



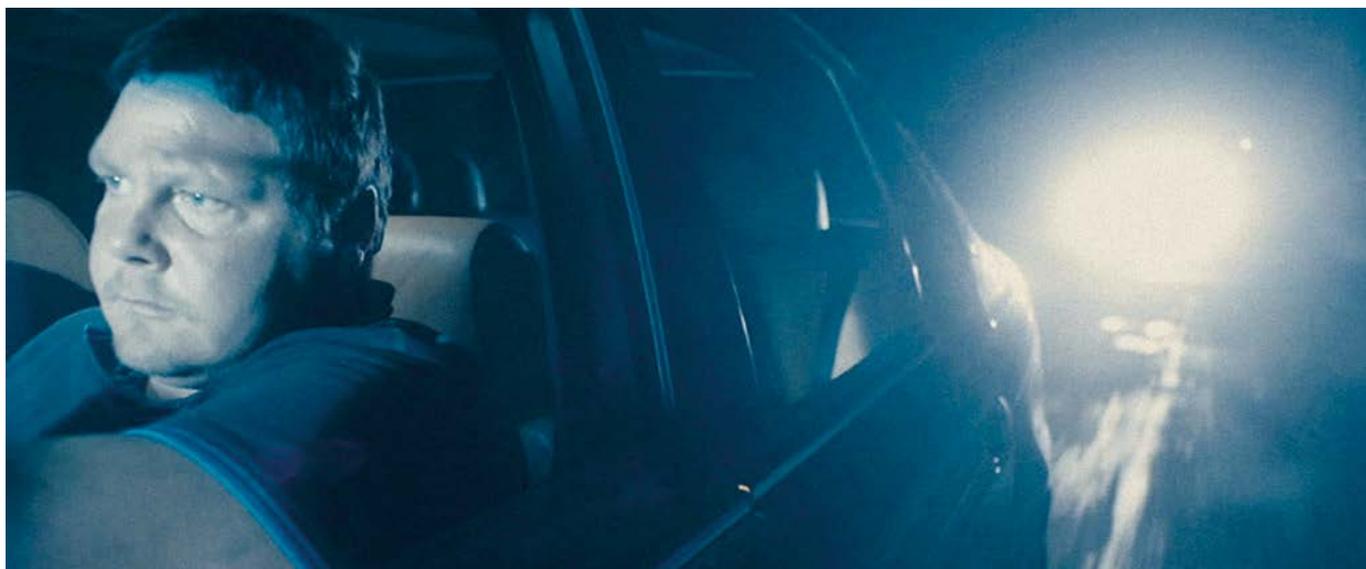
Fiche technique	1
Réalisateur Payer la dîme	2
Genèse Œil pour œil	3
Avant la séance Baptême du feu	4
Découpage narratif	5
Récit Entre l'eau et le feu	6
Genre À la croisée des chemins Frontières du western Sur la route	7
Mise en scène Une odyssée Ensemble France, tours et détours Pleins feux	10
Séquence Un ange	14
Langue Au pays de Molière	16
Document D'un récit l'autre	18
Acteurs Fidélités	20

- **Rédacteur du dossier**

Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma, notamment pour la revue *Études*. Il s'occupe depuis sa création en 2012 de la revue *Débordements*. Il enseigne par ailleurs dans différentes universités, et intervient régulièrement, auprès des professeurs et des élèves, dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*.

- **Rédacteurs en chef**

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.



Fiche technique

● Synopsis

Non loin de Beauvais, une communauté yéniche s'apprête à célébrer le baptême d'une partie de ses membres. Parmi ceux-ci, Jason hésite encore à franchir le pas. S'adonnant à de petits larcins, comme le vol d'essence, il a surtout envie de profiter de sa jeunesse, malgré les pressions d'un entourage largement converti à l'évangélisme chrétien. Le retour soudain de Fred, son demi-frère, après quinze ans de prison, va alors bousculer la vie du groupe et engager le garçon sur la voie de la «schorave»¹. Avec Mickaël et Moïse, ils partent à l'aventure. Après avoir retrouvé la BMW Alpina volée par Fred avant sa détention, ils s'amuse à faire des courses automobiles sur une route abandonnée, puis décident de dérober un camion de cuivre dans une décharge. Mais la nuit s'étire. Tandis qu'ils siphonnent de l'essence sur le parking d'une boîte de nuit, une bagarre éclate et des coups de feu sont échangés. Fred, qui essaye d'apprendre à Jason le code de conduite du «schoraveur», ne reconnaît plus son environnement. Tout a changé, il est perdu. La tension monte, tandis que les mauvais présages se multiplient. Enfin parvenu à la décharge, le vol se passe mal, entraînant la mort d'un des gardiens. Lors de leur fuite, Fred force un barrage avant de se retourner et d'expliquer aux gendarmes qu'il a volé pour nourrir sa famille. Au petit matin, le groupe se sépare. Fred roule à toute allure vers l'aurore. De retour au camp, Jason est baptisé.

● Générique

MANGE TES MORTS: TU NE DIRAS POINT

France | 2014 | 1h38

Réalisation

Jean-Charles Hue

Scénario

Jean-Charles Hue et Salvatore Lista

Image

Jonathan Ricquebourg

Son

Antoine Bailly

Décors

Christophe Simonnet

Montage

Isabelle Proust

Musique

Vincent-Marie Bouvot

Production

Thierry Lounas

Société de production

Capricci

Distribution

Capricci

Format

1.85:1, couleur

Sortie

17 septembre 2014

Interprétation

Frédéric Dorkel

Fred

Jason François

Jason

Mickaël Dauber

Mickaël

Moïse Dorkel

Moïse

Philippe Martin

Tintin

Christian Milia-Darmezain

Boniface

Sagamore Stévenin

Sac de Mort

¹ Dérivé du romani «tchorav», qui signifie «voler», le terme connaît différentes graphies ou déclinaisons : tchoraver, schoraver, choraver, chouraver, choucraver.

Réalisateur

Payer la dîme

Surtout connu pour ses deux longs métrages de fiction, *La BM du Seigneur* (2011) et *Mange tes morts: Tu ne diras point* (2014), Jean-Charles Hue est l'auteur d'une vingtaine de films, courts et longs. Débutée en 2000, son œuvre se développe d'abord dans le champ de l'art contemporain, à travers des vidéos, des photographies et des installations. À chaque fois, le processus de création s'offre comme le moyen d'une expérience vitale, souvent risquée. Pour Hue, c'est la condition nécessaire pour saisir quelques éclats de réel et de grâce.

● Passages

Né en 1968 à Eaubonne dans le Val-d'Oise, Jean-Charles Hue monte à la sortie du lycée une petite entreprise de fabrication de verres sans pied. Le succès de celle-ci l'amène à rejoindre la société de Christian Lacroix, pour laquelle il dessine des bijoux. Travaillant quelques années dans le domaine de la mode, il saisit lors d'un stage chez le créateur Dominique Morlotti l'opportunité de tourner un premier film. Ce n'est pas alors le cinéma narratif qui attire Hue, mais des formes plus hybrides ou expérimentales. Diplômé de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy en 2000, il réalise cette même année un film bref et en 16 mm, *Emilio*. Le portrait documentaire de ce vieil homme, chanteur de flamenco au costume flamboyant, témoigne d'un intérêt porté non aux faits mais aux légendes et aux croyances qui trament l'imaginaire d'une communauté, en l'occurrence gitane. La chanson populaire, comme plus tard dans *Perdonami mama* (2004), y apparaît comme le vecteur d'une mémoire et d'une éthique, les pages flottantes d'un évangile sentimental qui passe de souffle en souffle. Le film se conclut par l'accolade du filmeur et du filmé, suggérant d'emblée l'engagement de Hue dans les situations de vie que le tournage capte ou construit. Jamais présent à l'image, le cinéaste habite en effet très souvent le son et le hors-champ: il pose des questions, on le prend à témoin, on lui demande même à l'occasion de tenir une carabine (*Un ange*, 2005).

● Adoption

Parti, à la fin des années 1990, à la recherche d'un arrière-grand-père tsigane du nom de «Dorckel», Jean-Charles Hue rencontre non loin de Beauvais une famille «Dorkel». Appartenant à une communauté de Yéniches nomades à la réputation trouble, celle-ci l'accueille à bras ouverts. Si les liens ne sont pas biologiques, ils seront d'amitié et de fraternité — et, quelques années plus tard, de création. Débute en leur compagnie une série de films documentaires tournés au plus près de la peau, dans des terrains vagues ou des caravanes décrépités, laissant résonner une langue aussi fracassée qu'imagée. Le cinéaste a découvert, à la lisière d'un monde qu'il juge trop rationnel et aseptisé, la possibilité de miracles petits et grands — «des cathédrales poussées dans des flaques d'eau»¹. Mais cela n'est pas sans péril. Une nuit particulièrement arrosée, Hue enregistre une dispute familiale à l'origine obscure. Après avoir tiré hors-champ plusieurs balles de son revolver P38, Frédéric Dorkel se tourne vers la caméra et tire à nouveau. À l'image, la poudre se disperse en de sidérantes traînées lumineuses. Comme l'explique le cinéaste: «Fred voulait me donner une leçon de morale [...]: "Tu vois Charlie, je sais pourquoi tu viens nous filmer: c'est pour ta dose d'adrénaline. Comme nous en fait, sauf que nous on paye la dîme pour l'avoir, on risque notre vie."»²

Y'a plus d'os (2007) opère comme une bascule. Le coup de feu n'est pas un rejet, mais un baptême. Hue était devenu familier des Dorkel et de leur monde; il sera désormais leur chroniqueur attiré. En même temps, il devient évident que le lyrisme n'a de valeur qu'à s'élever des conditions les plus rudes, des objets les plus prosaïques, des corps les plus ordinaires. Les «épiphanies», pour reprendre un terme cher au réalisateur, sont à ce prix. C'est de fait également cela que Hue cherche au Mexique, lorsqu'il plonge dans les nuits de Tijuana en compagnie de prostituées, de policiers ou d'États-Uniens en rupture de ban (*Carne viva*, 2009; *Tijuana Tales*, 2017). Plus qu'ailleurs peut-être s'y découvre la proximité de la vie et de la mort, de l'érotisme et du sacrifice, du sacré et du profane.

Le tournage en 2011 de son premier long métrage, *La BM du Seigneur*, marque une nouvelle étape décisive. Le film n'est plus destiné aux galeries, mais aux salles de cinéma. Le documentaire s'hybride à des gestes d'écriture fictionnels plus affirmés. La méthode Hue se met en place: le scénario, inspiré par l'observation quotidienne et les témoignages, se laisse bousculer pour l'intensité et les conditions parfois chaotiques du tournage. Les figures se dessinent dans un flottement entre personne et personnage, mise en scène d'une expérience passée (l'apparition d'un ange à Frédéric Dorkel) et invention sur le plateau. Le résultat est à la fois fragile et stupéfiant. *Mange tes morts* en sera le prolongement direct, sur un versant plus nocturne et fictionnel.



1 Éric Deneuve et Mo Gourmelon, *Jean-Charles Hue*, Espace croisé, 2011.
2 Isabelle Regnier, «Jean-Charles Hue, Tzigane d'adoption», *Le Monde*, 25 janvier 2011.

Genèse

Œil pour œil

Mange tes morts s'inspire d'une folle nuit vécue par Jean-Charles Hue, Frédéric Dorkel et quelques acolytes yéniches. À cette dimension autobiographique s'en ajoute une autre, propre à faire briller le récit d'un éclat légendaire : l'inscription des faits et des paroles dans un jeu de reprises et de variations. C'est que l'histoire de *Mange tes morts* avait déjà été au moins deux fois contée : sous la forme d'un court métrage documentaire (*L'Œil de Fred*, 2008) et sous celle d'une nouvelle («Le Char de Pharaon», 2012).

« Cette histoire, je l'écris depuis treize ans »

Jean-Charles Hue

● Graver la légende

Un couteau à la main, Fred Dorkel s'attaque au bois d'une table de cuisine, tantôt pour en meurtrir la surface, tantôt pour y graver d'invisibles phrases. La caméra, fixe et placée à la verticale, transforme le plan en tableau. N'apparaissent d'abord que les avant-bras épais de Fred et, dans le coin inférieur gauche, le nécessaire pour prendre un café. Si la peinture est convoquée par un tel dispositif, c'est aux toiles de Robert Rauschenberg que l'on songerait en premier lieu, pour leur manière d'allier la matérialité des couleurs à celle des objets dans un jeu de contraste et de confusion entre surface et profondeur. Présenté à la Fondation Ricard, *L'Œil de Fred* offre le premier récit public de la virée nocturne. *A posteriori*, il est frappant d'y entendre certaines des répliques les plus marquantes de *Mange tes morts* : «C'est nous les chasseurs, pas eux!» ; «C'est pas Creil, c'est Créteil! Celui qui sait pas lire, il ferme sa gueule!». Telles les paroles d'un évangile sauvage, ces propos se retrouvent également dans «Le Char de Pharaon».

