

 île de France



DE BATTRE MON CŒUR S'EST ARRÊTÉ

> LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

> SOMMAIRE

EDITORIAL	2
Synopsis	3
Générique	3
LE REALISATEUR - Audiard, le fils	4
Filmographie	4
GENESE - S'approprier un remake	5
DECOUPAGE SEQUENTIEL	6
ANALYSE DU RECIT - Changer de vie	7
UN FILM AU PRÉSENT	8
La rue	9
PERSONNAGES - De qui hériter ?	10
La violence	11
MISE EN SCENE - Les aventures du mouvement	12
Le montage	13
ANALYSE DE SEQUENCE - Plus jamais ça !	14
La musique	15
TROIS PLANS POUR L'APAISEMENT	16
Le triomphe de la beauté	16
FUIR LES TENEBRES	17
Romain Duris	17
POINT TECHNIQUE - La caméra à l'épaule	18
PROLONGEMENT PEDAGOGIQUE	19
CRITIQUES - Extraits	20
UN FILM SOUS INFLUENCE	21
PASSAGE DU CINEMA - L'exercice du remake	22
BIBLIOGRAPHIQUE SELECTIVE	23
VIDEOGRAPHIE	23
SITE INTERNET	23
GLOSSAIRE	23



> ÉDITORIAL

Remake de *Mélodie pour un tueur* (*Fingers*) de James Toback, *De battre mon cœur s'est arrêté* s'impose pourtant et à part entière comme un film personnel de Jacques Audiard. S'il s'appuie sur le film de genre initial, le cinéaste prend aussitôt ses distances avec lui. Ce dès la scène d'ouverture. Elle lance d'emblée au personnage principal le programme du film et l'expérience par laquelle il devra passer pour vivre un véritable et douloureux roman d'apprentissage : l'inversion des rapports filiaux, lorsque le fils devient responsable de son propre père. Cette responsabilité lui pèsera d'autant plus que le petit magouilleur agressif a décidé de changer de vie en se lançant un défi inatteignable : devenir pianiste concertiste comme sa mère disparue. Au terme de ce parcours obscur et brutal, il pourra enfin *être* pleinement.

La caméra de Jacques Audiard, portée à l'épaule, traque les moindres mouvements de Tom qui se débat et s'agite sans cesse pour s'inventer une nouvelle existence. Elle guette les moindres lézardes, fêlures, épie les tressaillements du visage, les inquiétudes des regards et des gestes, bref la vie cachée d'un individu soudain révélé à lui-même. Ce qui ressort de cette lumière d'un noir blafard dans laquelle semble baigner le film, c'est la profonde solitude et désespérance de ceux qui ont bâti leur vie sur la brutalité mercantile de l'époque.

> SYNOPSIS

A 28 ans, Tom est un marchand de biens immobiliers qui, entouré de ses deux acolytes Fabrice et Samy, n'hésite pas à employer des méthodes parfois violentes pour mener à bien ses transactions. Tout indique qu'il semble marcher dans les traces de son père, un homme d'affaire véreux avec lequel il entretient des rapports troubles et étouffants : celui-ci lui demande son aval pour son mariage et le rappelle sans cesse à ses responsabilités de fils. Mais une rencontre de hasard avec le grand professeur de piano de son enfance le pousse à croire qu'il pourrait, à l'image de sa mère disparue, devenir le pianiste concertiste de talent qu'il rêvait de devenir bien des années plus tôt. Sans cesser ses activités, il tente de préparer une audition. Sa tentative déterminée de donner une seconde chance à son existence et son passage à l'âge adulte ne se fera pas sans brutalité ni violence.



> GÉNÉRIQUE

- France, 2005.
- Réalisation : Jacques Audiard
- Scénario : Jacques Audiard, Tonino Benacquista, d'après *Fingers* de James Toback.
- Interprétation : Romain Duris, Niels Arestrup, Jonathan Zaccà, Gilles Cohen, Linh Dan Pham, Aure Atika, Emmanuelle Devos, Mélanie Laurent.
- Image : Stéphane Fontaine
- Son : Brigitte Taillandier
- Montage : Juliette Welfling
- Assistant : Serge Boutleroff
- Costumes : Virginie Montel
- Musique : Alexandre Desplat
- Producteur : Pascal Caucheteux
- Distributeur : UGC
- Format : 35 mm
- Durée : 1h47
- Sortie française : 16 mars 2005

> LE RÉALISATEUR AUDIARD, LE FILS



Fils du réalisateur et scénariste Michel Audiard, Jacques Audiard est né le 30 avril 1952. Il se destine au métier de professeur mais finit très vite par délaisser ses études de lettres pour devenir d'abord assistant monteur puis monteur au cinéma. Agé d'une trentaine d'années, il s'essaie avec succès à l'exercice du scénario en 1982 avec *Mortelle Randonnée* réalisé par Claude Miller. Les années suivantes en feront un des scénaristes dialoguistes les plus talentueux du moment, travaillant pour des cinéastes aussi divers que Jérôme Boivin, Michel Blanc (*Grosse Fatigue*), Tonie Marshall (*Vénus Beauté Institut*), Edouard Niermans (*Poussière d'ange*)... Il passe à la réalisation en 1994 avec *Regarde les hommes tomber*, polar étrange et intimiste, où il brosse le portrait d'un homme encore adolescent incapable de distinguer la fiction

de la réalité et ouvert à la plus absurde violence. En 1996, l'imposture est au cœur d'*Un héros très discret*, d'après un roman de Jean-François Deniau, où il nous raconte l'aventure d'un jeune homme terne qui, juste au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, décrète de se faire passer pour ce qu'il n'est pas : un héros de la Résistance. Le film est inégal, parfois lent, voire long et souffre d'inventions visuelles pas toujours heureuses. N'en demeure pas moins un style volontairement ludique, un jeu du scénario avec le public et des expériences formelles (adresses *ad hominem* au spectateur, intermèdes musicaux avec orchestre à cordes...) qui ont le mérite de trancher avec le naturalisme général du cinéma français des années quatre-vingt-dix. En 2001, avec *Sur mes lèvres*, il signe un des meilleurs films français du nouveau millénaire. Dans ce polar original où une malentendante utilise son handicap pour commettre des hold-up, le style de Jacques Audiard semble s'épanouir pleinement : rupture de rythmes du scénario et de la mise en scène, grande attention portée aux personnages secondaires, audaces scénaristiques (construction en parallèle, décalages...) et formelles, travail particulier de la bande sonore (conçue comme une « perche-son subjective » pour épouser l'écoute déficiente de l'héroïne). Le cinéaste y excelle pour

décrire la cruauté quotidienne du monde de l'entreprise et donner à son film les allures étranges d'un film de genre inédit. En 2005, *De battre mon cœur s'est arrêté* confirme le talent du metteur en scène qui, en reprenant un film indépendant des années 70, croise dans un bain nocturne huileux roman d'apprentissage, polar, reportage sur une époque, portrait d'un acteur (Romain Duris).

De Regarde les hommes tomber au dernier film en date, ses personnages se distinguent par leur désir impérieux de devenir pour les autres ou pour eux-mêmes des héros d'une manière ou d'une autre. Cette volonté conditionne leur comportement même. Si l'héroïsme est mort, son esprit vit et se perpétue dans les mentalités, les façons de vivre et d'imaginer (de rêver) des protagonistes. L'héroïsme est au cœur de l'imaginaire à l'œuvre dans le cinéma de Jacques Audiard. Il est devenu l'un des paramètres de la réalité. *Regarde les hommes tomber*, *Un héros très discret*, *Sur mes lèvres* et *De battre mon cœur s'est arrêté* ne montrent pas autre chose que des personnages qui se « font leur cinéma », se déréalisent, se vivent comme des héros et s'enferment dans un univers mythique dont ils sont victimes et prisonniers. Pas d'exaltation ici. Ne reste qu'une circulation (parfois vaine, parfois non), la lassitude d'un mouve-

ment qui ne mène pas toujours quelque part et des déplacements parfois stériles.

Sa conception cinématographique s'articule sur la dialectique « image fixe/image mobile » au cœur de son écriture. Celle-ci ne propulse pas, ne sert pas le mouvement de l'action. La vitalité des plans et des personnages reste leur dernier rempart pour s'extraire d'une existence qui les satisfait peu et dont ils veulent s'extraire. Elle les arrache à une fixité mortelle et à toutes les formes de fixation : souvenirs, intimité, travail... Chez Audiard, la vie et le cinéma sont inexorablement attachés à la mise en mouvement et au déséquilibre.

Difficiles à classer, les films de Jacques Audiard semblent se méfier des genres mêmes dans lesquels ils s'inscrivent. Le cinéaste prend avec eux une totale liberté. Il s'en sert comme base, s'en inspire quelquefois, en dispose et les redispense, bref les réinvente pour mieux les transgresser. Ce n'est qu'un cadre, et plus encore une simple référence comme le polar dans trois de ses quatre films (*Regarde les hommes tomber*, *Sur mes lèvres*, *De battre mon cœur s'est arrêté*). Audiard ne conserve d'un certain type de cinéma que la stylisation (des personnages, de la violence, de l'image) et place ses films véritablement « hors genre ».

> JACQUES AUDIARD FILMOGRAPHIE

1994 *Regarde les hommes tomber*

1996 *Un héros très discret*

1998 *Norme Française* (court métrage)

2001 *Sur mes lèvres*

2005 *De battre mon cœur s'est arrêté*

2006 *Le Prophète* (en préparation)

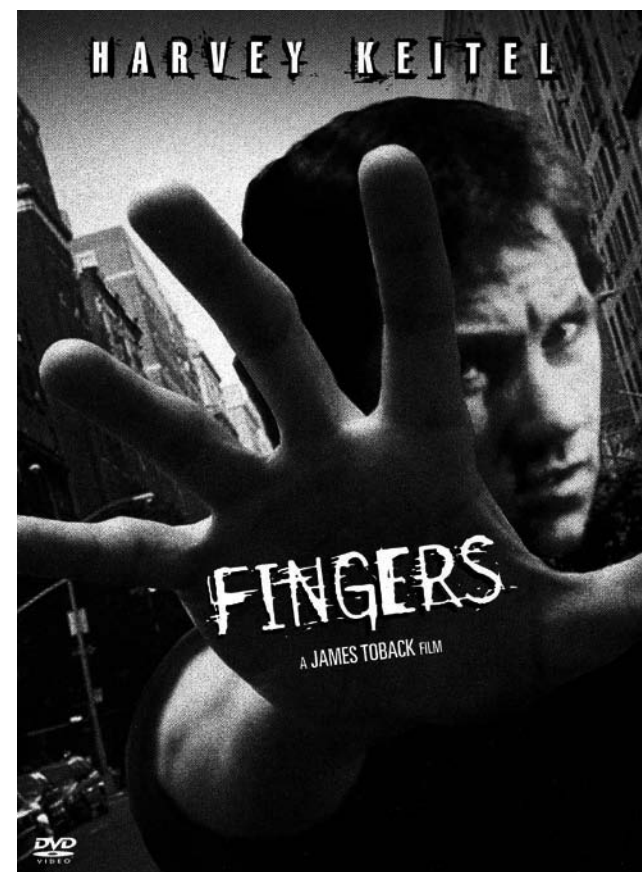
> GENÈSE S'APPROPRIER UN REMAKE

Tout commence par une proposition de Pascal Caucheteux, le producteur à la tête de Why Not Productions (producteur également de Xavier Beauvois, Arnaud Desplechin, Bruno Podalydes...), qui fait part à Jacques Audiard de son désir de travailler avec lui. Le producteur contacte le metteur en scène sans projet défini. Ce dernier sort de *Sur mes lèvres* et n'a pas encore de scénario envisagé. Alors que Why Not Productions prépare le remake du premier film de John Carpenter, *Assaut*, par Jean-François Richet (*Etat des lieux*), Caucheteux demande alors au réalisateur de réfléchir à un film dont il aurait lui aussi l'envie de tourner une nouvelle version. Jacques Audiard pense tout de suite à *Fingers* (1978), un film indépendant américain réalisé par James Toback. Ce film racontant l'histoire d'un voyou voulant passer une audition avait marqué le metteur en scène lors de sa sortie. L'auteur de *Regarde les hommes tomber* en aime les thèmes apparents et souterrains (le père, la mère, la filiation, le désir de refaire sa vie, le coût des actes, le passage à l'âge adulte...). De plus, le film est méconnu, difficile à revoir, repassant peu dans les salles ou à la télévision, et a créé autour de lui, à force, un mystère supplémentaire. Pascal Caucheteux parvient à en acheter les droits de remake et le cinéaste propose d'emblée à son co-scénariste de *Sur mes lèvres*, Tonino Benacquista, d'en écrire une nouvelle version. A l'enthousiasme de Jacques Audiard succède d'abord la perplexité de l'écrivain qui, lorsqu'il découvre le film original, ne trouve à l'œuvre de Toback ni qualité ni charmes particuliers. Dubitatif, Benacquista réfléchit d'abord puis décide que la réunion du souvenir idéalisé de Jacques Audiard et ses propres réserves peuvent être un bon moteur pour se lancer dans l'écriture. Pour le scénariste, l'intérêt de l'exercice du remake

repose sur la possibilité de transposer l'histoire de ce garçon en collant aux méthodes qu'il emploie : « *Comme dans le film original, confie-t-il, il s'agit d'un voyou assez violent dans l'exercice de son métier. Mais sa mère lui ayant appris le piano dès son plus jeune âge, il est tiraillé entre sa vie de voyou et son envie de devenir concertiste. Du coup, sa morale comme son idéal de vie sont remis en cause par une irrésistible attirance vers Bach, et par le rêve de s'affranchir par la musique classique de la violence qui l'habite* ».

