurs une fois juste derrière lui, sur un poster accroché dans la chambre de Laetitia).



CASES ET PETIT ÉCRAN

Les séquences d'ambiance de la journaliste offrent un contrepoint intéressant à ce brouillage permanent des rôles. Subitement, les personnes interrogées mais aussi Laetitia apparaissent dans une case (ou bulle), soulignée par des plans fixes et frontaux. Dans ce dispositif constitué de vignettes, chacun répond finalement à une image, une idée toutes faites des rôles de journaliste télé et de militants politiques. Leurs expressions sont non seulement celles attendues mais aussi « entendues » d'un commun accord avec la reporter qui explique aux personnes situées derrière elle à quel moment elles devront montrer leur joie lors de ses prises d'antenne. Elles sont ainsi tenues d'avoir la tête de l'emploi même si Justine Triet déclare avoir voulu échapper à la caricature ; il semblerait que le dispositif médiatique même génère ces codes. Cependant là aussi, quelque chose finit par se dérober, par échapper aux cases toutes faites. Par exemple, lorsqu'une jeune suédoise interviewée rue de Solferino déclare être là juste parce qu'elle a suivi un ami. Jamais cela n'aurait été retenu au montage par une chaîne télé. Ou lorsque s'immisce dans la série d'impressions recueillies auprès de militant de l'UMP un faux témoignage, celui de l'écrivain Aurélien Bellanger qui déclare que les enfants prouvent par leur jeu que « *la nature humaine est fondamentalement de droite* ». Dans les deux cas, est donné à voir, mine de rien, le contre-champ d'une mise en scène médiatique qui trie et manipule les images. Si le spectateur n'est pas forcément en mesure de repérer cet intrus, il peut néanmoins voir en quoi ses propos se démarquent de ceux habituellement retenus par la télévision. C'est aussi à travers tous ces glissements comiques, hors des cases préétablies, que jaillit le réalisme du film, résolument attaché à ce qui est insaisissable.

³⁶ De quoi rappeler une scène de *Love Streams* (1983) de John Cassavetes durant laquelle le personnage joué par le cinéaste propose à son fils âgé d'une dizaine d'années de boire une bière. Juste après le garçon ivre allumera une cigarette.

³⁷ D'ailleurs, au départ, Justine Triet avait pensé autrement le personnage qui devait être incarné par une jeune fille censée poser un regard critique sur Laetitia.

ÉTATS BRUTS

Si le premier long métrage de Justine Triet a fait l'objet de comparaisons avec le cinéma de la Nouvelle Vague (mêmes économie de moyens, jeunesse et esprit de bande, tournage dans des décors réels, en extérieur), c'est davantage vers les cinéastes plus électrons libres de la deuxième vague – celle des années 70 –, qu'il invite à se tourner. Un cinéma en partie marqué par le désenchantement (partagé outre-Atlantique par les cinéastes du Nouvel Hollywood) dont *La maman et la putain* (1973) de Jean Eustache est devenu emblématique. Le climat déceptif qui contamine *La bataille de Solferino* n'en est pas très éloigné mais c'est surtout dans la dernière partie du film, quand les personnages ivres se lancent dans d'interminables conversations, que ressurgit le fantôme d'Eustache. Dans une configuration éthylique et triangulaire proches (l'amant et l'ex discutent ensemble) apparaît un même goût pour les mots qui coulent à flots, une même ivresse de la parole, malgré les divergences d'écriture : le style d'Eustache est plus âpre et lyrique. Plus manifeste est le lien avec le cinéma de Pialat (lui-même héritier de Jean Renoir), son naturalisme sauvage, heurté, son goût de l'indomptable, du jaillissement. On en perçoit les traces dans la façon dont Justine Triet compose avec la crise, le chaos, à rebours de tout polissage psychologique. Cette proximité vient davantage du jeu que du montage : celui-ci est plus elliptique et brutal chez le réalisateur d'*À nos amours* que chez Justine Triet qui suit une dynamique certes contrastée mais développe une rythmique, une tonicité d'ensemble plus binaires et musicales. La réalisatrice partage avec Pialat une même exigence de vérité dans le jeu, un désir naturaliste de « faire jaillir du réel dans une fiction très écrite³⁸ ». Cela est, chez elle, le fruit d'une méthode partagée entre des dialogues et actions à respecter (notamment en ce qui concerne Laetitia), et des moments improvisés en fonction des acteurs (Vernier et Macaigne se sont davantage appropriés le texte) et du contexte dans lequel la scène est tournée. Si la méthode Pialat a pour particularité de se nourrir des conflits créés sur le tournage et de lutter contre le scénario, elle témoigne elle aussi d'une recherche permanente d'interférences entre la vie et la fiction. Un autre parallèle est à établir : comme le met en avant Jacques Aumont