Dans leurs grandes lignes, les situations coïncident évidemment d'une œuvre à l'autre : un homme récemment sorti de prison se retrouve plongé dans un environnement qu'il ne reconnaît plus ; une violente altercation survient au moment où l'un des passagers siphonne de l'essence ; les gendarmes prennent la bande en chasse ; des prothèses oculaires sont découvertes dans le coffre de la voiture. Des différences existent cependant, d'autant plus sensibles que l'histoire a été gravée plusieurs fois. Le camion de cuivre est une invention de *Mange tes morts*, de même que le baptême — deux éléments qui permettent de charpenter le scénario en lui conférant un but et une tension (la «schorave» ou la vie chrétienne). À cela s'ajoute une double substitution : la position occupée par Jean-Charles Hue est reprise par Jason, de même que ce n'est plus Pierrot derrière le volant, mais Frédéric. Dans le premier cas, la question de l'appartenance se déplace : au contraire de Hue, à l'ascendance yéniche plus lointaine, le personnage de Jason est bien un membre



L'Œil de Fred (2008) © Jean-Charles Hue

de la famille Dorkel. Il est pourtant précisé qu'il n'est qu'à moitié «rabouin», et son jeune âge le situe dans la même position d'observateur que jadis le cinéaste. Cette nuit fonctionne donc pour les deux comme une mise à l'épreuve, un baptême du feu dont la dimension mythique tient au fait qu'il s'agit d'entrer pleinement dans l'âge d'homme ou dans sa famille d'adoption. Dans le second cas, la figure de Fred s'élève à la hauteur du symbole en cristallisant plusieurs trajectoires — celle de Frédéric Dorkel lui-même, et celle de son oncle Pierrot, qui a été condamné à quinze ans de prison pour une affaire similaire à celle que raconte le film —, voire un mode de vie tout entier, celui des «schoraveurs».

● Confession

Ces variations repérées, la question persiste : à quoi bon raconter plusieurs fois la même histoire ? À un niveau strictement pragmatique, il est évident qu'un film de fiction a davantage de chance d'être vu qu'une installation d'art contemporain, souvent présentée de manière ponctuelle, ou qu'une nouvelle publiée dans un recueil. Mais ce n'est encore qu'une manière de s'attacher au contenu de la fable en le distinguant des moyens de son exposition. Il faut plutôt supposer que cette histoire, en oscillant de l'écran à l'écrit, du récit à l'incarnation, du document à la fiction, a ouvert d'autres modes d'affection, d'autres champs de signification.

Après la parole tournante et collective de *L'Œil de Fred*, *Mange tes morts* peut en fait apparaître comme la concrétion de deux subjectivités : Hue s'autorise, comme dans «Le Char de Pharaon», à ranimer des sensations et des visions qui n'appartiennent qu'à lui (le ciel à travers la vitre brisée de la voiture, les éclats de verre brillants), tandis que Fred peut prendre la charge morale de sa vie de schoraveur, en un geste qui évoque la confession publique propre à l'évangélisme. C'est tout le fertile paradoxe de ce film : il aura fallu construire des personnages et tourner une fiction pour pouvoir se confesser à visage découvert. L'histoire restait encore à dire.

1 In Jean-Charles Hue, *Y'a pas de prévention!*, Aux forges de Vulcain, 2012 [Document].

Avant la séance

Baptême du feu

Essentiellement fondé sur le scénario, le système de production français incite peu aux expérimentations narratives lors du tournage. À cela s'ajoute le fait qu'il est évidemment plus coûteux de réaliser une scène que de l'écrire. Pourtant, une histoire peut aussi s'inventer loin du papier, dans le rapport aux acteurs et aux images. Tournage et montage cessent alors d'être des moments d'exécution pour devenir d'authentiques lieux de recherche. Jean-Charles Hue l'exprime à sa manière : « Je me suis perdu à croire que tout était dans le scénario — cela concerne deux années et demie. On ne m'y reprendra plus, mais ce fut une expérience. »¹ De ce cheminement, il ne reste pas nécessairement de trace dans le film lui-même. L'affiche de *Mange tes morts*, ainsi que la décision d'inclure des scènes coupées dans les bonus du DVD, en témoignent cependant. Il apparaît en effet que l'image de Fred face à la voiture en feu est issue d'une scène réalisée, mais non conservée, qui aurait dû constituer la conclusion du film. Le réalisateur et son producteur Thierry Lounas ont toutefois pensé que ce geste de destruction, d'une indéniable portée symbolique (tant l'attachement de Fred à son passé transite aussi par ce véhicule mythifié), n'était plus adéquat avec la figure telle qu'elle s'était développée.

Pourquoi alors choisir cette image ? Qu'annonce-t-elle du film, si ce n'est pas une scène particulière ? Il faut d'abord relever le fait que Hue a décidé de ne montrer ni la bande des quatre, ni celui qui peut être considéré comme le personnage principal, Jason. Et si la silhouette massive de Fred s'impose, son visage se dérobe. En cela, l'affiche est fidèle à l'attente que suscite le film dans son premier mouvement, participant de ce désir de voir Fred enfin apparaître. Mais, outre la promesse d'action et de spectacle que conforte le choix des citations de presse (« furieux », « plongée explosive »), l'important tient à la relation de l'homme et du feu. Non seulement il ne s'en détourne pas, mais les flammes dessinent autour de sa silhouette comme une auréole. Ce n'est plus alors simplement la force physique qui est suggérée, mais un rapport à la grâce. Sans lien avec un événement diégétique, l'affiche contribue en fait à la dimension allégorique de l'œuvre. Cela n'est pas sans écho avec la quête intime de Jean-Charles Hue, et l'imaginaire chrétien qui l'aiguille : « Voilà ce que je suis allé chercher auprès des Gitans et je pense qu'on peut utiliser ce mot : de l'héroïsme, parce que c'est ainsi que se fonde une foi. Sans cela, on ne peut être héroïque. Il faut quelque chose qui te dépasse. Je suis très touché par les personnages messianiques : il faut aller voir et rapporter la parole, comme Moïse avec le Buisson ardent. »² Dans *Mange tes morts*, la voiture ne part pas en flammes, mais elle est le lieu même d'une brûlure métaphysique : un moyen prosaïque de s'arracher à la terre pour frôler le ciel, ou le réel, comme le montre le dernier plan consacré à Fred, baigné par la lumière de l'aube.



© Capricci

● Puissance de la parole

Fortement évocatrice, l'expression qui offre au film son titre trouble en même temps par sa violence. Il peut alors être utile, en amont de la projection, d'interroger les élèves sur ses potentielles significations, tout en les invitant à prendre garde aux nombreuses formules qui, dans le film, servent à convoquer les morts — que ce soit sur le mode de l'hommage, du juron ou de l'imprécation. La question par ailleurs se pose : à qui pourrait être adressée une telle offense, jamais formulée en tant que telle par les personnages ? À ceux qui, évidemment, entretiennent un rapport fort avec le passé : Fred, en premier lieu, qui ne cesse d'honorer la mémoire de son père. Ce titre renvoie enfin à une autre singularité du film, qui tient autant de l'esthétique de Hue que de l'éthique des Yéniches : la fiction est indissociable d'un rapport à la vérité. Ce qui ne peut se dire dans la vie sans conséquence — les mots du baptême, les blasphèmes... — ne sera pas dit, pour rien, dans le film. Comme l'explique Jean-Charles Hue : « "Mange tes morts" est l'insulte suprême chez des Gitans. Il n'y a pas d'équivalent chez les "gadje". Une fois proférée, une telle insulte peut conduire à un drame, car cela signifie qu'on vous envoie renier vos ancêtres. » S'explique alors la tournure biblique du sous-titre, « Tu ne diras point », qui commande précisément de taire cette parole sacrilège.

1 Sophia Collet, « Portrait d'un héros-cinéaste », *Débordements*, 24 septembre 2014.
2 *Ibid.*

Découpage narratif

- 1 INVITATION AU BAPTÊME**
00:00:00 – 00:14:41
Jason et Moïse chassent dans les plaines de l'Oïse. La question se pose pour Jason d'entrer dans la vie chrétienne. Celui-ci rechigne, jugeant qu'il est trop jeune pour renoncer à s'amuser. Il siphonne de l'essence dans une décharge et entend Boniface, le responsable du lieu, parler d'un important chargement de cuivre. Mickaël invite Jason à se tenir loin des évangélistes, mais un pasteur recommande à son tour au jeune homme de se faire baptiser.
- 2 LE RETOUR DE FRED**
00:14:41 – 00:20:44
Après quinze ans de prison, Frédéric, le demi-frère de Jason, revient dans la communauté. Ce retour tonitruant n'est pas du goût de tout le monde. Même si ses proches l'accueillent avec joie, Joseph, le patriarche, recommande à Fred de se tenir plus tranquille. Fred affirme ne pas avoir changé.
- 3 LA BRAISE**
00:20:44 – 00:30:20
La famille de Fred se rassemble autour du barbecue. Mais la mère, en prononçant le bénédicité, énerve Fred. Il ne ressent pas le besoin de demander pardon à Dieu pour ses actions passées. Il découvre cependant que sa communauté a changé sous l'influence des évangélistes. La «schorave» n'est plus considérée comme un moyen légitime et courageux de survivre. Moïse, Mickaël, Jason et Fred quittent le camp en voiture, après que ce dernier a tiré au pistolet sur le cochon en train de rôti.
- 4 LA GROTTÉ**
00:30:20 – 00:36:00
Les quatre hommes se rendent dans une grotte reconverte en garage clandestin. Sous un épais manteau de poussière, ils retrouvent la BMW Alpina que Fred avait volée avant sa détention. Le sigle des médecins accroché au pare-brise est pris pour un mauvais présage par Moïse.
- 5 COURSES**
00:36:00 – 00:41:21
À la nuit tombée, des courses sauvages de voitures s'organisent le long d'une route abandonnée. Jason évoque le camion de cuivre. Sans aucune ressource, Fred y voit une opportunité. Mickaël s'oppose à ce projet de vol.
- 6 TECHNIQUES DE SURVIE**
00:41:21 – 00:49:18
Fred enseigne à ses disciples les techniques de la «schorave». Il leur recommande ainsi de connaître par cœur les routes qu'ils fréquentent. Les gendarmes les suivent, mais Fred parvient à les semer. Le groupe cherche un surnom de «schoraveur» pour Jason : ce sera «Jack».
- 7 RESTAURANT**
00:49:18 – 00:56:14
Les hommes s'arrêtent pour manger dans une zone commerciale. Jason discute avec la serveuse, qui danse seule sur le parking. Les trois autres discutent du statut de Jason au sein de la communauté.
- 8 PERTE DE REPÈRES**
00:56:14 – 01:01:10
De retour sur la route. Fred évoque son passé. Il croise un arbre à l'allure inquiétante. C'est son dernier point de repère dans un paysage entièrement modifié. Dans la voiture, la tension commence à monter.
- 9 LA DISCOTHÈQUE**
01:01:10 – 01:05:38
Sur le parking d'une boîte de nuit, Jason entreprend de siphonner l'essence d'une voiture. Une bagarre éclate. La confusion règne. Après un démarrage en trombe, Fred revient pour récupérer Jason. Tandis que l'Alpina s'éloigne, un client de la discothèque tire un coup de fusil et brise la vitre arrière.
- 10 TENSIONS**
01:05:38 – 01:10:24
Arrêt à proximité d'une usine. Fred continue d'enseigner les techniques de «schorave» à Jason. Il parle aussi de la mort de leur père. Une dispute éclate entre Mickaël et Moïse. Pour ce dernier, il faut rentrer, la situation est devenue trop risquée. Fred s'interpose, mais c'est à Jason que revient le dernier mot : ils vont poursuivre leur plan et se rendre à la décharge.
- 11 LE CAMION**
01:10:24 – 01:18:33
Jason et Mickaël s'infiltrèrent dans la casse, tandis que Moïse et Fred attendent dans la voiture. Les deux gardiens, dont Boniface, discutent auprès d'un brasero. Le chien de garde repère une présence étrangère. Il mord Mickaël au bras, sur le point de démarrer le camion de cuivre. Les gardiens tirent des coups de fusil en l'air pour faire fuir les voleurs. Alerté, Fred fonce sur le portail de la casse, percute Boniface, puis s'enfuit après avoir récupéré Jason et Mickaël. Boniface agonise dans une flaque d'eau. Dans l'Alpina, la dispute se prolonge.
- 12 MAUVAIS CŒIL**
01:18:33 – 01:22:23
Nouvelle pause à proximité d'une usine. Fred est perdu. En ouvrant le coffre, il découvre un chargement de prothèses oculaires. Jason accuse Fred d'avoir tué son ami Boniface. Les deux frères se serrent dans les bras.
- 13 FACE-À-FACE**
01:22:23 – 01:27:10
Fred force un barrage de gendarmerie avant de s'arrêter quelques dizaines de mètres plus loin. Revolver à la main, il s'avance vers les agents. Il explique qu'il est «schoraveur», et qu'il n'agit que pour nourrir sa famille, et non pour tuer. Une course-poursuite s'engage bientôt. Des coups de feu sont échangés. Jason se penche sur le coffre, mais, au moment où il s'apprête à tirer, une secousse lui fait lâcher l'arme. Le coffre s'ouvre, les prothèses oculaires tombent et se brisent sur l'asphalte. Fred parvient à semer une nouvelle fois les gendarmes.
- 14 À L'AUBE**
01:27:10 – 01:32:33
Jason erre seul au milieu des voies de chemin de fer. Après avoir dormi, les quatre hommes décident de se séparer. Fred leur recommande de trouver refuge chez Colette, qui tient un bar dans le coin. Lui va disparaître. Derrière le volant de l'Alpina, désormais seul, il évoque la mort de son père.
- 15 BAPTÊME**
01:32:33 – 01:38:20
Jason est baptisé. Toute la famille chante. Générique de fin.

