



SOMMAIRE

Fiche technique	1
Générique Synopsis	
Le réalisateur Michel Hazanavicius	2
Un « Maverick » dans le système français ?	
Genèse	3–4
Documenter la fiction Des talents au service du Z	
Casting	5
Particularité	6–7
Raconter le cinéma avec humilité	
Motifs	8–9
Thèmes	10–11–12
Récit	13–14
Analyse de séquence	15–16–17
Amorces et récompenses	
Genre	18–19
La fabrique du film Le « Cinéma bis »	
Découpage narratif	20
D'une dimension à l'autre	
Ressources complémentaires	III de couv.

- **Biographie de Rafik Djoumi**
Ayant débuté avec la revue *Le Cinéphage*, Rafik Djoumi intègre en 1998 l'équipe de *Mad Movies* (cinéma fantastique) et celle d'*Impact* (cinéma d'action). Surtout connu pour sa défense du cinéma dit « populaire », il gère des collections plus classiques, pour les *Éditions Atlas*, et co-anime des Masterclass pour la FNAC (Peter Jackson, Sam Raimi, Roland Emmerich, John Lasseter). Il est l'auteur d'ouvrages consacrés à George Lucas, à la saga *Matrix* et celle du *Seigneur des anneaux*. De 2013 à 2018, il crée pour Arte Creative l'hebdomadaire culturel *BiTS*, tout en participant à diverses émissions d'*Arrêt sur image* (*Dans le Film*, *Dans le Mythe*). Membre de l'équipe de *Capture Mag*, il a co-créé le podcast *Total Trax*, consacré à la musique de film et anime chez *Arrêt sur Image* les récentes émissions *Post-Pop*, *Cut*, et *Netscape*.

- **Remerciements**
Michel Hazanavicius et Pan Distribution

- **Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France**
 - Le dossier enseignant et la fiche élève de l'opération *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France sont édités par l'ACRIF et les Cinémas Indépendants Parisiens, avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France, de la DRAC Île-de-France et du CNC.
 - Direction de la publication : Amandine Larue, Didier Kiner
 - Coordination du livret : Sarajoy Mercier
 - Conception graphique : Charlotte Collin
 - Mise en page du dossier : Nathalie Wolff
 - Crédits photos : DR
 - Impression : Wagram Impression

© ACRIF / LES CINÉMAS INDÉPENDANTS
PARISIENS – Septembre 2023

ACRIF – Association des Cinémas
de Recherche d'Île-de-France
19 rue Frédérick Lemaître
75020 Paris
Tél. 06 77 62 63 20
contact@acrif.org
www.acrif.org

Les Cinémas Indépendants Parisiens
135 rue Saint-Martin
75004 Paris
Tél. 07 66 24 44 52
contact@cip-paris.fr
www.cinemasindependantsparisiens.fr

Dossier téléchargeable sur :
www.acrif.org
et
www.cinemasindependantsparisiens.fr

DVD pédagogique

Retrouvez le contenu du
dvd pédagogique en ligne
en scannant le QR code



Fiche technique

● Générique

COUPEZ !

France – 2022 – 1h52

Réalisation

Michel Hazanavicius

Scénario

Michel Hazanavicius
d'après *Ne coupez pas !*
de Shin'ichirô Ueda

Image

Jonathan Riquebourg

Musique

Alexandre Desplat

Décors

Joan Le Boru

Montage

Mickaël Dumontier
Michel Hazanavicius

Producteurs

Noémie Devide
Brahim Chioua
Michel Hazanavicius
Vincent Maraval
Alain De La Mata
John Penotti

Production

Getaway Films
La Classe américaine
Sk Global Entertainment
France 2 Cinéma
Gaga Corporation

Distribution

(France) Pan Distribution
(International) Wild Bunch International

Format

2.39 : 1, couleur

Sortie

18 Mai 2022 (France)

Interprétation

Romain Duris	Rémi / Higurashi
Bérénice Bejo	Nadia / Natsumi
Grégory Gadebois	Philippe Rolland / Hosoda
Finnegan Oldfield	Raphaël Barrelle / Ken
Matilda Lutz	Ava / Chinatsu
Jean-Pascal Zadi	Fatih
Simone Hazanavicius	Romy
Yoshiko Takehara	Mme Matsuda
Sébastien Chassagne	Armel / Yamakoshi
Raphaël Quenard	Jonathan / Akira
Lyes Salem	Mounir



Affiche officielle du film *Coupez !*
de Michel Hazanavicius

● Synopsis

Dans une usine désaffectée, une petite équipe tourne un film de zombies intitulé « Z ». Le réalisateur, excédé par le mauvais jeu de sa comédienne, interrompt la prise et quitte le plateau. Les comédiens patientent tandis que la maquilleuse explique que le lieu de tournage servait autrefois à des expériences médicales contre-nature. Lorsque des membres de l'équipe sont soudain agressés par de « vrais » zombies, la comédienne puise dans ses ressources pour survivre aux attaques et faire face au réalisateur, rendu fou et euphorique par la présence de vrais morts-vivants. Et si ce « film dans le film » était, en fait, lui-même un film dans le film ?

Le réalisateur Michel Hazanavicius

Un « Maverick » dans le système français ?

En 1993, la Warner s'apprête à fêter ses soixante-dix ans, ainsi que le centenaire du cinéma, et autorise la chaîne Canal+ à piocher dans son immense catalogue pour imaginer un programme promotionnel. Le projet est confié à Dominique Mézerette et Michel Hazanavicius, qui se sont déjà distingués en collaborant à *Les Nuls*, *l'émission*. Les deux compères viennent de livrer à la chaîne deux programmes, *Ça détourne* et *Derrick contre Superman*, savants montages d'extraits de films et de séries télé transformés en blagues potaches. Nettement plus ambitieux, le projet Warner, intitulé *La Classe américaine*, devient un long métrage étonnamment structuré qui mêle près d'une centaine de films. La trame, en flash-backs successifs, emprunte ouvertement à *Citizen Kane* et fait évoluer ses personnages dans près de 50 ans de cinéma hollywoodien, tout en s'offrant, luxe suprême, les « voix françaises officielles » de John Wayne, Paul Newman, Burt Lancaster, etc. Mais ce qui devait être l'hommage à un grand studio se révèle être une farce joyeusement régressive et, dépités, les cadres de la Warner n'autorisent qu'une seule diffusion, en catimini, le soir du 31 décembre 1993. Dans les années qui suivent, des copies de copies de VHS à l'image délavée circulent chez les amateurs d'humour décalé, transformant *La Classe américaine* en authentique film culte (au sens original du terme), un statut quasi unique dans le cinéma français. En 2006, durant la promotion de son second long métrage *OSS 117, Le Caire nid d'espions*, Michel Hazanavicius s'étonne que les questions des journalistes reviennent systématiquement sur ce péché de jeunesse, en théorie inexploitable pour des questions de droit d'auteur sur les images utilisées. Force est de reconnaître, pourtant, que le « truc de sagouin », comme il l'appelle alors, porte déjà sa signature : un amour réel pour le cinéma américain mêlé d'un désir de saboter ses codes en les retournant sur eux-mêmes ; un acte situationniste qui démonte, et donc démontre, les « règles » implicites du spectacle.

Dans son tout premier long métrage *Mes amis*, sorti en 1999 dans une relative indifférence, les producteurs d'une sitcom humoristique de bas étage aux prises avec un cadavre accidentel se font aider à distance par un scénariste pour trouver comment se débarrasser du corps. Sur le modèle de *The Player* de Robert Altman, le film utilise ce fil macabre pour le confronter aux couleurs pastel et aux rires enregistrés des coulisses de la télévision, au cœur de la

fabrique du spectacle, où plus personne ne sait exactement où s'arrête le réel et où démarre la fiction.

En 2006, le grand succès public de *OSS 117, Le Caire nid d'espions* lance une nouvelle franchise et devient le nouveau standard de la parodie à la française. Or, le film n'est pas une parodie mais bien un nouveau détournement, puisqu'il adapte très officiellement le personnage et l'univers créé par Jean Bruce. Le réalisateur va jusqu'à réquisitionner d'anciens projecteurs d'époque et de la pellicule 200 ASA et met un soin particulier à reproduire les panoramiques et travellings d'André Hunebelle, réalisateur des adaptations officielles des romans d'OSS 117 dans les années 60. Tout l'humour du film, et de sa suite *Rio ne répond plus* en 2009, est assuré par ce sérieux cinéophile ; un effort pour émuler les codes esthétiques et sociaux d'une époque, avec la distance nécessaire pour que le spectateur déduise l'absurdité et le décalage.

Aussi, en 2010, l'annonce du tournage de *The Artist*, un film d'époque en noir et blanc et entièrement muet, surprend ceux qui n'ont pas encore saisi ce *modus operandi*. En empruntant à Murnau, Stroheim, Frank Borzage et tant d'autres, Hazanavicius invoque une forme presque archétypale, une sorte de « souvenir collectif » des classiques du muet que le grand public n'a pourtant pas vus mais dont il savoure la paradoxale modernité.

Le pari (risqué) donne lieu à un plébiscite inouï qui culmine à la cérémonie des Oscars.

Galvanisé par son nouveau statut d'envergure internationale, le cinéaste opère alors ce qui apparaît comme un virage radical avec *The Search* (2014), un drame sur la guerre en Tchétchénie. En apparence seulement, puisqu'en remakant un film de Fred Zinneman (*Les Anges marqués* – 1948), l'auteur continue à dialoguer avec les images en tant que systèmes de représentation (un des soldats russes du récit filme les atrocités à l'aide d'une caméra amateur). Présenté à Cannes, l'accueil critique est cette fois-ci glacial.

En choisissant de s'attaquer au « mythe » Jean-Luc Godard avec *Le Redoutable* (2017), le cinéaste accomplit une étonnante synthèse entre ses tendances situationnistes héritées de Mai 68, le pastiche d'une figure largement divinisée par le corps critique, et le détournement de codes cinéphilés qui, en leur temps, étaient eux-mêmes un commentaire sur les systèmes de représentation. Un exercice d'équilibrisme post-moderne qu'Hazanavicius, à la différence de Godard lui-même, parvient à rendre accessible au grand public ! Ce parcours atypique, plus frondeur qu'il n'y paraît, bénéficie de la confiance qu'Hazanavicius a développée avec des producteurs réputés pour leurs coups de poker (Thomas Langmann) ou leur critique du système français (Vincent Maraval*). Œuvrant au cœur de ce système dont il manipule les codes, l'artiste émule certaines de ses idoles, ces réalisateurs hollywoodiens classiques qui ont su habilement détourner les outils de l'usine à rêves et que le système surnommait des « Mavericks ». ■

* Fondateur de la société Wild Bunch, producteur et distributeur important sur le marché international, Vincent Maraval a publié dans *Le Monde*, en 2012, une tribune critique à l'égard du système de financement en France, tribune qui a généré une polémique manifeste dans le milieu du cinéma et de la presse.