dans un article magnifiquement intitulé *Causes perdues*³⁹, les films de Pialat se gardent bien de nous expliquer ce qu'il y a à l'origine des situations, des gestes. Il s'agit d'un cinéma « sans causes », un cinéma de l'après, de la conséquence, du constat brut, comme en témoignent par exemple le film de rupture *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972). Justine Triet refuse, elle aussi, d'exposer les raisons qui font que ses personnages en sont arrivés là. Pourquoi Vincent est-il violent ? L'est-il vraiment ? Les rares allusions à leur passé sont noyées dans le brouhaha (quand Laetitia parle aux policiers) ou trop furtives et hystériques pour être validées par le film et le spectateur. Soit une manière de ne pas lui faire choisir de camp si ce n'est celui des émotions à l'état brut.

CINÉMA DU FLUX

Sur cette base, *La bataille de Solferino* appelle naturellement une autre filiation, hors Hexagone cette fois-ci, avec le cinéma de John Cassavetes, auteur phare du cinéma indépendant américain dont le film *Shadows* (1959) marqua les débuts derrière la caméra. Chez le cinéaste et acteur, le jeu est roi : « Au fond, que le cinéma de Cassavetes implique ou non une manière d'improvisation n'est pas l'essentiel puisqu'il nous renvoie l'image de l'improvisation. C'est le sentiment de l'improvisé qui compte. Ce sentiment, c'est l'absence de cadre préétabli qui le produit, la liberté unique de l'acteur dans le plan, le surgissement de l'accident au moment où on s'y attend le moins⁴⁰ ». On est ici dans un cinéma du chaos mais aussi et plus que jamais un cinéma du flux : flux de paroles, de mouvements, d'alcool. S'y déploient, à travers des corps déséquilibrés, une énergie folle et des torrents d'amour propices à la noyade. L'affiche de *La bataille de Solferino* reprend d'ailleurs cette idée de trop-plein d'amour étouffant, délirant, en mettant en avant, au sommet d'une montagne humaine, Vincent et Laetitia qui serrent dans leur bras une de leurs filles tandis que Marc et Virgil se débattent avec les petites. Le cinéma de Cassavetes est lui aussi un cinéma des causes perdues, dans les deux sens du terme : pas seulement parce que sont passées à la trappe les origines des situations

exposées mais aussi parce qu'il s'intéresse à des êtres en roue libre, titubants, accrochés à la vie d'une manière surprenante, accidentelle, instantanée. Dans *Love Streams* (1983), toujours de John Cassavetes, Gena Rowlands interprète une mère divorcée qui perd la garde de sa fille. Sa tentative de la récupérer se dilue, se transforme en un mouvement confus, presque cervantesque, dont on ne saisit plus très bien l'orientation, juste une façon de se débattre avec une force (d'amour) insaisissable, une émotion débordante et indéfinissable. En incarnant le personnage le plus marginal et imprévisible de *La bataille de Solferino*, Vincent Macaigne apparaît particulièrement emblématique de cet héritage cassavetien. Le comédien évoque aussi fortement le cinéma de Maurice Pialat. « Sous une forme moins massive, Vincent Macaigne prête à son personnage ce potentiel de terreur qui était celui de Jean Yanne chez Pialat (Nous ne vieillirons pas ensemble) et à qui on lançait : « tu rends tout le monde malheureux, tu crées l'angoisse »⁴¹ écrit Stéphane du Mesnildot dans *Les Cahiers du cinéma*. On pense aussi à Gérard Depardieu⁴² auquel Vincent Macaigne est souvent comparé. Tous deux ont en commun un jeu à la fois physique et lyrique, tout en variations musicales inattendues : il alterne avec une aisance inouïe les grands emportements et déclamations emballées avec des intonations plus douces, caressantes et fragiles.