Récit

Entre l'eau et le feu

Pour Jason, l'heure du baptême est proche. Mais si son entourage ne cesse de lui rappeler la nécessité de prendre le « bon chemin », lui-même fait montre de peu de conviction. Le retour de Fred est alors l'occasion d'échapper à cet horizon. Faut-il envisager leur virée nocturne comme une mise à l'épreuve de la foi du jeune homme ? Un tel dilemme serait propice à un récit de conversion. Il semble pourtant que la logique de *Mange tes morts* soit autre : c'est bel et bien à la « schorave » que Jason se trouvera initié, même si c'est pour être libéré de son attrait.

● Communauté

Nourri par une approche documentaire, le premier mouvement du film se compose d'une suite de scènes quotidiennes sans enjeu dramatique apparent. Les réticences de Jason, formulées timidement, semblent en effet bien maigres pour nourrir tout un long métrage. Par-delà la question du baptême, Jean-Charles Hue parvient toutefois à suggérer la position équivoque, incertaine, qu'occupe le jeune homme au sein des différents groupes. Entretenant de solides relations avec son cousin Moïse, qui ne cesse de le ramener sur la voie de l'évangélisation, pointant notamment ses « mots vicieux », il est, de tous les personnages à l'exception de Fred, le seul à être filmé seul. Trouvant refuge dans son lit, il semble alors échapper à une double injonction : rejoindre les chrétiens, ou au contraire s'en tenir à l'écart ainsi que l'y invite son autre demi-frère Mickaël. Avec ce dernier, la relation ne semble guère évidente : Jason paraît trop frêle pour se confronter symboliquement à lui sur le terrain de la virilité (le concours de musculation est le seul moment dont il est absent), et il se fait admonester pour n'avoir pas apporté assez vite les bidons d'essence [séq. 1]. Mickaël l'appelle en outre « mon bâtard ». Cette question de la filiation et de l'appartenance à la communauté, qui reviendra de manière aigüe durant la discussion au restaurant [séq. 7], est l'objet de plusieurs scènes non conservées dans le montage final¹. Celles-ci explicitent les affinités que Jason peut avoir avec Boniface et son chien — « bâtard » comme lui. De fait, Jason est le seul à avoir des amitiés hors du cercle des voyageurs. Par petites touches, un enjeu commence donc à prendre forme pour le personnage principal, que le baptême cristallise mais n'épuise pas : celui de l'appartenance à une famille, une foi, une communauté.

● Initiation

Marqué encore par le passage à l'âge adulte, un tel cheminement à la fois existentiel et social est propice à un récit d'initiation. À travers une série d'enseignements, de cérémonies et d'épreuves, l'initié est censé renaître à lui-même et à sa communauté par une expérience du sacré. Or, de façon étonnante, le retour de Fred va marquer un renversement de perspective. Le point de vue cesse d'être celui de l'initié pour devenir celui du guide. La figure principale devient périphérique, coincée à l'arrière de la voiture. Surgi du passé comme une réponse possible aux impasses de son demi-frère, Fred impose sa présence, son histoire et son désir d'être entendu. À mesure que le film s'enfonce dans la nuit, dilatant à la fois le temps et

l'espace, celui-ci semble autant se libérer du stigmate de son crime que reproduire la mécanique de la tragédie. Pour autant, une forme d'initiation a bien lieu : Jason devient « Jack », il hérite des légendes familiales et des techniques de la « schorave ». Il s'affirme également contre Mickaël, qui le maintenait jusqu'alors dans une position de subordonné. Frôlant à plusieurs reprises la mort, le jeune homme connaît enfin le frisson du sacré. Évoquant dans « Le Char de Pharaon » l'apparition des prothèses oculaires, Hue écrit : « Et tout autour, des yeux de verre de toutes les couleurs. Des yeux pour les macchabées, peut-être. Des beaux yeux grands ouverts qu'on nous aurait posés à la place des vrais qui sont fermés... Pour voir de l'autre côté. »

« Lorsque j'ai débarqué dans le monde voyageur, il était clair que chacun d'entre eux devait choisir entre les dieux de la guerre et le Christ ressuscité »

Jean-Charles Hue

Avoir vu de l'autre côté n'engage néanmoins pas un passage définitif vers la « schorave ». La mort de Boniface enferme Fred dans la boucle d'un destin autant qu'elle libère Jason de cette voie qui se révèle sans issue. Parenthèse mythique, cette nuit ne sera pas rédimée par le baptême que Jason accepte finalement, mais continuera à exister comme guide pratique, secret, rêve bon et mauvais. Entre la communion de Jason et l'évanouissement de Fred dans le soleil rasant, entre l'eau et la lumière, il y a écho plus qu'opposition. Si la « schorave » et la religion dessinent des formes de vie antagonistes, elles sont pour Jean-Charles Hue autant de moyens d'accéder à la grâce. À chaque fois, il s'agit de se donner pour les autres, de se retrouver en eux.



1 Disponibles en bonus sur le DVD du film.



Genre

À la croisée des chemins

Mange tes morts entrelace les genres cinématographiques, du western au *road movie* en passant par le film de casse. Ce geste vise toutefois moins à rompre avec le réalisme qu'à en intensifier l'éclat. Comment s'articule alors l'imaginaire de ces genres essentiellement américains avec le territoire français, ainsi qu'avec les singularités de la communauté yéniche filmée par Jean-Charles Hue ?

● Questions de genre

L'approche des genres se résume souvent à un relevé de codes ou de références, en somme à une procédure d'identification. Mais avoir fait entrer un film dans une ou plusieurs cases ne suffit pas encore à comprendre l'usage qu'il fait des archétypes, la manière dont il s'inscrit ou se confronte à un imaginaire, ou l'écho social que de telles représentations peuvent avoir. Loin d'être fixées une fois pour toutes, les «formules» de genre méritent d'être resituées dans une histoire, et ainsi envisagées sous le double aspect de la reprise et du déplacement. Cela est d'autant plus vrai pour un film comme *Mange tes morts*, qui procède par hybridation et n'hésite pas à convoquer des logiques sinon antagonistes, du moins inverses, comme celles du western et du *road movie*. Le recours à des codes bien établis se doit également d'être interrogé dans le cadre d'une œuvre dont l'ambition de témoignage et de réalisme est indéniable. Faut-il y voir un glissement métaphorique, une mise en résonance symbolique et esthétique, ou au contraire la projection arbitraire d'un imaginaire propre au cinéaste ? Jean-Charles Hue est bien conscient de l'écueil. Aussi lui importe-t-il que les fantasmes de cinéma se confrontent au réel. «Ce que je voulais importer de mon imaginaire dans le monde gitan [aurait] pu sonner faux, artificiel. [...] Mais ce cinéma du passé, j'y crois si fortement que je pense que je peux le faire revenir dans le présent. Comme le flingue qu'on utilise dans mes films, qui est mon vieux P38, avec lequel, autre anachronisme au regard des normes de production, on tirait à balles réelles sur le tournage. Cette arme, qui est celle de Delon dans certains films, vient du passé mais elle est toujours active. Elle est pérenne, et elle rend pérenne le fantasme des films d'autrefois.»¹

● Allers-retours

Au contraire de la littérature, qui peut l'envisager comme catégorie historique ou théorique typiquement littéraire (essai, roman, épopée...), le genre au cinéma est en grande partie indissociable de la formation d'une culture de masse². Bien que chacun ait sa nécessité esthétique, sociale, idéologique ou historique, les processus de rationalisation de la production propres aux industries culturelles n'ont en effet pas manqué d'infléchir ces types narratifs ou ces figures vers des formes standardisées. La valorisation de l'«auteur», notamment dans la critique française à partir des années 1950-1960 à la suite des *Cahiers du cinéma* et de leur célèbre «politique des auteurs», aboutit alors à la mise en tension du générique et du singulier, et par là même du studio et de l'artiste, de l'industrie et de l'art. Tout le paradoxe est que le film de genre n'est apprécié que dans la mesure où il laisse transiter, de manière parfois souterraine, parfois éclatante, une expression personnelle.

Du point de vue de la production française, cette ambivalence se traduit par un rapport oblique au genre, souvent perçu comme l'apanage d'un cinéma américain mythifié. Le respect des codes importe alors moins que les stratégies d'appropriation singulière. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous pouvons en relever six : l'épuration (les films noirs de Jean-Pierre Melville), le ludisme (les westerns de Luc Moullet), la critique (*Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard pour le film de guerre), le détournement (les comédies de Michel Hazanavicius), l'expérimentation moderne (les séries télévisées de Bruno Dumont) et l'hybridation (l'œuvre d'Olivier Assayas). Le travail de Hue correspond à cette dernière approche. Il ne cherche pas à produire un «texte» cohérent, mais plutôt à raviver, au moment du tournage, certaines expériences qu'il a pu vivre ou percevoir à travers une mémoire du cinéma. Le P38 des tueurs de Melville cohabite avec la carabine des cow-boys de John Ford, qui est aussi celle des Yéniches, sans aucune crainte d'anachronisme. L'art permet au contraire d'entrechoquer les temps et les espaces, d'arracher un pan de réalité à la platitude du présent pour en laisser entrevoir les multiples strates. Le genre ne se donne pas chez Hue comme moyen de conformation — des Yéniches réduits à un imaginaire préexistant — mais de sublimation. Leur dignité de personnages passe aussi par cette épaisseur de fiction.

1 Julien Gester, «Chez les Gitans, je vois des épiphanies...», *Libération*, 16 septembre 2014.

2 Nous reprenons une réflexion de Raphaëlle Moine dans «Film, genre et interprétation», in *Le Français aujourd'hui* n° 165, février 2009 : cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2009-2-page-9.htm#re1no14



Frontières du western

Deux jeunes hommes sur une mobylette, l'un tenant une carabine, traversent sans casque un champ labouré. La caméra les accompagne à distance en une suite de travellings latéraux épousant le rythme effréné de leur course. Nuls moyens pour donner à éprouver la vitesse que les plus purs : la translation d'un mobile sur fond d'immobilité ; l'absence rendue visible par le cadrage de tout filet, de toute protection. Très vite se mêle à cette griserie une impression de familiarité. Cette carabine n'est-elle pas aussi celle que les pionniers de la conquête de l'Ouest tenaient prête à l'usage lorsqu'ils traversaient prairies et déserts ? *Mange tes morts* se place dès son ouverture sous le signe du western, celle-ci ne manquant pas d'évoquer bien des plans de chevauchées filmés par John Ford. Des situations archétypales confirmeront par la suite cet ancrage, de la présence évangéliste jusqu'au duel.

● Indien ou cow-boy ?