● Filmographie

Cinéma

Coupez ! (2022) / *Le Prince oublié* (2020)
Le Redoutable (2017) / *The Search* (2014)
Les Infidèles (segment *La Bonne Conscience*) (2012)
The Artist (2011) / *OSS 117 : Rio ne répond plus* (2009)
OSS 117, Le Caire nid d'espions (2006) / *Mes amis* (1999)
Échec au capital (court métrage) (1997)

Télévision

La Classe américaine (1993)
Derrick contre Superman (1992)
Ça détourne (1992)

Genèse

Documenter la fiction

● Un tournage

Depuis plusieurs années, Michel Hazanavicius entretient l'idée d'une comédie sur un tournage, et il a pris l'habitude de compiler les anecdotes et les comportements les plus étranges constatés sur des plateaux. Au tout début de la pandémie de 2020, il en parle au téléphone avec le producteur Vincent Maraval, de la société Getaway Films. Le réalisateur ne dispose alors que de quelques notes et d'un début d'histoire mais il sait déjà qu'une partie du film tournera autour d'un plan-séquence. Cette mention fait sourire Vincent Maraval qui vient juste de sécuriser les droits de remake d'un film japonais intitulé *One Cut of the Dead!* (*Le plan-séquence des morts !*).

● *One Cut of the Dead!*

Sorti en France en 2018 sous le titre *Ne coupez pas !*, le film japonais de Shin'ichirô Ueda est à l'origine un minuscule projet, tourné dans le cadre d'un séminaire. Avec huit jours de tournage et un budget d'à peine 24 000 euros, il est entièrement pensé pour transformer ses limitations (manque de décors, comédiens et équipe débutante etc.) en atouts. Diffusé dans deux petites salles à Tokyo, le film génère un bouche-à-oreilles massif et se retrouve propulsé sur 300 écrans, avant de conquérir les festivals du monde entier et bénéficier du relais de réalisateurs très suivis (tels que Edgar Wright, l'auteur de *Shaun of the Dead*). C'est à cette occasion que Noémie Devide, associée de Vincent Maraval, découvre l'œuvre et se bat pour en récupérer les droits.

● Remake

Ayant déjà fait un remake avec *The Search*, et familier des « nécessaires trahisons » que l'exercice impose, Hazanavicius est séduit par la structure en trois parties de *Coupez !* qui lui offre le terrain de jeu idéal. Surtout, il intègre la notion de remake à sa réécriture puisque son héros doit contractuellement conserver un récit et des noms d'importation japonaise. « *C'est une manière de prendre des motifs existants et puis, en les reproduisant et en les respectant, on les trahit complètement, rappelle le réalisateur-scénariste ; on les bouge de manière à amener autre chose et à faire une autre dynamique, en jouant sur le fait que le spectateur est complètement complice de tout le jeu et de tout le mécanisme, de tout le dispositif.* » Cette négociation avec une culture étrangère permet ainsi de « franciser » le projet et de lui offrir un décalage supplémentaire. Ses héros, tout comme lui, doivent ainsi composer avec un matériau culturel qui ne leur est pas entièrement familier, ce qui occasionne quelques malentendus et situations gênantes auprès de leur commanditaire Mme Matsuda. Ceci explique également la désinvolture de cette dernière, qui ne s'attend pas forcément à ce qu'une équipe française puisse honorer une telle commande.



Affiche de *Ne coupez pas !* de Shin'ichirô Ueda, 2017

● Z (comme Z)

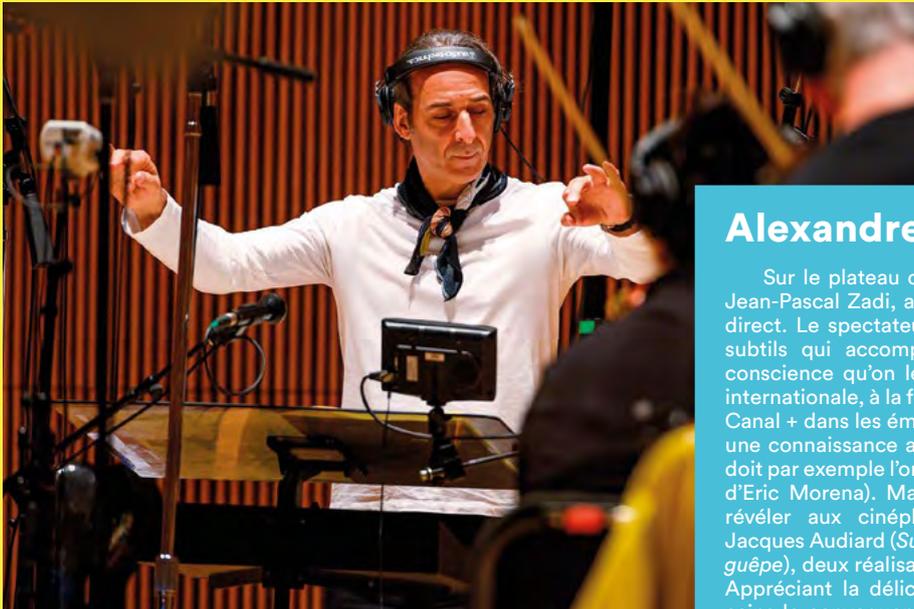
Le premier titre envisagé pour ce remake est *Z (comme Z)*. Or justement, l'appellation ironique de « série Z » est née en France, dans la presse spécialisée de la fin des années 70, pour qualifier des productions dont les moyens étaient si dérisoires qu'on ne pouvait plus décemment les qualifier de série B. Le terme a le plus souvent été employé pour désigner des productions horribles italiennes mais on l'a vu employé, plus que de raison, pour rabaisser les très rares tentatives de films d'horreur français. En effet, la patrie de la cinéphilie a longtemps entretenu un mépris presque institutionnel pour le cinéma d'horreur sanguinolent, avec une distance d'autant plus paradoxale que le « film gore », né aux États-Unis, s'inspirait ouvertement du Théâtre du Grand-Guignol parisien de la toute fin du XIX^{ème} siècle. Cette distanciation cinéophile, typiquement française, est absente du film original, mais elle offre à *Coupez !* un supplément de regard sociologique puisqu'on imagine que ses personnages ont vu peu de films gore et qu'ils se contentent de piocher dans un imaginaire collectif associé à ce « sous-genre ».

Malheureusement, l'actualité aura raison de ce titre aux multiples résonnances. Quelques mois avant la présentation du film à Cannes, l'armée russe envahit l'Ukraine, avec des blindés et des hélicoptères arborant cette lettre Z. L'équipe du film décide unanimement de s'en remettre à *Coupez !*, affirmant sa filiation avec le film japonais.





Des talents au service du Z



Alexandre Desplat

Sur le plateau du film, Fatih, le personnage incarné par Jean-Pascal Zadi, a la charge de composer une musique en direct. Le spectateur, qui se surprend à rire des effets peu subtils qui accompagnent l'action, n'aura pas forcément conscience qu'on les doit à un compositeur de renommée internationale, à la fois césarisé et oscarisé ! Ayant débuté sur Canal + dans les émissions de Karl Zéro, Alexandre Desplat a une connaissance aigüe du pastiche et de la parodie (on lui doit par exemple l'orchestration de la chanson *Oh mon bateau* d'Eric Morena). Mais c'est le drame et l'action qui vont le révéler aux cinéphiles via deux artisans exceptionnels, Jacques Audiard (*Sur mes lèvres*) et Florent-Emilio Siri (*Nid de guêpe*), deux réalisateurs avec qui il collabore régulièrement. Appréciant la délicatesse de son orchestration, les américains le convoquent sur des films nécessitant une « touche européenne », comme *La Jeune fille à la perle* (nommé aux Golden Globes) ou les envolées à la Erik Satie du *Voile des illusions* (lauréat du Golden Globe). Le grand public se familiarise avec son style grâce aux derniers volets de la saga *Harry Potter*, le reboot de *Godzilla*, ou encore *La Forme de l'eau* (son deuxième Oscar). Sur *Coupez !*, il prend en charge la musique à la fois intra-diégétique (celle jouée par le personnage de Fatih) et extra-diégétique (dans la seconde partie), passant en revue tous les tropes associés au genre, des nappes graves de synthétiseur à la note obsédante au piano, des attaques percussives aux intervalles dissonants, avec la charge très délicate de devoir à la fois servir l'action mais ne pas la servir « trop bien ».

Jean-Christophe Spadaccini

Quitte à montrer une équipe se débattre avec une pléthore d'effets sanguinolents plus ou moins improvisés, autant le faire avec les meilleurs. Bien que le cinéma français se distingue par la rareté de sa production horrifique, il a néanmoins vu émerger en son sein un des meilleurs spécialistes en maquillage d'effets spéciaux. Révélé par la production en tous points singulière de *La Cité des enfants perdus*, Jean-Christophe Spadaccini collabore avec Albert Dupontel (qui ne recule jamais devant un effet grand-guignol), et sert l'exigence parfois gore de Gaspar Noé. Son talent explose aux yeux du grand public avec *Les Rivières pourpres*, dans lequel il livre un cadavre de jeune homme, si troublant de réalisme que le réalisateur, Matthieu Kassovitz, décide de modifier son générique d'ouverture pour le filmer en très gros plans. Responsable des effets de maquillage sur plusieurs volets d'*Astérix*, Spadaccini rencontre Hazanavicius à l'occasion de *The Search* et ses séquences de guerre éprouvantes.

Coupez ! est, pour lui, l'occasion de se remémorer ses propres débuts dans l'univers impitoyable du court métrage, entouré des membres de son atelier. Refusant tout effet numérique en post-production, les décapitations et giclées de sang sont faites à même le plateau, volontairement à l'économie, offrant un aperçu des coulisses de ce métier peu connu au spectateur curieux.



Casting

« Ils étaient tous ravis de participer à une comédie où ils allaient pouvoir se lâcher, une comédie avec des pourritures zombies, mais aussi des personnages qu'ils connaissent mieux, des gens de cinéma »

Michel Hazanavicius



L'adage prétend qu'un film est toujours plus ou moins le reflet de son tournage. Dans le cas de *Coupez !* la notion de film dans le film dans le film a guidé logiquement les choix de casting.

Si l'on excepte un budget tout à fait confortable qui rentre dans les normes françaises, la grande différence entre *Coupez !* et son modèle japonais tient à son casting. Par la force des choses, le film de Shin'ichirô Ueda a dû se reposer sur des débutants (dont plusieurs ont, depuis, intégré la série TV *Kamen Rider*). Le film d'Hazanavicius bénéficie, lui, d'acteurs chevronnés et très largement identifiés par le public. Curieusement, le réalisateur n'avait pas prévu de confier de rôle à sa femme, Bérénice Bejo, qu'il jugeait « *trop jolie* ». Qu'à cela ne tienne ; pas spécialement fan des films d'horreur, la comédienne est largement sollicitée par ailleurs. Mais par la grâce d'une résonnance entre le réel et la fiction, elle finit par lire le scénario dans son canapé alors que son mari est cloué au lit durant la crise pandémique, et elle accroche immédiatement à l'humour du projet, avant de persuader Michel Hazanavicius qu'elle peut incarner Nadia « *les doigts dans le nez* ». L'épouse du réalisateur décroche donc le rôle de l'épouse du réalisateur. Et quitte à pousser la logique de la mise en abyme jusqu'au bout, le réalisateur décide de confier à sa fille Simone le rôle de Romy, la fille du réalisateur. Pour affirmer cette direction, Hazanavicius décide de porter sur le plateau la même chemise à motifs colorés que celle du réalisateur, Rémi.