Si dans *Fingers*, le milieu où se passe l'histoire est celui de la mafia italo-newyorkaise, le tandem Audiard-Benacquista se fixe sur celui de l'immobilier (déjà un peu exploité dans *Sur mes lèvres*) et plus précisément sur celui des petits marchands de biens dont les agissements sont parfois parfaitement immoraux et à la limite de la légalité. Très vite, ils décident de garder le personnage et l'axe principal du film de Toback mais se réservent la liberté de changer tout le reste. Ils ne se lancent pas tout de suite dans la rédaction du scénario. Leur méthode consiste d'abord, pendant une période assez longue, à parler, beaucoup, à balayer le film, s'attacher au personnage, à l'histoire, au milieu dans lequel elle se déroule. Ainsi trouvent-ils peu à peu des personnages qui s'inscrivent dans un univers qui commence à se préciser et qui leur permet de s'éloigner progressivement du film de Toback. « *Ce qui est le plus important lors de cette étape, selon Jacques Audiard, c'est de s'entendre sur une idée de cinéma. Sur la place que va prendre le film qu'on écrit, le sujet qu'on est en train de développer, dans une idée particulière de cinéma. Ce que je partage avec Tonino quand je travaille avec lui c'est bien sûr des inventions sur un sujet, des échanges, mais l'ac-*

cord se fonde sur une idée qu'on va partager du cinéma à un moment donné et auquel le film va appartenir. C'est un peu abstrait dit comme cela, mais c'est très concret lorsqu'on écrit, et encore plus quand on va préparer et tourner ». Après ces séances de « brainstorming » au cours desquelles Audiard prend de nombreuses notes, les deux partenaires d'écriture dessinent les contours des thèmes du futur film, un déroulement qui leur permet de savoir comment l'histoire va se terminer, quel va être le parcours du personnage. Ils se lancent alors dans un premier plan qui leur permet de disposer d'une linéarité, d'une première forme de continuité dans le récit. Dès lors, pas de synopsis ni d'étape intermédiaire. Si la phase réelle d'écriture commence assez tard, elle peut maintenant débiter sans retenue. L'un se lance, l'autre réécrit jusqu'à l'obtention d'une première version. Selon Tonino Benacquista, « *le scénario c'est fabriquer un outil de travail qui va servir à tout le monde, des producteurs aux techniciens. Chacun ensuite va en avoir une vision particulière mais dans un cadre bien délimité. Nous, on fabrique cet outil de travail qui va être le point de départ de toute une machinerie et conjuguer tous les talents des différents postes du film. Forcément, c'est un objet évolutif jusqu'au montage final* ».



FINGERS DE JAMES TOBACK

> DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

01. Générique. Tom écoute Samy qui lui raconte comment il est devenu un jour responsable de son père et comment leurs rapports se sont inversés, s'occupant de son parent comme on s'occupe d'un enfant.
02. (2'35) Fin du générique. Tom, Samy et Fabrice en voiture. Négociations entre eux avant expulsion.
03. (2'43) Ils sortent les rats du coffre et les lâchent dans l'immeuble. Samy part en courant.
04. (6'05) Près de leur véhicule à l'arrêt. Sammy s'est fait mordre par un rat.
05. (6'25) Dans la voiture arrêtée. Tom et Fabrice se mettent d'accord sur une affaire pendant que Samy, parti chercher à manger, remonte en voiture.
06. (7'02) Les trois au comptoir d'un bar de nuit. Drague et bagarre. Ils quittent le bar en courant. Tom ramène une fille.
07. (7'58) Tom vérifie les travaux dans un appartement.
08. (8'48) Tom et Samy constatent qu'une association de personnes sans domicile prend possession d'un immeuble qui leur appartient. Au téléphone, Tom appelle du renfort.
09. (10'08) Les renforts arrivent et détruisent l'immeuble sur cour avant que les personnes sans domicile s'y installent.
10. (10'40) Tom en voiture, la musique à fond.
11. (11'06) Tom attend dans un restaurant. Son père arrive et lui annonce qu'il a une fiancée. Il évoque aussi un locataire qui ne lui paie pas son loyer depuis six mois. La fiancée débarque. Entre Tom et elle, l'échange est glacial.
12. (16'10) Tom en voiture. Il repère son ancien prof de piano, Monsieur Fox, devant un théâtre.
13. (17'02) Il court retrouver Monsieur Fox qui lui donne sa carte pour passer une audition.
14. (18'42) Chez lui, Tom retrouve les bandes audio des répétitions de sa mère, Sonia Seyr, au piano. Il les écoute.
15. (21'50) Tom veut reprendre des cours de piano mais se heurte à l'incompréhension d'un professeur.
16. (23'45) Dans le hall du conservatoire, un élève l'interpelle et l'informe qu'il connaît une amie pianiste, Miao Lin, qui peut lui donner des cours.
17. (24'45) Dans un bar, Tom retrouve son père et lui raconte que Fox lui a proposé de passer une audition. Il n'a pas eu le temps de s'occuper des loyers impayés de son père qui lui indique que l'homme est dans le bar d'en face. Tom refuse d'y aller, son père s'y rend seul. Tom finit par sortir en courant.
18. (27'11) Il entre dans le café par l'arrière, et, alors que son père est éjecté du bar par le commerçant, Tom met le feu aux cuisines et menace l'homme avec un couteau. On lui donne l'argent.
19. (28'31) Tom retrouve son père dans le bar. Il lui donne l'argent et lui demande de l'oublier un moment.
20. (29'34) Tom dans sa voiture à l'arrêt, écoute de la musique électronique au casque.
21. (29'54) L'élève du conservatoire présente Tom à Miao Lin. Elle ne parle que le vietnamien mais ils parviennent à se mettre d'accord sur un rendez-vous quotidien.
22. (31'52) Au bureau avec Fabrice. Tom est nerveux. Il hésite puis appelle de la part de Fox au conservatoire pour l'audition. On lui donne une date et une heure. Il paraît heureux. Fabrice demande à Tom qu'il lui serve d'alibi vis-à-vis de sa femme.
23. (34'00) Tom passe chercher Fabrice, il salue Aline, la femme de ce dernier, et repart avec lui.
24. (34'35) Dans la rue, Tom dit qu'elle doit se douter de quelque chose. Fabrice propose de changer de stratégie la prochaine fois.
25. (35'11) Tom chez lui, il dîne en regardant une émission sur le piano.
26. (35'38) Tom joue devant Miao Lin, il lui demande de se retourner vers la fenêtre pour ne pas le regarder.
27. (37'10) Tom dans un bar, entraîne ses doigts sur le comptoir sans prêter attention à ce que lui disent Fabrice et Samy. Bagarre.
28. (38'48) Tom ramène Fabrice, ivre mort, chez lui.
29. (40'34) Tom au piano chez Miao Lin. Il s'énerve.
30. (42'05) Tom arrive en retard à une réunion. Fabrice a changé leur accord, Tom le remarque et le lui dit.
31. (43'02) Tom chez son père. Il n'est pas là. Il regarde des photos de sa mère.
32. (44'16) Tom au piano chez Miao Lin, il joue du Bach.
33. (44'43) Tom au piano chez lui.
34. (45'10) Tom, casque sur la tête, marche dans la rue.
35. (45'44) Assis dans une cafétéria, il rencontre Aline par hasard. Problème : il est censé être avec Fabrice. Elle s'en va.
36. (48'10) Il la rejoint dans la rue, lui dit qu'il est amoureux d'elle.
37. (49'35) Devant chez Tom, ils s'embrassent.
38. (50'02) Après l'amour, elle s'en va. Tom s'installe au piano...
39. (52'06)... le matin, il écoute, joue...
40. (52'27) ... et joue encore chez Miao Lin. Il a l'air content de lui, elle n'est pas satisfaite. Après les exercices, il lui apprend quelques mots de français.
41. (54'41) Tom arrive en retard à un rendez-vous avec Fabrice et Samy. Ils le lui reprochent.
42. (56'35) Au bar avec Samy. Tom lui dit qu'il a repris le piano, Samy ne comprend pas. Il lui demande ce qu'en pense son père, Tom dit que ça l'éclate.
43. (56'44) Rue. Tom téléphone à Aline, il lui demande de décrire comment elle est habillée.
44. (57'30) Tom et Aline. Il est jaloux qu'elle couche encore avec Fabrice.
45. (58'30) Tom au piano chez Miao Lin. Il s'irrite. Elle élève la voix.
46. (59'42) Tom retrouve son père amoché.
47. (1'00'40) Chez ce dernier. Le fils et le père seuls devant un match de foot. Tom casse la télévision. Le père lui explique qu'il s'est fait tabasser par un russe qui lui doit de l'argent et demande à Tom s'il peut s'occuper de le récupérer. Il lui annonce qu'il a rompu avec sa fiancée.
48. (1h04'20) Tom demande à la fiancée de retourner avec son père.
49. (1h5'55) Tom au piano chez lui. Il s'énerve.
50. (1h06'20) Chez Miao Lin. Il joue trop vite, elle le force à ralentir.
51. (1h07'10) Tom se rend à l'hôtel où vit le russe, Minskov. Il l'insulte au téléphone et fait l'amour avec sa petite amie dans les cabines de la piscine.
52. (1h11'55) Chez son père, Tom lui dit d'oublier l'argent que lui doit Minskov.
53. (1h13'20) Tom chez Miao Lin. Il progresse.
54. (1h14'06) Déjeuner familial chez Samy. Fabrice raconte à Tom qu'il retrouve une maîtresse le soir même.
55. (1h14'39) Chez lui, Tom demande à Aline de rester nue en ombre chinoise puis joue du piano.
56. (1h15'32) Tom chez Miao Lin. Elle le félicite et lui souhaite bonne chance pour l'audition.
57. (1h17'40) Chez lui, Tom se prépare.
58. (1h18'26) Au milieu de la nuit, Samy et Fabrice l'appellent pour qu'un client signe maintenant. Il doit les rejoindre.
59. (1h20'11) Les trois sur un chantier. Ils doivent aller voir un immeuble.
60. (1h20'50) Fabrice et Samy vont voir l'immeuble pendant que Tom s'entraîne dans la voiture. Ils viennent le chercher.
61. (1h22'23) Tom assiste à l'expulsion violente des personnes sans domicile.
62. (1h23'35) A l'aube, Tom s'habille pour l'audition.
63. (1h24'02) Dans la rue, il étudie la partition.
64. (1h24'09) L'audition. Tom échoue.
65. (1h27'37) Dans la rue, Tom remet son casque et écoute de l'électro.
66. (1h28'44) Il débarque chez son père et découvre son cadavre.
67. (1h30) Un carton : deux ans plus tard. Tom prépare le piano pour Miao Lin.
68. (1h31'12) Il va la chercher et la dépose devant la salle de concert.
69. (1h32'50) Dans la rue, il remarque Minskov sur le trottoir d'en face.
70. (1h33'30) Miao Lin s'installe au piano.
71. (1h33'45) Tom a rejoint Minskov et se bat avec lui. Il peut le tuer mais n'y parvient pas.
72. (1h36'38) Tom se nettoie le visage et s'installe dans la salle pendant le concert de Miao Lin. Ses doigts ensanglantés jouent sur ses genoux. Il la regarde.



Il est inutile de voir *De battre mon cœur s'est arrêté* plusieurs fois pour s'apercevoir que le scénario est construit simplement et raconte une histoire, en définitive, assez logique. A l'inverse de *Sur mes lèvres*, le récit, ici, ne repose pas sur des idées typiques de scénaristes, de manipulation et de surprise du spectateur. L'histoire n'est ni tortueuse ni complexe et ressemble davantage à une chronique. La chronique du changement progressif de la vie du personnage principal. Tom est omniprésent. Les événements ne sont perçus que de son point de vue et si Jacques Audiard avait initialement tourné quelques scènes extérieures au regard du héros, celles-ci n'ont jamais pu s'insérer dans le montage final comme si le film avait rejeté naturellement tout ce qui n'était pas du point de vue de Tom.

Si le scénario recèle finalement peu de longues scènes (mais de nombreuses petites scènes), difficile d'en séparer les qualités de celles du montage. A part la mort du père (66) et la rencontre finale avec Minskov (69), aucune échéance n'impose un moment-clé et un ordre particulier. Certaines séquences qui ne sont pas essentielles à l'histoire du personnage durent paradoxalement assez longtemps, tandis que d'autres, très courtes, sont des rouages décisifs du récit. Ainsi de la scène lorsque Tom drague la petite amie de l'homme d'affaires russe dans les cabines de la piscine de l'hôtel (51). La séquence nous est quasiment montrée en temps réel alors que cette jeune femme n'aura aucune incidence particulière dans la vie de Tom. A l'inverse, les moments passés avec Aline dont il est pourtant secrètement

> ANALYSE DU RÉCIT CHANGER DE VIE

amoureux seront très courts, presque édulcorés (un plan où il lui téléphone dans la rue, un autre où il regarde ses jambes, un court moment où les deux amants sont au lit...). C'est tout l'enjeu du scénario - voire du montage - et l'origine de l'étrangeté de son rythme : avoir réussi à faire cohabiter des séquences disproportionnées les unes par rapport aux autres sans perdre de vue les moments cruciaux du parcours du personnage et sa continuité psychologique. Dans la première partie du film, Tom ne semble penser qu'à son boulot, à l'argent et à ses magouilles diverses. Et puis, petit à petit, il tend vers autre chose ; il suit un chemin, se transforme, grandit. Comme tout bon personnage, Tom n'est plus le même à la fin du film. Il a changé. Ainsi la séquence 61 s'oppose-t-elle aux séquences 2 et 3 qui nous montrent pourtant une situation analogue : il ne participe plus à l'expulsion des clandestins, regarde avec distance et dégoût les agissements de ses deux acolytes, prend conscience de la nécessité impérieuse que sa vie change.