Pour autant, il n'est pas évident de classer les personnages selon l'antagonisme fondamental du genre. La réaction de la communauté, et particulièrement de Mickaël qui s'empare de sa carabine lors de l'intrusion de Fred [Séquence], n'est pas sans évoquer la défense d'un fort ou d'une caravane contre les Indiens. La présence des évangélistes rappelle quant à elle moins l'opposition entre le monde « civilisé », autrement dit chrétien, et le monde « sauvage », que le développement plus tardif des ligues de vertu tentant de réformer les rudes manières des pionniers. Dans un cas comme dans l'autre, nous retrouvons l'alliance de la Bible et du fusil sur laquelle s'est fondée la colonisation du territoire américain. Cela peut évidemment sembler paradoxal au regard de la position des Yéniches dans la société française, minoritaire pour ne pas dire marginale. De fait, la figure de Fred s'inscrit plutôt dans le sillage d'une mémoire amérindienne, en particulier lorsqu'il emprunte, lors de sa première puis de sa dernière apparition, des mots restés fameux : « C'est un bon jour pour mourir. » Bien que nébuleuses, les origines de cette sentence renvoient toutes aux batailles menées par les tribus indiennes pour leur survie — en premier lieu Little Bighorn, en 1876. Autre détail significatif : le pasteur porte sur sa veste un écusson en soutien à Leonard Peltier, militant amérindien injustement condamné à perpétuité en 1976 et considéré par Amnesty International comme prisonnier politique.

● Figures du passé

Si Hue ne cherche pas à produire une analogie trop rigoureuse, il est évident que son rapport au western se déploie tout de même de manière cohérente. Le genre n'est pas considéré pour l'enthousiasme de la conquête morale et territoriale, mais pour la spectralité de ses figures. Même lorsqu'il fait référence à John Ford lors du retour de Fred, c'est pour en extraire la part la plus mélancolique : une ombre surgie du passé [Séquence]. Mais que celle-ci puisse éventuellement avoir une connotation historique n'empêche pas qu'elle renvoie avant tout, chez l'auteur de *La Charge héroïque* (1949), à l'intimité des personnages. En ce sens, *Mange tes morts* noue surtout un dialogue avec des approches plus tardives, aussi critiques du manichéisme dominant (opposant le bon cow-boy au méchant Indien) que de la modernité. Hue cite ainsi volontiers Sam Peckinpah et Clint Eastwood. Du premier, il reproduit, face à l'Alpina enfin retrouvée, la posture des membres de *La Horde sauvage* (1969). Du second, il reprend le motif de l'évanouissement du héros dans un horizon à la fois incertain et mythique. Archaiques ou anachroniques, de tels personnages charrient avec eux une violence fondatrice devenue intolérable une fois la communauté établie. Le passé qu'incarne Fred ne revient que pour être refoulé.

● Duel

Affrontements verbaux et bagarres ne manquent pas dans le film. Mais l'opposition de l'ancien et du nouveau monde, de la « schorave » et de la Loi, trouve sa forme la plus achevée lorsque Fred fait face aux gendarmes lui barrant la route [séq. 13]. Hue reproduit alors la liturgie propre au duel, en particulier à travers le plan large qui fixe les positions de chacun et le gros plan sur l'arme prête à être dégainée. Comme toujours dans ce genre si moral, le combat oppose moins des individus que des valeurs ou des modes de vie. Cela est d'autant plus vrai ici que les gendarmes, filmés de dos ou voilés par la lumière des gyrophares, n'apparaissent qu'en tant qu'entités abstraites — au sens propre, des représentants de la Loi. La scène déroge toutefois à la règle : elle est le lieu non d'un coup de feu fatal, mais d'une prise de parole. Plus étonnant encore, celle-ci ne solde aucun compte : Fred, en réaffirmant son code d'honneur, paraît autant justifier la mort passée qu'annoncer celle de Boniface.



Sur la route

Historiquement, le *road movie* vient répondre à la crise du western et de ses formules héroïques. Avec *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Point limite zéro* (Richard Sarafian, 1971) ou *Macadam à deux voies* (Monte Hellman, 1971), il ne s'agit plus seulement de complexifier les personnages, de pointer les ambiguïtés et les atrocités de la conquête ou de faire accéder les tribus autochtones à une représentation plus juste, comme dans nombre de westerns des années 1950 et 1960, mais de reparcourir le territoire, au présent, pour prendre la mesure de l'échec du projet américain. Peter Fonda le résumera d'une formule célèbre dans *Easy Rider* : « *We blew it...* » (« Nous avons foiré... »). À l'élan du progrès se substitue donc un mouvement d'involution ; l'idée de but se perd, tandis que la disparition — des Indiens, d'une nature « sauvage » ou d'un milieu hors de la société — suscite une vaine dépense d'énergie ou de la mélancolie vis-à-vis d'une authentique expérience américaine. C'est bien cela qui se joue également dans *Mange tes morts*. Les temps glorieux semblent loin, ne pouvant être convoqués par Fred qu'en tant que récits, mais non réellement vécus. Le vol du cuivre lui-même est motivé par une raison égoïste, au contraire des camions de viande qui servaient à nourrir la communauté. La carte mentale de Fred échoue enfin à correspondre à un territoire qui a largement changé.

● Entre Creil et Créteil

La virée nocturne commence pourtant par une démonstration de puissance. Les « *runs* » tracent dans la nuit des perspectives de vitesse [séq. 5], comme dans *Macadam à deux voies*. Fred n'hésite jamais à démarrer brutalement, soulevant de larges gerbes de poussière. Mais la dynamique s'enraye. Les paysages de zones commerciales n'ont aucune majesté ; Fred tourne en rond dans un territoire qui devient toujours plus mental. Les rencontres sont violentes ou sans suite, et c'est finalement aux vestiges du passé — l'arbre à la ramure torturée — ou aux signes inquiétants du présent — une étrange usine — que Fred se confronte, seul. Perdu dans ses souvenirs, il ne parvient pas à renouer un lien organique avec l'espace, la route, ce qui se traduit par une dissolution des repères. Comme l'écrit Jean-Baptiste Thoret à propos du *road movie*, « le point que l'on croit viser, toujours, se dérobe, comme une illusion que seule la mort dissipera.

L'espace, finalement inconsistant, n'a pas d'autre réalité que celle d'un mirage inventé par le temps pour faire oublier à celui qui avance qu'il ne fait que reculer »¹. Le voyage devient le lieu de la hantise ou de l'angoisse. Le temps perdu s'impose sur l'espace gagné.

● Une voiture de rêve

L'un des enjeux du *road movie* est de transformer le véhicule en personnage. Pour cela, il est possible de s'appuyer sur la mythologie que charrient d'emblée certains modèles, que ce soit par l'élégance de leurs lignes, la puissance de leur moteur ou leur appartenance au passé. Ainsi des Harley-Davidson d'*Easy Rider*, de la Ford Thunderbird 1966 de *Thelma et Louise* (Ridley Scott, 1991) ou de la BMW Alpina de *Mange tes morts*. Comme l'explique Jean-Charles Hue : « La voiture dans laquelle ils embarquent a vingt ans. Elle reste aux yeux de tout le monde une bagnole séduisante parce que c'est un monstre, mais c'est une vieillie. Et on va la faire renaître. »² Cette renaissance est évidemment affaire de mise en scène plus que de mécanique. Recouverte de poussière, elle a d'abord l'allure d'un dragon qui, endormi au fond d'une grotte, s'apprête à se réveiller et à gronder [séq. 4] — bien différente en cela de la Clio avec laquelle Fred débarque. Par la suite, Hue filme peu la route et ses abords, préférant se concentrer sur le véhicule. Même lorsque la caméra sort de l'habitacle, c'est moins pour élargir le champ que pour faire éprouver la vibration du métal ou le vrombissement du moteur. Une dimension sentimentale s'ajoute à la performance technique. En la voyant, Fred murmure avec émotion : « Sur mes morts, mon Alpina. » À travers elle, c'est aussi l'amour de Mickaël pour son frère qui transparait, puisqu'il l'a conservée soigneusement pendant quinze ans. Mais ce devenir-personnage de l'objet dépend surtout de son inscription dans une histoire, dont les étapes essentielles sont la présentation en tant que singularité (« mon Alpina » ; le sigle du médecin sur le pare-brise), le secret (le coffre bloqué), l'évolution (les vitres brisées, la tôle froissée) et la révélation (les prothèses oculaires qui jaillissent du coffre).

2 Julien Gester, *art. cit.*

1 Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 1970*, Cahiers du cinéma, 2006.

Mise en scène

Une odyssée

Mange tes morts organise subtilement les passages du réel à la fiction, de la personne au personnage, espérant un gain d'authenticité jusque dans les creux et les accrocs de l'incarnation. En témoigne exemplairement la trajectoire de Jason.

● Fragilités

Saisi à la limite de l'adolescence, non plus enfant mais pas encore tout à fait adulte, Jason s'offre comme une présence singulière, incertaine, fragile. Plus frêle que son cousin ou ses demi-frères, qui ne manquent jamais une occasion de s'exhiber torse nu, dévoilant ainsi leur épaisse musculature ou leur ventre rebondi, il est en outre vierge de tatouage, ne portant en somme aucune trace d'existence — si ce n'est trois petites cicatrices, sur le nez et à l'arcade sourcilière. Si, dans l'intimité de la caravane, ombres et lumières sculptent ses épaules et son torse [séq. 3], ce n'est pourtant guère une impression de puissance qui se dégage des plans — d'autant que Jason se fait rabrouer autant que rhabiller par sa mère. Ramené à une posture enfantine, le garçon se laisse faire, témoignant moins d'un amour filial que d'une forme d'immaturité. Il ne sait pas même où sont rangés ses vêtements. Ce moment en évoque un autre, lorsque Jason trouve refuge dans l'épaisse couette qui lui fait comme un cocon, tandis que les autres se lancent dans une démonstration de force [séq. 1].

Cette fragilité touche également une autre dimension de l'incarnation, celle du « jeu ». Le pari de Jean-Charles Hue aura consisté à envisager un défaut ou une limite de l'acteur (le manque d'assurance, la fébrilité, le flottement) comme un moyen de définir Jason dans la fiction elle-même. Nombre de scènes du début s'achèvent ainsi par une hésitation, un bredouillage, une fuite hors du plan. Hue aime installer des situations, poser des repères (à travers un sujet de conversation, des répliques), puis laisser la scène trouver sa consistance dans le moment du tournage. Tout en offrant une certaine liberté aux acteurs, cette méthode exige d'eux un investissement très fort dans l'instant, la relation à l'autre. Il importe donc d'avoir un sens aigu de la répartie, non pour aligner les « bons mots », mais pour entretenir le feu de la parole, et laisser advenir une part d'imprévisible. Or, que ce soit avec Moïse à l'arrière d'une camionnette, ou avec Moïse et le pasteur lors d'un feu de camp, Jason hésite, marmonne, débute une phrase puis s'interrompt. Alors qu'une longue tirade vient de lui être adressée, il se dérobe soudain, au prétexte d'aller chercher une bière [séq. 1]. Toute l'habileté du cinéaste est alors de faire jouer cette fragilité au profit du personnage et du récit, trouvant dans ces suspensions des points de montage.

● Affirmation

Mais Hue a aussi pensé le tournage, effectué selon l'ordre des scènes (à l'exception du baptême), comme un moment d'affirmation. Au contact de ses proches, et notamment de Frédéric Dorkel qui est son père dans la vie, l'acteur Jason François va gagner en confiance. Tel est aussi l'intérêt de la méthode Hue : le personnage se nourrit de la trajectoire de l'acteur en devenir, mais aussi de la personne dont il emprunte le prénom sans pour autant se confondre avec elle. Entre le réel et la fiction, il y a toujours brouillage et transvasement. D'abord en retrait lors de la virée nocturne, le personnage-acteur s'impose peu à peu dans le plan, orientant de plus en plus fréquemment la conversation et



l'action. Après le vol raté, il se confronte même verbalement et physiquement à Fred, accusant ce dernier d'être responsable de leur déroute [séq. 12]. À ce moment, il est évident que Jason a abandonné la chrysalide de l'enfance : même si Fred écrase son élan de colère, il témoigne d'une volonté et d'une puissance inédites. Hue s'attarde sur son dos tendu, dont la vigueur est soulignée par un jeu subtil de lumières et de couleurs. L'odyssée de Jason est, de manière indissociable, un trajet d'acteur et de personnage.

« Dans *Mange tes morts*, je suis dans la position de Jason, j'attends le mythe qui va tout me donner, tout changer »

Jean-Charles Hue

● La tenue de baptême

Un tee-shirt de sport, un pantalon de survêtement, une paire de baskets : pour être ordinaire, la tenue de baptême de Jason n'en est pas moins investie d'un poids symbolique fort par la mère de ce dernier. La condition en est, bien sûr, qu'elle reste immaculée. Mais, outre que Jason se soucie surtout d'avoir l'air à la mode, enfonçant le bas de son pantalon dans ses chaussettes, il ne lui faudra que quelques secondes pour la souiller. Sauvante du feu un habit avec lequel s'amuse un gamin, il essuie en effet ses mains pleines de suie sur son tee-shirt [séq. 3]. Discutant avec une jeune fille de sexualité, il maculera plus tard son pantalon d'une épaisse couche de ketchup, dont le rouge évoque le sang de la défloration [séq. 7]. Lacérant enfin son maillot afin de bander le bras meurtri de Mickaël, Jason semble définitivement rompre avec la possibilité du baptême [séq. 11]. Avoir éprouvé le frisson de la vie criminelle est pourtant la condition d'un choix sincère.