Romain Duris accepte le rôle de Rémi en moins de 24 heures. Il y voit bien sûr l'opportunité de travailler avec Hazanavicius mais également tout le spectre de personnalités qu'il a largement pu observer sur les plateaux. Loin d'être un simple clown blanc, Rémi alterne entre la négociation, la patience, la manipulation, l'embarras, la fureur alors qu'il s'investit de plus en plus dans son entreprise bringuebalante. Connus surtout pour ses collaborations avec des réalisateurs chéris par le corps critique (le trio Klapisch-Chéreau-Gondry), Duris n'est pas étranger aux productions dites « de genre » (comme l'étonnant thriller post-apocalyptique *Dans la brume*, Daniel Roby, 2018), au cinéma populaire (*Les Trois Mousquetaires*, Martin Bourboulon, 2023) et même à quelques films de « voyous » (*Dobermann*, Jan Kouen,

1997) ; des films dans lesquels il a dû montrer une certaine endurance physique qui prend tout son sens dans le running-gag de Rémi, qui court sans cesse entre son plateau et la régie. Cet éclectisme lui permet aussi de trouver un équilibre de ton qui ne soit ni dans le mépris ni dans l'idolâtrie du cinéma d'horreur. Cinq semaines de répétition sont nécessaires pour chorégraphier au geste près l'ambitieux plan-séquence de 35 minutes. La dernière semaine voit ces répétitions augmentées par toute la machinerie (maquillages, prothèses etc.). Le tournage du plan en lui-même se fait en quatre jours. Plus proches de la troupe de théâtre que de l'ambiance d'un tournage de film, les comédiens développent une entraide, une grande attention à l'autre, qui résonne avec les personnages qu'ils incarnent. « *Si on voyait qu'un technicien galérerait, on savait quand lui dire de passer, explique Bérénice Bejo. On était vraiment solidaires, et c'est ce que raconte le film, finalement* ». Romain Duris renchérit : « *C'est comme de porter un gâteau d'anniversaire avec des bougies. On porte quelque chose de précieux ; on se le passe de main en main ; il faut pas que ça casse.* »

Soucieux de rendre un hommage clair au film original de Shin'ichirô Ueda, qu'il estime « miraculeux », Hazanavicius fait venir en France l'actrice Yoshiko Takehara pour qu'elle reprenne son rôle. Adeptes du Rakugo (l'art de la « parole qui a une chute ») Takehara s'est lancée très tardivement, à 55 ans, dans le théâtre, avant de subjuguer le public japonais sous son pseudo Acorn.

« *Yoshiko a une énergie complètement incroyable, raconte Hazanavicius. Elle amène de la fiction, une dinguerie. C'est un peu comme Jean-Pascal Zadi ; c'est des gens qui, quand vous les voyez, décalent un petit peu. C'est de la réalité augmentée, ces acteurs. Sa présence dingue fait que ce remake improbable de film de zombie en France devient soudain quelque chose de plausible.* » La présence de la comédienne permet également au film d'éviter avec élégance l'appropriation culturelle. En effet, toutes les tentatives d'humour de Rémi envers Mme Matsuda frôlent l'incident diplomatique, en un effet « cringe »* qu'Hazanavicius a très largement exploité avec le héros réac de ses OSS 117. Tout risque de regard condescendant du spectateur sur la culture japonaise est ainsi désamorcé par le malaise que provoque le réalisateur. ■

Michel Hazanavicius

* Argot américain désignant une situation d'embarras qui fait grimacer.

Particularité

« J'ai plein de copains réalisateurs. Je n'en ai jamais vu un dire, en ce moment, je suis en train de faire un navet. On fait à chaque fois du mieux que l'on peut. »

Michel Hazanavicius



Ed Wood de Tim Burton, 1994

Raconter le cinéma avec humilité

On pourrait considérer que *Coupez !* s'inscrit dans un genre filmique ancien et très souvent abordé, celui du « film de tournage », qui court de Buster Keaton (*The Cameraman*, 1928) à François Truffaut (*La Nuit américaine*, 1973). Mais le film d'Hazanavicius opère une subtile distinction qui le range dans une case à part. Une case qu'il partage avec une toute petite poignée d'œuvres : celles qui ont l'ambition de raconter la magie du cinéma en s'en remettant, non pas à ses brillants artistes, mais à ses représentants les plus humbles, les plus maladroits, les plus souvent méprisés.

Ed Wood (1994), réalisé par Tim Burton, peut être considéré comme le mètre étalon de ce courant très marginal. En livrant une biographie fantasmée de celui qu'on appelait « le plus mauvais réalisateur du monde » (interprété par Johnny Depp) Tim Burton s'adonne à une forme d'introspection. En effet, Burton est à l'époque au sommet de sa gloire critique et publique, alors qu'il est convaincu de ne pas avoir les compétences qu'on lui prête. Il partage avec Ed Wood le même sentiment d'aliénation et de solitude, contrebalancé par un grand enthousiasme dans le plaisir de filmer, ainsi qu'une fascination pour l'étrange et le macabre. Aussi cherche-t-il, en retraçant la vie du réalisateur, à comprendre ce que lui a pu faire de « bien » et ce qu'Ed Wood a pu faire de « mal ».

« La manière dont on va être notés, c'est une chose. Il y a quand même plus important ; c'est le moment de vie qu'on traverse en faisant les choses. Quand c'est difficile, l'accomplissement et la satisfaction sont d'autant plus grands. »

Michel Hazanavicius

En 1995, la comédie de Tom DiCillo *Ça tourne à Manhattan* (*Living in Oblivion**) détaille une journée de tournage catastrophique sur une production à petit budget qui se voudrait très artistique. Le décalage entre la prétention de l'entreprise et la réalité très prosaïque d'un tournage où rien ne va crée l'effet comique tout en soulignant à quel point cette équipe, au fond, ne cherche pas à montrer mais à cacher les choses.

On le voit, la particularité de ce courant marginal est d'aller travailler le paradoxe du geste créatif, d'aller chercher dans l'expérience du tournage une authenticité qui ne se traduit pas de façon évidente dans le film tourné. Ainsi, l'œuvre montrée dans *Coupez !* est d'abord perçue par le spectateur comme un simple « film d'horreur nul ». Mais plus les coulisses de l'entreprise se dévoilent, plus les personnages nous sont connus, et plus le spectateur réalise que le « film nul » cache un triomphe.

Paru sur Netflix en 2019, *Dolemite is My Name*, réalisé par Craig Brewer avec Eddie Murphy, soulève un autre paradoxe, culturel et même sociétal. Écrit par les scénaristes d'*Ed Wood*, le film s'attache au parcours chaotique et bien réel de l'auto-didacte Rudy Ray Moore, un humoriste populaire des ghettos noirs, qui investit tous ses gains dans un film d'action censé le transformer en star, alors qu'il ignore absolument tout de la fabrication d'un film, qu'il ne sait pas jouer et ne sait pas se battre. Cette fois-ci, c'est le regard du spectateur qui est pris au piège de sa condescendance car malgré (ou à cause de) toutes ces limitations, malgré l'amateurisme et l'innocence de son équipe, le film *Dolemite* (Urville Martin, 1975) a bel et bien été un vrai succès en salle, générant l'euphorie du public noir et une totale incompréhension du public blanc.



Ça tourne à Manhattan
de Tom DiCillo, 1995

Dolemite is My Name
de Craig Brewer, 2019



Dans le même esprit, *The Disaster Artist* (2017), réalisé et porté par James Franco, documente le tournage de *The Room*, une production indépendante érigée à la gloire mégalomane de son acteur Tommy Wiseau, que l'Internet américain a décidé de classer « pire film de l'Histoire », lui assurant de fait une notoriété internationale et une présence indirecte aux Golden Globes et aux Oscars. Dans tous ces exemples, le choix systématique de la comédie n'est pas hasardeux. Il propose au public de commencer par « rire de... » avant de progressivement « rire avec... ». De plus, l'ignorance du processus de fabrication d'un film (*Dolemite is My Name*) ou de ce qui fait la valeur définitive d'un plan une fois monté (*Ed Wood*) sont aussi des éléments qui permettent au public, lui aussi majoritairement ignorant, de s'identifier plus facilement à ces personnages et générer de l'empathie. Dans ce sillage, *Coupez !* offre également au spectateur l'occasion de mieux comprendre les secrets d'un tournage (comment utiliser le hors-champ, les amorces, les rudiments du maquillage d'effets spéciaux). Le film explicite la politique de perpétuelle négociation avec les financiers et les diffuseurs, le rôle schizophrène du réalisateur, les petits mensonges et les grandes vérités qu'un tournage compliqué peut faire émerger. Les efforts bien visibles de tous les membres de l'équipe, l'empathie qui se développe au fil de leurs galères, constituent donc le fil d'Ariane du projet.

Dans le dernier acte du film, le spectateur n'a plus qu'un seul désir : voir ces protagonistes enfin « réussir » dans leur entreprise alors qu'il a déjà vu (et donc déjà jugé) leur film fini une heure auparavant. Ce déplacement émotionnel transforme ainsi la moquerie en rédemption ; rédemption familiale au cœur du récit, rédemption de tous les membres par le vrai travail d'équipe, rédemption du spectateur qui abandonne son cynisme initial.

À défaut de mettre en scène le « talent », le film *Coupez !* parle avant tout de la sincérité, de la quête d'authenticité, et de la douce folie de ceux qui se jettent dans de telles entreprises. ■

« Le collectif est plus fort que l'addition des individus, et l'aventure humaine est parfois plus intéressante ou plus belle que l'objet qu'on fabrique. Et ce n'est pas forcément très grave. C'est ce que raconte le film. »

Michel Hazanavicius

* Le titre original *Living in Oblivion* peut être traduit par « vivre dans le déni ».

Motifs



Michel Hazanavicius sur le tournage de *The Search*, 2014

● Caméra active

En 2015 circule sur les réseaux sociaux la vidéo d'un crime de guerre prétendument enregistré durant le conflit en Tchétchénie. Il s'agit en réalité d'un extrait du film *The Search*, réalisé par Michel Hazanavicius dans lequel un des soldats s'empare d'un caméscope pour filmer ses collègues. En utilisant les principes du « found footage » (changement de format, zooms et dézooms aléatoires, image parasitée), le cinéaste introduisait dans son film un commentaire sur le « regard » de la caméra et son principe actif dans un conflit. Le fait que ces images aient été volées au film pour aller nourrir un effort de propagande en ligne prouve indirectement ce qu'elles tentaient de mettre en lumière.