D'abord chronique de la vie de Tom, le film avance dans un second temps au rythme des humeurs du personnage : il se dispute avec Aline puis avec sa professeur de piano, puis avec son père, puis avec Fabrice et Sammy... Cette succession d'humeurs, et les problèmes qui vont avec, sont les premiers effets constatés de la musique sur son existence. Ce n'est pas seulement par volonté artistique ou en souvenir de sa mère que le jeune homme a choisi de consacrer peu à peu son quotidien à l'exercice du piano. Loin d'être magnifiée, la musique est surtout pour lui le moyen de changer de vie, un travail (séquences 14, 25, 26, 29, 32, 33, 38, 39, 40, 45, 49, 50, 53, 56) acharné et difficile. Si Tom doit parcourir un chemin intime et personnel, la musique n'est rien d'autre que son véhicule. C'est par elle qu'il se rend compte que son existence de magouilleur est vaine. C'est grâce à elle qu'il s'ouvre peu à peu aux autres, lâche son casque de baladeur qui le protège d'un monde hostile pour ne le remettre, en désespoir de cause, qu'après avoir échoué à l'audition. Ainsi *De battre mon cœur s'est arrêté* avance-t-il par une succession de rencontres essentielles et définitives. Il y a d'abord celle avec Monsieur Fox, ce père rêvé, dont l'entrevue par hasard l'oblige à prendre conscience des rapports sans issue qu'il a avec son père et le fait

retourner symboliquement du côté de la mère absente. Il y a ensuite toutes les rencontres avec les femmes qui ponctuent le film et changent en cours de route. Au début, son rapport à elles est triste, dur (la fiancée de son père) et sans intérêt (séquence 6, il ramène une fille qu'on ne verra pas). Puis, ensuite, le cercle des personnages féminins « mère - Aline - Chris - Miao-Lin - copine de Minskov » change quelque chose en lui, le fait évoluer et l'amène à se trouver lui-même. Il s'aperçoit peu à peu qu'elles existent et que son salut passe par elles.

Si *Fingers* était avant tout l'histoire d'un malfrat qui veut passer une audition, le film de Jacques Audiard fait d'abord le récit des rapports d'un père à son fils et du roman d'apprentissage de ce dernier. Dès la séquence d'ouverture et la confession de Sammy, le thème nous est donné. *De battre mon cœur s'est arrêté* racontera et montrera l'évolution et l'inversion des rôles entre les deux êtres. Le fils deviendra peu à peu responsable de son père et, cruellement, ne passera définitivement à l'âge adulte que lorsqu'il se sera involontairement (?) débarrassé de lui. Si le piano est le moyen de s'éloigner de son parent encombrant, le moment clé du film - et l'écho du prologue - intervient lors de la séquence 47 lorsqu'il le couche, s'en occupe. Si cette séquence illustre le propos de Samy lors de l'ouverture, elle introduit également les éléments propres au film noir (la violence, la mafia russe, les règlements de comptes) qui hantent toute la dernière partie du scénario et font de *De battre mon cœur s'est arrêté* une manière nouvelle de film noir.

Reste l'épilogue (de 67 à 72) dont un carton indique qu'il se passe deux ans plus tard. Le temps pour Tom de révéler le talent de Miao Lin au public. Le temps de ce qui semble être une liaison qui dure. Le temps pour Tom de se rendre compte que sa professeur de piano est peut-être l'amour de sa vie. Si les séquences 65 et 66 concluent l'histoire du film (échec de l'audition, mort du père), l'épilogue conclut le personnage. Tom a eu une seconde chance et, au terme d'un parcours difficile et mouvementé, a su suivre la voie tracée par Monsieur Fox - même s'il y parvient avec les moyens de son père (la violence). *De battre mon cœur s'est arrêté* raconte l'histoire d'un homme qui grandit.

> UN FILM AU PRÉSENT

De battre mon cœur s'est arrêté ne donne pas la primauté au récit mais au personnage de Tom, ses impressions, ses sensations, à ses mouvements qui font le mouvement incessant du film et, évidemment, dont la mise en scène se refuse à juger ses actions. Pas de psychologie, juste des comportements, leurs subtilités et manifestations les plus infimes, saisis de l'extérieur comme dans une enquête. Comme chez John Cassavetes que le cinéaste admire, la vie n'est plus qu'une durée à occuper et à remplir de mouvements. Le culte de la réussite censé actionner Tom au début du film ne produit qu'un individu « speedé » dont le masque et le cynisme se craquent pour laisser place à une désolation et des aspirations dont la caméra saisit par éclats soudains l'infinie désespérance (Samy « craque » dès le prologue).

Coller au réel n'a jamais supposé la priorité de l'événement sur le style. Il n'est d'art que si la réalité ne compte pas plus que son expression, et c'est autant par son esthétique et ses recherches que Jacques Audiard se révèle un cinéaste de talent. *De battre mon cœur s'est arrêté* montre parfois quasi en temps réel la mouvance des comportements de Tom. La durée, souvent longue, de ses plans, ne relève en rien d'une coquetterie naturaliste mais elle est indispensable à cette quête du dévoilement de l'homme par lui-même et au spectacle du gâchis de son existence. D'où la mobilité de sa caméra nécessaire à cette saisie intime des êtres. Dans *De battre mon cœur s'est arrêté* la « caméra à l'épaule » n'est plus libératrice, aérée, mais étouffante et aliénante. Elle traque Tom coûte que coûte, l'encercler et l'enferme. Impossible pour lui d'échapper à son œil. La concentration d'énergie qui « signait » *Fingers* de James Toback s'inverse ici en un gaspillage et une perte, une lutte désespé-

rée qui ne verra ses effets que « deux ans plus tard » comme l'indique le carton de l'épilogue.

Le rapport de Tom à l'espace change alors de nature. Celui-ci n'est plus à conquérir comme dans le film américain dont Audiard livre le remake. Il est livré au présent de l'événement qu'une caméra enregistre, que le personnage subit et contre lequel il lutte, et que le spectateur, témoin du récit, observe. Il expose à tous les dangers, emprisonne, suscite l'inquiétude (des immeubles envahis par les rats aux cuisines du bar dont le locataire n'a pas payé son loyer). Il est transformé en champ de vision obscur aux noirs épais (le noir semble régulièrement envahir les plans). Dès lors, le personnage n'a plus le contrôle physique de sa conduite, le but qu'il s'est fixé est régulièrement parasité par des forces contraires qui le contraignent à entrer dans une sorte d'errance dont le cinéaste suit le déplacement.

Le déplacement, le mouvement en tant qu'acte en soi rompt avec l'action du cinéma noir traditionnel. Il caractérise l'écriture de *De battre mon cœur s'est arrêté* et la distingue. Il s'agit d'un cinéma physique où la déambulation devient le centre même de l'intérêt. Le parcours de Tom est plus riche en ses rencontres et imprévus qu'en ses tenants et aboutissants. Le déplacement modifie le comportement du personnage, donc le jeu du comédien. Romain

Duris invente une gestuelle qui ne fonctionne plus selon les règles traditionnelles. Le metteur en scène offre à son corps une liberté peu utilisée jusqu'alors : celle qui consiste non pas à devenir mais à être.

C'est donc logiquement que Jacques Audiard rompt ainsi avec les règles traditionnelles qui



guident la manière de conter. Désormais, le présent occupe pleinement son temps. Le passé s'y fonde (la mère, l'empreinte du père) et pèse sur lui. Le futur se conquiert. Dès lors, filmer la fiction perturbe, secoue les bases narratives. Le spectateur ne se projette plus dans la fiction changée magiquement à ses yeux en effet de réel. Il perd l'impression de sécurité. Le public n'est plus invité à participer mentalement, magiquement à l'histoire ; à entrer dans l'action, la prévoir, l'espérer, la conduire même, bref en être le maître. Il est soudain et durement pris à témoin. Le voilà contraint de constater l'incident ou l'accident que le personnage subit au

même instant sur l'écran. Son intérêt, au lieu de porter sur l'intrigue, dépend désormais uniquement de sa capacité à ressentir ce qu'il éprouve aujourd'hui. En d'autres termes, le récit change de direction. Au lieu de se contenter d'aller du passé vers le futur (de la mère concertiste à son destin avec Miao Lin), l'événement à venir entre soudainement, avec effraction, dans le présent (le récit avance par suite de rencontres fortuites avec Monsieur Fox, Aline, Minskov). Le spectateur est privé de la longueur d'avance que lui offrait les façons de raconter anciennes et habituelles. Il est tributaire des aléas du parcours de ses personnages. D'où l'impossibilité de prévoir vers quoi vont les héros et l'obligation de recourir aux aléas et aux hasards pour se sortir d'un espace que la temporalité et l'omniprésence de la caméra rend vite carcéral. Reste à ressentir l'inquiétude fébrile des personnages et surveiller leurs incessants déplacements, comme des animaux de laboratoi-

res pris au piège de leur propre labyrinthe. Jacques Audiard établit ainsi avec le spectateur une nouvelle règle du jeu. A l'inverse de celle d'un Alfred Hitchcock qui poussait le public à entrer dans l'écran et intervenir mentalement sur le récit, l'auteur de *De battre mon cœur s'est arrêté* le cloue à sa place de témoin. C'est la face opposée du suspense. L'histoire défile devant nous. Nous n'avons aucune prise sur elle. Le récit se construit sur la vision inexorable des événements et le choc émotionnel que subit le spectateur. Il fonctionne sur les phénomènes d'écho, de retentissement, résonance, réverbération, bref sur les sensations physiques, les

impressions non-dites éprouvées dans tel lieu, tel environnement, telle circonstance. Chez Jacques Audiard, la sensation précède la situation et lui sert de chambre d'écho. Dès lors, le spectateur est tenu à sa place, contraint de subir et souffrir avec Tom. La sensibilité sollicitée est exacerbée. Elle a pour but la prise de conscience de Tom (et la nôtre). On est là pour jouer totale-

sérieusement hypothétique où toute rencontre entre dans le jeu infini des possibles, devient le simple élément d'une combinaison, déplace les pions. Le personnage n'a alors que l'incertitude, l'ivresse et le tragique de l'instant. C'est profondément un nomade en perpétuel mouvement. Ni le temps ni l'espace ne leur appartiennent. N'ayant pas la possession de l'avoir (un comble

dialogue installé, qui s'inscrit dans la durée, poursuit son idée, module ses effets, conduit la scène, calcule la chute, bref qui s'inscrit dans une solide logique de construction. Ici, le dialogue joue la discontinuité, le « ce qui passe par la tête », l'impromptu, bref, semble obéir à l'humeur de l'instant. Les personnages ne sont plus les artisans de répliques ciselées (comme dans le



ment notre rôle de spectateur : regarder, entendre, examiner, saisir, bref ressentir.

De cette conception du récit, le cinéaste en retient les données principales qui découlent de la volonté, non de filmer une histoire, mais d'enregistrer l'événement. Le scénario met en valeur les effets de surprise et de hasard, insiste sur la (ou les) rencontres qui deviennent le point nodal de la construction, montrent l'inanité et l'échec des plans de Tom, de cette nouvelle vie qu'il s'est choisie. Audiard travaille au fond sur le futur antérieur : un futur nourri de la mémoire du passé (sa mère) façonne un présent

pour un marchand de biens chargé de conquérir les espaces des autres), Tom ne gagne que l'unique propriété valable : celle d'être. Dès lors, c'est la construction même du récit, en continue rupture, qui devient source de rencontres et de hasard. Elle obéit au jeu du collage et de sa nécessité (d'où les liens extrêmes entre scénario et montage dans *De battre mon cœur s'est arrêté*).

Notons qu'il en va de même pour le dialogue, parfois trivial, parfois explicatif (le prologue), parfois improvisé. Dialoguiste et scénariste, Jacques Audiard ne parie pourtant pas sur un

cinéma de Audiard père), affinées comme des épées de duel. Le monde a cessé d'être certain et assuré. Il ne leur appartient plus. Ils n'en sont que les usagers. Ils se dépêtrent comme ils peuvent avec le langage. Le leur et celui des autres, et peu importe qu'on les comprenne au fond (les effets comiques tirés du vietnamien de Miao Lin, les insultes proférées par Tom au russe Minskov qui ne peut les comprendre).



> LA RUE

Qu'est-ce que la rue ? A quoi sert-elle et comment l'utiliser, lui donner sens ? On voit bien d'abord dans *De battre mon cœur s'est arrêté* qu'elle ne peut plus être la rue de la Nouvelle Vague. Celle de Paris, en 2005, a gagné en brillances nocturnes (les feux, réverbères, véhicules multiples, néons...) ce qu'elle a perdu en blancheur et clarté (comme dans *A bout de souffle*). L'histoire qu'elle appelle concerne l'argent et la brutalité qu'implique sa recherche plutôt que le sentiment, allié ou non à l'amour, de se sentir libre et de vivre pleinement. En fait, la rue reflète l'état des lieux : les dandys bohèmes de la Nouvelle Vague qui circulaient sans but dans Paris ont laissé place à une génération cynique avide de s'approprier les derniers espaces libres de la ville (ils ne sont pas marchands de biens par hasard). Le Paris représenté n'en est pas moins celui du quotidien. La ville est posée là, sorte d'immense toile de fond. On n'y prête pas attention. On ne projette pas un quelconque déterminisme dans le décor. Neutre, la rue offre un champ infini aux rencontres (Aline, Mr Fox, Minskov), surprises, incidents-accidents. Epurée des singularités qui accrochent le regard, la ville devient à la fois concrète - la réalité du décor - et abstraite par la réduction voulue de ce même décor à ses lignes (peu de plans larges, des rues réduites au défilé de leurs lumières).

> PERSONNAGES DE QUI HÉRITER ?

TOM



Thomas Seyr est avant tout un héros tragique qui se fait à lui-même une proposition invraisemblable : devenir pianiste concertiste à presque 30 ans alors qu'il n'est qu'un petit marchand de biens magouilleur et violent. Il veut changer de vie et se saisit de la musique comme véhicule pour rompre avec une existence sans avenir et qui l'étouffe. Personnage d'abord antipathique, il nous est avant tout montré comme un jeune homme sans cœur, cynique, dur. Ce n'est évidemment pas un hasard s'il choisit les Toccatas de Jean Sébastien Bach pour passer son audition. Contrairement à celui des Passions et des Messes, le Bach des Toccatas se pose comme un théoricien du clavier. Les Toccatas sont des pièces austères, ardues ; une musique mathématique et géométrique, sans effusion ni romantisme. Si Tom avait choisi Chopin ou Schubert, il aurait été contraint d'interpréter, de jouer avec son cœur.