Ensemble

Traversé par le thème de l'appartenance à une famille, et plus largement à une communauté, *Mange tes morts* construit différentes modalités d'apparition du collectif. Pour Jean-Charles Hue, il ne s'agit pas de remplir le cadre de figurants afin de fabriquer une impression de réel, mais bien de saisir des manières d'être ensemble.

● Présences

Une chanson, une « grille » : ces moments quotidiens, le cinéaste les filme hors de toute nécessité narrative [séq. 1]. Contribuant à ancrer les personnages dans un contexte, ils valent également en eux-mêmes, comme autant de manifestations d'un mode d'existence. Ce versant documentaire se signale non pas uniquement par sa faible valeur dramatique, mais aussi par des principes de mixage, de composition et de montage différents. Le dialogue se fait bruissement indistinct, rumeur sans origine ni destination. Les mots et les rires tissent, dans les vrilles de l'harmonica ou le crépitement du feu, le motif d'une entente, d'un partage joyeux. Jean-Charles Hue et son chef opérateur Jonathan Ricquebourg ne cherchent pas à esquisser des personnages, mais à saisir des allures, des postures, des regards. Se déploie alors un art du croquis, si ce n'est du portrait : en seulement un plan parfois, un visage s'imprime, une intimité se crée. Les regards, tournés vers le hors-champ, s'appellent les uns et les autres sans exactement se répondre, sans non plus exclure le spectateur : au contraire, celui-ci se glisse dans la ronde, s'accroche à ces liens dont il sent la force à un sourire ou à l'intensité d'un regard. Certaines lignes de partage se révèlent dans les plans plus larges, entre les adultes et les enfants, les hommes et les femmes. Des grappes se forment, souvent à l'arrière-plan, menant leurs propres affaires. Les faux raccords se multiplient, suggérant que la caméra n'a pas enregistré une scène figée, mais un moment de vie dont la durée excède largement les nécessités du tournage.

● Famille

Certaines figures se détachent plus particulièrement : le pasteur, le patriarche, la mère. Celles-ci ont, au sein de la communauté ou de la famille, un statut spécifique. À ce titre, elles sont également les vectrices de certaines situations de dialogue, là où les autres membres du groupe demeurent muets, ou se fondent dans un bourdonnement. Le rôle de la mère, bien que limité, est significatif en ce qu'elle se situe

au croisement de différents points de tension. Lors du premier repas familial [séq. 3], elle fait le lien, par sa présence et ses mots, entre Mickaël et Fred, comme entre l'avant et l'arrière-plan, dans un cadre particulièrement découpé et stratifié. Elle s'interpose également entre les hommes au moment de leur chamaillerie. Le contrechamp accorde pour sa part une large place aux épaules et aux visages de Fred et Jason, reléguant Mickaël dans le flou et excluant la mère. C'est alors l'attirance qu'éprouve le garçon pour son grand frère qui est rendue sensible, au détriment de l'influence maternelle, et peut-être déjà de son appel au baptême. En voulant réconcilier ses fils, mais aussi sa famille et la société lors des grâces, elle précipite malgré elle leur départ.

● Qui sont les Yéniches ?

Dans un document pédagogique édité par le Musée de l'histoire de l'immigration, il est possible de lire que « le terme "yéniche" désigne un groupe ethnique semi-nomade d'Europe dont la présence date probablement du XI^e siècle en Suisse et du XIII^e siècle en Allemagne. Les Yéniches parlent leur propre langue, le yéniche, et habitent aujourd'hui principalement en Allemagne (région du Rhin), en Suisse, en Autriche, en France, en Belgique et — sous l'appellation "Mercheros" — en Espagne ». Pratique, une telle définition risque toutefois de construire le mythe d'une identité fixe, inaltérée par les siècles d'histoire et les diverses expériences de cohabitations et de rencontres entre nomades et sédentaires, comme entre les différentes communautés « tsiganes » ou « voyageuses ». Ainsi que l'écrit l'ethnologue Patrick Williams, « la totalité [tsigane] apparaît comme un ensemble en recomposition perpétuelle. C'est la combinaison entre la parenté — liens d'alliance et de consanguinité — comme critère fondateur d'un groupe et l'appartenance territoriale qui est le principe moteur de cette recomposition »¹. Au regard du film, il importe de ressaisir la culture yéniche non comme un folklore, mais comme une création faite d'emprunts et d'exclusions, de stratégies de distinction et de reconnaissance — que cela concerne la langue, la cuisine, la religion ou encore l'habitat.

1 Patrick Williams, « L'ethnologie des Tsiganes », in Michael Stewart.

France, tours et détours

Mange tes morts se situe dans une double périphérie peu mise en scène par le cinéma hexagonal : le camp des Yéniches, d'une part, installé à l'écart de la ville et semble-t-il pas même raccordé aux réseaux publics (eau, électricité) ; les paysages de la modernité tardive, d'autre part, avec leur lot de ronds-points, centres commerciaux et autres boîtes de nuit.

● La banlieue

« J'ai vécu mon adolescence dans une banlieue de classe moyenne. J'aimais alors beaucoup les films tirés de Pagnol, leur ancrage par le paysage et le langage. En les voyant je me suis demandé ce que pouvait être mon territoire à moi, parce que je ne voyais pas de salut dans ma banlieue. C'était avant de découvrir Jean Genet, et cette idée du bougainvillier qui pousse dans un terrain vague. J'ai compris que tout était une question de regard. »¹ Pour Jean-Charles Hue, aucun territoire n'a le privilège de l'art ; tous peuvent faire l'objet d'une approche esthétique. *Un ange* (2005) s'ouvrait déjà par un plan sur un terrain vague traversé d'un arc-en-ciel. Dans *Mange tes morts*, les lumières artificielles trouant ou nimbant la nuit servent pareillement à sublimer



la brutalité de certaines architectures (le cube métallique qu'est la discothèque) ou de certains environnements (la zone commerciale). Servant d'étapes pour les personnages, qui se restaurent ou volent de l'essence, ces lieux marquent le territoire, ponctuant un cheminement avant que celui-ci ne bascule dans l'abstraction. En même temps, il est évident qu'ils relèvent plutôt de la catégorie du « non-lieu »², quasiment dénués de singularité, d'histoire, et strictement fonctionnels — à ce titre, le fast-food s'oppose au légendaire bar de Colette. Deux rapports au territoire se superposent ainsi : l'un tramé d'affects, de souvenirs, de récits ; l'autre qui ne répond qu'à une logique de circulation et d'usage. À la perte des repères anciens se mêle toutefois, pour le cinéaste comme pour ses personnages, le désir de réinvestir l'espace. Cette France de nulle part redevient un lieu de vie et d'aventure.

● Dénaturaliser

Cela est plus sensible encore dans la manière dont Hue traite le garage clandestin [séc. 4] et la casse [séc. 11]. Ancienne carrière reconverte en champignonnière, les « Trois Glodytes », à Montataire (Oise), peuvent aujourd'hui se visiter et accueillent à l'occasion des activités ludiques ou culturelles. Avec le directeur de la photographie Jonathan Ricquebourg, le cinéaste en a transfiguré les volumes pour en faire une caverne, une crypte, un dédale inquiétant, voire le refuge d'une créature mythologique (l'Alpina, mais aussi, qui sait, un « chpouk » [fantôme], comme le dit Fred). Le film joue alors d'effets de révélation partielle : les ténèbres ne sont d'abord percées que par le maigre faisceau d'une lampe de poche, avant que des néons ne jettent une lumière dorée sur les parois minérales, aux arêtes tranchantes. D'immenses pièces succèdent à des couloirs étroits, des figures surgissent dans des postures étonnantes (un enfant sur le toit d'une voiture ; un homme endormi sur un moteur). Entre l'organique et le mécanique, les boyaux de la carrière résonnent de grincements, de grondements, de stridences. Pour Fred et ses camarades, ce périple vers le centre de la Terre vaut aussi comme une entrée en clandestinité ; un univers secret, dérobé à la société, se déploie à chacun de leurs pas.

Concernant la casse, il convient de noter la manière dont Hue réserve les plans d'ensemble aux moments les plus dramatiques (la fuite de l'Alpina, la mort de Boniface). Le décor est alors exploité pour sa force plastique : jeux de volumes, de contrastes de couleurs et de lumières, choc entre des surfaces impénétrables et des profondeurs sans fin. Au début de la scène, une lumière dorée, tirant sur le vert, détoure ainsi une immense pile de ferraille, qui vaut d'abord comme masse irradiante. Par la suite, ce paysage apocalyptique se dote d'une étrange grâce, avec ses collines et ses vallons, son eau boueuse qui semble soudain être celle d'un fleuve. Une fois encore, le film parvient à transcender le prosaïsme de son matériau, retrouvant même dans cette zone de dévastation l'écho des étendues sauvages du western. L'agonie de Boniface n'est pas sans évoquer une scène de *Pat Garrett et Billy le Kid* (Sam Peckinpah, 1973), où un vieux shérif, blessé par balle, meurt à proximité d'une rivière.

1 Guillaume Orignac, « Jean-Charles Hue : Le dernier des primitifs », *Chronic'art*, 18 septembre 2014.

2 Voir le livre de Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992.

Pleins feux

Marqué par un glissement du jour à la nuit, le film ne se contente pas de distinguer ou d'opposer lumière naturelle et lumière artificielle. Il cherche, dans le soleil comme dans les éclairages électriques, des points d'intensité qui témoignent d'un rapport à l'existence et à l'art.

● Soleils

Se détachant des corps, la caméra se tourne vers le ciel, fixant un soleil voilé tandis qu'apparaît le titre du film et que résonnent les paroles d'une chanson évangélique: «Emmène-moi dans le ciel, emmène-moi où il fait beau... Parle-moi de la vie éternelle, pour que mes jours soient plus beaux» [séq. 1]. D'emblée, *Mange tes morts* associe lumière et christianisme, situant l'éclat du soleil à l'horizon de la rédemption. Mais, tout aussi vite, il introduit une lueur profane, celle qui émane du camion de cuivre que contemple Jason et dont il crie que c'est «du rouge». Dès lors, le conflit entre la foi et la «tchor» (le vol) trouvera aussi à se figurer sur un mode lumineux, dont le retour de Fred est peut-être l'acmé [Séquence]. Pour autant, Jean-Charles Hue ne se contente pas de circonscrire la puissance de la lumière à une fonction symbolique: bien souvent, elle fait événement pour elle-même, nimbant un corps, découpant une silhouette, voilant l'image, la brûlant parfois. Elle est un bain cuivré, doré, bleuté; elle est une trouée blanche dans la nuit. Elle forme des sphères, des lignes, des nuages. Comme l'exprime Jean-Charles Hue: «Ce que je recherche avec plaisir, c'est de retrouver ces instants où tout était possible et que poser son regard sur la moindre brillance était pure découverte, pure affirmation du simple fait d'être en vie, d'être surpris et enfin de voir le monde tous les jours de manière renouvelée.»¹

● Illuminations

À propos du court métrage *Y'a plus d'os* (2007), tourné également avec Frédéric Dorkel, Jean-Charles Hue explique que «quand le héros est ivre et qu'il tire vers la caméra, il y a une lumière: c'est comme s'il avait vu sa lumière, mais il n'en meurt pas pour autant. C'est se situer au croisement entre un endroit où on peut perdre la vie, où le spirituel est là de fait, sans qu'on ait à le provoquer»². Dans *Mange tes morts*, la lumière est également une évidence et un risque, la source d'une révélation et d'un aveuglement. Elle est le lieu du passage entre le terrestre et le céleste, le matériel et le spirituel. La mystique de Hue ne trouve pas dans le cinéma un moyen de s'illustrer, mais plutôt de s'accomplir: le tournage est une recherche, parfois risquée, de la lumière, de son éclat violent comme de son étreinte consolatrice. En ce sens, il n'est pas nécessaire de croire en Dieu ou au mauvais œil pour que des miracles, petits et grands, se produisent à la surface même de l'écran.