● Conventions

S'il est vrai que la carrière de Michel Hazanavicius gravite essentiellement autour de la comédie et de ce qu'on appelle le divertissement, il est aussi vrai que toute sa filmographie repose sans cesse la question de l'identité du cinéma, de sa fonction sociale et culturelle, et *in fine* de sa responsabilité. Et ceci passe par la manipulation des formats, par des choix de cadrage, d'éclairage, qui prennent en compte l'histoire des conventions cinématographiques et les biais cognitifs qui y sont associés. Dès *La Classe américaine*, on constate que le détournement ne se limite pas à refaire les dialogues. Il y a dans ce téléfilm un vrai travail de montage, et même de trucage, presque invisible pour qui ne connaît pas par cœur les films détournés. Les *OSS 117* révèlent un soin inquisiteur pour recréer le grain d'un cinéma qui n'existe plus. *Le Redoutable* est rempli de petites piques qui, par l'image, répondent à ce que Godard disait par l'image.

● Mise(s) en scène

Coupez ! n'échappe pas à cette thématique récurrente de ce qui fait l'identité du cinéma, les conventions qui forgent le regard du spectateur. De nouveau, Hazanavicius joue avec les techniques spécifiques à différents genres cinématographiques, et les biais cognitifs que ces techniques génèrent. Ainsi, il y a trois façons de mettre en scène pour les trois parties du film. 1^{ère} partie : la saturation des couleurs, la caméra portée et la courte focale* des films d'horreur, qui accentue la brutalité des mouvements et des entrées de champ. 2^{ème} partie : les cadres fixes et les longues focales** des comédies citadines, qui isolent les visages du décor, avec des teintes de peau plus naturelles. 3^{ème} partie : une alternance des deux procédés, qui permet au spectateur de savoir immédiatement s'il est « dans » le film ou « avec » l'équipe. La caméra alterne entre la mobilité et la fixité, selon les besoins de l'action.

Le public n'a pas besoin d'être familier des films d'horreur pour ressentir intuitivement ces alternances. Hazanavicius stimule ici une sorte d'inconscient collectif, un souvenir commun de cinéma, comme il le faisait déjà dans *The Artist*.

« Pour moi, les détournements ne fonctionnent que s'il y a du respect, de la tendresse pour l'œuvre détournée. »

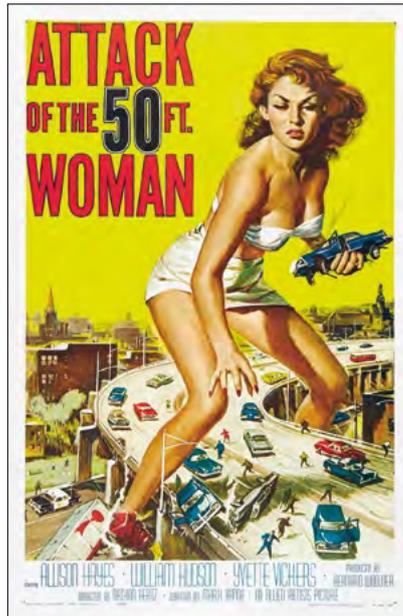
Michel Hazanavicius

* La courte focale est une lentille qui permet de capturer un champ d'image plus large, avec une perspective exagérée, et qui permet de s'approcher davantage des visages. Elle est parfois aussi appelée « grand angle ».

** La longue focale est une lentille qui permet de se rapprocher d'un sujet distant (ex : le téléobjectif est une très longue focale). L'effet de la longue focale permet de créer une forme « d'à-plat », dans lequel on distingue moins la perspective. En faisant le point sur le visage du comédien, son environnement tend à devenir flou, indistinct.

● Figures de style et marqueurs

Dans la première partie du film, le personnage de Chinatsu se réfugie au fond d'une cabane et s'accroupit. La caméra s'abaisse à son niveau. Une jambe putréfiée entre alors dans le champ par la gauche, s'immobilise un instant puis ressort du champ. Ce type de plan iconique, récurrent dans le thriller ou le film d'horreur, sert ici de « marqueur » pour le spectateur. Car si ce dernier accepte cette image comme un passage obligé du genre, il n'en comprend pas la signification à cet instant (à qui appartient cette jambe ?). Le *payoff*, la récompense pour le spectateur, vient en troisième partie lorsqu'il apparaît que cette jambe maquillée est en fait celle d'une assistante, venue communiquer en urgence un message écrit à l'actrice. Ainsi, sous couvert d'effets de mise en scène vus et revus, cette première partie cumule les « marqueurs » qui permettront au public de se souvenir de l'instant, et ainsi de rire rétrospectivement de ce qui se passait en coulisse. Il en va de même pour les nombreux plans panoramiques filés, des mouvements rotatifs très rapides de la caméra, qui en première partie apparaissent comme une dynamique propre à la mise en scène des films d'horreur et d'action, mais qui en troisième partie révèlent un caméraman dépassé par toutes les modifications et les improvisations, et qui ne sait plus ce qu'il doit cadrer.



● Hiérarchies

Comme on l'a vu précédemment, le terme « série Z » est une variation humoristique autour de la notion de « série B » (voir *Genèse*). Cette notion vient de l'époque où les salles américaines proposaient deux films pour le prix d'un seul billet : le film A, événementiel à gros budget, que le spectateur est venu voir et le film B en bonus, plus court et réalisé dans une petite économie. Ces films bonus étaient réalisés en série par des artisans compétents. Et les cinéphiles européens des années 50 se sont même surpris à préférer parfois cette « école de la série B » qui visait à l'efficacité immédiate, à la mise en scène souvent ingénieuse et qui abordait des sujets moins conformistes. C'est le grand public qui, au fil des ans, a associé le terme de « série B » à l'idée de mauvais films, de sous-films, suggérant une hiérarchie artistique là où il n'y avait qu'une hiérarchie économique.

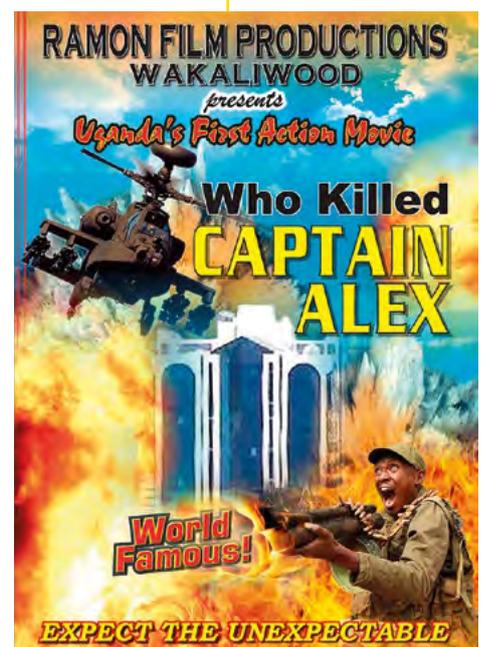
En révélant les coulisses d'une production fauchée, *Coupez !* laisse penser qu'il s'adresse à un public qui, en majorité, a une piètre opinion sur ces films. Et il joue de cet *a priori* pour amener doucement son public à réviser son jugement. « Pour moi, les détournements ne fonctionnent que s'il y a du respect, de la tendresse pour l'œuvre détournée, rappelle Hazanavicius. Il y a un genre d'hommage aux films bricolés, aux films sans moyens, faits avec plus d'énergie que d'argent. Mais le film dans son ensemble est aussi, et peut-être surtout, un hommage aux gens qui fabriquent des films, les acteurs, les réalisateurs, mais aussi les techniciens, les stagiaires, tout le monde. Un hommage au cinéma en train de se faire. » ■

Un exemple de série B :
L'Attaque de la femme de 50 pieds
de Nathan Juran, 1958

Du plus bas au plus haut

En 2010, le réalisateur ougandais Isaac Nabwana partage sur Youtube la bande-annonce de son nouveau film *Who Killed Captain Alex?*. Tournés près de son village, avec pour seule régie un ordinateur et quelques logiciels de montage et d'effets spéciaux gratuits, les nombreux films de Nabwana proposent des fusillades, du kung-fu, des explosions et des combats d'hélicoptère on ne peut plus rudimentaires. Ils n'ont au départ pour vocation que d'être gravés sur CD et vendus dans la région. Mais *Who Killed Captain Alex?* atteint les 8 millions de vues. C'est au départ le rire, la moquerie, qui motive les internautes à partager en masse la vidéo. Mais très vite se manifestent des spectateurs réellement enthousiasmés par l'énergie et la bonne volonté de ces villageois qui ont rebaptisé leur lieu de vie « Wakaliwood ». Un directeur de festival new-yorkais décide même de se rendre en Ouganda pour consacrer un documentaire à l'artiste. Aujourd'hui, Nabwana I.G.G. (c'est son nom de scène) peut s'enorgueillir d'avoir sa fiche IMDB détaillant ses nombreuses productions, et même quelques prix en festival. Ses ambitions démesurées par rapport à son manque absolu de moyens témoignent d'un renversement de hiérarchies qui prouve que les films sont, avant tout, le produit de l'énergie qu'on y injecte.

Affiche du film *Who Killed Captain Alex?*
de Isaac Nabwana, 2010



Thèmes

● Mise à distance

En tant que cinéophile, Michel Hazanavicius a bien sûr vu quelques grands classiques du cinéma d'horreur. Mais il reconnaît ne pas être un grand consommateur du genre. Aussi se sert-il du personnage de l'acteur Raphaël Barrelle (Finnegan Oldfield), dit Ken, pour trouver la distance nécessaire avec l'image du zombie, sans tomber dans la condescendance ou le prosélytisme. Ainsi, Raphaël s'inquiète-t-il de respecter certains canons du genre (le zombie n'utilise pas d'outil) qui font écho aux interminables débats de « spécialistes », ceux qui insistent pour différencier le zombie (lent) de l'infecté (qui peut courir). Et c'est Raphaël, toujours, qui insiste pour injecter un discours politique et critique ostentatoire dans une œuvre qui s'en passerait bien. Cette lecture du film de zombie sous l'angle politique a effectivement débuté dans le fanzine (revues amateurs) de la fin des années 70 avant d'atteindre la critique dite institutionnelle à la fin des années 90. Une lecture tellement répétée qu'elle en est devenue parfois caricaturale, en omettant les nombreuses qualités narratives et cinématographiques qui rendent la figure du zombie attrayante.

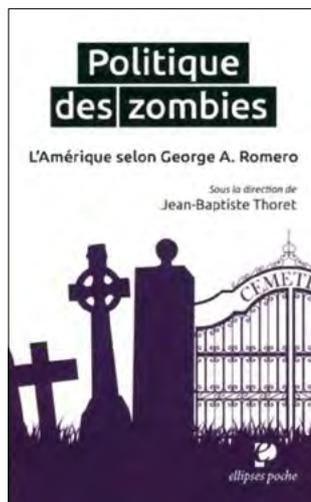
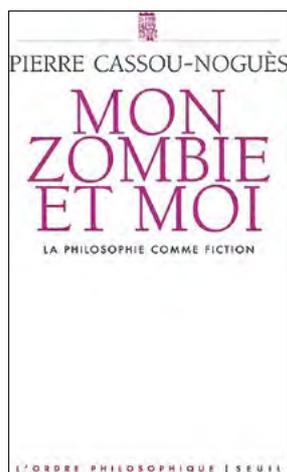
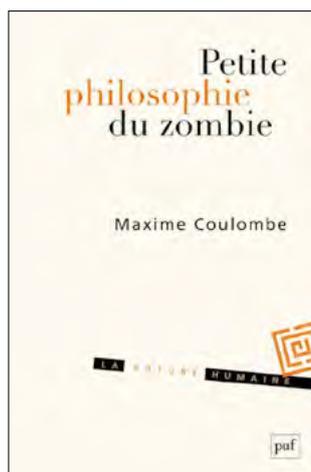
Par cette mise à distance, *Coupez !* moque gentiment le sérieux dans lequel le genre a parfois été tenté de s'enfermer, oubliant qu'il y a manifestement un caractère potache, ludique, immature, dans l'idée d'un mort qui soit vivant.