Or, Jacques Audiard nous le montre avant tout comme un homme qui en est dépourvu (d'où le titre). Seules les Toccatas et leur sécheresse lui sont envisageables et naturelles. Sa mère lui ayant appris le piano dès son plus jeune âge, la musique sera pour lui le moyen de s'affranchir de la violence qui l'habite et rythme sa vie.

D'abord tiraillé, il va peu à peu se pacifier. Lorsque le film commence, ses plaques tectoniques affectives sont en mouvement et pas vraiment définies. Son caractère est insituable et son humeur semble évoluer en permanence entre colère et mélancolie. Il y a quelque chose d'indécis en lui. Il y a d'un côté, la vie de son père dans laquelle il semble inscrire la sienne. Puis, de l'autre, celle de sa mère disparue, une concertiste, qui le hante et dont il choisit peu à peu d'épouser la trajectoire. Ce n'est pas un hasard si lorsqu'il va voir Monsieur Fox, Tom a l'air d'un petit garçon et est traité comme tel par la mise en scène. Il n'est pas encore un homme et devra solder l'héritage paternel pour trouver sa voie. D'abord raide, caractérisé par une tenue vestimentaire Brit-pop (pantalon cigarette, cravate fine, boots), il accède peu à peu au plaisir et aux femmes. Autiste, traversant le monde le casque et la musique vissés à ses oreilles, il s'ouvrira progressivement aux autres et à lui-même au fil des différentes rencontres.

Détestable lorsque l'histoire commence, Tom va peu à peu gagner en humanité et sortira du film plus grand qu'il n'y était rentré (tuer lui est impossible à la fin). Notons enfin toute l'intelligence de Jacques Audiard dans le choix de son comédien pour interpréter Tom : Romain Duris lui-même, au moment du tournage, était lui aussi à un moment charnière de sa carrière de comédien.

SON PÈRE

Un personnage aux allures d'ogre. Sa voix douce, susurrée, contraste avec son allure et sa manière d'être, son physique autoritaire et masculin. Mais son timbre féminin n'est rien d'autre que la voix du diable. C'est lui qui sans arrêt ramène Tom à la violence, l'y pousse, et le place dans une position intenable : celle d'un fils responsable de son père. Il charge Tom de régler ses problèmes d'impayés, lui demande son aval lorsqu'il lui présente sa nouvelle fiancée, boude comme un enfant lorsque celui-ci refuse d'épiler et réclame un peu d'air. Envahissant, lui léguant un héritage vital des plus lourds (la violence, les magouilles), le père du jeune homme voit dans le retour de la musique dans la vie de ce dernier l'ennemi à abattre : le piano lui a pris sa femme. Logique. La musique fait appel au cœur et à la sensibilité alors que les affaires de l'immobilier font davantage appel au cynisme et à une brutalité sauvage sans sentiment.



MONSIEUR FOX



Monsieur Fox est avant tout le miroir inversé du père de Tom. Un homme fin, cultivé, élégant. C'est lui qui, par sa présence même, oblige Tom à prendre conscience de la nature de ses rapports avec son père. Une fois la proposition de Fox énoncée, Tom voudra absolument réussir son audition. Mais pour y arriver, il doit abandonner son père véritable et retourner symboliquement vers la mère et la musique. Le personnage de Monsieur Fox crée à la fois une échéance et une nécessité. Sans cette rencontre fortuite, Tom aurait probablement continué de s'occuper de son père étouffant. Grâce au musicien, il se rend compte des limites de son existence quotidienne et de la lourdeur de l'ombre paternelle. On peut voir Monsieur Fox comme la version sublimée du père de Tom. Le père rêvé, juste, attentif. Le père caché, secret. Celui qu'on se choisit. Le père-mère en somme.

FABRICE ET SAMY

Les deux acolytes de Tom, ses partenaires en affaires. D'un côté, **SAMY**. Lui-même père d'une petite fille, il a visiblement en dehors des magouilles immobilières, une vie privée réussie et épanouie. Il n'hésite pas à se confier à Tom et à lui énoncer dès le prologue le programme du film : l'inversion des rapports père/fils. Samy a visiblement un cœur - il craque parfois - mais a très vite séparé ses états d'âmes privés de ses intérêts. C'est d'ailleurs ce qu'il reproche à Tom, ne comprenant pas l'importance du piano aux yeux de son associé. **FABRICE**, quant à lui, mélange tout : les affaires, le sexe (il a régulièrement des maîtresses rencontrées pendant les affaires), l'amitié... C'est au nom de l'amitié qu'il demande à Tom de lui servir d'alibi pour ses relations extra-conjugales. Fabrice, c'est le petit gangster en col blanc, le petit homme d'affaires sans cœur ni conscience. Il n'hésite pas d'ailleurs à trahir ses accords avec Tom lorsque celui-ci manque peu à peu de sérieux dans le travail. L'un et l'autre satisfaits de leur vie, ils ne peuvent comprendre que Tom aspire à changer d'existence.



LES FEMMES

Toutes essentielles, leurs fréquentations va peu à peu changer l'état d'esprit de Tom et son parcours. **MIAO-LIN**, d'abord. Comme un écho de sa mère disparue, la professeur de piano vietnamienne est celle par qui se concrétise le désir de Tom de changer d'existence. Elle est la seule de la part de qui Tom accepte la critique et ce, pour une raison simple : ils ne parlent pas la même langue. Elle permet à Tom de se réaliser et, en retour, lui se chargera de révéler avec ses méthodes le talent de la jeune femme au monde entier. Notons que la cuisine de Miao-Lin est le seul lieu où Tom semble se sentir bien, est détendu, se fixe sans violence ni sentiment d'urgence. **ALINE**, la femme de Fabrice, est le premier amour de Tom. Un amour secret (depuis combien de temps ?) et qui ne passera pas les frontières de la clandestinité. Tom se rangera très vite de son côté, la comprendra, et lui donnera le sentiment de la beauté (la séquence en contre-jour dans la chambre). **CHRIS**, la fiancée du père de Tom, est d'abord vue comme un ennemi dont le jeune homme doit se méfier. Logique. A partir du moment où il a la responsabilité de son père, Tom se méfie des femmes qui l'approche et ne peut imaginer une succession affective à sa mère disparue qui hante tout le film. D'abord dur avec elle, détestable, il la comprend elle aussi peu à peu et renouera avec elle contre toute attente. Reste **LA PETITE AMIE DE MINSKOV**, une jeune femme qui navigue dans de mauvaises mains et à qui Tom, comme en écho à son propre désir, suggère de changer de vie avant qu'il ne soit trop tard.



> LA VIOLENCE

Si *De battre mon cœur s'est arrêté* ne peut être taxé de film violent, la violence ponctue néanmoins divers moments clés de l'œuvre et en fait partie intégrante. Il y a d'abord celle des marchands de biens qui l'utilisent pour prendre possession des espaces qu'ils convoitent. Tout en bruit et en fureur, cette violence leur permet par le chaos de libérer les immeubles envahis par les sans domicile fixe. Il y a ensuite celle, banalisée, des bagarres qui semblent rythmer le quotidien des soirées de nos trois magouilleurs. Elle est simple, indifférente, réduite aux coups de poings, et jamais le cinéaste ne s'y attache longuement. Et puis il y a la violence à laquelle en deux moments Tom est confronté. D'abord la mort de son père. Jacques Audiard s'attache moins à sa représentation qu'aux effets qu'elle a sur le fils, ses soubresauts, ses hauts le cœur, son dégoût et le choc physique qu'elle lui fait. Tom ressent la mort de son père dans ses viscères. Il y a enfin celle, finale, de la bagarre avec Minskov. La violence dure pour la première fois à ce moment-là et le cinéaste montre dans toute sa longueur la difficulté qu'éprouve Tom pour tuer Minskov, la douleur que cet acte lui cause et auquel finalement il renonce.

> MISE EN SCÈNE LES AVENTURES DU MOUVEMENT

Dès le prologue, la dynamique et la respiration de *De battre mon cœur s'est arrêté* nous sont données. Portée à l'épaule, la caméra reste fixée sur Tom et Samy qui se confie à lui et lui fixe le programme du film : l'inversion des rapports père/fils. L'image tremble un peu mais ne lâche jamais, en plan serré, les deux personnages. Au troisième plan du film, Samy embrasse sa petite fille ; le plan semble éclairé par une sorte de lampe torche et le fondu au noir est effectué de manière artisanale par un gant qui, progressivement, obscurcit l'image. Dans le quatrième plan, presque abstrait, les lumières des réverbères et d'un tunnel défilent dans le noir épais de l'image. Le titre apparaît, révélé par les jeux de lumières. Tout semble déjà contenu dans le prologue. De la caméra qui colle en plan serré aux personnages et les empêche de se soustraire à son regard permanent ; des jeux de lumières qui, sous prétexte d'épouser les impressions du personnage prin-

cipal, semblent vivre leur vie en toute indépendance et dépourvus de toute nécessité dramatique ; le mouvement continu des personnages ; le style des dialogues entre explication de texte et trivialité du langage ; l'extrême liberté du montage qui, jouant la fluidité mais pas la continuité, agence les plans les uns par rapport aux autres guidé par la seule logique des sensations ; la durée des plans - sortes de plans-séquences dans lesquels le cinéaste et sa monteuse coupent à l'intérieur ; les effets de style qui, grâce à leur réalisation manuelle (le fondu au gant du prologue), évitent une trop grande affectation formelle. . . Notons enfin le lent murmure de la musique du prologue, signée Alexandre Desplat, qui ne souligne jamais l'action, ne participe ni à un suspense quelconque ni à la création d'une tension. Elle accompagne juste les états d'âme du personnage, comme une partition psychologique qui le suit comme le fait la caméra.

De battre mon cœur s'est arrêté, identique en cela à tous les autres films de Jacques Audiard, c'est d'abord l'histoire d'un héros. Qu'est-ce qu'un héros de cinéma ? Comment le devenir ? Comment cesser de l'être ? L'héroïsme de Tom est au départ celui des premiers films de Martin Scorsese : il joue au dur plus qu'il ne l'est réellement, il joue au voyou, en prend des attitudes, des poses, des intonations (la scène où il menace Minskov au téléphone, où Romain Duris se lance dans une sorte d'imitation de Robert De Niro). Ce qui va en faire un vrai héros de cinéma ? Le défi qu'il se lance, impensable, de devenir pianiste concertiste alors qu'il n'est qu'une petite frappe baignant dans les eaux troubles et fangeuses des affaires immobilières. C'est cette proposition qu'il se fait à lui-même et l'impossibilité de sa réalisation qui l'orientent d'emblée vers une forme de tragédie. Tom tente de s'inventer artificiellement une seconde chance de changer de vie et le film fait le récit de ce passage à l'âge adulte, de ce parcours initiatique effectué dans la douleur et la violence. Etouffé par l'existence qu'il s'est d'abord choisie (ou plutôt que son père lui a léguée), Tom veut en changer et, pour ce faire, n'a d'autre solution que d'être sans arrêt en mouvement. Mouvement animé d'une volonté inexorable, celle-là même, désespérée, du héros qui sait au fond de lui qu'il n'atteindra jamais ses objectifs mais joue sa chance jusqu'au bout quand même. Rien, dès lors ne peut plus arrêter ce mouvement, pas même les vents et forces contraires de son père ou de ses deux associés. Toutes tenteront de le détruire. Mais un mécanisme implacable est mis en branle par Tom lui-même qui sait que s'il s'arrête ne serait-ce qu'une seconde, pour réfléchir, il se rendra compte de l'in vraisemblance de son projet personnel et de son ambition mélomane. Alors il court, marche, bouge dans le cadre. Le seul lieu où il se repose et paraît apaisé semble être la cuisine de Miao Lin, sa professeur de piano et future compagne. A la caméra de Jacques Audiard de ne pas lâcher le personnage d'une semelle. Petite (la caméra Aaton), proche de lui, elle le suit inexorablement et accompagne chacun de ses mouvements. Ne laisse jamais le personnage en paix, est tout le temps sur et avec lui. Si Tom semble parfois par son agitation vouloir s'y soustraire et courir plus vite qu'elle, il n'y parvient jamais. Cette conception du plan comme une cage à laquelle le héros, malgré ses gesticulations, ne peut échapper, rejoint celle du John Cassavetes de *Meurtre d'un bookmaker chinois*.





L'image n'est pas une prison par sa construction spatiale mais par sa présence même qui suit en permanence le personnage et la durée de ses plans. D'où la fonction primordiale du plan dans la mise en scène de Jacques Audiard. Il retient toute son attention, mobilise toute son énergie. Car il doit simultanément montrer le dehors et faire sentir le dedans des choses, décrire clairement l'événement et pénétrer dans le vécu affectif de celui qui le subit. Il faut donc que le plan produise un effet émotionnel puissant sur le spectateur pour que celui-ci entre dans les plus infimes détails de la sensibilité qu'il contient. Par là, le plan doit échapper au rôle de simple imagerie du scénario dans lequel on le confine si souvent. Jacques Audiard sait qu'il faut le traiter comme une entité à part entière. Ce à quoi *De battre mon cœur s'est arrêté* nous fait assister, c'est au travail patient et obstiné du cinéaste pour donner une respiration propre à chacun de ses plans. De là l'extrême importance que revêt le moindre geste, le plus infime mouvement de la tête, de cou, d'épaules, de main, de regard etc. Il semble que dans sa direction d'acteurs, Audiard épie le moindre battement, halètement, souffle respiratoire des personnages.

