

Mange tes morts de Jean-Charles Hue

Les chasseurs

CAHIER CRITIQUE

par Mathieu Macheret

C'est un raccord ahurissant, qui donne la berlue. Dans un camp de Gitans, sous le soleil écrasant d'un après-midi d'été, une voiture déboule en trombe entre les caravanes et, par de furieux crissements de pneus, met en alerte la petite communauté. Jason, 18 ans, s'approche du véhicule à l'arrêt, les yeux rivés sur un habitacle étonnement vide. L'adolescent se retourne et hop, c'est dans son dos que surgit, immobile, la silhouette massive du chauffard : Fred, son demi-frère, fraîchement revenu de quinze ans de prison pour avoir tué accidentellement un agent de police lors d'un vol de voiture. La caméra l'attrape en contre-plongée dans un flot de lumière, comme une apparition, un phénomène sorti d'un rayon de soleil et sous l'éblouissement duquel on devine un sourire de bienveillance. Fred est de retour. Cette situation, c'est celle sur laquelle s'ouvrait il y a quatre ans *La BM du Seigneur*, premier long métrage de Jean-Charles Hue qui, depuis plus de dix ans, filme les frasques des Dorkel, famille yéniche de gens du voyage installée dans l'Oise, à la périphérie de Beauvais. Dans *La BM*, le même Fred, visité par un ange, subissait une crise mystique qui le retenait de conclure le braquage d'une BMW blanche. *Mange tes morts* ne se présente pas précisément comme une suite, même s'il semble perpétuer bon nombre des éléments – acteurs, espaces, objets et situations – de son prédécesseur, dont il déplace légèrement les rapports.

Demeure également l'armature morale d'un récit qui place son personnage central à la croisée de deux voies possibles : se ranger ou non au sein d'une communauté gitane qui se légalise peu à peu. Jason est partagé entre les engagements d'un baptême imminent, dans l'église de fortune qu'il monte toutes les semaines avec son cousin Moïse, et sa fidélité filiale envers

un mode de vie libre et hors-la-loi dont son père décédé était l'un des derniers représentants. L'arrivée de Fred, l'écorché vif, remet tout en question : après son incarcération, celui-ci ne trouve plus sa place dans un campement désormais assagi, ayant refoulé ses principes séculaires de marginalité et de nomadisme au profit d'une tranquillité sociale. Malvenu, il entraîne Jason, avec son chaperon Moïse et leur second frère, le chien fou Mickaël, pour dérober une importante cargaison de cuivre, dans une virée au volant d'une Alpina retapée, qui sera à la fois un rite d'initiation pour le benjamin et une porte de sortie flamboyante pour l'aîné.

On connaît désormais la méthode sans filet de Jean-Charles Hue qui, un peu à la façon de Jean Rouch, ne vise pas tant à recomposer la réalité atypique dont ses acteurs sont issus qu'à construire avec eux un mode d'affabulation au présent où se projettent leur propre imaginaire, leur patois fleuri, leur panel climatique d'attitudes, dans une sorte d'étant donné absolument unique et non reproductible. *Mange tes morts* franchit cependant un cap considérable par rapport à *La BM*, ne s'attardant plus cette fois sur la grisante confusion de la fiction et du documentaire, qui enfermait encore ses créatures dans un certain effet de réel. En élargissant son horizon plastique et narratif, le film répond à un enjeu autrement plus important, comme en atteste l'apparition inaugurale de Fred dans le dos de Jason : l'entrée par effraction des corps gitans dans le champ plus vaste d'une fiction française qui, jusque-là, les avait digérés selon sa cosmétique (les films de Tony Gatlif) ou tout simplement oblitérés.

Il faut dire la jouissance qu'on éprouve à simplement observer jouer sans aucun chantage au « naturel » cette troupe inédite d'acteurs soudés, inouïs, rugueux

et réactifs, dont l'instinct respendit de clairvoyance et la plastique sculpturale, musculeuse ou adipeuse s'affirme singulièrement dans l'espace du plan. Frédéric Dorkel (Fred), le plus impressionnant, est un bloc d'agressivité et de tendresse mêlées, sorte de colosse sentimental dont la rage dépressive, à peine soulagée par la soupape de son expiration nasale, fait penser au James Gandolfini des *Sopranos*.