● Les zombies et l'humour

La sensation de nouveauté provoquée par *La Nuit des morts-vivants* de George A. Romero, en 1968, contribue à l'explosion du cinéma d'horreur et d'exploitation américain du début des années 70. Mais pour autant, ce succès ne garantit pas la présence du zombie à l'écran (à l'exception notable de l'Espagne sous dictature franquiste). C'est véritablement sa suite *Zombie*, toujours réalisée par George A. Romero et sortie en 1978, qui établit définitivement cette figure cinématographique et les canons du genre qui lui sont associés. Or, s'il s'avère être un film véritablement sanglant et inquiétant, *Zombie* introduit également deux aspects inédits et étroitement liés : la critique politique et l'humour. Politique dans le choix d'un centre commercial où ses humains décident de se réfugier lors de l'apocalypse. Humoristique dans le fait que, même morts, des hordes d'américains continuent à se rendre dans ce lieu pour y répéter leurs gestes de consommateurs. Romero va jusqu'à intégrer des gags burlesques (musique comprise) pour moquer ses créatures et souligner son discours.

La longue liste de films qui surfent aussitôt sur le succès de *Zombie* (surtout des productions italiennes) vont mettre de côté ce caractère ironique, pour ne pas risquer d'amoindrir la puissance d'évocation effrayante de cette nouvelle figure. On retrouve cependant un « zombie comique » en 1981, dans *Le Loup-garou de Londres* de John Landis, où le héros est régulièrement sermonné par son ami décédé, qui se décompose un peu plus à chacune de ses apparitions. Deux ans plus tard, Landis fera littéralement danser des zombies dans le vidéo-clip *Thriller* avec Michael Jackson. Mais la vraie « zombie comedy » trouve son modèle en 1985 avec *Le Retour des morts-vivants* de Dan O'Bannon, qui parvient à être ouvertement satirique, coloré et punk, tout en ménageant quelques instants de pure terreur. Là où Georges A. Romero imaginait une apocalypse post-capitaliste, O'Bannon lui substitue l'idée d'une humanité incapable de survivre à sa propre bêtise (ses protagonistes sont d'une édouable incompétence) face à des morts-vivants qui ne savent que répéter le mot « cerveau ».



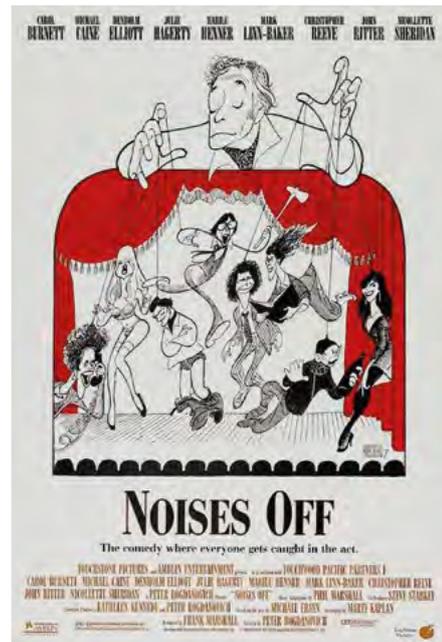
Exemples d'ouvrages académiques écrits autour de la figure du zombie

Il apparaît que le zombie ne peut être vraiment drôle que s'il est employé dans l'objet pour lequel il fait métaphore : apathie, réflexe conditionné, corps « sans âme », etc. On constate par exemple que les spectateurs de la comédie *Flic ou Zombie* de Mark Goldblatt (1988) ont du mal à la considérer comme un « film de zombies », car ce dernier n'y est employé que comme mort-vivant, et non plus dans ce qu'il symbolise.

Ceci est confirmé par le *Braindead* de Peter Jackson en 1992, feu d'artifice burlesque de tripailles et de geysers de sang, dans lequel les hordes de morts en marche sont assez clairement désignés comme étant les pulsions refulées de son héros, aliéné par une mère abusive et castratrice. La métaphore fonctionne organiquement, doublant le plaisir du spectateur à voir ces corps déchiquetés.

En 2004, l'anglais Edgar Wright propose enfin ce qui peut être considéré comme l'horizon indépassable de la « zombie comedy » avec *Shaun of the Dead*, comédie romantique prenant pour cadre une apocalypse de morts-vivants. Dès son générique d'ouverture (qui nous montre des gens « normaux » au supermarché, dans une démarche apathique qui prête à confusion) la métaphore est posée. Toutes les peurs et les angoisses projetées par le spectateur sur la figure du mort-vivant, et le miroir qu'elle nous tend, sont égrenées avec soin par un cinéaste qui a longtemps réfléchi aux soubassements politiques, sociaux et psychologiques que charrie le zombie à l'écran.

Les comédies suivantes, telles que *Bienvenue à Zombieland* de Ruben Fleischer en 2009 ou *Night of the Living Deb* de Kyle Rankin en 2015, s'attacheront plus au fantôme rebelle, assez adolescent, du « survivant » (dans lequel les zombies symbolisent la société aliénante) mais aucune n'atteindra la qualité synchrétique du film d'Edgar Wright.



● Sincérité

Soupçonné de s'être un peu trop inspiré de la pièce de théâtre *Ghost in the Box*, montée entre 2011 et 2014 au Japon par Ryoichi Wada, le réalisateur de *Ne Coupez pas !*, Shin'ichirô Ueda, doit accepter de modifier son générique final pour y inclure le nom du dramaturge. Une surprise l'attend cependant lorsque le 3 février 2019, le cinéaste anglais Edgar Wright partage un tweet admiratif après avoir découvert son film, et le félicite d'avoir su si bien transposer l'esprit de la pièce de Michael Frayn *Noises Off*.

Datant de 1982 et montée en France sous le titre *Silence en coulisses*, *Noises Off* est effectivement une « pièce dans la pièce » qui nous présente le premier acte d'une œuvre imaginaire, joué trois fois. La première fois est la répétition technique à la veille de la Première, dans laquelle la troupe n'est pas du tout préparée et est régulièrement interrompue par un réalisateur hystérique. La seconde fois est une représentation qui place les spectateurs dans les coulisses, pour montrer les relations se détériorer entre comédiens et techniciens. La troisième fois est une des dernières représentations, avec des relations clairement détériorées, où le décor part en ruine, les effets mécaniques ne marchent pas, et où les comédiens s'acharnent pourtant à terminer l'acte, quitte à improviser abondamment. Adaptée en film en 1992, sous la direction de Peter Bogdanovich, la farce qu'est *Noises Off* s'amuse du « faire semblant » qui est au cœur de la notion de spectacle, en exagérant le contraste entre le caractère des comédiens et la nature du rôle qu'ils interprètent. Mais du chaos de la pièce qui est ainsi (mal) jouée émergent aussi des notions d'engagement et de travail d'équipe, qui contribuent à apprécier différemment la sincérité du spectacle qui est proposé, et réviser sensiblement les conceptions parfois datées que l'on se fait du « talent ».

Aussi, il est intéressant de voir que les thèmes travaillés autrefois par Michael Frayn ressurgissent avec une telle évidence dans le remake français de *Ne Coupez pas !* Plus encore que son homologue japonais, Michel Hazanavicius insiste sur la question de la sincérité. En s'appuyant sur une culture française historiquement méfiante vis-à-vis des genres horrifiques, il suggère, sans jamais l'imposer, que son équipe fait ce film par simple opportunisme, notamment Rémi, le réalisateur et Mounir, son agent. Et tout comme dans la pièce de Frayn, c'est bien l'irruption du chaos et les tensions de l'équipe qui font émerger une humanité et une sincérité dans le spectacle proposé.



Le Retour des morts-vivants
de Dan O'Bannon, 1985



● La frontière entre fiction et réel

Pour que la mise en abyme soit la plus chargée possible, le film censé être tourné dans *Coupez !* est, lui-même, un film dans le film. Il s'agit en l'occurrence de « Z », l'histoire d'une équipe qui tourne un film de zombies et qui se retrouve en présence d'authentiques zombies.

Le cinéma d'horreur a régulièrement recours à ce stratagème qui consiste à « noyer » la notion de fiction. En 1980, *Cannibal Holocaust* de Ruggero Deodato se présente en deux parties : une première partie dans laquelle une expédition de secours est organisée pour retrouver des reporters disparus en Amazonie ; une seconde partie, à New York, où des cadres de la télévision regardent les rushes de ces reporters qui révèlent progressivement les conditions terribles dans lesquelles ils ont été tués. Ancien assistant de Roberto Rossellini, familier des techniques du néo-réalisme, Deodato les met à profit pour donner à ces rushes un caractère d'authenticité dont l'effet dépasse ses espérances. L'œuvre est durement censurée, voire interdite dans de nombreux pays, et parfois même soupçonnée de ne pas être de la fiction !

En 1999, les réalisateurs du *Projet Blair Witch*, immense succès surprise international, reconnaissent s'être directement inspiré de Deodato pour entretenir savamment le doute chez leur public quant à l'authenticité de ce qu'il regardait.

Le cinéma d'horreur grand public joue régulièrement avec cette dilution de la fiction. En 1994, *Freddy sort de la nuit*, septième volet de la saga des *Freddy*, met en scène non pas l'héroïne du premier film mais l'actrice qui l'interprète, ainsi que le créateur du personnage Wes Craven, tous deux hantés par leur création qui semble s'être matérialisée dans leur réel. Wes Craven décide de continuer à explorer cet effacement des frontières dans sa dorénavant très célèbre saga des *Scream*, utilisant tous les discours émis autour du cinéma d'horreur, et particulièrement ses critiques, pour les intégrer à ses récits et jeter le spectateur dans une forme de confusion.