Reste que tout ceci ne peut s'obtenir qu'à partir d'une méthode particulière de la mise en scène, donc du plan. Sans vouloir tomber dans un quelconque système que ce soit, Jacques Audiard multiplie ainsi les plans-séquences dans lesquels sa monteuse Juliette Welfling et lui coupent, piochent, agencent, au gré des sensations et humeur du personnage principal à travers lequel tout le récit est vu. Il prend ensuite et surtout les choses comme elles sont : dans leurs décors, dans leurs éclairages sans se poser la question des « raccords lumières ».

Il tourne « en l'état ». Ces plans-séquences, leur durée et le mouvement perpétuel de la caméra permettent au film - alors que tout pourrait l'y conduire - de s'épanouir dans un style vif et nerveux. Avant d'être beaux, les plans vont vite et sont suffisamment sur le personnage pour en saisir l'émotion, la sensation, en épouser le rythme. Le plan-séquence permet des axes de déplacements réels, de garder le mouvement du jeu des acteurs, de montrer la respiration du personnage. *De battre mon cœur s'est arrêté* repose ainsi avant tout sur son comédien, Romain Duris. Il nous est montré en permanence, cadré serré. Le monde extérieur ne semble exister que par le son et le hors-champ.

Seule la lumière, dans ce système, revêt ici un statut particulier. C'est elle qui donne à l'œuvre les allures d'un film d'ambiance, voire d'un film de genre. Si l'on devait décrire sommairement la sensation que procure chaque image du film, on résumerait celle-ci par « des plans noirs avec des brillances ». Ces brillances sont souvent dans le fond obscur de l'image (voir toutes les scènes en voiture, très peu éclairées) mais parfois aussi au premier plan, comme si on s'était contenté de braquer des lampes torches sur les visages des acteurs. Parfois même la lumière semble avoir sa vie propre, indépendante de l'action et de la logique du découpage. Ainsi de la première scène au restaurant entre Tom et son père ; la lumière semble y tourner dans le décor, bouge, et crée elle-même la sensation du mouvement alors que les personnages sont assis l'un en face de l'autre. Il en va de même pour ces nombreux plans de néons, de reflets, d'éclairages urbains (tunnels, enseignes, lampadaires, réverbères...) que le personnage paraît observer dans chaque décor traversé. Que dire enfin du plan du rétroviseur de la Subaru dans lequel se reflète le

mouvement continu des lumières de la ville ? Dans le film, la lumière est une matière qu'on ne peut pas ne pas remarquer. Et ce, dès le prologue précité. Elle est exhibée. Elle est toujours présente, impossible à oublier. D'où vient-elle ? De sources artificielles en « sous-voltage ». Du décor extérieur (la rue, la ville...) qui semble, dès lors, étrange. Comme si c'était lui qui renvoyait l'éclairage, illuminait les visages, sous-exposait parfois les plans. Comme si était inversée la direction de la lumière. Comme si elle avait perdu son sens, sa signification. Le monde décrit n'est plus éclairé que par une lumière qui brille, certes, mais faiblement, et dans le fond obscur des plans. Elle égare le rapport vrai de Tom au réel, interdit un contact clair à l'autre. Elle ne découpe plus avec netteté, précision et relief la réalité. Elle suscite une impression nocturne permanente et étrange dont Audiard tire un climat de film noir inédit.

Que dit-elle, cette lumière ? L'esprit profond du film. Adaptant *Fingers* de James Toback, Audiard en respecte l'aspect urbain, violent, énergique, tout en le tirant vers une réflexion sur ce que devient l'individu à notre époque. Un héros, Ulysse ou Don Quichotte, libéré de tout sentiment, délivré de tout scrupule, cynique, réaliste, radicalement égoïste, guidé par la seule valeur de l'argent, qui s'engage dans la voie du mal sans peur et sans reproche. Radicalement indifférent à l'autre. Il ne mérite pas d'être éclairé et semble voué à une errance quasi exclusivement nocturne. Ce sera tout l'enjeu pour Tom - et pour la mise en scène - de se rapprocher du sentiment, de rompre avec ce cœur qui s'est arrêté de battre pour revenir vers une lumière enfin franchement posée sur lui (lorsque dans l'épilogue, sur la scène d'une salle de concert, il prépare le piano pour Miao Lin).

> LE MONTAGE

La conception du récit et de la mise en scène de Jacques Audiard entraîne des modifications dans l'art du montage, essentiel au film. Ici, point de soucis de continuité, de fluidité, de raccords dans le mouvement ou dans l'axe, de fondus enchaînés. Signé Juliette Welfling, le montage n'a pas peur des heurts, des ruptures qui viennent perturber la sensation magique d'être emporté par l'histoire. C'est que ce n'est pas l'histoire inscrite dans le scénario qui intéresse Audiard, mais à partir de ce support la rencontre entre cette histoire singulière et la vérité de la vie. De ce duel entre fiction et réalité, entre les aspirations de Tom et son quotidien, surgit dès lors la véritable histoire que raconte le film. Le montage se met donc au service de l'imprévu et du hasard. Il n'a plus à enfiler les plans dans une suite préétablie et déterminée, mais à organiser les cassures, césures, ruptures tant visuelles que sonores que provoque l'événement en entrant par surprise et même par effraction dans le champ de la caméra. Le discontinu devient roi, l'inconfort son signe. Le montage coupe à l'intérieur des plans-séquences, les hache, les brise. Une fois encore, l'écriture révèle le sens profond. Chaque plan s'enclenche au précédent et au suivant d'une manière discontinue, comme autant de petits mouvements de sape qui peu à peu effritent les certitudes de Tom et mettent à jour le manque d'unité et d'équilibre de sa vie.

> ANALYSE DE SÉQUENCE PLUS JAMAIS ÇA !

LA VEILLE DE SON AUDITION, TOM SUIT LES CONSEILS DE MIAO LIN : SE PRÉPARER, SE RELAXER ET DORMIR. IL EST DÉRANGÉ EN PLEINE NUIT PAR FABRICE ET SAMY POUR DÉLOGER DES « SANS DOMICILE » QUI ONT PRIS POSSESSION D'UN IMMEUBLE. ALORS QU'IL LES ATTEND DANS LA VOITURE, SES DEUX ACOLYTES VIENNENT LE CHERCHER POUR PARTICIPER À L'EXPULSION. CETTE SÉQUENCE EST COMME L'ÉCHO DE LA SCÈNE 3 SAUF, QU'ENTRE-TEMPS, LES PLAQUES TECTONIQUES DE TOM ONT BOUGÉ ET CHANGÉ. IL N'EST PLUS LE MÊME ET TEND À ROMPRE AVEC CELUI QU'IL EST DEPUIS DES ANNÉES. CETTE SÉQUENCE NOUS MONTRE SA PRISE DE CONSCIENCE DÉFINITIVE.

CHAOS. Toute la scène est placée sous le signe du désordre et du tumulte. Vacarme sonore d'abord dès le premier plan qui nous montre l'arrivée de Tom sur les lieux. Des cris, des bruits, des insultes lancent la séquence. C'est par l'anarchie et la confusion que les marchands de biens prennent possession des lieux, ils agissent donc comme des semeurs de troubles. Des anges du chaos. Portée à l'épaule, la caméra suit la pagaille et la panique répandues par Fabrice et Samy. C'est au viol d'un espace que nous assistons, à son appropriation brutale. Le tremblé de l'appareil ajoute évidemment à cette sensation de fouillis violent. Les plans ne semblent plus délimités par leur cadre : les personnes sans domicile les traversent de brèves secondes, on n'en perçoit qu'une représentation morcelée : ici un visage terrifié, là des jambes qui courent, un dos dont on ne distingue guère le propriétaire, des silhouettes épouvantées... La musique elle-même, en opposition aux aspirations de Tom et à sa pratique du piano, est un facteur du désordre. Les deux acolytes la mettent pour mieux faire régner le chaos et asseoir leur emprise sur l'espace. Elle donne à cette expulsion les allures d'une ivresse euphorique, d'un spectacle enivrant, d'une énergie libératrice. Les plans s'enchaînent alors les uns aux autres sans logique autre que celle du tapage et des effets de rupture. Ils ne se suivent pas de manière continue, ne s'enchaînent pas les uns les autres mais se succèdent comme autant d'éclats, d'instantanés brefs qui rompent toute possibilité d'unité. Si son trem-

blement et l'aspect *pris sur le vif* des prises de vues donne à la caméra et à ce qu'elle filme des allures de reportages choc, coup de poing, elle épouse surtout le point de vue de Tom qui, à l'inverse de Fabrice et Samy, ne se laisse pas prendre par l'ivresse du chaos. Lui regarde les choses avec distance et ne participe pas à l'expulsion. C'est qu'à ce moment-là du film, il a renoué le contact avec l'harmonie, l'ordre, l'équilibre. Il ne peut plus faire partie du spectacle désolant auquel il assiste. Les plans qui lui sont consacrés sont proches de la fixité et ont le temps pour eux, contrastant avec les autres, furtifs et pris d'une hystérie d'animations et d'actions. Ce qui compte dans cette scène, c'est le regard de Tom alors que les autres (ses acolytes ou les expulsés) sont réduits à leurs simples gestes.

ACTEUR/SPECTATEUR. Champ/contrechamp. C'est donc logiquement qu'il est traité ici comme spectateur de la scène. Si Fabrice et Samy se donnent en spectacle, se font leur cinéma et expulsent au rythme enivrant de la musique, Tom ne rentre jamais dans leur représentation sur laquelle il porte pour la première fois un regard étranger et dégoûté. Il n'est plus en empathie avec eux, perçoit le ridicule et la monstruosité de leur attitude comme dans l'avant-dernier plan de la séquence. Dès l'ouverture de la séquence, la caméra qui le suit le filme comme un intrus qui pénètre un espace qui lui - et lui restera - étranger. Pire même. Pour la première fois, Tom ne parvient même plus à être dans le même cadre que ses deux associés. Il a ses plans, eux les leurs. Audiard revient ainsi dans cette séquence à la conception première du champ/contrechamp au cinéma : deux espaces différents, deux territoires, qui ne peuvent plus se mêler les uns aux autres et s'opposent. Il y a donc l'espace de Tom, celui du spectateur de la scène, et celui de l'expulsion, des acteurs du spectacle. Entre eux, plus de communication ni d'unité. Tom observe, épie, regarde mais n'agit pas. Il n'est plus dans l'action. Lors du dernier plan de la séquence, nous pouvons même assister à l'instant de sa prise de conscience qu'il doit vraiment rompre de manière définitive avec cette vie pathétique. Le ralenti traduit ainsi, de manière sensuelle, sensible, le moment de cette réflexion. La bande-son aussi qui soudain se débarrasse des bruits réels de la scène pour ne plus garder que la musique (*The Locomotion*) et donner à son rythme la netteté et la précision d'une musique intérieure. Dès lors, son opinion est faite :

plus rien ne sera jamais comme avant. Plus rien ne devra ressembler à ça.

LUMIÈRE. Si on entre immédiatement au cœur de l'action, c'est-à-dire de l'expulsion, la faible lumière et ses touches furtives et brillantes nous situent d'emblée dans l'abstraction. Juste quelques indices à peine entrevus ou ouïs (les brisures des fenêtres, les cris, les vêtements, les mouvements hystériques des silhouettes...). Donc : une déréalisation que l'écriture prend en charge pendant toute la séquence et qui donne à la scène les allures d'un onirisme cauchemardesque à base de réalité brute. Le noir épais et l'obscurité règnent dans les lieux. L'espace n'est plus distinct, identifiable, lisible. Semées parcimonieusement, travaillées en fonction de leur brillance, rendues ainsi étranges, les autres lumières (ampoule, lampe torche) apportent une note de fantastique. Les repères distinctifs s'estompent. Reste une fascination dégoûtée d'assister à un spectacle choquant. Dès le premier plan, la lumière bleutée de la nuit qui passe par une fenêtre ne suffit pas à éclairer l'espace et plonge Tom (et nous avec) dans un lieu à l'obscurité envahissante et puissante. C'est qu'à l'inverse de celui du Jour, le domaine du Noir et de la Nuit ne se répand qu'en faussant les repères spatiaux, en les masquant. Pour assurer son existence, il se nourrit de la vie, du chaos, univers vampirique régi par des astres morts (les lampes torches, les néons, les abat-jour, les ampoules qui pendent). C'est le royaume du déséquilibre et de la destruction. La lumière artificielle toute en brillance, éclat, fascination, attire à elle et dévore ceux qui s'y laissent prendre et s'y débattent. C'est le domaine de Samy et Fabrice, plus que celui de Tom qui reste dans l'ombre, l'obscurité, et sur lequel l'éclairage torche ne sera braqué qu'à la fin pour mieux nous montrer son regard sur ce qu'il vient de voir. Dans cette séquence où rien ne se distingue clairement, l'agitation se substitue au mouvement (de Tom), l'excitation et la sensation aux vrais sentiments et au cœur.

L'écriture n'obéit pas ici à l'enregistrement d'un événement externe. Elle ne participe pas de la règle mécanique des causes, des effets, et donc des conséquences. Elle se soumet à un mouvement intérieur où chaque image se succède sans règle à la suivante. La réalité est phagocytée par l'obscurité et offre son apparence chaotique et hallucinatoire au développement d'une pensée

> LA MUSIQUE



secrète, d'une prise de conscience. C'est précisément ce à quoi nous assistons lors de cette séquence. Des plans brefs et saccadés se succèdent en discontinuité sur l'écran. Comme dans un puzzle, ils se mettent en place, décomposant les divers instants, les gestes et l'espace jusqu'à la pleine possession des lieux par les marchands de biens. D'autorité, nous sommes plongés dans l'excitation intense, l'hystérie extrême et l'effroi de l'exécution d'une expulsion. Nous n'avons pas à distinguer clairement ni à savoir ce qui se passe, mais à être dans ce qui se passe. Nous oublions la forme des choses pour pénétrer leur force même, destructrice. Et le regard de Tom lors de

l'ultime plan est un peu le nôtre. Dès lors, nous sommes avec lui. Pas seulement parce que nous l'accompagnons (c'était déjà le cas) mais parce qu'enfin il regarde avec une distance empreinte d'aversion et de répugnance la vie qui était jusque-là la sienne. Cette séquence est le point de basculement du film. Dorénavant, nous n'observons pas seulement le comportement nauséabond d'un jeune homme cynique de notre époque. Nous nous identifions enfin, sans répulsion, à sa quête et à ses actes. En souhaitant qu'ils s'accomplissent. C'est le tour de force de Jacques Audiard de parvenir à nous faire aimer in extremis un tel personnage.