La caméra alerte et le montage disruptif de Jean-Charles Hue non seulement installent une étonnante élasticité narrative, mais accompagnent simultanément un splendide arc lumineux qui sous-tend toute la trajectoire du film. Si la première partie, baignée dans une lumière du jour cuivrée faisant écho aux préoccupations des personnages (faire fortune), paie sa dîme à un certain réalisme en décrivant la vie du campement, l'ensemble bascule dans un univers contrasté et fantasmagique, dès lors que les quatre compères rendent visite au mécano Tintin, dont le garage apparaît comme une grotte magique, dédale à flanc de rocher de galeries sombres débouchant sur un trésor : la fameuse BMW Alpina, cadeau de Mickaël à son grand frère. Par la suite, le film se resserre dans l'habitacle du bolide et, à mesure que l'équipée s'enfonce dans une nuit toujours plus profonde et abstraite, embrasse plus avant les superstitions de personnages qui, au fil de mésaventures successives, perdent progressivement pied. Fred oublie la route du « braquo », tourne en rond et semble de plus en plus hanté par les spectres de son passé – un bar introuvable, un arbre mystérieux –, comme un homme qui a déjà un pied dans la tombe. Cette pente romantique propulse l'ensemble dans un tunnel d'obscurité, débouchant sur les gyrophares aveuglants d'un barrage policier, avant d'être recraché, hagard, dans la lumière blême du petit matin.



CAPRICCI FILMS

Cette France où les Gitans font une brève percée, monde des « gadjos » auquel ils n'appartiennent pas, c'est celle de la neutralité périurbaine, des ronds-points et des échangeurs, des zones pavillonnaires et commerciales, des entrepôts et des parkings balafrés par la violente jaunisse des lampes au sodium. Ce clivage, Jean-Charles Hue ne le filme pas selon l'habituelle grille de lecture sociologique de la fiction documentée, mais à travers les motifs bien connus des grands récits hollywoodiens que sont le western et le film noir : la frontière entre deux territoires, l'opposition de la loi et de la foi, le rapport de l'individu au groupe, celui des traditions et de la modernité, ou encore la rébellion, l'adoption de la criminalité comme résistance à l'ordre social. Si l'élan suicidaire de Fred—dont l'idéal serait de se pulvériser à 300 km/h—évoque la tonalité destructrice des westerns de Sam Peckinpah, impossible de ne pas penser également aux fugues nocturnes des films de Nicholas Ray (*Les Amants de la nuit*). Par cette charpente mythologique, Hue repousse les limites du territoire français, qu'il convertit en espace de conquête, pouvant de nouveau être traversé transversalement et vécu primitivement,

selon un point de vue pionnier et nomade, tel un petit coin d'Amérique.

Mais pour dire la plus vibrante beauté de *Mange tes morts*, il faut sans doute en revenir à l'acuité sociale d'un John Ford : à sa façon, Hue ne filme pas des individus (comme 95 % du cinéma français) mais des hommes, des êtres *reliés* qui ne peuvent remuer sans engager le destin d'une petite société humaine. Cette *religion* au sens premier du terme—et à laquelle répond la mystique évangélique du campement—c'est ce qui fait tant battre le cœur dans la toute dernière scène du film, celle du baptême de Jason où, au moment de s'abandonner à son dieu devant la communauté rassemblée, ses mots se portent vers le seul absent, son grand frère Fred, le proscrit dont l'espèce bravache vient probablement de s'éteindre avec lui, dans sa fuite hors du monde. Nous revient alors sa propre devise, scandée tout au long de la cavale : « *Les chasseurs, c'est nous !* » ■

MANGE TES MORTS

France, 2014

Réalisation : Jean-Charles Hue

Scénario : Jean-Charles Hue, Salvatore Lista

Image : Jonathan Ricquebourg

Son : Antoine Bailly

Décors : Christophe Simmonet

Montage : Isabelle Proust

Musique : Vincent-Marie Bouvot

Interprétation : Frédéric Dorkel, Jason François, Moïse Dorkel,

Michaël Dauber, Philippe Martin, Christian Milia-Darmezine

Production, distribution : Capricci Films

Durée : 1 h 34

Sortie : 17 septembre

L'heure magique

Entretien avec Jean-Charles Hue

Après *La BM du Seigneur* (2011), comment vous est venue l'idée d'un nouveau long métrage avec ces personnages ?

Ça faisait pas loin de dix ans que j'avais envie de raconter l'histoire que je raconte dans *Mange tes morts* : une virée qu'on avait faite avec une partie de la bande, dont Pierrot, l'oncle Pierrot, qui est actuellement en prison et à qui j'ai dédié le film. À l'époque, Frédéric Dorkel était avec moi dans la voiture. Le seul de cette virée qu'on retrouve dans le film, c'est lui. J'avais envie de raconter ça, mais quand on m'a proposé de réaliser ce qui devait être au départ un format court, je pensais que cette histoire ne correspondait pas, donc je suis allé vers *La BM*. Puis il y a eu ce qu'on peut appeler un succès critique de *La BM*, et s'est reposée la question de faire un film avec eux, de voir jusqu'où je pourrais aller, et eux aussi en tant qu'acteurs... Avec Frédéric on est tout de suite tombés d'accord sur le fait que bien sûr, ce serait ça, cette virée nocturne.