Cannibal Holocaust de Ruggero Deodato, 1980

Ces stratagèmes ont une fonction basique puisqu'à l'inverse de la comédie, le film d'horreur perd tout son pouvoir d'évocation dès l'instant où le spectateur se souvient qu'il regarde des comédiens et une fiction. L'empathie, le processus d'identification primal avec la victime, nécessite une suspension d'incrédulité qui ne peut survenir que dans l'abandon à la fiction. Mais en utilisant des méthodes de « pris sur le vif », issues du cinéma-vérité, pour obtenir cette suspension d'incrédulité, ces films d'horreur mettent aussi en lumière un désir inconscient, refoulé, de se repaître d'images « authentiques » qui puissent être « authentiquement » malsaines. ■



Le Projet Blair Witch de Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, 1999

Récit



Un exemple de « film dans le film » : le faux western qui ouvre *À la poursuite du diamant vert* de Robert Zemeckis, 1984

● Le risque

Le grand pari de *Coupez !* repose sur ses 35 premières minutes qui nous donnent à voir un film sérieux et affreusement raté. L'idée de démarrer un film par une séquence peu convaincante ou déstabilisante a été tentée plusieurs fois. En 1984, Robert Zemeckis débutait *À la poursuite du diamant vert* par un très mauvais western, accompagné d'une narration en voix-off désuète, avant que le spectateur ne réalise qu'il s'agissait des dernières pages d'un roman à l'eau de rose rédigé par l'héroïne. Mais la séquence n'excédait pas les 4 minutes, la durée minimale avant laquelle un spectateur peut se demander s'il ne s'est pas trompé de salle. En 1941, de nombreux spectateurs quittaient la projection de *Citizen Kane* d'Orson Welles lorsqu'étaient lancées des actualités faisant état de la mort de Kane. Le film payait en partie le prix du réalisme de ce faux journal, un soin parodique auquel le public d'alors n'était pas accoutumé. De même, malgré sa charge parodique très forte, le journal télévisé et les pubs hilarantes qui ouvrent le film *Robocop* de Paul Verhoeven en 1988 furent sensiblement diminués, après des projections-test où un public surpris commençait à quitter les rangées.



Le film *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941) démarre avec une bande d'actualités.

● La durée

Tout est donc affaire de durée, de donner à temps les éléments de décodage pour le spectateur. Dans l'introduction de *Coupez !*, le « mauvais film dans le mauvais film » ne dure guère que 2 minutes avant que n'intervienne le réalisateur Rémi, pour crier sur son actrice, en une séquence suffisamment bien jouée pour que notre intérêt soit maintenu. Le passage d'une dimension de récit à l'autre aide également à remettre le compteur à zéro, dans l'attente que le spectateur comprenne ce qu'il est en train de voir. Aussi, le moment le plus risqué intervient à la cinquième minute, lorsque la maquilleuse Nadia commence à raconter la malédiction qui pèse sur les lieux et où Armel, l'assistant, décide d'aller fumer (sur une musique angoissante) pour se raviser aussitôt et sans raison. À cet instant, le spectateur pense être sorti du « mauvais film en tournage » et c'est précisément le moment où tous les événements se compliquent, où les comédiens n'ont plus de texte à suivre et doivent meubler le temps.

C'est cet instant qu'Hazanavicius doit saisir pour envoyer des signaux au spectateur. Car ce dernier, puisqu'il cherche à comprendre, est paradoxalement plus concentré : « Pour moi le timing c'est un élément ultra-important de la comédie. Et là c'était pas un timing où il faut aller vite tout le temps. »

« J'aime bien quand il y a plusieurs niveaux et qu'on ne prend pas en otage le spectateur. »

Michel Hazanavicius





● Malaise

En espaçant au maximum les prises de parole des comédiens, en évitant à tout prix qu'ils disent quelque chose de drôle ou d'intéressant qui aurait pu être écrit par un scénariste, en les montrant dans l'embarras (Ava, l'actrice étrangère, qui parle de hobbies en prononçant « les zobis »), Hazanavicius entretient l'idée qu'ils sont livrés à eux-mêmes. Dans la séquence d'action qui suit, une erreur du caméraman lui fera filmer Nadia en train de maquiller rapidement Ava alors qu'elles sont au cœur d'une attaque. Pour peu que le spectateur soit resté concentré, il comprend théoriquement à cet instant que quelque chose d'autre se joue, que ce qu'il voit à l'image est une information incomplète et que la clé du mystère lui sera tôt ou tard livrée. À la dix-huitième minute, lorsque les comédiens en sont réduits à se demander « Ça va ? » en boucle jusqu'à l'absurde, les dés sont jetés, entre le spectateur qui a saisi qu'il était dans une autre dimension de « mauvais film » et celui qui pense être en présence d'un mauvais film et songe sérieusement à partir.

● Confiance

De façon assez ingénieuse, cette manière de procéder annonce un des thèmes sous-jacents qui va irriguer le film, et qu'on retrouvera dans la relation de Raphaël le comédien à Rémi, la relation de Rémi à sa fille, et la défiance de Rémi envers son agent. Ce thème est celui de la confiance que l'on doit accorder au spectateur et qu'Hazanavicius a déjà pu expérimenter par le passé. Le premier volet d'OSS 117 prenait déjà le risque qu'une partie du public ne sache pas, ou ne veuille pas, se détacher du personnage d'Hubert Bonisseur de La Bath, incarnation d'une vieille France réactionnaire, misogyne et colonialiste. Là aussi c'est par l'exagération et l'étirement sur la longueur qu'il tendait au public la perche à saisir. Deux séquences du film nous montraient le héros partir dans un éclat de rire exagérément viril, dans une pose tout droit sortie d'une BD de Gotlib, étiré jusqu'à épuisement. Ce type de séquence était bel et bien présent dans les OSS des années 60, filmé de la même manière. Et c'est cette durée excessive seule qui indique au spectateur de 2006 qu'un autre niveau de lecture est activé.

Dans *Coupez !* Hazanavicius décide de réemployer ce gag du rire qui n'en finit pas dans la deuxième partie, lors de la première rencontre avec Mme Matsuda, pour appuyer sur l'incongruité du rire de Rémi et la situation de malaise qu'il génère.

● Variations

La transition entre la partie 1 et la partie 2 de *Coupez !* se fait par un panoramique qui monte vers le ciel bleu et qui redescend vers le toit d'un immeuble avec l'apparition de la mention « AVANT ». Ce choix *a priori* conventionnel propose néanmoins un indice de grande importance, mais qui fonctionne à un niveau presque subconscient. Ce ciel bleu est en effet un à-plat idéal pour mettre en évidence la modification du grain du film à l'écran ainsi que de sa colorimétrie. Cet indice très technique est ce qui va permettre au spectateur de séparer ce qui appartient au « réel » et à la « fiction ». Car nous sommes dorénavant dans des teintes plus traditionnelles du cinéma français, dans une esthétique qui ne risque pas de déstabiliser l'audience.

Parvenus à la troisième partie, c'est cette variation du grain et de la colorimétrie qui permettra au spectateur de raccorder quasi-instinctivement ce qu'il voit des coulisses et ce qu'il a vu du film au début.

● Préparations

La deuxième partie du film fonctionne ainsi comme une zone tampon, une accalmie durant laquelle nous sont données explicitement toutes les clés qui vont permettre la lecture de la troisième partie. Tous les moments problématiques de la première partie, ceux où le spectateur s'est le plus impatienté, le plus questionné, se sont implantés comme des marqueurs qui seront réactivés le moment venu (voir *Analyse*).

Notons également un autre effet narrativement subliminal, qui est la séquence de répétition durant laquelle l'équipe nous est présentée pour la première fois, presque dans son intégralité. Les caractéristiques de chacun des personnages, et leurs interactions, nous sont clairement détaillées. Ce sont elles qui vont créer toutes les catastrophes du plan-séquence impossible qu'ils s'apprêtent à tourner. Or, tout le début de cette scène est précisément un plan-séquence, très joliment et très discrètement chorégraphié, qui démarre sur un tableau de photos des comédiens avec leurs noms, et qui s'achève par un travelling arrière qui les regroupe, tous attablés autour du réalisateur.

Alexandre Desplat dynamise ce plan-séquence de 3mn30 avec une marche militaire désuète jouée au synthé (presque digne d'un jeu vidéo Nintendo des années 90) et qui se transforme en tentative de fanfare lorsque Rémi arrive et tente de motiver ses troupes. ■

Analyse de séquence

« On appelle ça un plan-séquence parce que la caméra ne coupe pas pendant 35 minutes mais, en vrai pour moi, il est storyboardé. Je dirais qu'il y a à peu près 280 plans dedans ; 280 valeurs de plan ; la caméra peut aller là ; elle vient là ; elle fait ceci ; elle se baisse ; elle remonte ; y'a un travelling ; on s'arrête ; c'est alterné entre des plans larges, des gros plans etc. »

Michel Hazanavicius

Amorces et récompenses

● Plan-séquence

Lorsqu'il décida de tourner son film *La Corde* en un seul plan continu (en réalité, plusieurs plans-séquence avec des transitions invisibles) Alfred Hitchcock imagina son pré-découpage comme s'il s'agissait d'un film « normal », c'est-à-dire comme s'il allait tourner plusieurs plans successifs. L'idée était de déplacer la caméra à partir d'une position (un plan) vers une autre position (un autre plan), chacune de ses positions faisant progresser la narration. C'est ainsi que Michel Hazanavicius, comme d'autres avant lui, a conçu le très long plan-séquence qui ouvre *Coupez !*

● Set-ups

La comédie américaine, et tout particulièrement la *standup comedy*, a popularisé une méthode que l'on baptise le « *set-up / payoff* », et que l'on pourrait traduire par « préparation / récompense ». Cette méthode consiste à donner au spectateur un

élément, *a priori* anodin, et qui ne prend tout son sens qu'à un moment inattendu, provoquant la surprise et le rire.

Or, Hazanavicius va justement utiliser certaines de ses valeurs de plan pour en faire des *set-ups*, des instants qui fonctionneront comme des marqueurs dans la mémoire du spectateur. Et ces marqueurs seront alors activés les uns après les autres durant la troisième partie du film, comme autant de *payoffs* successifs, provoquant le rire (ludique et continu) du spectateur.

Voici une liste de ces marqueurs et la raison pour laquelle le spectateur les enregistre comme des *set-ups* (plans annotés « a » dans le découpage), en relation avec leur *payoff* (plans annotés « b »). On remarquera qu'ils correspondent effectivement à des plans spécifiques du cinéma d'horreur, au niveau du cadre, du mouvement de caméra ou du son.

Découpage : *set-ups*

01a Alors que la musique devient angoissante, Armel s'apprête à sortir puis se fige brutalement et devient songeur. Le spectateur attend le contre-champ qui expliquerait cette réaction mais rien ne vient.



02a Un énorme bruit surprend les comédiens, suivi d'un plan panoramique filé (voir *Motifs*) très rapide de la caméra qui revient aussitôt sur eux.



03a Changement de jeu brutal chez les comédiens, qui semblent inexplicablement découragés et soupirent. Le spectateur sent qu'il lui manque une information.



Découpage : *payoff*

01b Philippe aurait dû être ce « contre-champ » mais il n'est pas en état de jouer.



02b Le bruit est provoqué par la chute non prévue de Philippe. Le panoramique filé du caméraman, assez cinégénique, n'était donc qu'un réflexe.



03b Le message de la régie, qui explique rétroactivement les soupirs des comédiens et leurs discrets regards en coin vers la caméra.



>>>



04a Une gerbe de vomi digne de *L'Exorciste* (et probablement obtenue par le même effet spécial, un tuyau sur le profil caché du comédien).



04b Le vomissement a été stimulé accidentellement par Rémi, qui secoue le corps de Philippe en cherchant à le maintenir debout.



05a Un cadre fixe sur le décor, avec la caméra qui tremble nerveusement. Si ce plan était immobile, il pourrait apparaître comme un plan contemplatif qui attend l'entrée de champ d'une silhouette. Mais son « dynamisme » souligne un problème à la prise de vue.