La musique est au cœur de *De battre mon cœur s'est arrêté* (le titre même est un extrait d'une chanson de Jacques Dutronc, *La Fille du père Noël*). Elle est inséparable du personnage de Tom qui traverse la ville son casque sur les oreilles. La musique qu'il écoute en marchant, en roulant, en attendant, rythme son quotidien et lui permet surtout de s'abstraire du monde réel, de s'y dérober. Elle témoigne aussi du repli sur soi du jeune homme et, dans la première partie du film, de son manque d'ouverture aux autres. Tom vit dans sa tête et ignore - ou se force à ignorer - l'existence des gens qu'il croise. La musique, ou plus exactement le piano, sera aussi le véhicule qu'il se choisira pour changer de vie. C'est un travail qui requiert patience et détermination, des heures d'exercice pour de lents progrès. On a vu comment les Toccatas de J.S.Bach caractérisent par leur nature sèche et mathématique la personnalité de Tom qui évite soigneusement de choisir pour son audition un morceau plus romantique ou lyrique qui eût fait battre son cœur. Dans le film, la musique provient le plus souvent de sources sonores réelles (casque, radio, instruments, bar) visibles dans l'image. Il n'y a pas que sur Tom qu'elle agit, ayant des effets euphorisants sur ses deux acolytes Fabrice et Samy lors des

bagarres ou pendant la seconde expulsion des personnes sans domicile fixe. Reste la musique du film signée par Alexandre Desplat. Le com-



positeur invente une partition inspirée qui colle à la chair, au sang et à la respiration de Tom. Elle ne souligne pas la dramaturgie de l'action mais se fait elle-même dramaturgie comme un chœur antique accompagnant la tragédie. Elle s'articule sur un seul et même thème, celui de Tom, que le musicien fragmente, ralentit, rapprochant peu à peu les notes jusqu'à ce qu'elles se rapprochent comme dans la scène finale avec Minskov où le morceau se structure enfin. La mélodie apparaît de plus en plus précisément pour tendre elle aussi, comme Tom, vers l'unité et exister pleinement.

> TROIS PLANS POUR L'APAISEMENT



SÉQUENCE TOM PROGRESSE AU PIANO, L'AUDITION APPROCHE. MIAO LIN SURVEILLE LE RYTHME AVEC LEQUEL IL JOUE LES NOTES. LOGIQUE. LE FILM AVANCE À CE MOMENT-LÀ AU RYTHME DES HUMEURS DE TOM, SOUVENT ÉNERVÉ ET IRRITABLE, QUI MESURE DE PLUS EN PLUS LA FOLIE ET L'IMPOSSIBILITÉ DU CHALLENGE QU'IL S'EST LANCÉ. TOM S'EN AGACE ET APRÈS UNE NUIT PASSÉE À SE COGNER LA TÊTE CONTRE SON PIANO, IL TRAVAILLE ENCORE ET ENCORE SES GAMMES CHEZ SA PROFESSEUR VIETNAMIENNE. EN TROIS PLANS, TROIS RACCORDS, JACQUES AUDIARD NOUS MONTRE LA DIFFICULTÉ DE L'ENTREPRISE DE TOM ET LA FAÇON DONT IL FAIT PEU À PEU DE L'APPARTEMENT DE MIAO LIN SON SEUL HAVRE DE PAIX FACE À LA FUREUR QUI LE MINE ET L'ENTOURE.

1. A une séquence nocturne où Tom s'énerve sur le clavier succède un plan serré de Miao Lin, les yeux posés sur les mains du jeune homme pour en surveiller et en corriger le doigté. L'apprenti pianiste n'existe alors que par sa nuque et la naissance de son dos, de profil. C'est qu'à ce moment-là, c'est encore la jeune femme vietnamienne qui *met en scène* Tom, le dirige comme on le fait d'un acteur. Elle lui donne le rythme à suivre (« *Ta ta ta ta ta* ») pour rompre celui hystérique et sans harmonie qui gouverne son existence et sa façon de jouer. Il ne s'agit pas encore pour lui de faire battre son cœur mais déjà de retrouver un tempo logique et homogène pour reprendre le contrôle de sa destinée. A l'immobilité fixe et calme de Miao Lin s'oppose le mouvement de balancier incessant du jeune homme, un mouvement de nervosité, de trépidement, d'impatience. Il a conscience de l'enjeu pour lui de réussir son audition et cette pression lui pèse. Il sait aussi qu'il ne doit pas s'arrêter de bouger sous peine d'être empêché dans sa tentative de changer de vie. Cette nervosité est remarquée par Miao Lin qui lui demande de « ralentir ».

2. Le raccord à 180 degrés choque et joue la rupture avec le plan précédent. La présence de la fenêtre dans le fond du cadre renforce l'impression d'inversion du visage de Tom par rapport à celui de Miao Lin dans le plan précédent. La jeune femme est exclue du cadre. Fixée sur Tom, la caméra est contrainte à un tremblement perpétuel pour en épouser ses mouvements de balancier et donne ainsi une sensation permanente de déséquilibre. En saisissant son personnage d'un autre angle, Audiard nous donne la sensation que le jeune homme est cerné, soumis quoiqu'il arrive à notre regard. Dans le fond du plan, la présence d'un lit et d'une table entourée de ses chaises résonnent comme un appel à la fixité.

3. L'appel à la fixité, à la pause, est exaucé. La caméra est - une fois n'est pas coutume - posée sur un pied, enfin immobile et solidement ancrée dans le sol. Cette absence de mouvement choque là encore nos sensations, choc renforcé par le silence du plan qui succède à la mélodie du piano arrêtée en plein milieu. Pour la première fois, Tom semble apaisé, bien, serein. La cuisine de Miao Lin est le

seul endroit où il n'éprouve plus le besoin d'une agitation perpétuelle, où il se calme, se pacifie. C'est même la jeune femme qui bouge dans le plan avant de se fixer de nouveau. C'est là toute la subtilité du cinéaste, en un plan, il nous fait ressentir ce qui se joue, se passe entre les deux personnages. Pas besoin de mots ni d'explication : tous les deux sont bien ensemble et Tom se pose enfin. Cette impression est fortifiée par le cadre dans le cadre formé par l'embrasement de la porte : nous assistons, comme un témoin dans la pièce voisine, à une scène qui se joue dans un espace confiné, une sorte de refuge. Par rapport au premier plan, notons que c'est maintenant Tom qui regarde Miao Lin, l'observe. Peu à peu, l'apaisement gagnant, c'est lui qui va la mettre en scène. Ils ne se tournent plus le dos, sont face à face, positionnés comme la projection de l'un vers l'autre. Comme dans les deux plans précédents, une petite fenêtre se distingue dans le fond du cadre par laquelle brille la lumière du jour qui inonde la pièce. Dans cet espace, cet appartement, cette cuisine, une ligne de fuite est possible pour Tom dont le futur pourtant semblait bouché. En trois plans, Jacques Audiard fait basculer son film.



> LE TRIOMPHE DE LA BEAUTÉ

Au cœur du film de Jacques Audiard, deux ordres coexistent et s'opposent. D'une part la laideur matérielle des apparences, des attitudes, des comportements, l'obscurité de l'univers, des plans et la brutalité de l'existence. D'autre part, la beauté. Qu'il s'agisse de celle de la musique, des femmes, ou des aspirations secrètes et clandestines de Tom. Beauté de la vie intérieure, de la rêverie assoiffée du petit magouilleur. Tout le film va consister alors dans le conflit à l'intérieur même de chaque séquence, entre ces deux ordres, pour aboutir, à la fin d'un douloureux périple moral et esthétique dont l'aventure du héros n'est que la figuration, à la réconciliation du monde et au triomphe de la beauté. Ce conflit, visuel, se prolonge tout le long du film. L'obscurité de l'image, la dureté des apparences, les comportements dignes des rats, semblent l'emporter presque sur la part du rêve et de l'art (Tom croise Minskov et s'ensuit une bagarre dans un escalier obscur). Mais la beauté resurgit toujours : une musique, un geste, une pause (lorsque Tom demande à Aline de rester en contre-jour à l'entrée de la chambre). Proposons aux élèves de relever les éléments divers au cœur de cette dualité laideur / beauté et dont Jacques Audiard ne cesse de mettre en scène l'opposition frontale.

> FUIR LES TÉNÈBRES

Que ce soit sur un plan métaphysique, esthétique, psychanalytique ou sexuel, toujours la conscience, chez Jacques Audiard, est déchirée par un conflit intime. D'un côté, attirée par une

roman d'éducation, force nous est de tenter une explication psychanalytique à laquelle nous accordons une valeur davantage poétique que scientifique. Nous avons constaté, en effet, dans

la première partie du film, l'autisme du héros envers les autres et le monde extérieur, son désir de ne pas s'abandonner pleinement à un monde hostile sinon pour en conquérir des parcelles et territoires avec violence. Dans cette première partie, Tom n'est pas encore tout à fait homme. Replié sur lui-même, il est en gestation. Pendant la gestation, l'être baigne dans une obscurité qui l'enve-

tendance régressive à se couper du monde (le casque sur les oreilles de Tom), elle cherche à s'enfermer et à se laisser vampiriser par une existence obscure, à succomber à la vie qu'on lui impose (l'héritage lourd de la figure du père, ses amitiés intéressées). De l'autre, elle cherche à reprendre le contrôle des choses et sentir son empreinte sur le monde qui l'entoure.

Nous avons vu la force d'attraction qui accompagne cette première tendance. Elle explique la prédilection visuelle que Jacques Audiard voue ici à l'obscurité, aux ténèbres et le rôle primordial qu'elles occupent dans *De battre mon cœur s'est arrêté*. Encore faut-il en chercher la raison, mettre en relief ce que signifient, ici, les ténèbres. Le film faisant le récit d'une seconde naissance et d'un

loppe, aussi l'habite de l'intérieur (l'inconscient). Il en reçoit non seulement la nourriture, mais surtout la chaleur intime et une sensation de bien-être. A ce stade, qui est la nuit de l'être, il s'identifie avec les ténèbres.

La chose changera dès lors que Tom décidera de vivre de nouveau sa vie. Car ce sont ces mêmes ténèbres qui s'inversent radicalement lors de la naissance. Soudain, une nouvelle enveloppe, le corps transmet un contact terrifiant : celui d'un monde hostile qui, au stade des premières semaines, demeure lui aussi ténébreux. C'est dire que les ténèbres, après avoir été le plus sûr ami du personnage, recouvrent désormais ce qui lui est le plus hostile. On ne peut concevoir plus totale trahison d'une substance nourricière.

Dès lors les ténèbres se confondent avec l'angoisse de pénétrer dans un univers inconnu. Elles resteront à jamais le signe menaçant de sa présence. Elles épouvantent comme est effrayé Tom lorsqu'il découvre le cadavre de son père. Dissiper les ténèbres, accéder à la lumière, laquelle, n'ayant pas été connue dans l'autre monde, devient peu à peu l'unique valeur sûre du nouvel univers, telle est la tâche urgente qui se présente au héros. Ce n'est ainsi pas un hasard si la composition des plans de *De battre mon cœur s'est arrêté* fonctionne le plus souvent sur un premier plan obscur et noir avec des brillances en arrière-fond. L'être doit alors se battre sans relâche pour s'intégrer à l'autre monde et a conscience que toute pause peut le mettre en danger. Il fuira peu à peu les situations passives et s'agitiera sans relâche. Au moment où il ressent l'envie de cesser la lutte et cède (à son père, à ses associés), il met son ambition intime et secrète en péril. Il ne doit plus s'abandonner à sa tendance régressive et se laisser environner par les ténèbres. Ces derniers ne lui donnent que l'illusion de la protection, de la prise en charge, comme une enveloppe tutélaire dévorante. On comprend dès lors pourquoi le monde ténébreux apparaît sur l'écran avant le quotidien et semble baigner sur lui comme une surimpression ; pourquoi le héros est toujours suivi de ses doubles, pourquoi tous sont traités par reflet, ombre, forme qui ne se précisent jamais vraiment dès que le parcours est nocturne. Le monde des ténèbres se déploie la nuit et s'y trouve plus libre pour exercer son chantage sur Tom. Mais la découverte de la beauté, des femmes et de la musique pousseront le héros à recréer lui-même les conditions de son existence. Il entend redevenir maître de lui-même. Tel sera le rêve diurne du héros, d'autant plus violent qu'il est insensé.



> ROMAIN DURIS

De battre mon cœur s'est arrêté est inséparable de son acteur, Romain Duris, sur qui repose le film. La caméra de Jacques Audiard colle à son élégance, enregistre le moindre de ses gestes qu'ils traduisent l'énervement, le stress ou la fébrilité. L'énergie noire et le jeu de Romain Duris contredit la tradition française de l'interprétation, chaque geste, chaque mimique, chaque attitude ou rictus sont une gifle à notre tradition psychologique. Le jeune comédien ne met pas « en valeur » son texte avec force sous-entendus, il ne le poétise pas, il ne joue pas au plus malin avec lui, il n'est pas soucieux de montrer qu'il comprend parfaitement ce qu'il dit et mieux que nous, il joue *autre chose* que ce qu'il prononce, son regard ne suit pas forcément sa conversation, il bégaye, zozote, décale l'expression et la chose exprimée. Il joue physiquement, charnellement, nerveusement au lieu de tout filtrer par le cerveau. Dans le film, il campe un personnage masculin incarné dans une virilité incontestable mais qui possède une sensibilité féminine. Il n'y a qu'à voir sa manière de susurrer ou la délicatesse de ses mains sur le piano. Ses doigts recèlent une importance capitale dans le film, il s'en sert pour jouer, caresser, désigner, se battre, les blesse et les remue sur un piano imaginaire, sur les comptoirs des bars ou en en voiture.