« Il faut toujours un point de lumière dans le plan »

Jean-Charles Hue

● Filmer la nuit

La nuit au cinéma a longtemps été affaire de conventions. Durant la période où le noir et blanc était la norme, elle se trouvait figurée grâce au teintage ou au virage de la pellicule. Le crépuscule se faisait uniment rose, comme dans *Nosferatu* (Friedrich W. Murnau, 1922), tandis que la nuit noire apparaissait bleue. Par la suite s'impose la technique de la «nuit américaine». La sous-exposition de la pellicule et/ou l'utilisation d'un filtre couvrent alors des scènes filmées de jour d'une taie d'obscurité. La ruse n'est pas difficile à découvrir, mais la convention est acceptée comme telle. De fait, tourner la nuit, même en ville, nécessite jusqu'à la fin des années 1950 de renforcer l'éclairage existant. Si une pellicule professionnelle haute sensibilité permettra, dès les années 1960, de tourner sans lumière additionnelle, celle-ci est toutefois noir et blanc (voir par exemple *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, 1959). La nécessité d'ouvrir le diaphragme de la caméra au maximum a en outre des effets sur la profondeur de champ, fortement limitée. Grâce à la sensibilité accrue des pellicules couleur et des capteurs numériques, la nuit est aujourd'hui filmée de nuit, avec ou sans éclairage de cinéma. Le paradoxe, sensible partout dans *Mange tes morts*, avec ses diagonales de néons et ses nappes dorées, serait plutôt que la nuit même a disparu, remplacée par un demi-jour artificiel. Aussi faudra-t-il quasiment attendre la fin du voyage pour que les lueurs argentées de la lune percent les couches d'éclairage.

1 Éric Deneuve et Mo'Gormelton, *op. cit.*
2 Sophia Collet, *art. cit.*

Séquence

Un ange [00:14:41 – 00:17:53]

Annoncé dès la première scène par un échange entre Jason et Moïse, le retour de Fred se fait attendre. C'est qu'à lui seul, il va fracturer l'ordre du temps et de la communauté. Le passé ressurgit alors en effet comme une ombre portée sur l'horizon rédempteur de l'évangélisme. Dans le même mouvement, la chronique de la vie yéniche entame sa métamorphose vers des enjeux et des territoires plus troubles. L'arrivée de Fred ne pouvait donc s'offrir que comme un déploiement de force pure.

● Quotidien

La séquence précédente s'achevait sur les ondulations de l'eau bénite destinée à la célébration du baptême de Jason. Comme souvent, Jean-Charles Hue et sa monteuse Isabelle Proust décident d'entamer la scène suivante en marquant une opposition : à l'élément liquide succède un feu crépitant dont le foyer occupe tout le centre de l'image [1]. En même temps, les remous dorés semblent se prolonger, et en quelque sorte se matérialiser, dans la danse des flammes. L'attention portée aux situations concrètes se révèle indissociable d'un souci plastique. Le raccord se fait aussi sur et par la lumière, la couleur, la forme, le mouvement.

Un plan au cadre large [2], plutôt rare dans ce film si près des corps, offre un aperçu de la situation du camp, notamment à travers l'inscription dans la profondeur de champ de barres d'immeuble. L'autarcie du monde yéniche que suggère la fiction apparaît alors moins géographique que sociale. Mais c'est un autre élément qui attire le regard. Sur le bord gauche, une carcasse de voiture s'élève sans motif apparent. Si le ronflement d'un moteur de camion se fait effectivement entendre, la grue est maintenue hors-champ. Cette élévation prend alors l'allure d'un étrange miracle. Annonçant les derniers mots de Fred (« À plus de 300, tu t'envoles, tu te volatilises... »), cette auto charrie également la première évocation du destin tragique de son père, mort en fonçant dans un barrage. Elle apparaît en outre dans un double rapport d'antagonisme avec la caravane qui, par la composition du plan, lui fait face, et le chapiteau, qu'elle masque d'abord. L'une renvoie à la vie domestique, l'autre à la vie spirituelle. Rien en somme qui puisse se comparer au frisson de l'aventure.

Planant sur le camp depuis le début de la scène, la voix de Kiki, le pasteur, s'incarne enfin. Un public joyeux l'accompagne en claquant des mains tandis qu'il énonce l'un des thèmes centraux de la séquence et du film : celui du changement. Par sa conversion à la vie chrétienne, il peut en effet affirmer : « Avec mes mots remplis d'espoir, ma vie a bien changé. » Fred, au contraire, ne cessera de répéter avec fierté qu'il n'a « pas changé », qu'il est « toujours le même ». Les variations de focale, durant ce moment de fête, suggèrent par ailleurs que le cinéaste et son chef opérateur Jonathan Ricquebourg ont saisi ces plans à la volée plutôt qu'ils ne les ont « mis en scène » au sens classique. Un bref regard-caméra semble le confirmer [3].

● Apparition

Le retour au plan large [4] est l'occasion d'une inversion de la logique de la séquence. Fonctionnant d'abord sur une juxtaposition de situations quotidiennes à faible valeur dramatique (le versant « documentaire » du film), celle-ci est emportée en un instant vers un point de crise que rien ne laissait présager. Le chant du pasteur, qui faisait lien entre les lieux et les plans, est rendu inaudible par le rugissement

d'une Clio et les cris que l'irruption de celle-ci suscite parmi les habitants du camp. La confusion augmente, accompagnée par l'accélération du rythme du montage, et surtout un dynamisme accru des compositions (recadrages, panoramiques, courses des personnages) [5]. La communauté se recompose alors non sous le sceau de l'évangélisme, mais sous celui de sa défense contre une menace extérieure.

Accompagnée par un long panoramique, la voiture achève sa course dans un nuage de poussière qui la dérobe aux regards [6]. En un plan large, le cinéaste établit alors les coordonnées d'une apparition [7] : à l'arrière-plan, la Clio abandonnée, que Mickaël inspecte fusil à la main après une entrée de champ vigoureuse par le bord supérieur droit ; à l'avant-plan, le dos de Jason, qui occupe le coin inférieur gauche, et sur lequel, après une discrète mise au point, va se projeter une ombre. Voilà Fred. Mais avant d'être un corps, celui-ci est un phénomène optique paradoxal, à la fois ombre et lumière [9]. Le régime de continuité spatio-temporelle de la séquence — produit par la musique et les plans larges — devient à cet instant la condition, non du réalisme, mais du miracle. Il est impossible en effet que Fred se trouve là, s'il n'était, à sa manière, un ange — idée que suggèrent à la fois l'aurole qui le baigne [10] et la posture de pitié de Jason [8].

Jean-Charles Hue ne s'en est jamais caché : cette apparition est un hommage direct au réalisateur américain John Ford. Dans *La Charge héroïque* (1949), ce dernier faisait de la lente montée de l'ombre d'une femme sur une pierre tombale « l'ombre portée du passé sur le présent »¹. Il en va de même avec Fred : il est l'incarnation d'un mode de vie archaïque, comme ne manquera pas de le souligner sa querelle avec Joseph, le patriarche. Fred n'en a pas moins potentiellement des fidèles, ainsi qu'en témoigne son étreinte avec Jason. Ce moment marque en effet le retour non seulement d'un frère, mais aussi d'une possibilité d'existence. En se portant sur son dos, l'ombre de Fred marque pour le jeune homme la nécessité d'une expérience. Elle l'engage, ne serait-ce que pour une nuit, sur la voie de la « schorave ».

Force pure, disions-nous. En traversant le camp à toute allure, la voiture déplace et réorganise littéralement toute la communauté. En serrant Jason dans ses bras, Fred le soulève de terre [11]. Par la suite, sa silhouette massive et sa voix grave s'imposent dans le plan et fonctionnent comme pivot de la mise en scène [12]. Mais cette force est aussi le nom d'une fidélité que rien n'entame — à un mode de vie, à la mémoire de son père, à son propre passé. Prenant le fusil des mains de Mickaël [13], Fred semble conjurer le temps perdu en prison. Les corps se soudent les uns aux autres en un élan d'amour et de fraternité [14]. Ce que Fred ignore encore, c'est que les temps ont bel et bien changé.

1 Selon la belle formule de Patrice Rollet dans « La ligne d'ombre », in Patrice Rollet et Nicolas Saada (dir.), *John Ford, Cahiers du cinéma/Éditions de l'étoile*, 1990.

1



8



2



9



3



10



4



11



5



12



6



13



7



14





Langue

Au pays de Molière

Le cinéma français a un rapport très normatif à la langue, considérant bien souvent les variations en termes de syntaxe, d'accent ou de vocabulaire comme relevant du pittoresque (les patois) ou du stigmate social (les parlers des «pauvres» ou des «banlieusards»). Il est pourtant des réalisateurs qui ont à cœur de faire entendre d'autres usages de la langue : Jean-Charles Hue, mais aussi Abdellatif Kechiche, Bruno Dumont ou Alain Guiraudie, pour ne citer que quelques exemples parmi les plus récents. Comment, dans *Mange tes morts*, cela se concrétise-t-il ? Il s'agira d'appréhender les façons dont le français se trouve bousculé, mais aussi ravivé, par des locuteurs trop peu entendus au cinéma ou dans le champ médiatique. Ainsi se posera à nouveaux frais la question du réalisme.

« La langue,
encore plus que
le sang,
ne ment pas »

Jean-Charles Hue

● Oralité

« Le Char de Pharaon », la nouvelle que Jean-Charles Hue a écrite à partir de son aventure avec les Dorkel [Document], est révélatrice de son rapport au langage. D'une part, elle est émaillée de formules qui fonctionnent comme des talismans, des fétiches, et qui à cet égard ne peuvent être que reprises, inchangées, de récit en récit, que ceux-ci soient verbaux ou écrits. Elles brillent en effet d'un éclat de réel que la répétition n'altère pas, au contraire : alors que les sensations peuvent être floues, ou purement subjectives, les paroles sont gravées pour tous comme des sentences. Elles rythment et ponctuent l'histoire ; elles en sont presque la justification. Quinze ans après les faits, Jean-Charles Hue les replace donc telles quelles dans la bouche de ses personnages (ainsi, au hasard : « Avec elle, t'auras plus facilement l'entrecuisse que l'entrecôte » ; « Si les Schmidts

arrivent, tu bondis dans le BM avec la crotte au cul et on décolle. Faut jamais s'éparpiller »). D'autre part, la nouvelle, bien que marquant un écart typographique entre la narration et les dialogues, ne cherche pas à varier les niveaux de langage. L'oralité est partout de rigueur — y compris à travers l'emploi d'un vocabulaire dérivé du romani (« pushka », « tchor », « michto », « dikav », « raclos », etc.). Ce faisant, Jean-Charles Hue se place dans une certaine histoire de la littérature française, qui passe par Arthur Rimbaud, Louis-Ferdinand Céline ou Jean Genet.

L'oralité n'est donc pas simplement une manière de témoigner du réel ; c'est aussi une façon de revitaliser l'art en accueillant des structures, des sonorités, des rythmes non conformes, en eux-mêmes créateurs. Ce goût pour l'oral a évidemment des conséquences sur la manière dont Hue conçoit ses scénarios et ses tournages. Il ne s'agit pas pour lui d'imposer une continuité dialoguée, comme cela est la norme, mais de construire un espace de jeu où de nouvelles inventions pourront se mêler aux formules consignées et consacrées. Ainsi, le surnom « Sac-de-Mort » est-il une proposition faite sur le vif, en réaction au véritable prénom de l'acteur, Sagamore Stévenin. De la même manière, une phrase comme « le passé il s'est passé, donc on l'oublie pas le passé » participe d'une reformulation sur le vif, brillante par sa concision et son jeu sur les mots, d'un des motifs centraux du film. De ces chocs entre l'oral et le littéraire, le haut et le bas, naît une poésie. Comme l'avance Jean-Charles Hue, « notre façon de raconter une histoire ou notre façon de placer un mot vulgaire juste à côté d'un mot qui respecte en dit long sur nous. On peut même y voir une vision sociale et politique. Tout comme les gueux qui dormaient dans les églises richement décorées, on colle alors des choses contre nature, on dit que le haut peut bien se frotter au bas et s'en porter pas plus mal »¹.

● Parler vrai

Par-delà les fautes de conjugaison (« Faut que je m'en vais ») ou les défauts de prononciation (« camion de cuiff'... »), il y a dans *Mange tes morts* une véritable jouissance de la parole, de la langue, de l'échange. Cela peut se traduire, au niveau le plus élémentaire, par un recours aux calembours (« Ces chrétiens, c'est des crétins » ; « Si t'as pas le droit, prends la gauche »). Mais comme le souligne avec acuité Sophie Charlin à propos de *La BM du Seigneur*,

1 Éric Deneuve et Mo Gourmelon, *op. cit.*



La mort coule dans mes veines ?
Je suis un schoraveur.