Frédéric est le cœur du film, notamment avec sa tirade devant les policiers.

On l'a faite dix-sept fois. C'était un moment important, car c'est l'histoire de sa famille. Elle était écrite depuis longtemps, mais on s'est isolés comme on faisait plus ou moins avant chaque scène avec Fred, et on s'est dit : là, c'est ton peuple qui parle, c'est ton père, c'est toi, ça doit venir de loin. Je lui ai demandé d'utiliser ce qui l'aiderait le plus, dans son histoire, à dire : « *Je suis voyageur.* »

Et Jason ?

Jason était très partant, mais j'appréhendais. C'est quelqu'un de très introverti. C'est le fils de Fred, donc je pouvais compter sur Fred pour lui mettre indirectement une forme de pression, parce que Jason veut toujours plaire à son père,

comme dans le scénario il veut plaire à son frère. Mais dans *La BM*, il était parfois un peu lointain, il jouait légèrement à côté. J'ai fait quelques essais, ce n'était pas mauvais mais ce n'était pas de vrais essais pour moi : avec les Gitans, quand on y va, on y va. Donc je n'avais pas d'autre choix que d'y aller et de voir. À part la scène du baptême, tout le film est tourné dans la continuité. Il y a eu une évolution logique chez Jason, une évolution d'acteur, humaine aussi. Une prise de conscience, de confiance, qui lui a permis de rejoindre son personnage. Et j'en étais très content.

Les conditions de production, d'un film à l'autre, étaient vraiment différentes ?

Il y avait une différence de budget. On avait 750 000 euros. Pour *La BM*, c'était 150 000. Moins d'argent, moins de pression, on découvre un peu les choses. Mais j'avais une équipe – à part la chef op' et mon producteur – pour qui j'étais juste un pauvre gars qui fabriquait un court métrage sans savoir dire moteur. Elle était sinon contre moi, du moins pas avec moi. À l'époque pourtant j'avais déjà tourné quinze courts métrages, mais pas dans le même milieu. Sur *Mange tes morts*, j'ai eu une super équipe, qui a donné au-delà de ce qu'on lui a demandé. Par contre, c'était plus de déplacements, plus d'installations (parce qu'on a refait un camp), plus d'enjeux financiers qui nous ont un peu pourris, le temps de décider combien on donne à qui, avec les jalousies entre les Gitans... J'en ai beaucoup souffert, car j'étais l'intermédiaire en permanence, et j'ai donné au moins la moitié de mon temps, sinon plus, à ça. On a bougé à Tours pour des raisons de financement, ça a été aussi un peu dur pour tout le monde : délocaliser des familles, les mettre dans des maisons de gadjos... C'était

déstabilisant. Des tensions énormes se sont créées, qui ont débouché sur un divorce, des bagarres, ou un malaise qui retombait sur le tournage. Il y a eu des bagarres délirantes, quand des habitants de la cité leur sont tombés dessus, ou à la discothèque...

Combien de temps a duré le tournage ?

Six semaines. Par rapport à ce qu'on avait à faire, avec le monde gitan délocalisé, et une équipe réduite, c'était insuffisant. On avait aussi des cascades à faire alors que tout le monde, moi compris, était inexpérimenté dans ce domaine. Ce que j'avais, c'était le souvenir d'être en voiture et de se faire tirer dessus. Mais ça ne donnait pas de directions précises et rapides de mise en scène. Ce qui risquait de manquer, on se l'est dit tout de suite avec Jonathan Ricquebourg, mon chef opérateur, c'étaient des plans d'exposition, avec la voiture qui roule, etc. Même si on savait qu'on n'en voulait pas trop non plus. Pour ça, Jonathan a trouvé des solutions incroyables, embarqué entre Fred, le volant, c'était dingue. Cette position embarquée est venue par obligation : je ne voulais pas de chariot, le moins possible d'autorisations sur la route. Seulement du repérage. On prenait des risques. On montait à 150 dans des zones industrielles, avec Fred au volant, Jo au cul d'un pick-up au bout d'un harnais, et la bagnole de Fred qui passait sous ses jambes... Jo s'est dit que nous étions fous, c'est sans doute vrai, mais il a 25 ans. Si lui ne le fait pas, je ne vois pas qui va le faire. C'est grâce à des plans comme ça, aussi, qu'il y a une énergie dans le film.

La lumière est une dimension essentielle du film. Comment en avez-vous discuté avec Jonathan Ricquebourg ?

On en a beaucoup parlé avant le film, pendant les repérages. J'ai une passion pour Cimino, pour les extérieurs jour de *Voyage au bout de l'enfer* : il y a une usine au fond, mais il plane une lumière blanche, belle, qui ne joue pas non plus la carte embuée, c'est plus cru... Une lumière réaliste et très enveloppante, qui annonce une possible mystique à venir. On savait, surtout, qu'on allait filmer de nuit. Là, j'avais moins d'exemples, si ce n'est la nuit que j'avais vécue, moi, avec eux. Ce qui m'avait frappé, c'était d'une part des néons – une banlieue pas très belle, mais avec beaucoup de points lumineux, d'enseignes, grâce auxquels Pierrot se repérait,

ou se perdait d'ailleurs—et des lumières soit trop jaunes, soit trop blanches, de lampes de rue, de bords de buissons, de bords d'usine, qui donnent des climats assez contrastés et en même temps assez doux. C'est une lumière que j'aime, qui est là pour certaines fonctions, mais qui parce qu'elle arrive comme dans les photos de Brassai est un petit miracle. C'est l'épiphanie involontaire. Quand c'est trop volontaire... La lumière sur les yeux de Gabin, je l'ai aussi avec Fred dans la voiture, et pourquoi pas. Mais pas uniquement. Ce que j'aime, c'est l'alternance.

La fin est surprenante, elle ne s'appesantit ni sur un aspect documentaire—la cérémonie du baptême—ni sur la dimension fictionnelle—le point d'aboutissement de l'initiation pour le personnage. La séquence passe très vite, sans lourdeur, et en même temps tout y est.

On cherche ça, le petit miracle, on le souhaite. Tu te demandes : est-ce que ça va arriver ou pas ? Parce que l'enjeu, c'était arriver à faire un petit cérémonial à la Paradjanov dans cette pression-là. Il ne faut pas qu'il y ait trop de fabrication, c'est toujours mon problème. Car tout le monde, partout, ne sait que trop aujourd'hui ce que c'est que le cinéma, et il y a un manque d'équilibre entre un désir un peu naïf et des goûts que l'on a tous—pour par exemple Cimino, ou telle caméra, telle pellicule—, mais qui ne doivent jamais prendre le dessus. « C'est du cinéma » : il y en a qui s'en tirent très bien à cette école-là. Spielberg a toujours voulu tourner avec une Panavision, c'est-à-dire avec un monstre, ça a toujours été clair pour lui. Pour d'autres ce n'est pas possible. Pour moi le cinéma reste le seul cérémonial autorisé, le dernier endroit où tu vas placer des gens, où la lumière arrive à tel moment, etc. Je me place là parce que c'est le seul endroit où j'ai l'impression de vivre quelques fantasmes, que j'ai partiellement vécus mais que je rejoue, et j'ai besoin qu'ils se rejouent en partie pour de vrai. Parce que c'est ça aussi le cérémonial, que ce soit à l'église ou ailleurs : c'est aussi pour de vrai. Si tu ne crois pas que le bout de mie de pain est le corps du Christ, c'est mort, ça ne marchera pas. Tu dois y croire.

Que dire justement de la présence dans le film de la communauté des chrétiens, à l'intérieur de la communauté des voyageurs ?



Jean-Charles Hue sur le tournage de *Mange tes morts*.

C'est comme chez Peckinpah. *La Horde sauvage* commence par un prêche contre l'alcool, la scène se termine en carnage. Je pense que partout où la violence existe, l'inverse existe aussi. Et plus le mal peut exister dans sa version dure, plus le bien doit exister dans sa version blanche. C'est totalement matériel, c'est physique, ça se trouve dans la nature, la végétation... Ils ne sont pas à mes yeux si incompatibles que ça, l'un a créé l'autre, et ne peut vivre qu'avec l'autre. Et quelque part, ils se reconnaissent, parce qu'ils sont dans des extrêmes. Ils s'échangent, et l'ancien truand devient chrétien. C'est pour ça que je les mélange. Je ne les mélange pas, ou de moins en moins, en termes d'alternative ou de confrontation, mais parce que moi-même je ne peux pas me passer des deux. Si je n'avais pas le côté païen des yeux de verre dans la voiture, et la pureté de Jason dans sa blancheur,

ça ne marcherait pas. C'est pour ça aussi que j'oscille entre documentaire et fiction, comme j'ai toujours oscillé entre art roman et art gothique. J'ai besoin des deux. Il n'y a rien de mieux que l'art roman, mais si tu es sur une route et que tout à coup pousse un château lumineux, c'est formidable. C'est comme disait Rimbaud : faire pousser des cathédrales à la place des usines ou dans les flaques d'eau. C'est le contraste, c'est quand se réunissent les deux choses, que la magie opère. Et c'est pour ça que ma question, ce n'est pas le documentaire ou la fiction : c'est qu'il y a un moment ténu—comme on dit l'heure magique—où deux choses commencent à se frotter, à se questionner, à se donner vie pour une autre image, une autre chose. Et on sait que c'est dangereux. C'est là que c'est intéressant.

Entretien réalisé par Florence Maillard à Paris, le 23 juillet.