> POINT TECHNIQUE LA CAMÉRA À L'ÉPAULE

Chef opérateur de *De battre mon cœur s'est arrêté*, Stéphane Fontaine est un des meilleurs praticiens de la caméra à l'épaule. En 1999, il a mis fin à douze ans d'assistantat, et s'est lancé dans le premier film d'Eliane de la Tour, *Bronx Barbès*. Il enchaîne, caméra à l'épaule, avec *La Vie nouvelle* de Philippe Grandrieux, *En jouant dans la compagnie des hommes* d'Arnaud Desplechin, puis poursuivra avec *Comme une image* d'Agnès Jaoui. Pour lui, la caméra portée permet une approche plus sensitive qu'intellectuelle du film tourné. Dans le film de Jacques Audiard, la caméra qu'il tient à l'épaule est comme l'œil de Tom sur le monde. Comme son souffle aussi. « *A chaque fois qu'on a voulu mettre la caméra sur pied, confie-t-il, ça ne fonctionnait pas. Ce n'était pas le film. Pas le bon geste. On manquait d'air. Mais ce n'est pas une loi générale. Le pire serait un cinéma trop conscient de lui-même* ». Retour sur l'histoire d'une caméra « organique ».

Jusqu'à la fin des années 1950, les caméras utilisées pour les films de fiction étaient lourdes, peu maniables et exigeaient plusieurs personnes pour les installer ou les déplacer. Or, le besoin manifesté par la naissance de la télévision d'une prise de vue légère, aisément portable, conduisit à l'invention de caméras 16mm, telle que « la Coutant ». Cette envie de rompre avec les pesanteurs mécaniques pour voler



vie, mieux virevolter autour d'elle, saisit aussitôt les cinéastes de fiction. L'Arriflex et la Caméflex apparurent. Elles étaient légères, elles étaient portables, bref, elles se mettaient à l'épaule et suivaient au plus près les personnages dans le moindre de leurs déplacements. La caméra ne gardait plus ses distances. Elle se mettait à tu et à toi avec ceux qu'elle

filmaient. La prise de vue engendrait un corps à corps.

D'abord mise au point par les cameramen d'actualités, cette technique fut très vite appliquée au reportage qu'elle libéra du caractère engoncé et coincé du documentaire. Jean Rouch, disciple de Rossellini, en constata la nécessité dans la prati-

que de son travail d'ethnologue. Il se trouvait ainsi de plain-pied avec des êtres humains dont il voulait révéler les rites, les coutumes et l'imaginaire (*Les Maîtres fous*, 1954). Ce film impressionna fortement aussi bien la branche documentariste (Chris Marker, Alain Resnais) que celle des *Cahiers du Cinéma* de la future Nouvelle Vague.

A la fin des années 50, la caméra portée devint pratique courante. Aux Etats-Unis, les documentaristes (D.A Pennebaker, Jonas Mekas, Richard Leacock) et les cinéastes de fiction (John Cassavetes, Shirley Clarke) s'en emparent. En France, la caméra légère est l'arme suprême de la Nouvelle Vague. Ce sera Godard qui, avec *A bout de souffle*, en démontrera le mieux la double nécessité. D'abord dans la fabrique : possibilité de se libérer de la machinerie, rapidité dans la mise en place, l'exécution et la mise en boîte d'un plan, facilité à placer l'opérateur dans n'importe quel véhicule, facilité encore à faire entrer l'appareil dans des espaces réels dont l'exiguïté renforce l'impression de pris sur le vif, etc. Ensuite esthétiquement : un style neuf, inédit, inouï explosait sur l'écran comme délivré de la loi de la pesanteur.

La caméra portée devint l'un des signes distinctifs de la Nouvelle

Vague. Celle-ci sut l'employer à bon escient, en situation et toujours d'une manière justifiée. Elle ne succomba jamais à la mode enivrante de valser, comme un Lelouch, avec la caméra. Ces effets esthètes, maniérés, vains, rendirent rapidement le procédé, utilisé sans modération et surtout sans raison, exaspérant. Exagération encore du procédé, qui survint un peu plus tard : la caméra tremblée. Il ne s'agissait plus de mettre l'opérateur dans un véhicule qui adoucissait les tressaillements du cadre, mais de lui demander de marcher en même temps que le personnage soit en arrière (personnage face), soit en avant (personnage dos), ce qui, malgré les efforts et la souplesse du cameraman provoquait d'irrésistibles soubresauts.

Qu'elle soit utilisée avec rigueur, dans *Othon*, par exemple, et un Jean-Marie Straub en tire un effet brut de réel, une forte impression de concret. Mais le procédé fut tellement galvaudé, tellement prisé, vers les années 70, par une critique qui s'extasiait devant le sublime de tel « tremblé » de caméra, qu'il tomba vite dans l'oubli.

Avec l'arrivée du steadycam, sa mode disparut avant de réapparaître au début des années 90 avec les nouveaux cinéastes naturalistes (Cédric Kahn, les frères Dardenne, Lars Von Trier).

> PROLONGEMENT PÉDAGOGIQUE

Dans tous ses films, Jacques Audiard aime rompre le rythme intense que lui impose le montage saccadé, qui concentre l'action et perd le spectateur, par des scènes longues qui passent par le retour au bon vieux champ/contrechamp (mais dans son sens premier : un espace contre un autre espace) et dans lesquelles les personnages prennent soudain le temps de tenter de se connaître (eux-mêmes aussi bien que les autres). Il en va ainsi dans *De battre mon cœur s'est arrêté* de la séquence d'ouverture avec Samy, de celles avec son père au restaurant ou lorsque Tom le couche après qu'il s'est fait

et à celui de l'argent. Le cinéma de Jacques Audiard s'intéresse à la tentative nullement désespérée (au contraire du cliché des films noirs classiques) de l'individu d'échapper à un système éminemment vampirique.

Comme le montre le travail particulier de la lumière dans le film, le vampirisme et l'obscurité dans laquelle il se déploie sont rampants et hantent tout le film. Les hommes autour de Tom le surveillent pour qu'il ne leur échappe pas. Chose qu'il parviendra pourtant à faire peu à peu mais non sans douleur. C'est que Tom

propre vie. Il a la responsabilité de son père à qui tout le ramène, et passe son temps à se faire irrémédiablement entraîner (il est à l'arrière de la voiture dès la deuxième séquence, se souvenir ici de l'impression profonde d'entraînement irrésistible ressentie dans les véhicules en marche). Le choc de la seconde scène d'expulsion la veille de son audition, quand le héros se rend soudain compte que la vie qu'il mène l'a dépossédé de son être affectif, contraint alors le personnage à abandonner sa passivité. Il est vital pour lui que cesse son état d'impuissance et qu'il ne s'agite plus pour les autres mais dans

manière d'être passée et Jacques Audiard nous montrera dans cette scène, non pas la difficulté de tuer, mais la difficulté et la douleur de ne pas y parvenir. C'est de lui-même que Tom décide de ne pas appuyer sur la détente de l'arme et renonce enfin à son cauchemar pour sauver son rêve. Il a pris en main sa destinée et ne veut plus la gâcher. Il est maintenant animé par un sentiment profond et durable (l'amour de Miao Lin). *De battre son cœur* a recommencé. Il est devenu totalement metteur en scène de son existence, prépare l'instrument de sa compagne, la révèle à la lumière et au public. Toute la mise en scène de



tabasser, de celles avec Aline lors de leur rencontre de hasard ou encore celles avec Miao Lin dans la cuisine paisible de la jeune femme vietnamienne. Mais il y a la machine, machine certes sociale, qui n'accepte pas l'indépendance des êtres et les asservit, les ramène sans cesse à elle et les absorbe. Et contre laquelle Tom tente de lutter. C'est même un des sujets de ce film où les hommes autour du héros attendent de lui qu'il mette son énergie et son attention à leur service

doit dompter l'obscurité et la lumière pour la faire sienne afin de reprendre sa vie en main. Ainsi se transforme-t-il peu à peu en une sorte de metteur en scène, demandant à Aline de prendre la pose en contre-jour dans l'embrasure d'une porte ou exigeant de Chris, moyennant finances, qu'elle « joue un rôle » en redevenant de nouveau la compagne de son père. Dans la première partie du film, tout indique que Tom n'est pas le véritable dépositaire de sa

son propre intérêt. Il lui faut partir à la reconquête de son « moi ».

Désormais nous aurons un Tom qui agit seulement dans son but secret (changer son existence par la musique) et que la mort de son père, tragiquement, va libérer. Lorsque dans l'épilogue, il recroise Minskov, il lui faut le suivre pour venger son père, dernier reste de sa vie d'avant. Mais Tom se révélera incapable de renouer avec sa

Jacques Audiard s'élabore sur ces notions : conflit entre fixité et mouvement, lumière et obscurité. Le personnage est-il maître de ses mouvements et de ses gestes ou bouge-t-il pour les autres ? Subit-il l'action ou en décide-t-il ? Est-il passif ou actif ? *De battre mon cœur s'est arrêté* nous fait le récit d'un être qui donne une seconde chance à sa vie et qui doit pour y arriver tendre vers un mouvement incessant et entrer pleinement dans la lumière.

> CRITIQUES EXTRAITS

LORS DE SA SORTIE EN MARS 2005, *DE BATTRE MON CŒUR S'EST ARRÊTÉ* REÇUT UN ACCUEIL CRITIQUE QUASI UNANIME (LE FILM REMPORTA LES ÉTOILES DE LA PRESSE EN DÉCEMBRE, PRIX DÉCERNÉ PAR L'ENSEMBLE DES JOURNALISTES). QUASI ? OUI, CAR EMMANUEL BURDEAU FUT UN DES RARES RÉDACTEURS À EXPRIMER UN AVIS DIVERGENT ET MITIGÉ VIS-À-VIS DU FILM. NOUS AVONS CHOISI DE MÊLER À L'ÉLOGE DU JOURNAL « LIBÉRATION » SON POINT DE VUE DE L'ÉPOQUE.

« QUI VA PIANO VA SALAUD »
DIDIER PÉRON, LIBÉRATION 16 MARS 2005

« La caméra ne lâche jamais Tom, elle le traque, le drague, l'ausculte. Lui est au pied du mur, mal grandi, mal barré, trop nerveux. La tête simultanément vide et pleine à craquer. Tom est un symptôme, entre rage autiste et crise maniaque. Il gère au quotidien, comme on dit aujourd'hui, le pétage de plombs. L'architecture harmonique délirante fomentée par le cantor ultraproliifique de l'église Saint-Thomas de Leipzig surgit dans ce désordre et fournit, à trois siècles de distance, le rigoureux cadre de contention pratique qui pourrait dompter la bête, calmer l'angoisse et lui permettre miraculeusement de s'absenter dans le suspens de l'abstraction mélodique parfaite. Le film est aussi pour son acteur principal, Romain Duris, une épreuve et une apothéose. D'une élégance racée, jouant de toutes les nuances de la désinvolture, du stress et de la fragilité, l'acteur colle au personnage qui lui-même remplit à fond l'espace implosif du film. *La vie n'est qu'un mouvement des membres* écrivait Hobbes, et Jacques Audiard décrit cette agitation, désormais latérale (plus de bas-fond, plus de paradis), comme un destin de cendre froide qu'il nous faut malgré tout apprendre à aimer ».

EMMANUEL BURDEAU, LES CAHIERS DU CINÉMA MARS 2005

« Rédemption par l'art ? Bond molto adagio hors du rang des assassins ? Difficile de ne pas reconnaître la chanson - à cette nuance près qu'elle sonne chez Audiard le Jeune selon un arrangement singulier. En effet, l'important n'est pas que la musique oppose sa douceur aux méthodes musclées de la bande à Tom, experte en manipulation immobilière ; plutôt que les cours en soient dispensés par une Vietnamienne ne parlant pas un mot de français. Paix de l'art à peine secouée de chinoiseries sans VF ou de jurons vainement aboyés par Tom. Conquête d'un havre de communication soustrait au bavardage du père et des copains qui n'y comprennent rien. Naissance de l'amour dans la pureté d'un échange sans phrases. C'était déjà, *via* la surdité d'Emmanuelle Devos jointe à la virilité de Vincent Cassel, le cap de *Sur mes lèvres*. C'est à nouveau celui de *De battre mon cœur s'est arrêté* - beau titre.

(...) Pourquoi le film est à la peine ? Comme au piano, les enchaînements de touches du blanc au noir, l'articulation entre la limpidité de la trame (salut par l'art et tardive liquidation d'Œdipe) et la volonté d'obscurité portée par chacune des décisions formelles : pénombre, caméra sur épaule épileptique, avancée à tâtons, illisibilité de plus d'une situation. Contradiction ? Non. Anticipation constante du programme narratif par le filmage. Construction du rapport au monde évoqué plus haut, envie de le toucher sans médiation ni discours. Et certes les meilleurs moments sont précisément ceux où quelque chose court-circuite le langage, abrupte déclaration d'amour à Aure Atika ou *blitz* drague à la piscine avec la jeune Mélanie Laurent. Reste qu'une terrible naïveté signe en dernière instance cette valse entre petit moralisme de scénario et sensualisme aveuglant de la mise en scène ».

> UN FILM SOUS INFLUENCE

Difficile d'évoquer les influences possibles de *De battre mon cœur s'est arrêté* sans évoquer le film original dont il est le remake : *Mélie pour un tueur* (*Fingers*) tourné en 1978 avec Harvey Keitel dans le rôle principal. Cette réalisation de James Toback est emblématique du cinéma indépendant de la fin des années soixante-dix et doit un bon nombre de ses qualités à sa façon de s'inscrire dans la lignée du *Mean Streets* (1973) de Martin Scorsese. Même présence de la ville, même style réaliste



MEAN STREETS DE MARTIN SCORSESE

et furieux, mêmes héros mimant des petits James Cagney contemporains... Si dans le film de Scorsese, Harvey Keitel était tiraillé entre Mafia et Religion, il vit ici comme une déchirure son appartenance au gangstérisme et ses aspirations mélomanes. Film excessif, *Fingers* met en scène un personnage, à la limite du pathologique. Dans son adaptation, Jacques Audiard supprimera cette dimension à son héros la jugeant trop simple, trop explicative. Energique, le film de Toback souffre néanmoins de ses utilisations systématiques des procédés cinématographiques du moment, des poses stylistiques de l'époque. Tant mieux pour les auteurs de *De battre mon cœur s'est arrêté*. Faire le remake d'un chef-d'œuvre eut été une entreprise bien périlleuse. On peut même presque dire que la version française de 2005 doit elle aussi tout autant à *Mean Streets* qu'au film

original dont elle livre une nouvelle interprétation. Comme chez Scorsese, Tom est lui aussi tiraillé entre ses amitiés et ses aspirations profondes. Il porte comme une éternelle croix sa fidélité à ses acolytes et à son père. Lui aussi est sans arrêt ramené à la violence alors qu'il cherche à s'en éloigner. La mise en scène elle-même, nerveuse, toujours en mouvement, n'est pas sans rappeler le dynamisme du film de Scorsese et le rapport intime qu'entretiennent les personnages avec leur ville.

Curieusement, c'est à un cinéaste plus contemporain encore que Martin Scorsese qu'on songe à la vision de *De battre mon cœur s'est arrêté* : James Foley. Pas seulement à cause du milieu de l'immobilier exploré dans *Glengarry Glen Ross* (1992), lui aussi sauvage, cynique, viril et sans foi ni loi. Mais d'abord pour les thèmes à l'œuvre chez l'auteur de *After Dark, My Sweet* (1990) : l'empreinte du père, sa présence trop grande, et le sentiment d'impuissance des enfants vis-à-vis de leurs parents, le besoin de leur approbation et leur difficulté d'en hériter. Dans *Comme un chien enragé* (1986), le personnage interprété par Sean Penn doit d'abord savoir qui est son père - un

voleur de voitures - afin de se définir lui-même et de se sentir assez libre pour lui dire « Non, je ne suis pas toi ! » comme il le fait à la fin. Chez Foley, la libération de l'individu vient toujours de la découverte qu'il a en lui, le pouvoir de modeler son univers, sa vie, pour ne plus être un pion dans un système qui le dépasse. Mais l'influence du réalisateur de *Reckless* (1984) sur le film de Jacques Audiard n'est pas que thématique. Apparu au milieu des années 80, Foley est l'un des rares cinéastes du moment à avoir travaillé dans la tradition de Nicholas Ray et d'Elia Kazan à une époque où le maniérisme visuel

était roi pour les nouveaux venus. Chez lui aussi, la primauté est mise sur la direction d'acteurs (l'un et l'autre procède à de nombreuses répétitions avec les comédiens avant de lancer le tournage). Ceux-ci réussissent à associer un réalisme émotionnel à des dialogues parfois explicatifs. Ainsi trouve-t-on dans ses films de longues conversations entre les personnages sur leurs sentiments, comme si les héros étaient conscients qu'ils jouaient un drame cristallisé par le cinéma. Ponctué de gros plans de comédiens à la vie intérieure riche, le style de Foley se distingue par le mouvement continu de ses plans, une façon de mettre le temps de son côté en s'attachant à ce que l'image s'accorde au rythme intérieur du personnage, à ce qu'elle se mette au diapason d'une durée de sa conscience, nous la faisant ainsi approcher. Reste enfin, les jeux de lumières, essentiels à l'auteur de *Glengarry Glen Ross*.

L'éclairage se donne à voir pour lui-même, une matière brillante, colorée, faite parfois de filtres, qui inonde le visage des personnages et les modèle sans qu'ils en aient conscience. Chez Foley, c'est par la lumière que passe notre vision des protagonistes. La plupart d'entre eux sont impuissants, totalement dominés par leur environnement, par le système, par leur propre incapacité à s'en libérer.

MEURTRE D'UN BOOKMAKER CHINOIS DE JOHN CASSAVETES



> PASSAGE DU CINÉMA L'EXERCICE DU REMAKE

Exercice purement cinématographique, le remake est une pratique de plus en plus exercée au sein de l'industrie du film. Malgré quelques exemples illustres et anciens comme la version de Fritz Lang (*Désirs humains*) de *La Chienne* de Jean Renoir ou les deux versions de *L'homme qui en savait trop* réalisés par Alfred Hitchcock, cette expérience de tourner une nouvelle version d'un

1994, une version modernisée et remarquable du *Carrefour de la mort* de William Wyler. Il en va de même pour Peter Jackson qui livra récemment avec *King Kong* sa propre version d'un des films clés de sa jeunesse ou encore Steven Soderbergh qui avec *Ocean's Eleven*, remake de *L'Inconnu de Las Vegas* de Jack Lee Thompson, renouera avec le glamour chic des années 60. Avouons-le. En dehors de

souvent des adaptations de films mineurs ou oubliés (ou les deux). Jacques Audiard confiera lui-même que s'il put se lancer dans l'adaptation de *Fingers*, c'est que « *la forme du film original n'était pas suffisamment forte pour complexer.* » C'est ainsi qu'il s'est servi du film de Toback comme il l'aurait fait d'un roman. Se basant davantage sur ses impressions de spectateur de l'époque plutôt que sur une vision moderne du film initial, son scénariste et lui n'en retinrent avant tout que la thématique (la transmission, le désir de refaire sa vie) et prirent toutes les libertés possibles dès l'écriture du script.

Les remakes réussis dépassent les œuvres initiales et sont souvent le fait d'amoureux ludiques du cinéma tel le plus cinéphile d'entre eux, Martin Scorsese. Lorsqu'il se lance dans le remake des *Nerfs à Vifs* de Jack Lee Thompson, le cinéaste des *Affranchis* veut moins subvertir le genre que l'élargir en introduisant des éléments personnels dans une histoire déjà tournée en 1962. Il commence par changer la famille idéale du scénario. La première version du film nous montre en effet une famille totalement heureuse et souffre d'une vision trop conventionnelle. L'approche de Martin Scorsese est d'emblée plus réaliste et émotionnellement plus violente. Le personnage de Sam Bowden, l'avocat, y est d'emblée coupable d'avoir omis un fait important lors du procès, de sorte que son client estime avoir été lésé. Ce dernier se considère comme une victime, comme un juste persécuté. Au lieu d'attaques physiques comme dans la version de 1962, on le voit manipuler tout le monde, s'infiltrer dans la famille en divisant pour mieux régner. Obsédé par son imaginaire catholique, Scorsese introduit la culpabilité dans l'his-

toire. Max Cady est ainsi davantage que l'esprit de vengeance. C'est un esprit malin qui représente la peur et la culpabilité de chaque membre de cette famille. C'est pourquoi rien ne peut l'arrêter. On n'arrête pas le Mal. Dans le film de Martin Scorsese, la famille est vulnérable dès le départ car dysfonctionnelle et minée par le mensonge : l'infidélité du père, la rage de la mère, le mépris que la fille ressent pour ses parents, tous les conflits sous-jacents entre les uns et les autres seront révélés par l'intrusion de cet ancien client en colère. C'est pour cela qu'il les punit comme une épreuve, quasiment religieuse, comme celle de Job. En s'appropriant en toute liberté le film de 1962, Martin Scorsese se retrouve ainsi sur un terrain qui lui est familier : la culpabilité, le chemin de croix, et la façon dont un homme perd le contrôle de son existence. Et il s'autorise toutes les audaces. Ainsi, dans l'original, Max poursuit la jeune fille comme le croque-mitaine dans les couloirs et sous-sols de l'école. Là encore, l'auteur de *Raging Bull* change la scène et fait de cette séquence de pur suspense une scène de dialogue dans l'auditorium. Max la séduit, non pas physiquement, mais psychologiquement, émotionnellement, en lui affirmant que la vie qu'elle mène avec ses parents la rend malheureuse et qu'elle a sans doute pensé à lui la nuit dernière. Au contraire du film de Thompson tout entier tourné vers l'action, cette séquence chez Martin Scorsese fait froid dans le dos car le personnage dit la vérité à la jeune fille et utilise cette vérité pour la manipuler. Comme le Satan de la Bible. C'est là l'exemple même d'un remake réussi et d'une appropriation totale de l'œuvre d'un cinéaste mineur par un autre, majeur.



film ancien trouve avant tout son origine dans le manque d'inspiration des auteurs d'aujourd'hui et le peu de goût pour la nouveauté des grandes maisons de production. Les quelques remakes réussis de ces dernières années sont le plus souvent le fait de cinéastes eux-mêmes cinéphiles. Ainsi Barbet Schroeder réalisa-t-il avec *Kiss of Death*, en

ces exemples, l'exercice d'une reprise d'un film ancien donne rarement des œuvres essentielles et apparaît le plus souvent comme une pure opération financière (*Un crime dans la tête* de Jonathan Demme ou l'épouvantable *Boudu sauvé des eaux* de Gérard Jugnot d'après le chef-d'œuvre de Jean Renoir). Les rares remakes réussis sont

> BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- **LE FILM NOIR** de Noël Simsolo, Ed. Cahiers du Cinéma
- **LE FILM NOIR AMÉRICAIN**, ouvrage collectif, Ed. Bibliothèque du Film
- **FILM NOIR** de Alan Silver, Ed. Taschen
- **JEUNE CINÉMA FRANÇAIS** de René Prédal, Ed. Armand Colin
- **DICTIONNAIRE DU JEUNE CINÉMA FRANÇAIS (LES RÉALISATEURS)** de Christophe Chauville, Ed. Scope

> VIDÉOGRAPHIE

- **DE BATTRE MON CŒUR S'EST ARRÊTÉ** de Jacques Audiard, UGC vidéo
- **SUR MES LÈVRES** de Jacques Audiard, Pathé Vidéo
- **UN HÉROS TRÈS DISCRET** de Jacques Audiard, Studio Canal
- **REGARDE LES HOMMES TOMBER** de Jacques Audiard, Arte Video
- **MEAN STREETS** de Martin Scorsese, Zone 1, FIS Vidéo
- **GLENGARRY GLEN ROSS** de James Foley, Zone 1, Universal
- **COMME UN CHIEN ENRAGÉ** de James Foley, Zone 1, MGM Vidéo
- **MÉLODIE POUR UN TUEUR (FINGERS)** de James Toback, Zone 1, Turner Home Vidé

> SITE INTERNET

- **LE SITE OFFICIEL DU FILM** debattremoncoeursestarrete-lefilm.com



> GLOSSAIRE

LA CAMÉRA À L'ÉPAULE
Manière de tenir la caméra portée au moment du tournage, sans pied ni fixation, pour la déplacer le plus librement et le plus rapidement possible. Procédé rendu possible avec les caméras légères de la naissance de la télévision et de la Nouvelle Vague. Jacques Audiard mis à part, l'utilisent aujourd'hui des cinéastes aussi divers que les frères Dardenne, Lars Von Trier, Abbas Kiarostami...

MONTAGE Choix et agencement des plans du film et de ses bandes sonores. Si le montage opte le plus souvent pour donner une sensation de continuité de l'action, certains cinéastes en privilégient les effets de rupture et les changements de rythme.

HORS-CHAMP Hors du champ de la caméra, hors du cadre de l'écran.

PLONGÉE Prise de vue effectuée avec l'axe de la caméra dirigé vers le bas.

FONDU AU NOIR Truquage conduisant à la disparition progressive de l'image jusqu'au noir.

RACCORD-LUMIÈRE
Cohérence, continuité, de la lumière entre deux plans successifs.

PLAN-SÉQUENCE Plan obtenu en filmant toute une séquence en un seul plan, sans coupe.

RACCORD Cohérence du contenu de l'image (et/ou du son) entre deux plans successifs.

CHAMP/CONTRECHAMP
Procédé du langage cinématographique où l'on fait alterner des plans d'orientations opposées.

> **LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA
EN ILE-DE-FRANCE**

Les dossiers pédagogiques et les fiches élèves de l'opération *Lycéens et Apprentis au cinéma en Ile-de-France* sont édités par l'ACRIF et les CIP, avec le soutien du Conseil régional d'Ile-de-France et la DRAC Ile-de-France.

> **DIRECTION DE LA PUBLICATION**

Françoise Bévérini et Hélène Jimenez

> **RÉDACTEUR**

Cédric Anger, journaliste, essayiste, formateur, scénariste et réalisateur

> **MAQUETTE**

Nathalie Wolff

> **IMPRIMERIE**

Iris Impression

> **CRÉDITS PHOTOS**

UGC Distribution

> **© ACRIF-CIP - SEPTEMBRE 2006**



et avec le concours des Rectorats de Créteil, Paris, Versailles et les salles de cinéma participant à l'opération.

ACRIF - ASSOCIATION DES CINÉMAS DE RECHERCHE D'ILE-DE-FRANCE

57 rue de Châteaudun . 75009 Paris
Tél 01 48 78 14 18 . Fax 01 48 78 25 35
contact@acrif.org . www.acrif.org

CIP - CINÉMAS INDÉPENDANTS PARISIENS

135 rue Saint-Martin . 75004 Paris
Tél 01 44 61 85 50 . Fax 01 42 71 12 19
contact@cinep.org . www.cinep.org

Ce dossier pédagogique est téléchargeable sur les sites www.acrif.org et www.cinep.org