05b Le caméraman s'est coincé au pilier par mégarde. Les tremblements sont provoqués par ses tentatives de désengager le crochet qui le retient.



06a Le réalisateur (dans la fiction) brise le quatrième mur et s'adresse directement au public face caméra, en demandant à ce qu'on continue à filmer.



06b Effet intéressant, dans le troisième acte, nous retrouvons presque le même angle de caméra (notez le changement de colorimétrie sur le tee-shirt de Ken). Ceci démarre donc comme un plan de la fiction...



06b2 ... mais on nous fait passer immédiatement « en coulisse », avec un plan panoramique, et en accompagnant le mouvement de Rémi (qui s'adressait donc bien à la caméra).



07a La fameuse séquence interminable des « Ça va ? », celle qui est le plus susceptible de convaincre le spectateur exaspéré d'arrêter brutalement le film.



07b Ceci coïncide avec le moment de panique où la régie est elle-même tentée d'arrêter la diffusion en live.



08a En plein travelling, une main tente maladroitement de nettoyer l'objectif de la caméra, nous amenant à considérer la présence de l'opérateur.



08b Ceci est le prélude du moment de sa chute lorsqu'il tentera de sortir de la camionnette.



09a Un plan débullé (volontairement de travers, qui n'est pas « au niveau de la bulle de stabilisation de l'objectif »). Aussi appelé « dutch angle », ce type de contre-plongée oblique, hérité de l'expressionnisme allemand et des films d'épouvante gothique, est supposé générer l'angoisse.



09b Le « dutch angle » est accidentel. Le caméraman s'est coincé le dos en laissant tomber sa caméra.



10a Changement radical de la prise de vue, avec des zooms extrêmes qui dynamisent artificiellement la scène, un effet récurrent du cinéma d'horreur au XXI^{ème} siècle (saga des *Rec*) et du cinéma d'action (saga des *Jason Bourne*).



10b L'assistante caméraman a pris le relais de l'opérateur plus âgé. Elle représente la nouvelle école qui « ose » ces effets voyants.



11a Premier et unique travelling relativement fluide qui donne un souffle nouveau à la mise en scène du plan-séquence.



11b L'assistante promue caméraman est aidée par une autre assistante qui l'a placée sur un fauteuil roulant.



12a Supposément attaquée par Natsumi, Chinatsu pousse un cri interminable, s'arrête, reprend, sans que l'amorce de son agresseur n'entre dans le champ...



12b ... le temps que l'équipe parvienne à maîtriser une Nadia (Natsumi) en furie, trop investie dans son rôle.



13a Entrée de champ caractéristique du film d'horreur, à ras du sol et en amorce, de la jambe d'un zombie inconnu...



13b ... qui est finalement la jambe d'une assistante hâtivement maquillée, venue porter un message de la régie.



14a Ava assassine ensuite le réalisateur entraînant des gerbes de sang plutôt convaincantes, volontairement exagérées.



14b Un effet dont la simplicité nous est révélée, et qui consiste à projeter l'hémoglobine de façon synchrone avec le geste de la comédienne, tout en lui aspergeant le visage à l'aide d'un tuyau.



15a Le « final shot » de la « final girl* » qui s'inscrit dans la tradition du « slasher » (film où un tueur masqué s'en prend à des adolescents ; voir les sagas *Halloween*, *Scream* etc.)



15b Le mouvement de grue bringuebalant qui permet ce « final shot » a été obtenu sans la grue, à l'aide d'une pyramide humaine improvisée.



* la « final girl » désigne la survivante qui a vaincu le « monstre ».

Genre



Tonnerre sous les tropiques de Ben Stiller, 2008

La fabrique du film

La notion de « film dans le film » s'est imposée au cinéma dès l'instant où ce dernier, jusque-là considéré comme une attraction, a commencé à être envisagé comme une forme d'art, soit dans le courant des années 20.

En 1928, avec *L'Opérateur*, Buster Keaton fait de son personnage un caméraman maladroit qui tente de capturer des scènes inédites à New York. Ses multiples gaffes sont l'occasion, pour le public, de s'accoutumer avec des techniques de base encore peu connues. En 1929, le russe Dziga Vertov, très largement influencé par le futurisme, livre avec *L'Homme à la caméra* un pamphlet volontairement dénué de toute narration classique et qui tente d'exprimer le cinéma lui-même par la mise en évidence de ses outils (montage expérimental, prises de vues impossibles etc.)



L'Opérateur de Buster Keaton, 1928

À une époque où les réalisateurs sont encore considérés comme des techniciens et où le public attribue la fabrication des films à ceux qu'ils voient, c'est-à-dire les comédiens, le film de tournage devient un modèle de choix pour éduquer cette audience au monde qu'elle ne voit pas. *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen (1952) dévoile les coulisses chaotiques des studios lors de la transition du muet au parlant. *Les Ensorcelés* de Vincente Minnelli (1952), et sa presque suite *Quinze jours ailleurs* (1962), déroulent le processus par lequel les névroses ou psychoses de producteurs ou de scénaristes peuvent être sublimées dans des films à succès. Enfin le final sublime du *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (1950), nous montre une star déchue du muet, qui confond les policiers venus l'arrêter avec une équipe de tournage, et qui se met à « jouer » sa sortie. Pour l'incarner, une star déchue du muet (Gloria Swanson) et en bas de l'escalier, son majordome, incarné par son ancien réalisateur : Eric Von Stroheim.

Auto-réflexif par essence, le genre est tout désigné pour des auteurs qui affirment leur mainmise sur leur création. En Europe, Ingmar Bergman, réalisateur et scénariste, propose dès 1949 une plongée autoréflexive avec *La Prison*, dans lequel un scénariste et un réalisateur sont piégés dans l'enfer du monde qu'ils ont écrit. Federico Fellini reprendra et améliorera grandement ce concept avec son fameux *8 et 1/2* (1963), l'histoire d'un réalisateur trop célébré, angoissé par son incapacité à imaginer le film que le monde attend de lui, et qui s'avère être celui que l'on regarde. Ayant largement contribué à populariser la notion du réalisateur en tant qu'auteur dans ses écrits, François Truffaut n'a aucun scrupule à incarner lui-même le réalisateur dans *La Nuit américaine* (1973), qui tente désespérément de trouver un chemin vers son film au milieu d'un plateau parcouru d'intrigues, de faux-semblants, de coucheries. Cette méthode d'introspection presque psychanalytique trouvera naturellement son aboutissement dans *The Fabelmans* de Steven Spielberg (2022), où le cinéaste déroule l'origine et la nature de son talent dans les résonances de son propre drame familial.



The Fabelmans de Steven Spielberg, 2022

Au tournant des années 70, l'essentiel du public est « né avec le cinéma », maîtrise ses codes de narration et (au moins partiellement) ses méthodes de fabrication. La déconstruction ne fait plus peur et ceci autorise la comédie à s'inviter sur ces terres postmodernes. Burt Reynolds peut jouer le rôle d'un cascadeur dans *La Fureur du danger* de Hal Needham (1978), Mark Wahlberg celui d'un acteur porno dans *Boogie Nights* de Paul Thomas Anderson (1998). Dans *Bowfinger* réalisé par Frank Oz (1999), le personnage principal filme, contre son gré, la star Eddie Murphy pour l'inclure dans un

film d'action fauché. Enfin, dans *Tonnerre sous les tropiques* de Ben Stiller (2008), le tournage chaotique d'un film de guerre est l'occasion, pour son casting prestigieux comme pour son réalisateur, de régler leurs comptes avec la culture hollywoodienne dont ils sont pourtant le produit.

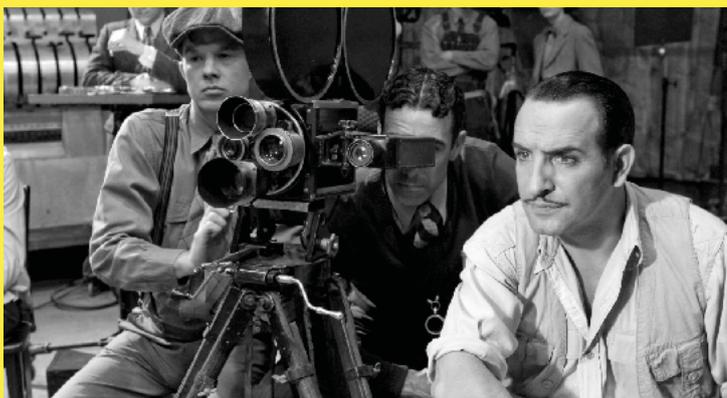
Alors que le film dans le film était autrefois un miroir qui nous permettait de voir son créateur, il devient au tournant du siècle un miroir tourné vers le spectateur. *Barton Fink* des frères Coen (1991), *The Player* de Robert Altman (1992) jusqu'au *Once Upon a Time... in Hollywood* de Quentin Tarantino (2019) travaillent davantage la question du fétichisme du regardant plutôt que la nature de ce qui est regardé ; le fantasme pour un passé qui n'a probablement jamais existé hors-écran, comme le suggère en partie *The Artist* de Michel Hazanavicius (2011). Si les « films dans le film » du XX^{ème} siècle cherchaient à nous raconter le cinéma et son histoire balbutiante, ceux du XXI^{ème} siècle, et *Coupez !* en est un exemple, nous invitent à nous demander ce que l'on est venu y chercher.

Le « Cinéma bis »

Il aurait été autrefois inconcevable de démarrer un film avec une demi-heure de « scènes ratées », sous peine de voir l'intégralité du public quitter la salle. Si on a bien constaté quelques spectateurs impatients aux projections de *Coupez !* (notamment lors de sa présentation à Cannes), une majorité du public est aujourd'hui en mesure de comprendre l'ironie de ce qui y est montré.

Ce sont les dernières heures des années 60 qui ont initié cette nouvelle forme de regard sur ce qui est supposément mauvais. Aux États-Unis se développe alors la mode des Midnight Movies, des « séances de Minuit » réservées aux étudiants qui cherchent à être choqués, décontenancés, et éventuellement à rire du monde de leurs parents. On y trouve des films d'horreur comme *La Nuit des morts-vivants*, des westerns ésotériques comme *El Topo* (1970) de Jodorowsky. Mais surtout, on y déterre des films totalement oubliés comme *Reefer Madness* de Louis J. Gasnier (1936), sur les dangers mortels de la marijuana, ou *Terreur à Tiny Town* de Sam Newfield (1938), un western sérieux entièrement interprété par des nains. Parfois un de ces films oubliés accède soudain au statut de classique (ce fut le cas du *Freaks* de Tod Browning (1932)). Le reste du temps, le public se régale du ridicule, de l'à-peu-près, du puritanisme ou des comédiens qui en font trop.

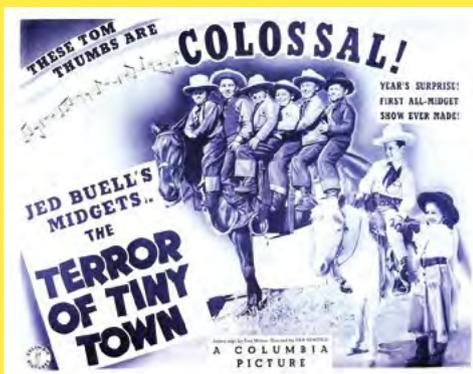
Avec un goût marqué pour l'incorrect et le sulfureux chez ce public, le cinéma d'horreur se fait une place de choix dans la programmation. La notion de « Film culte » naît pour désigner ces œuvres, vues aux « séances de Minuit » par cette petite poignée de gens, et qui à l'instar du *Rocky Horror Picture Show* de Jim Sharman (1975), donnent lieu à d'étranges cérémonies païennes dans les salles.



The Artist de Michel Hazanavicius, 2011

La branche de la critique française la plus sensible à ce cinéma barré, incorrect, parfois aberrant, finit par inventer un terme astucieux, le *Cinéma bis*, qui désigne l'idée que c'est bien du cinéma mais qu'on n'oserait pas le placer à la même adresse que ce dernier.

Ironiques, cyniques, enthousiastes, mais en réalité contestataires, les « Bisseux », comme ils se surnomment, vont être les principaux promoteurs du cinéma d'horreur à petit budget des années 70, dans de multiples fanzines (magazines amateurs) où seront déclamés les premiers chants d'amour aux zombies et à l'hémoglobine. Ils seront aussi les premiers à sérieusement questionner les notions de « bon » ou de « mauvais » film, jusqu'à créer un prix pour récompenser ces films mal-aimés, le *Prix très spécial*, décerné à des débutants tels que Peter Jackson, Gaspar Noé, Benoît Poelvoorde et tant d'autres. ■



Rocky Horror Picture Show de Jim Sharman, 1975

El Topo de Alejandro Jodorowsky, 1970



Découpage narratif

D'une dimension à l'autre

Coupez ! prend en compte la familiarité du public contemporain avec les techniques disruptives du cinéma, celles qui nous projettent d'une dimension du récit (de la diégèse) à l'autre. Le film d'horreur, par exemple, a employé jusqu'à l'excès l'idée d'un personnage qui vit une situation choquante et tragique, situation qui se révèle n'être qu'un rêve ou la répétition d'un spectacle.

Or le voyage que fait le spectateur dans le récit de *Coupez !* démarre par une série d'effets disruptifs. Nous débutons en plein milieu d'un récit, soudain interrompu par l'entrée de champ d'un réalisateur furieux. À peine avons-nous le temps de comprendre que nous sommes sur un plateau de tournage que de « vrais » zombies semblent attaquer l'équipe technique, et les comédiens semblent sans cesse réagir à des événements qui se déroulent hors-champ etc. Tous ces effets de sorties de la diégèse prêtent à la confusion, et ils ne trouveront leur explication que dans les deux derniers actes.

Commençons par isoler ces moments disruptifs :

● ACTE 1 – Confusions

Passés les nombreux logos de sociétés de production, le film démarre à **1min40** sur un faux générique « *Une production Matsuda Productions* » dans lequel on peut lire, entre autres, les noms de comédiens qui ne seront finalement pas présents : Gaby Verdun et Mélanie Roger. Le film s'appelle « Z ».

À **2min17**, intervention de Higurashi (Rémi) qui dit « *Coupez !* », entraînant un panoramique qui révèle successivement le caméraman Hosoda (Philippe), le perchman Akira (Jonathan), la maquilleuse Natsumi (Nadia) et l'assistant Yamakoshi (Armel), et se conclue sur le profil de Higurashi au premier plan. Le spectateur sort du « mauvais film » pour en découvrir les coulisses. Dans les dix minutes qui suivent, il est dans un « film de tournage » et croit être entré dans la diégèse définitive.

À **13min15**, lors d'une fraction de seconde, la caméra cadre accidentellement Nadia et Ava en plein raccord-maquillage alors qu'elles devraient être en train de paniquer. C'est un moment de bascule où le spectateur comprend que ce « film de tournage » cache autre chose, une autre diégèse.

À **13min30**, Ken (Raphaël) s'adresse à des personnes hors-champ (« *Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce que tu fais ?* ») et se reprend aussitôt en répétant ces mêmes invectives au personnage de Yamakoshi (Armel), auquel il est censé s'adresser.

À **14min55**, le retour de Higurashi (Rémi) nous fait replonger dans le « film de tournage », mais son jeu exubérant (à l'inverse de celui du début) souligne que quelque chose ne fonctionne pas, qu'il y a une dimension du récit qui nous échappe. Ceci est manifeste lorsqu'il crie et s'adresse directement au spectateur, à la caméra (alors qu'il porte à la main la caméra qui tourne le film « Z »). Pour rajouter à la confusion, les personnages s'interpellent occasionnellement par leurs prénoms occidentaux, en revenant maladroitement aux prénoms japonais.

● ACTE 2 – Explications

Ici démarre le récit qui va nous permettre de mieux saisir les intentions des créateurs du « film » que nous venons de voir. C'est, d'une certaine manière, le « vrai » début du film car c'est l'acte qui pose les amorces des enjeux humains qui vont articuler l'acte final.

À **36min55**, Rémi dit « *Coupez !* » sur un ton très détaché, ce qui nous aide rétrospectivement à comprendre qu'il jouait bien un personnage en tout début de film.

À **37min46**, l'agent Mounir explique à Rémi le concept du film « Z » en insistant sur son côté « plutôt malin », puisqu'il s'agirait du tournage d'un film de zombies dans lequel apparaîtraient de vrais zombies. Le spectateur comprend que ce qu'il a vu auparavant

est donc ce film Z terminé, mais il demeure de nombreuses zones d'ombre sur les incohérences constatées. On note que toute cette séquence, qui vise à convaincre le personnage de Rémi à dire « Oui » au projet, se déroule devant un poster qui arbore un énorme « NON ! »

À **39min50**, Rémi et Nadia discutent du concept (le mot est même apparent sur le fascicule promotionnel) et Rémi insiste sur l'impossibilité technique d'obtenir un tel plan-séquence en direct sans faire d'erreur. Les incohérences du premier acte s'expliquent rétrospectivement.

À **40min49**, Romy présente un flacon de fausses larmes en le chargeant négativement comme un symbole de mauvais cinéma. Un point de vue de Rémi sur ce flacon, en fin de scène, nous souligne que l'objet symbolise dorénavant son point de désaccord avec sa fille.

À **43min09**, après avoir qualifié de « merde » un programme réalisé par son père (sans le savoir), Romy se passionne pour l'intervention à la télé du comédien Raphaël Barrelle. Nous comprenons rétrospectivement l'enjeu qu'il représente dans la relation de Rémi à sa fille.

● ACTE 3 – Conclusions

Cet acte permet au spectateur de remettre définitivement en ordre toutes les scènes, vues précédemment. Chaque péripétie va être raccordée à une scène correspondante dans le premier acte ; et l'émergence de chaque péripétie trouve son explication dans les enjeux humains présentés dans le deuxième acte. Tout le système de *payoffs* que propose ce dernier acte (voir *Analyse*) fonctionne à la fois comme une série de gags et comme une remise en ordre des différentes diégèses, des différents niveaux, qui rendaient les premières minutes si confuses.

À **1h17min00**, l'apparition comique du flacon (refusé par l'actrice Ava) a la charge très importante de nous rappeler que, dans le chaos qui s'annonce et qui va conclure ce que nous avons vu dans le premier acte, les enjeux humains initiés dans le second acte vont également trouver leur conclusion.

À **1h28min30**, au moment où Mounir s'apprête à couper la diffusion, Romy intervient pour proposer une solution de secours, formant une nouvelle alliance avec son père.

À **1h33min30**, suite au remplacement in-extremis du caméraman par son assistante qui peut enfin s'autoriser des « coups de zoom », Romy exprime pour la première fois de l'enthousiasme pour un film de son père. (Notez que la caméra qui filme cette assistante utilise également ces « coups de zoom »).

À **1h33min50**, l'exaspération de Nadia qui s'en prend soudain à Raphaël sert de conclusion à l'arc Rémi-Raphaël, et initie une problématique évoquée dans l'acte deux : l'investissement trop important de Nadia dans les personnages qu'elle incarne.

À **1h37min10**, Rémi et Romy s'allient physiquement pour maîtriser la furie de Nadia (jusque-là, Romy n'était alliée qu'avec Nadia). Et c'est cet arc familial qui va directement provoquer la chute de la mini-grue.

À **1h45min00**, l'absence de la mini-grue force l'équipe à constituer une pyramide humaine, avec Nadia qui aide Raphaël ; Raphaël qui soutient Rémi ; Rémi qui porte Romy sur ses épaules ; et Romy qui filme le plan final de l'œuvre de son père.

À **1h47min09**, Romy montre à son père l'ancienne photo de famille qui lui a inspirée cette idée de dernière minute, conclusion de tous les arcs narratifs.

Comme on le voit, toutes les conditions ont été réunies, avec le premier et le deuxième acte, pour que le spectateur puisse avoir, durant ce troisième acte, une triple lecture du film. La confusion initiale de la première demi-heure cède le pas à l'amusement et à la satisfaction de la récompense, le *payoff* de la dernière demi-heure. ■

Ressources complémentaires



Interviews Vidéo

- Interview de Michel Hazanavicius réalisateur de « *Coupez !* »
France 3 Provence-Alpes-Côte d'Azur : youtu.be/WQcVxrt8TUU
- « *Coupez !* » d'Hazanavicius avec Romain Duris
France 3 Provence-Alpes-Côte d'Azur : youtu.be/Nqz-hOfNvA
- Michel Hazanavicius raconte la grande histoire de *La Classe américaine*
Konbini : youtu.be/ieKEwG7BO00
- **BiTS #82 : Ironie au cinéma (avec Michel Hazanavicius)**
Rafik Djoumi / Arte Creative : youtu.be/r_e6oO_yrtA

Livres / Essais / Articles

- **Qu'est-ce qu'un bon film ?**
Laurent Jullier
Paris Éd. La Dispute, 2002
- **Les « Midnight movies » : un cinéma d'engagement(s)**
Elisabeth Pouilly : journalonarts.org/wp-content/uploads/2017/01/SVACij_Vol3_No2-2016-Pouilly-Midnight-movies.pdf
- **Biographie de Ed Wood**
Nanarland : www.nanarland.com/personnalites/realisateurs-producteurs/ed-wood.html

Vidéos

- **BiTS #36 : Zombie**
Rafik Djoumi / Arte Creative : youtu.be/dq0R7I20O5M
- **Cinéma bis, Film d'exploitation, Série B (et autres Nanars)**
Videodrome : youtu.be/Q3ZziAr2A8E
- **Who Killed Captain Alex: What Makes a Movie Good? | Video Essay (anglais)**
Accented Cinema : youtu.be/lbjLOY9iNEE



ON A UN
PETIT SOUCI
IMPROVISEZ



Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France est coordonné par l'ACRIF et les Cinémas Indépendants Parisiens, avec le soutien de la Région Île-de-France, de la DRAC Île-de-France, du CNC et le concours des rectorats de Créteil, Paris, Versailles ainsi que des salles de cinéma participant à l'opération.

© ACRIF / LES CINÉMAS INDÉPENDANTS PARISIENS - SEPTEMBRE 2023