³⁸ blogs.mediapart.fr/blog/quentin-mével/220913/1a-bataille-de-solferino-rencontre-avec-la-cineaste

³⁹ Jacques Aumont, « Les causes perdues » in Maurice Pialat, *l'enfant sauvage*, catalogue collectif dirigé par S. Toffetti & A. Tassone, Ed. Muséo Nazionale del Cinéma, Torino ; France Cinéma, Firenze ; Admiranda, Institut de l'Image, Aix en Provence, Coll. Lindau, oct. 93. Lien : www2.cndp.fr/cav/amours/2DocLect_3_5_6.htm

⁴⁰ Thierry Jousse, *John Cassavetes*, Ed. Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 1989.

⁴¹ Stéphane du Mesnildot, « Assaut », *Cahiers du cinéma*, n° 692, septembre 2013.

⁴² Il n'y pas de hasard, c'est l'acteur de *Loulou* qui rendra possible la redécouverte des films de Cassavetes en France.



De gauche à droite et de haut en bas :
La maman et la putain de Jean Eustache (1973)
Nous ne vieillirons pas ensemble de Maurice Pialat (1972)
Love Streams de John Cassavetes (1983)
Les valseuses de Bertrand Blier (1974)

DU JEU DANS LA MASSE⁴³

Toute *La bataille de Solférino* a été pensée et fabriquée à partir d'un événement réel – la journée électorale du 6 mai 2012 – et plus précisément à partir de cette

matière vivante et mouvante qu'est la foule qui obsède Justine Triet et qu'elle avait déjà filmée dans son court métrage *Solférino*. À travers ce motif, aussi concret qu'abstrait, se posent des questions de mise en scène fondamentales : par quel bout prendre ce corps à la fois unique et composite ? Quelle forme, quel sens donner à cette multitude ?

LE MAGMA

Se distinguent deux grands types de représentation d'une foule réelle au cinéma. Il y a celle, comparable à une forme de manipulation, qui veut que l'on taille dans la masse, que l'on découpe franchement par les cadrages et le montage un récit, bref que l'on soumette le réel à une exigence de fiction. L'autre tendance serait au contraire d'attendre de la foule qu'elle impulse naturellement une ou plusieurs directions. C'est davantage vers cette forme d'abandon aux puissances motrices du réel que se tourne la mise en scène de Justine Triet. Même si s'opère inévitablement une construction à partir de cette matière brute, celle-ci relève plus d'un rapport d'aimantation sur la base duquel s'établit un dialogue entre la fiction et le réel (voir SÉQUENCE p.14). Ici, chacun des parents doit se frayer un chemin en naviguant à vue dans cette marée humaine. Dès que Laetitia arrive à Solférino, elle plonge la tête la première dans le grand bain public et se débrouille comme un poisson dans l'eau. Vincent, nettement moins dans son élément, ressemble davantage à un nageur inexpérimenté qui boit régulièrement la tasse. D'emblée, la foule – par sa multiplicité, son impossibilité à être totalement figée – crée une attente : attente d'un résultat et d'une réaction électorale, appréhension d'une catastrophe familiale. Elle apparaît comme une forme en gestation, un potentiel de mouvements, de fictions. C'est principalement à partir de

cette dimension purement fantasmagique – la foule comme magma, comme germe – que travaille la réalisatrice. Les imaginaires collectifs convoqués sont à la fois historiques et fictionnels. Ils renvoient aux deux extrêmes vers lesquels la foule peut tendre. Il y a d'un côté une forme homogène, cohérente, contrôlée : tous les individus rassemblés ne semblent faire plus qu'un, transportés par un même mouvement d'adhésion. De quoi nous renvoyer, entre autres, à certaines mises en scène propagandistes orchestrées par des régimes totalitaires. De l'autre côté, il y a une forme plus éclatée, tempétueuse, débordante et explosive dont les scènes de guerre, de révolution, de manifestation, d'apocalypse sont particulièrement représentatives.

TRANSE MUSICALE

Ces deux horizons formels et événementiels appelés par la foule ne sont ici pas tout à fait dissociés. Certes, on passe d'une certaine unité dans l'attente et la joie à une forme anarchique et conflictuelle lors des échauffourées à Bastille, mais la ligne de partage entre ces deux mouvements est loin d'être nette. Une première raison à cela : bien qu'associée à un courant politique et à un événement électoral, la foule n'existe pas en tant qu'entité pensante : les témoignages recueillis attestent d'une certaine inconsistance des propos. Dans la Grèce Antique, deux mots pouvaient être employés pour désigner la foule. Le premier « demos » renvoie au peuple et à l'idée d'un rassemblement démocratique, d'un organe qui agit politiquement pour la cité. Une définition à laquelle le contexte électoral du film semble a priori inviter mais qui ne prend pas vraiment ici. Le deuxième « plethos », qui signifie la multitude, le grand nombre, est lui aussi rattaché au peuple et correspond davantage à la représentation qui est faite de la foule dans le film : celle-ci apparaît surtout comme un assemblage de tempos, d'énergies, elle évoque un public de concert porté par les pulsations de la musique. Telle était la volonté de Justine Triet : tirer de cet événement l'intensité d'un concert rock, avec ce que cela implique d'excitation, d'ivresse, de contamination. Laetitia se laisse elle-même prendre au jeu en bougeant au rythme de la musique diffusée rue de Solférino alors qu'elle a déjà quelques raisons de ne pas être tout à fait tranquille

(ses filles sont sur place avec Marc). Cette intensité devient le fil conducteur de quelque chose de plus informel et impulsif : un flux détaché de la narration à partir duquel se modulent les énergies positives, négatives, joyeuses et rageuses.

UNE UNITÉ IMPOSSIBLE

À l'intérieur de ces grands courants – l'attente pleine d'appréhension, l'explosion de joie, la violence – ressortent sans cesse des micro-courants qui imprègnent de nuances et de touches contradictoires cet ensemble. Cela ne résulte pas uniquement de l'immersion des personnages de fiction dans la masse mais des cadrages plus resserrés sur des individus qui dessinent plusieurs petites scènes à l'intérieur du *show* national. Avant l'annonce, on retient par exemple l'intrusion de jeunes militants UMP venus narguer leurs adversaires et le visage des journalistes amusés, qui se prennent au jeu. Après la victoire de François Hollande, les manifestations de joie prennent des formes diverses : certains postés à la fenêtre d'un appartement montrent leurs fesses, d'autres trinquent tranquillement sur le toit d'un immeuble, pas plus excités que cela, tandis que dans la rue des militants affichent une gaieté plus franche. S'instaure une sorte de flottement mélancolique : *post-coïtum, animal triste*⁴⁴... Lors des échauffourées, une jeune femme se fait voler son portable, les CRS tentent de faire descendre les personnes grimées sur la colonne de Juillet de la place de Bastille et certains fauteurs de troubles sont arrêtés. La communion politique n'aura pas été bien longue, et sur le moment même, déjà porteuse d'une vision de la foule partagée entre le débordement de joie et l'angoisse⁴⁵ (voir SÉQUENCE p.14). Cette dérive vers la violence teinte d'une certaine amertume la victoire de François Hollande, comme si la joie qu'elle avait provoquée était artificielle et n'avait rien soudé, au contraire. Comme s'il n'y avait pas d'unité possible, qu'elle soit politique ou intime.

⁴³ Titre emprunté à un article de Cyril Neyrat sur *Les Hommes le dimanche*, paru dans *Appareils et formes de la sensibilité*, L'Harmattan, Coll. Esth./Philo, 2005.

⁴⁴ *L'art d'aimer* d'Ovide.