«le dialogue est un corps à corps. La parole tourne autour de l'auditeur, s'en rapproche avec des possessifs répétés, s'en éloigne, y revient, l'entoure, l'enrobe même. On parle comme on cogne, avec une élégance courageuse et une énergie assommante»². D'où la multiplication des vocatifs solennels («mon gamin», «mon copain», «mon gars...»), qui ne cessent de marquer l'appartenance, de retisser l'ordre des relations, en inscrivant éventuellement des hiérarchies (Mickaël appelle d'abord Jason «mon bâtard» avant de lui dire «mon pral» [«mon frère»]). D'où aussi des formulations à la fois lapidaires et sinueuses, tramées d'antépositions et de reprises, qui insistent, martèlent («Parce que tes mots, ils sont vicieux»; «Toujours dans mes pattes, tu es»; «Parce que moi à l'époque j'en aurais fait. À ta place, j'en aurais fait, à l'époque»).

Il n'est pas rare non plus que l'agressivité côtoie la tendresse («Comprends ma mère, la société je l'encule»), que l'organique soit une voie vers l'affect («ma couille»). Comme l'écrit encore Sophie Charlin, «aussi violentes que soient les paroles et les menaces, elles se détachent sur fond d'un lien indestructible. Cette solennité rappelle la langue de Corneille, celle de l'honneur et de la filiation, avec un supplément de tendresse». Face aux gendarmes, il apparaît toutefois que les mots peinent parfois à sortir. Cette prise de parole solennelle est plus hachée, le souffle se fait court, alors que Fred a jusqu'ici fait preuve d'une parole ardente, oscillant entre le cri et le grommèlement. Selon le cinéaste, c'est la scène qui a exigé le plus de prises: c'est que le moment est grave (Fred, et à travers lui Frédéric Dorkel, s'explique à la société) et qu'il est au fond question, les circonstances le suggèrent, de vie ou de mort. Un rapport social s'exprime également dans cette confrontation aux seules figures de l'État ou de la République que rencontrent les voyageurs.

Gabriel Bortzmeyer résume ainsi l'évolution de la place du parler populaire dans laquelle Hue se situe: «Cette parole se soustrait donc autant que possible à l'ordre du symbolique (du code) pour se plier à un schéma énergétique [...]. La syntaxe s'en ressent. Elle atteint un degré de démantèlement que n'avaient pas connu les cinéastes antérieurs, et que seuls les derniers romanciers réalistes avaient expérimenté. Depuis les années 1930, le cinéma français a

parcouru le chemin allant de Balzac et Sue à Barbusse et Céline, pour lesquels socialiser la parole demandait de l'évincer de la grammaire officielle. Pour Hugo ou Carné, l'argot et la gouaille n'étaient qu'un écart par rapport à une norme linguistique avec laquelle ils restaient commensurables; ce que montrent les cinéastes contemporains, c'est que le lien entre langue républicaine et parler populaire s'est tant relâché que le second n'apparaît plus comme une simple variante du premier, mais comme un langage autarcique. La raison en est possiblement la désaffiliation frappant aujourd'hui les figures du peuple, que leur précarité fait sortir de l'orbite républicaine [...]»³.

● Le dilemme des sous-titres

Faut-il sous-titrer en «français» des sociolectes ou des variantes qui participent de la francophonie, à l'instar du yéniche ou du québécois? La question est épineuse, en ce qu'elle place d'emblée le problème de la compréhension sur un terrain symbolique. Ramenés à l'écrit, parfois «traduits», les dialogues se trouvent en effet arrachés de la bouche du locuteur et remodelés par une instance de conformation. S'impose alors un écart, éventuellement jugé de valeur, entre un français «légitime», «dominant», «correct» ou «majoritaire» et un langage perçu, si ce n'est comme fautif, du moins comme «minoritaire», «marginal» ou «exotique». À ce jeu, la France métropolitaine tend évidemment à imposer ses normes, malgré sa défense de la diversité. Après une présentation sans sous-titres lors du Festival de Cannes, le distributeur a décidé d'en proposer pour l'exploitation commerciale du film. Ceux-ci furent jugés, selon les circonstances, tantôt nécessaires, tantôt superflus. Si la mise en option sur le DVD du sous-titrage règle le problème d'un point de vue technique, renvoyant la responsabilité au spectateur, les interrogations persistent. Les sous-titres ne construisent-ils pas une forme d'altérité artificielle? Ne délégitiment-ils pas en partie la parole des personnages? À qui s'adresse le film? Notons que l'option choisie ne consiste pas en une «traduction», mais en une retranscription adaptée aux contraintes d'espace propres au sous-titrage. Dès lors, le mot écrit peut se penser comme un appui, un relais, de l'écoute, et non comme un substitut. En ce sens, il rejoint la position de médiateur du cinéaste entre Yéniches et gadjos.

2 Sophie Charlin, «Haut débit: aventures de la langue française», *Cahiers du cinéma* n° 665, mars 2011.

3 Gabriel Bortzmeyer, *Le Peuple précaire du cinéma contemporain*, Hermann, 2020.

Document

D'un récit l'autre

Publiée en 2012 dans le recueil *Y'a pas de prévenance!* (éditions Aux forges de Vulcain), cette nouvelle est l'une des multiples versions du récit de la virée nocturne qui a inspiré *Mange tes morts* [Genèse]. Il est possible de mesurer avec les élèves la grande fidélité de Jean-Charles Hue aux paroles, aux événements, mais aussi aux sensations surgies de cette échappée.

La bonne humeur là-dedans mon bon cousin! La BM enfumée. Cinq là-dedans à tirer sur le bédou. À l'arrière on est un peu engoncés. J'vois pas grand chose de la vue et en plus, même si je fume pas beaucoup, j'en respire tellement que ça commence à faire son effet. Pierrot a bien envie de nous emmener dans un bar qui se trouve à Creil. Il avait là-bas dans le temps, avant le chtar, une copine qui tenait un bar de nuit. Et après, c'est juré, on prend la route pour retrouver Violette dans l'est.

«Le premier qui voit marqué Creil, il le dit! Eh mon Fred, tu l'as pas connu le bar à filles?!»

«J'entends pas Pierrot... tu peux fermer ta grande gueule Cul-Blanc?!»

«Je dis, t'as pas connu ce bar quand j'y allais?!»

«J'étais trop chtî mon oncle.»

«Ah en vérité mon neveu, le bon temps qu'on a passé avec les raclis. En cavale, la patronne, elle nous a toujours donné l'bout d'pain. En vérité j'peux pas dire de mal de cette femme. Même s'il faut dire qu'avec elle, t'auras plus facilement l'entrecuisse que l'entrecôte. Bon, faut dikav les panneaux marqués Creil.»

La nuit tombe sur la banlieue. On croise une longue file de voitures qui marchent au pas tous phares allumés. Ce sont les gadjé qui rentrent du travail pour aller en banlieue.

[...]

Une bonne heure plus tard, on était enfin vraiment paumés. Je dis enfin, parce que l'ambiance n'est pas à la rigolade, alors peut-être que Pierrot va abandonner l'idée du bar et prendre la route pour rejoindre Violette. Mais Pierrot fait comme si de rien n'était. Il raconte tout un tas de choses, comme quoi il connaissait la moindre rue dans le temps. Le moindre sens interdit. Et c'est plus qu'à moi qu'il cause Pierrot, sentant bien que les autres sont en train de bouillir d'impatience.

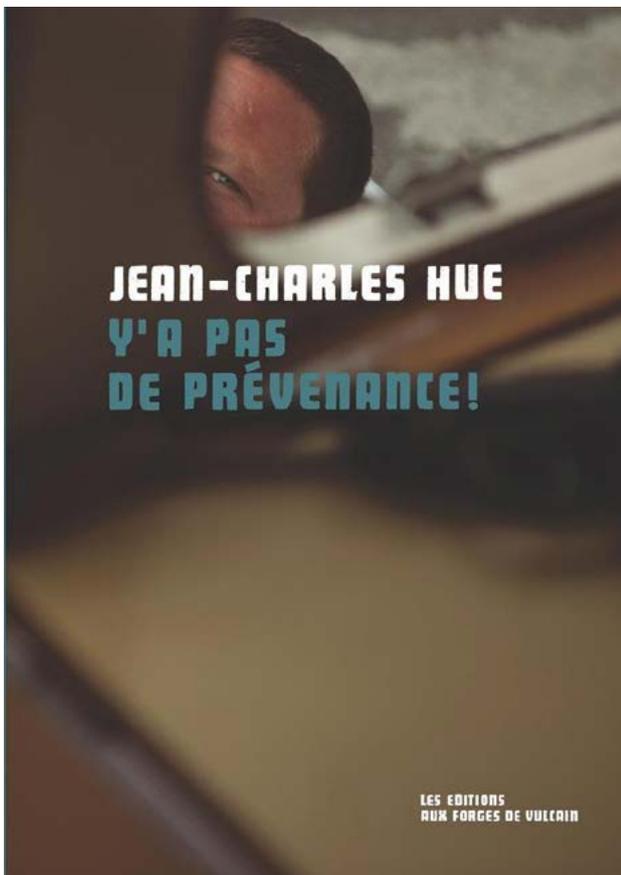
«Tu vois Charlie! Un chouraveur doit connaître la moindre sens interdit et tous les culs-de-sac, des fois que t'as un Schmidt au cul. Sinon t'es marron. Tiens, dikav la petite route! Ici j'ai perdu un bon ami. Il s'est marav avec un coupé 504 en se foutant dans un mur pendant une chasse avec les Schmidts.»

[...]

C'est le moment de faire une pause-pipi. Chacun faisait son affaire accroupi entre la portière ouverte et le bas de caisse. Et comme si rien ne s'était passé, Pierrot continue son cours de chourav.

«Tu vois Charlie, c'est comme ça que tu dois faire tes petits besoins, si tu veux devenir un vrai chouraveur. Si les Schmidts arrivent, tu bondis dans le BM avec la crotte au cul et on décolle. Faut jamais s'éparpiller.»

J'écoute Pierrot dont je vois que la tête à travers la vitre de la portière. Pour moi, c'est comme si j'étais dans le confessionnal sauf que là je regarde bien mes pieds pour éviter les rigoles de pisse qui s'écoulent dans ma direction. On devait juste prendre un verre et aller voir Violette et maintenant on est au milieu d'une cité à guetter des milliers de fenêtres des fois qu'on nous mette un coup de pushka. Pendant ce temps, Fred tchor de l'essence dans un 205 GTI. La cité est immense et tous les jeunes sont dehors



par groupes de dix à nous dikav. J'vois aussi des dizaines de types à leur fenêtre en train de fumer une clope. Y'en a bien quelques-uns qui ont un 12 ou une 22! On va s'faire désosser. Pierrot, lui... il est content.

«On a des braves petits gars ce soir, une bonne équipe. Tu vois Charlie, dans une cité, il faut que tu te parkinges tourné vers la sortie. Parce que les raclos s'ils nous dikav, ils vont monter dans leurs autos pour nous bloquer et te mettre la purge de ta vie».

J'écoute Pierrot et ma tête fait l'aller-retour entre les fenêtres éclairées et les deux rangées de voitures prêtes à se refermer sur nous comme deux vagues gigantesques sur l'armée de Pharaon. Si je parle de Pharaon, c'est parce que Louille, pas plus tard qu'hier en a parlé. Massacrés net les soldats à Pharaon. Alors si c'était de la prémonition, mettons?! Un signe du Seigneur qui nous met en garde devant une attaque bien belligérante, bien antique, une guerre comme avant, sans pitié, tout à leur affaire de nous esquinter et nous bousiller tout le personnel dans la BM. J'me disais ça quand le pare-brise s'est écroulé sur ma tête... du bout de verre partout qui me dégringole dans le dos et jusque dans les fesses. Lucky Luke ne bouge plus. Aussi figé et gominé que sa banane. Seuls ses yeux tournent dans leurs orbites à dikav une dizaine de raclos tout excités qui rebondissent sur la BM et qui s'écrasent sur le bitume parce que Fred les projette aussi loin qu'il peut. On aurait dit qu'une armée de singes nous attaque. Là-dessus Fred saute dans la BM, qui décolle aussitôt pour faire une cinquantaine de mètres jusqu'à ce que Pierrot écrase la pédale de frein.

«Tu fais quoi Pierrot? Décolle ou on est mort?!» qu'il hurle le Fred!

«C'est nous les chasseurs, pas eux!» qu'il fait Pierrot tout en partant à fond en marche arrière. J'ai juste le temps d'apercevoir un des raclos, qui remonte le canon de son 12 vers nous. C'est certainement le bâtard de mort qui m'a foutu du bout de verre partout, que j'me dis au moment où Pierrot percute une voiture qui, comme dans un jeu de quilles, fait valdinguer la bande de singes...

[...]

D'un coup, la tête de Pierrot se met à gigoter d'un rétro à l'autre. Il dit rien. Fred bouge à son tour. Il se retourne et regarde à travers le pare-brise arrière brisé. Deux petites lumières nous emboîtent le pas sans faire de bruit.