⁴⁵ Les racines latines du mot « foule » renvoient à d'autres sens : très vite associé à la multitude, *fullare*, « exercer le foulon » (soumettre les tissus à des pressions répétées), est lié par extension à l'idée d'écrasement, de pression mais aussi à la marche. Ses dérivés « défouler » et « refouler » associent la foule à une énergie, une force en puissance appelant un mouvement cathartique ou répressif.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

JUSTINE TRIET / ENTRETIENS

- Philippe Azoury, « La bataille de Solférino, chaos existentiel », *Obsession*, le 18 septembre 2013, obsession.nouvelobs.com/pop-life/20130918.OBS7357/la-bataille-de-solferino-chaos-existentiel.html
- Benoît Basirico, *Cinézik* (site consacré à la musique de film), www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre=20130517223647
- Emmanuel Burdeau et Joseph Confavreux, « Cinéma et politique avec Pierre Schoeller et Justine Triet », *Mediapart*, février 2014, www.mediapart.fr/journal/culture-idees/070214/cinema-et-politique-avec-pierre-schoeller-et-justine-triet
- Quentin Mével, « La bataille de Solférino, rencontre avec la cinéaste », *Mediapart*, septembre 2013, blogs.mediapart.fr/blog/quentin-mevel/220913/la-bataille-de-solferino-rencontre-avec-la-cineaste

ÉQUIPE DU FILM / ENTRETIENS

- Quentin Grosset, *Trois couleurs*, septembre 2013, rencontre avec l'équipe du film www.troiscouleurs.fr/2013/09/la-bataille-de-solferino-revue-de-troupe/
- Théo Ribeton, *Les Inrockuptibles*, février 2014, entretien avec le producteur Emmanuel Chaumet www.lesinrocks.com/2014/02/26/cinema/emmanuel-chaumet-lhomme-de-lombre-du-jeune-cinema-francais-je-ne-suis-pas-un-bon-eleve-11480239/

AUTRES RÉFÉRENCES / LIVRE, PÉRIODIQUE

- Jacques Aumont, « Les causes perdues » in *Maurice Pialat, l'enfant sauvage*, catalogue collectif dirigé par S. Toffetti & A. Tassone, Ed. Muséo Nazionale del Cinéma, Torino ; France Cinéma, Firenze ; Admiranda, Institut de l'Image, Aix en Provence, Coll. Lindau, 1993. www2.cndp.fr/cav/amours/2_DocLect_3_5_6.htm
- Thierry Jousse, *John Cassavetes*, Ed. Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 1989.

VIDÉOS

- DVD *La bataille de Solférino*, Shellac, 2014 (inclus les courts métrages *Sur place*, *Des ombres dans la maison* et *Vilaine fille, mauvais garçon*).
- DVD pédagogique autour de *La bataille de Solférino*, *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France, 2014/2015, ACRIF-CIP, région Île-de-France, en bonus sont proposés les films suivants dans leur intégralité : *Sur place*, *Solférino* (version inédite director's cut), *Vilaine fille*, *mauvais garçon*.



LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA EN ÎLE-DE-FRANCE

Le livret enseignant et la fiche élève de l'opération *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France sont édités par l'ACRIF et les CIP, avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France et de la DRAC Île-de-France.

DIRECTION DE LA PUBLICATION

Anne Bargain, Didier Kiner

COORDINATION DU LIVRET

Nicolas Chaudagne, Elsa Rossignol

RÉDACTION DU LIVRET

Amélie Dubois, critique de cinéma

GRAPHISME

Nathalie Wolff

CRÉDITS PHOTOS

DR

IMPRIMERIE

Iris Impression

©ACRIF-CIP – Septembre 2014

ACRIF

Association des Cinémas de Recherche d'Île-de-France

19, rue Frédérick Lemaître – 75020 Paris

Tél 01 48 78 14 18 – Fax 09 57 55 94 65

contact@acrif.org – www.acrif.org

CIP

Cinémas Indépendants Parisiens

135, rue Saint-Martin – 75004 Paris

Tél 01 44 61 85 53

contact@cinep.org – www.cinep.org

Ce livret enseignant est téléchargeable sur les sites www.acrif.org et www.cinep.org

REMERCIEMENTS

Justine Triet, Arthur Harari, Lætitia Dosch, Emmanuel Chaumet, Shellac, Ecce Film, Zadig Productions



Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France est coordonné par l'ACRIF et les CIP, avec le soutien du conseil régional d'Île-de-France, de la DRAC Île-de-France et le concours des rectorats de Créteil, Paris, Versailles et les salles de cinéma participant à l'opération.