Le BM prend de la vitesse. À peine plus de bruit. Le vent s'engouffre et vient nous caresser. Fred sort de sa poche un drôle de flingue, qui tire une cartouche de chasse à la fois et le braque dans la direction des deux lumières.

«Couchez-vous!» qu'il prend le temps de dire. Alors me v'la allongé au milieu des bris de verre, qui se mettent à scintiller presque autant que les étoiles que j'aperçois au travers du pare-brise qui n'est plus là. J'y vois aussi une belle lune bien pleine et le vent s'engouffre toujours.

La route est un peu vallonnée, alors le BM décolle un peu, mais juste ce qu'il faut. On a l'impression de voler sur l'air et même d'être en l'air, on vole, quoi! J'me sens bien, mais il faut que je voie les lumières. Alors j'me redresse juste de quoi dépasser la tête au-dessus de la plage arrière comme

quand, gamin, j'pouvais pas voir au-dessus de la table. Les lumières sont toujours là. Mes gestes sont lents et la voiture va tellement vite, que le paysage ne bouge plus. Y'a juste un petit bout de verre qui gesticule pour pas tomber du capot arrière. Il tremblote et brille en même temps, pris qu'il est dans la lumière. Des détonations nous rattrapent. Le bout de verre se rapproche du vide. La cartouche de chasse me pète dans l'oreille gauche, ça bourdonne, j'entends presque plus le vent et les petits bruits secs des détonations. Le bout de verre va tomber... encore un petit bruit. Le bout de verre est tombé. Noir.

Des yeux flottent dans le noir comme des esprits. Des dizaines d'yeux nous regardent. Pas un bout de viande, pas un bout d'os... Que d'l'œil avec rien autour. Fred pense que ce sont des êtres qui ont été mettons beaucoup persécutés dans le passé et qui ne peuvent plus aller au ciel. Cul-Blanc pense que c'est le chpouk et Pierrot bondit comme un cabri en hurlant: «C'est le mauvais œil, c'est pour ça... faut la brûler!» Lucky Luke, lui, il se dit qu'il va encore prendre un coup de poing dans le crâne, histoire de vérifier s'il est bien vivant. Fred trouve le courage de plonger ses deux grosses pognes dans le coffre arrière. Il en ressort quelques yeux qui font un joli bruit quand ils se touchent. Fred reste là, le corps penché au-dessus du coffre, comme une grande bouche prête à l'avalier. Mais on n'a pas été avalés. En nous mettant une bastos dans la serrure, les motards nous ont débloquent le coffre de ses os. Dedans, y'a une boîte ouverte retournée sur elle-même avec le même serpent que sur le pare-brise. Et tout autour, des yeux en verre de toutes les couleurs. Des yeux pour les macchabées, peut-être. On a dû tchor le BM à un embaumeur? Ou peut-être bien qu'ils étaient là à nous attendre, des fois qu'on fasse le grand saut. Des beaux yeux grands ouverts qu'on nous aurait posés à la place des vrais qui sont fermés... Pour voir de l'autre côté.

Acteurs

Fidélités

La démarche de Jean-Charles Hue s'ancre dans le temps long [Réalisateur]. Si *Mange tes morts* peut s'apprécier de manière autonome, il est évident que, pour le spectateur averti, le retour à l'écran de Fred, Moïse, Jason, Mickaël ou Joseph éveille de profonds souvenirs. Au fil de plus d'une décennie, une familiarité s'est en effet établie. Par-delà les échos thématiques ou figuratifs, les sept films tournés avec les Dorkel et leur communauté de voyageurs saisissent l'évolution des figures et la maturation des corps, faisant du temps leur matière.

Films de famille

Svelte, le visage poupin et le verbe haut, Fred déambule carabine à la main dans le campement. S'approchant de la grille d'un parc, il vise un lapin. Une poignée de gamins, parmi lesquels Jason, se réjouissent de la chasse, exhibant le trophée face à la caméra. Puis un carton nous indique le passage de cinq années. Fred réapparaît, torse nu; les derniers vestiges de l'enfance ont disparu de son corps devenu plus massif, plus fort: se tournant vers la caméra, Fred bande ses muscles en un geste de défi. L'ellipse, brutale, ne manque pas de surprendre. Qu'a-t-il bien pu se passer durant cette période, qui aura ainsi changé son protagoniste? La réponse importe cependant moins que la fidélité qui se trame d'un côté et de l'autre de la caméra. Avec *Un ange* (2005), Jean-Charles Hue et Frédéric Dorkel semblent prêter serment: les films ne seront plus une collection de scènes de la vie ordinaire, parfois rehaussés d'un frisson de transgression (*Quoi de neuf, docteur?*, 2003); ils seront le lieu d'un engagement existentiel, d'une fraternisation. Aussi Hue pouvait-il conclure son premier long métrage de fiction, *La BM du Seigneur* (2011), par ces mots: «Je dédie ce film à la famille Dorkel qui m'a accueilli durant toutes ces années comme l'un des siens.» Chaque œuvre se dédouble: outre son histoire propre, elle raconte les aventures d'une famille (au sens élargi), le passage des générations, le vieillissement des êtres.

Passage du temps

Dans un article resté célèbre, le critique de cinéma André Bazin écrivait: «Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement.»¹ Cette idée d'un embaumement du réel par la pellicule n'est jamais plus sensible que lorsque le cinéma se détache en tout ou partie de la dramaturgie pour n'être qu'une technique d'enregistrement du temps, ou du moins de son passage, de ses effets. Le plan-séquence est, à l'échelle d'un film, le moyen de saisir les gestes ou les situations dans leur durée propre. Mais les cinéastes n'auront pas manqué d'inventer des dispositifs pour capter la longue durée. *Un ange* est ainsi né d'un tournage étiré bien au-delà des conditions de production ordinaires. C'est la proximité de Hue avec ceux qu'ils filment, et son indépendance économique, qui ont permis ce saut dans le temps, qui matérialise dans la chair même des êtres la question du changement, de la transformation, de la révélation qui traverse ce moyen métrage. Si *La BM du Seigneur* et *Mange tes morts* s'apparentent plutôt à des blocs, ils se fondent aussi sur des



Un ange (2005) © Michel Rein

effets de persistance (la silhouette plus ou moins massive de Fred, qui emporte le groupe), d'affirmation (Jason, de l'enfance à l'âge adulte, plus présent dans le cadre), des effacements ou des redistributions de pouvoir (Joseph, dont l'autorité passe de moins en moins par la force physique). En ce sens, *Mange tes morts* est le dernier volet d'une fresque, au croisement du documentaire et de la fiction, qui n'aurait pour sujet que la vie.

Du vieillissement

Au-delà des procédés artificiels de vieillissement (maquillage, effet numérique, changement d'interprètes...), le passage du temps peut constituer le sujet et la matière de certains projets cinématographiques. Ainsi, Richard Linklater a-t-il, pour *Boyhood* (2014), fait se correspondre durée du tournage et temps de vie des personnages, que l'on peut voir évoluer sur douze ans. Pour la trilogie *Before*, il a retrouvé les mêmes acteurs à neuf ans d'intervalle (1995-2004-2013), afin de montrer la maturation d'une rencontre. Le cinéma classique hollywoodien n'a pas été en reste, grâce à la constitution de «troupes», comme c'est le cas par exemple pour John Ford. De film en film, vedettes ou seconds rôles, tous nous révèlent quelque chose de notre condition de mortels.

¹ André Bazin, «Ontologie de l'image photographique» (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Le Cerf, 1985.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Mange tes morts, DVD, Capricci. Contient en bonus un making-of, des scènes coupées ainsi qu'une fin alternative, et un commentaire audio du film par Jean-Charles Hue.

Autres films de Jean-Charles Hue

La BM du Seigneur, DVD, Capricci. Contient en bonus les courts métrages *Un ange* (39 min) et *Y'a plus d'os* (5 min).

Quelques influences

La Charge héroïque (1949) de John Ford, DVD, Warner Bros.

La Horde sauvage (1969) de Sam Peckinpah, DVD et Blu-ray, Warner Bros.

Pat Garrett et Billy le Kid (1973) de Sam Peckinpah, DVD, Warner Bros.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- Éric Deneuve et Mo Gourmelon, *Jean-Charles Hue*, Espace croisé, 2011.
↳ fr.calameo.com/books/00335427991ebec89e88e

- Jean-Charles Hue, *Y'a pas de prévenance*, Aux forges de Vulcain, 2012.

Entretiens avec Jean-Charles Hue

- Sophia Collet, «Portrait d'un héros-cinéaste», *Débordements*, 24 septembre 2014.
↳ debordements.fr/jean-charles-hue

- Julien Gester, «Chez les Gitans, je vois des épiphanies...», *Libération*, 16 septembre 2014.
↳ next.liberation.fr/cinema/2014/09/16/chez-les-gitans-je-vois-des-epiphanies_1101992
- Florence Maillard, «L'heure magique», *Cahiers du cinéma* n° 703, septembre 2014.
- Isabelle Regnier, «Jean-Charles Hue, Tzigane d'adoption», *Le Monde*, 25 janvier 2011.
↳ lemonde.fr/cinema/article/2011/01/25/jean-charles-hue-tzigane-d-adoption_1470312_3476.html

- Félix Rehm, «Trop près», *Art Press*, décembre 2014.
↳ michelrein.com/cspdocs/press/files/jeancharlesHue_2014_artpress.pdf

Articles sur le film

- Luc Chessel, «*Mange tes morts — tu ne diras point*: La vie des Roms», *Les Inrockuptibles*, 16 septembre 2014.
↳ lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/mange-tes-morts-tu-diras-point
- Julien Gester, «*Mange tes morts*, dur à cuire», *Libération*, 16 septembre 2014.
↳ next.liberation.fr/cinema/2014/09/16/mange-tes-morts-dur-a-cuire_1102005
- Mathieu Macheret, «Les chasseurs», *Cahiers du cinéma* n° 703, septembre 2014.
- Guillaume Orignac, «*Mange tes morts: Tu ne diras point*», *Chronic'art*, 18 septembre 2014.
↳ chronicart.com/cinema/mange-tes-morts-tu-ne-diras-point

SITES INTERNET

Présentation du film par Jean-Charles Hue pour Ciclic:
↳ ciclic.fr/cinema-audiovisuel/les-missions/la-rencontre-des-auteurs/jean-charles-hue-presente-mange-tes-morts-tu-ne-diras-point

Page consacrée à l'œuvre de Jean-Charles Hue sur le site du galeriste Michel Rein:
↳ michelrein.com/en/artistes/expositions/6/Jean-Charles%20Hue

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com/film/mange-tes-morts



- La genèse du film racontée par Jean-Charles Hue
- Entretien avec le chef opérateur Jonathan Ricquebourg

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre

Western, road movie, film de casse, *Mange tes morts: Tu ne diras point* est tout cela à la fois. De là vient son évident pouvoir de séduction, son irréprouvable élan. Le second long métrage de Jean-Charles Hue, après *La BM du Seigneur* (2011), ne saurait toutefois se confondre avec une variation ludique autour des genres et des codes. Ceux-ci ne sont jamais que des trésors d'enfance et des lambeaux d'imaginaire qu'il s'agit, dans le fil de l'écriture et du tournage, de confronter à des fragments de vie élevés au rang d'épisodes mythologiques. Car la puissance du film se loge dans son ouverture et sa fidélité à l'autre, envisagé comme singularité, mystère, événement. Dans sa capacité, en somme, à s'approcher des corps, saisir des gestes, enregistrer des manières de parler et de vivre — en toute fraternité. Tourné dans une communauté yéniche, un groupe ethnique semi-nomade européen, *Mange tes morts* documente donc autant qu'il sublime, réinvente autant qu'il capte. S'inspirant d'une nuit de dérive et de violence mais aussi d'amitié, le cinéaste transforme l'anecdote en scène primitive, l'autobiographie en moyen de communion avec ceux qui l'ont adopté. Présenté au Festival de Cannes, récompensé du prix Jean Vigo en 2014, abondamment salué par la presse, *Mange tes morts* est de ces météores qui rappellent l'inventivité et la radicalité dont est capable le cinéma français.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée — 291 bld Raspail, 75675 Paris Cedex 14 — T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas | Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédacteur du dossier : Raphaël Nieuwjaer | Iconographe : Capricci Éditions | Révision : Capricci Éditions | Conception graphique : Charlotte Collin — formulaprojects.net | Conception et réalisation : Capricci Éditions — 103 rue Sainte Catherine, 33000 Bordeaux — www.capricci.fr | Achievé d'imprimer par Stipa en juillet 2020



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA