

A M A N D A

de Mikhaël Hers

PRIX
JEAN RENOIR
DES LYCÉENS

2018-2019





Ce dossier pédagogique est édité par Réseau Canopé dans le cadre du prix Jean Renoir des lycéens 2018-2019, attribué par un jury de lycéens à un film choisi parmi sept films présélectionnés par un comité de pilotage national, composé de représentants de la Dgesco (Direction générale de l'enseignement scolaire), de l'inspection générale de l'Éducation nationale, du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) et de la Fédération nationale des cinémas français.

Le prix Jean Renoir des lycéens est organisé par le ministère de l'Éducation nationale, en partenariat avec le CNC, la Fédération nationale des cinémas français et avec le soutien des Ceméa, de Réseau Canopé, des *Cahiers du cinéma*, de *Positif* et de *Phosphore*.

eduscol.education.fr/pjrl

Directeur de publication

Jean-Marie Panazol

Directrice de l'édition transmédia

Stéphanie Laforge

Directeur artistique

Samuel Baluret

Chef de projet

Éric Rostand

Auteur

Philippe Leclercq

Chargée de suivi éditorial

Anne-Sophie Carpentier

Iconographe

Adeline Riou

Mise en pages

Isabelle Guicheteau

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Photographies

de couverture et intérieur

© Nord-Ouest Films

ISSN : 2425-9861

© Réseau Canopé, 2018

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Amanda

Réalisation : Mikhaël Hers

Distribution : Pyramide Distribution

Production : Pierre Guyard

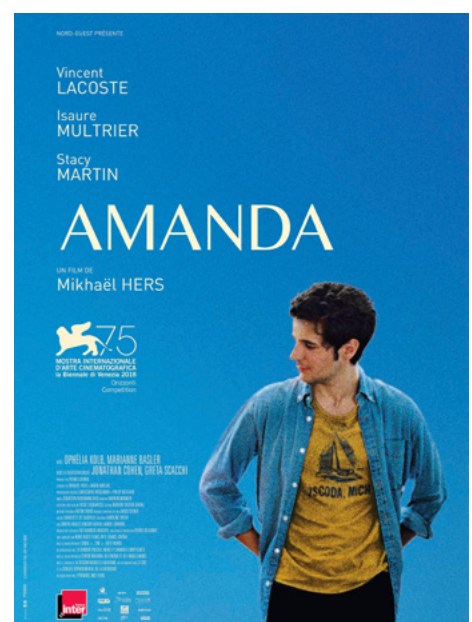
Avec : Vincent Lacoste, Isaure Multrier, Stacy Martin...

Genre : drame

Nationalité : France

Durée : 1 h 47

Sortie : le 21 novembre 2018



© Pyramide Films

Entrée en matière



POUR COMMENCER

Né à Paris en 1975, Mikhaël Hers passe sa jeunesse dans la proche banlieue ouest de la capitale, entre Boulogne et Sèvres – un terrain de jeu de l’adolescence qui s’étendra plus tard au territoire parisien de sa cinématographie.

Grâce à des parents cinéphiles, il fréquente très tôt les salles obscures, mais ne développe aucune relation forte ou privilégiée avec les films. Aller au cinéma est pour lui, comme pour beaucoup de jeunes gens de son âge, une aimable distraction. Sa passion juvénile va davantage à la musique pop-rock, qui demeure encore aujourd’hui une importante source d’inspiration à la naissance de ses images.

La pratique du cinéma (et de la réalisation, en particulier) n’a, de fait, jamais été une absolue certitude pour Mikhaël Hers. Plutôt une envie intuitive, mûrie avec le temps. Elle est longtemps restée dans son esprit comme une promesse lointaine, un peu vague¹.

Quoi qu’il en soit, après des études d’économie, le jeune homme s’oriente intuitivement vers le 7^e art et intègre le département production de la Fémis (l’École nationale supérieure des métiers de l’image et du son) dont il sort diplômé en 2004. Il produit d’abord les courts métrages d’un camarade de promotion, puis réalise lui-même trois moyens métrages. Le premier, *Charell* en 2006, se présente comme la libre adaptation du roman de Patrick Modiano *De si braves garçons*. Vient ensuite *Primrose Hill* (2007), petite chronique à la croisée de l’Ouest parisien et des tourments de la post-adolescence. Enfin, *Montparnasse* (prix Jean Vigo, 2009) suit la déambulation nocturne de trois jeunes femmes dans le célèbre quartier-titre.

¹ *Télérama*, n° 3174, 21 novembre 2010.

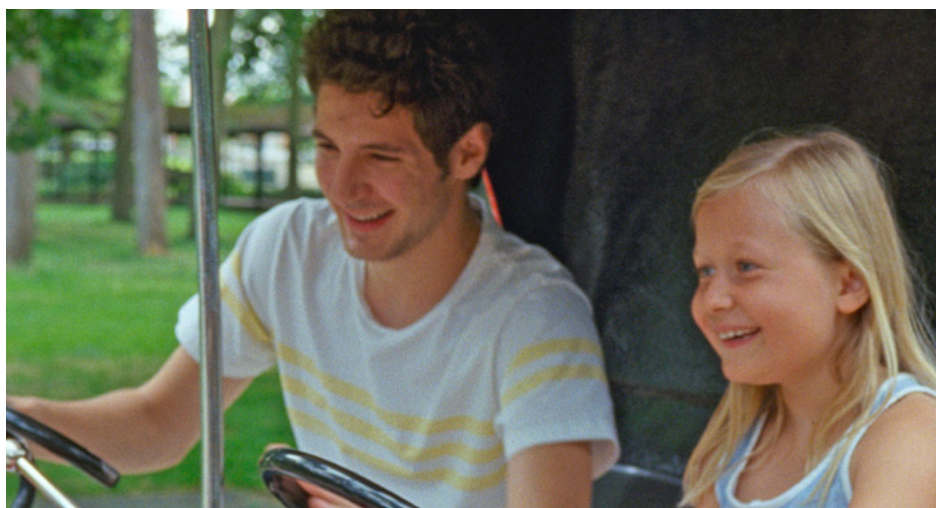
Son premier long métrage, *Memory Lane*, en 2010, est au sens propre une œuvre de jeunesse, qui traite du passage à l'âge adulte, des premiers renoncements, de l'adieu à l'adolescence et des craintes de l'avenir. Le film touche par sa délicatesse, son ton singulier et mélancolique. Comme chez le cinéaste Éric Rohmer, on y arpente beaucoup la ville et ses parcs.

Cinéaste du quotidien, Mikhaël Hers trouve son inspiration dans l'air du temps, l'actualité, les souvenirs ou impressions d'enfance, le monde qui l'entoure.

En 2015, *Ce sentiment de l'été* aborde (déjà) le thème du deuil, au cœur du récit d'*Amanda*, à la différence près que l'intrigue de ce deuxième long métrage rapproche deux êtres *a priori* éloignés, le compagnon et la sœur d'une jeune femme décédée subitement. La douleur de la mort les accompagne à travers trois villes – Berlin, Paris, New York. Des villes filmées comme des espaces irréels, hors du temps, que les protagonistes endeuillés réinvestissent du passé et des souvenirs de la défunte.

SYNOPSIS

Paris, aujourd'hui. David, jeune célibataire de 24 ans, entretient avec sa sœur Sandrine et Amanda, la fillette de celle-ci, une relation chaleureuse et complice. Tout vole en éclats le jour où Sandrine meurt brutalement. Dévasté, David se retrouve alors en charge de sa petite nièce de 7 ans...



FORTUNE DU FILM

Amanda a été sélectionné à la 75^e Mostra de Venise (section Orizzonti) en septembre 2018, où il a fait forte impression sur le public et la presse. Lors de sa sortie nationale (21 novembre 2018), le troisième long métrage de Mikhaël Hers a été distribué sur un ensemble de 120 copies environ.

Zoom



L'éclairage, les reflets estivaux, la lumière un peu diaphane, les couleurs légèrement passées... De nombreux détails visuels voudraient dater l'image. Son grain mousseux (pellicule 16 mm), sa composition, *a fortiori* la physionomie des acteurs (visage, chevelure, costumes) et leur distribution dans l'espace du cadre nous évoquent certaines mises en scène rohmériennes. Le sentiment est d'autant plus tenace que (hasard ?) le prénom-titre du film de Mikhaël Hers est aussi celui d'une actrice dont le souvenir demeure définitivement attaché au cinéma d'Éric Rohmer : Amanda Langlet (*Pauline à la plage*, 1983 ; *Contes d'été*, 1996). On imagine aisément ces deux-là lancés dans quelque flirt amoureux, le détricotage d'une affaire de cœur ou un projet de marivaudage.

Il n'en est rien, bien sûr. Ou presque, sachant qu'il s'agit ici d'une scène de confiance amoureuse au cours de laquelle Sandrine raconte avec complaisance ses déboires sentimentaux à son frère, qui s'en amuse et la taquine gentiment en retour. Cependant, la patine de l'image apparaît comme un élément déterminant de la lecture d'*Amanda*, non seulement de sa première partie (celle d'avant l'attentat), mais aussi de la période de deuil qui la suit, où le passé et le souvenir de la mort de Sandrine refluent sans cesse à l'esprit de David, recouvrent longtemps le lourd présent de son existence. Et habitent en permanence la mise en scène jusqu'à la dernière image du film et l'ultime sourire vainqueur d'Amanda.

L'inscription plastique de l'image, non tant dans une filiation cinéphilique que dans une temporalité du passé, est une manière d'instaurer un décalage temporel, de mettre le récit à distance de sa propre contemporanéité. De raconter, en quelque sorte, cette histoire parfaitement actuelle au passé. Et de charger du poids mélancolique du temps passé, de l'existence vécue et des souvenirs pénibles.

L'image ainsi patinée porte en elle le deuil des choses révolues et des êtres disparus, tout ce qui sépare les morts des vivants. Et la fragilité qui relie les vivants entre eux, comme ici le regard échangé entre le frère et la sœur aînée, qui ressemblent à deux amoureux.

Les yeux dans les yeux, le fil de leurs regards les unit d'un amour chaste, profond, sincère, et pourtant ordinaire. Vécu banalement, entre joies et déceptions, dans la plus parfaite insouciance de sa fragilité, sans (heureusement) y songer, donné comme une évidence. Et, avant que le fil soit à jamais rompu, c'est encore ici le temps de la légèreté des jours heureux, des moments simples, partagés ensemble. Le temps d'*avant*, dont l'image lourde de la douleur à venir et de la trace des heures complices est porteuse.

Cette image de plaisir et de douceur réciproque, pleine de sa propre nostalgie comme les photographies jaunies par le temps, est emblématique de la déchirure d'*Amanda*. Une déchirure en son centre, qui divise le récit et la fratrie en deux. Qui sépare ces deux êtres simples, simplement vivants, présents au monde, en accord avec eux-mêmes et la vi(II)e (par la fenêtre ouverte, Paris, vécu par eux comme un village), injustement, absurdement frappés par le destin et privés d'eux-mêmes.

Carnet de création

Après *Ce sentiment de l'été*, Mikhaël Hers décide de remettre le thème du deuil sur le métier. Il envisage cette fois un dispositif plus radical, moins rétrospectif, en prise directe avec l'actualité récente. L'idée première, se souvient-il, était « de parler du Paris d'aujourd'hui et de capturer quelque chose de la fragilité, de la fébrilité et de la violence de l'époque² ».

Les attentats du 13 novembre 2015 et la prise de conscience d'une certaine vulnérabilité collective constituent le point de départ de l'écriture du scénario. Cette tragédie apparaît, aux yeux du cinéaste, comme « le point paroxystique » des crises que traverse le monde, de la brutalité qui le frappe sans cesse.

Pour autant, il n'est pas question de reconstituer le cauchemar de 2015. « J'aurais trouvé indécent d'inventer une victime fictive pour un événement terriblement réel qui a fauché tant de vies et qui appartient désormais à l'imaginaire collectif³... » Mikhaël Hers préfère, avec sa coscénariste Maud Ameline, s'appuyer sur les ressorts de la fiction et « inventer » un attentat aux abords de la capitale, dans un espace vert (le bois de Vincennes), moins identifiable que tout autre quartier parisien. Le procédé lui permet ainsi de garder une liberté, une distance abstraite face aux circonstances réelles du drame d'alors, et par là d'universaliser son propos.

Cependant, le réalisateur entrevoit deux écueils majeurs à son projet de mise en scène : premièrement, la présence ou non (et comment) des images sanglantes de l'attentat ; deuxièmement le traitement du deuil de David et d'Amanda (quelle dose de pathos ?).

Pour justifier les images-chocs des corps gisant dans l'herbe et leur sang, Mikhaël Hers déclare que « le film ne pouvait pas en faire l'économie, cela aurait été une fausse pudeur. *Amanda* n'est pas un film sur les attentats ni sur le terrorisme islamiste, mais il me semblait impossible qu'ils ne soient pas filmés ni nommés frontalement⁴. » C'est aussi, selon lui, une manière de « faire écran » aux images télévisuelles surabondantes, créatrices par le plein d'un vide que la fiction peut combler en inventant les images manquant à la construction d'un imaginaire amenant la possibilité de comprendre le carnage.

Le sujet d'*Amanda* impose des règles, des passages obligés, des figures scénaristiques qu'il est difficile d'esquiver. Cela exige des choix d'écriture audacieux, qui tirent le film vers les dangereuses brisées émotionnelles du mélodrame. Le metteur en scène doit alors déployer un sens prudent de l'équilibre pour toucher au juste cap de la décence et de la scène réussie. « Je voulais faire un film avec de la

² Dossier de presse.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

retenue tout en me mettant en danger, et en tentant de le rendre le plus partageable possible, d'où cette tonalité qui lorgne aussi parfois vers le mélo. J'étais également guidé par mes personnages, dont je ne pouvais pas ellipser certains des moments dramatiques qu'ils vivent, notamment celui où David annonce à Amanda la mort de sa mère⁵. »

Le tournage d'*Amanda* s'est déroulé pour l'essentiel dans le 12^e arrondissement de Paris (notamment du côté de la place du Colonel-Bourgoin). Fidèle compagnon de route, le chef-opérateur Sébastien Buchmann a été chargé d'en capter les différentes lumières, comme d'habitude en pellicule 16 mm. « C'est sans doute un poncif, explique Mikhaël Hers, mais je crois qu'il y a un besoin de matière, d'avoir prise sur les choses, et le 16 mm est le format qui restitue le mieux le fantasme de cinéma que j'ai, c'est-à-dire une petite bulle de fiction immergée dans une vie qui continue à évoluer à l'arrière-plan⁶. »



Parti pris

« *Amanda* est l'histoire d'un double héritage : celui, collectif, de la fragilité inquiète qui sourd désormais dans les grandes villes, si belles soient-elles ; et celui, particulier, d'une paternité accidentelle. Par petites touches, en s'épargnant les séquences les plus mélodramatiques, Hers montre comment, main dans la main, le grand et le petit enfant continuent à habiter les lieux. » (Louise Dumas, *Positif*, n° 693, novembre 2018).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Les Cahiers du cinéma*, n° 748, novembre 2018.

Matière à débat

TRAJECTOIRES

Fin d'après-midi. Sortie d'école. Une fillette attend. Seule. Son regard azur questionne la rue alentour, dans l'espoir de voir arriver le retardataire, son oncle David, chargé de la récupérer ce jour-là.

La séquence liminaire d'*Amanda* annonce discrètement la suite du récit : l'absence future, le vide laissé par la mort de la mère (autour) du jeune personnage éponyme. Elle préfigure également le cheminement que David, jeune adulte inachevé, devra entreprendre pour être au rendez-vous de la douleur de sa petite nièce bientôt orpheline, trouver le bon « timing » face à ses réactions, le point d'équilibre nécessaire à l'accomplissement de son deuil.

De fait, *Amanda* est d'abord une affaire de trajectoires : d'un oncle vers sa nièce (et vice versa), mais aussi d'un homme (que David apprend à devenir) vers une jeune femme (Léna), d'un fils (qu'il est aussi) vers sa mère anglaise (Alison), et d'une fillette (Amanda) vers cette dernière figure (grand-)maternelle.

Toutes ces trajectoires ne trouvent leur « sens » qu'au tiers du film, après la catastrophe de l'attentat. Avant cela, David se situe encore au carrefour de son existence ; il est un peu comme les arbres sur lesquels il monte pour son travail et dont les branches partent dans toutes les directions. L'attentat va lui assigner un rôle, lui dicter une ligne (de conduite) à suivre. David va devenir, à son corps défendant, le centre de gravité de la narration, un (re)père pour Amanda, lui qui en est *a priori* dépourvu.



LA VILLE COMME ESPACE FAMILIER

David incarne une certaine idée de l'*urbanité* parisienne d'aujourd'hui. Sans cesse en mouvement, il se déplace à pied ou à vélo. Il aime sa ville, l'occupe, et la connaît ; il aide les étrangers, qu'il accueille pour des locations saisonnières, à s'y orienter. Ses allées et venues dans les rues sont une manière d'habiter pleinement l'espace et de dessiner une géographie d'appartenance, intime et collective. Ses déplacements créent du lien. Longs et courts à la fois, ils ne sont jamais épuisants.

La mise en scène s'accorde parfaitement au regard de David, qui nous donne de Paris une image familière, accessible, quasi villageoise, loin des cartes postales, ou alors parfaitement intégrées à la dramaturgie, comme ces touristes en bateau-mouche qui adressent un signe de la main à David et Amanda, corps soudés l'un à l'autre, en arrêt contemplatif sur le pont de Sully. Un signe comme indice cruel de l'indifférence de la vie qui suit son cours malgré tout, alors que tout semble à l'arrêt à l'intérieur de soi. Un signe collectif qui accroît amèrement la solitude dans la douleur, l'isolement du deuil.



Mikhaël Hers envisage également les déplacements du personnage comme une marque de résistance, une victoire face à la barbarie. Après l'attentat, David n'abandonne pas le territoire ; il poursuit ses grandes traversées urbaines ; il continue d'occuper l'espace extérieur et ne le cède jamais à l'ennemi invisible.

L'ATTENTAT, AVANT ET APRÈS

Le trajet qui emmène David vers le bois de Vincennes, où il a rendez-vous avec Sandrine et Léna, est le plus long de tous ceux qu'il effectue dans Paris. Non du point de vue kilométrique (il habite à deux pas), mais en terme de durée filmique, qui contient (retient) en son sein l'horreur imminente du drame. Le spectateur pressent alors un malheur, redoute un accident de vélo. Le bonheur affiché sur le visage de David ne saurait durer... Il a tort de ne pas se méfier des automobilistes qui le frôlent. Cette scène d'accompagnement, destinée à retarder le moment de la chute finale (fatale) de la scène, est aussi un moyen de distraire, de détourner l'esprit du spectateur qui sera ainsi placé au même degré de stupéfaction que le personnage face à l'obscénité du carnage.

David arrive donc immédiatement *après*, ce qui constitue une manière d'évitement de l'hyperviolence du drame. L'onde de choc de l'attentat n'en est pas moins palpable. Au contraire. David est littéralement sonné debout. La sidération de son regard emplît l'écran de son silence cotonneux, qui le coupe du monde, car ce qu'il voit n'est plus le monde, mais du non-monde, de l'immonde, une vision abjecte d'inhumanité baignant dans une lumière irréaliste, glauque, fuligineuse, de fin de journée, de fin du monde.

La scène est à ce point démentielle, qu'elle prend une forme d'abstraction, presque onirique d'incrédulité. David peut-il croire à ce qu'il voit ? Peut-il admettre cette vérité crue du réel ? Quelle part de l'horreur son cerveau est-il à ce moment-là apte à croire, assimiler, accepter ? Qu'est-ce que le film et son personnage principal peuvent-ils faire ensuite de cela sans perdre pied ?

Le deuil, *a fortiori* causé par un massacre, est une route étroite. À la douleur de la mort se mêlent la violence de l'agression et le sang du carnage. Le sentiment d'injustice, le hasard forcément responsable, la brutale absurdité du geste, l'incompréhension de l'acte criminel.

Entre la colère et les pleurs, le metteur en scène fait le choix du pathos. David pleure, mais n'exprimera aucun ressentiment, ni dégoût ni haine à l'égard des auteurs de la tuerie. Sa colère existe-t-elle ? Est-elle rentrée, intérieure ? Ou opportunément évacuée par ses crises de larmes, comme durant la scène de la gare ou à l'annonce du décès de sa mère à la petite Amanda (pudiquement filmée à distance et en un seul plan-séquence).

FAIRE SON DEUIL

La mort de Sandrine assombrit les cœurs et brise le film en deux parties. Dès lors, les cartes sont rebattues et la nature des relations entre David et Amanda, jusqu'à présent horizontales et ludiques, change insensiblement (jusqu'à la promesse finale de l'adoption de l'enfant par son oncle). Une tension mélodramatique se noue alors entre les deux personnages. La mise en scène scande le vide de l'absence de la défunte ; les objets familiers (une chaise, une brosse à dents...) en rappellent la présence disparue.

David, confronté à son propre deuil, s'efforce de reconstruire la vie de sa nièce, qui conteste parfois sa loi et lui impose ses propres règles. Éminemment vivante et douée d'une belle force de caractère, la gamine l'oblige en retour à devenir un adulte (pour lui-même), un père pour elle et un homme pour Léna à qui il rend visite à Périgueux (voyage qui le hisse à l'âge d'homme). David, l'élagueur d'arbres pour la Mairie de Paris, s'applique donc à redessiner l'existence de sa nièce, à « scier » ses pensées mortifères, et à lui redonner une confiance et une vigueur pour mieux la faire pousser.

Ce faisant, le vide qu'il s'applique à combler autour d'Amanda lui renvoie sa propre béance, l'absence, le manque (?) de sa propre mère en dépit de son vieux et violent reniement. Le trajet que David effectue en lui-même prend la forme concrète d'un voyage pacifiant, allant d'un jardin à l'autre, du bois de Vincennes au parc londonien, d'un champ de guerre à un havre de paix. En perdant une sœur, il redevient un fils. Il accomplit à titre posthume la traversée de la Manche, envisagée par Sandrine, comme promesse de réconciliation entre lui-même et sa mère. Les parcs urbains se font alors écho et adressent des leçons de vie et d'espoir aux personnages. De même, des phrases telles que « *Elvis has left the building* » (transmise par Sandrine à sa fille) circulent d'un personnage et d'une scène à l'autre, et induisent *in fine* l'étendue du chemin de deuil parcouru. Réemployée par Amanda, en pleurs devant ce qu'elle préfigure comme une défaite (son joueur de tennis favori est sèchement mené au score), la métaphore lui est retournée par David qui lui explique sagement qu'il ne faut jamais renoncer avant terme, qu'il faut toujours, par-delà le désespoir et le découragement, combattre et résister jusqu'au bout. Ce que confirme le bouleversant sourire, plein de larmes, d'Amanda, jeune enfant encore peu consciente du match qu'elle est elle-même en train de remporter sur son propre deuil, la mort, la vie.

Envoi

Jeux interdits (1952) de René Clément. Août 1940, l'exode. Une colonne de civils est mitraillée par un avion de la Luftwaffe. Les parents de Paulette, une enfant de cinq ans, sont tués, ainsi que son petit chien. Débute alors pour l'innocente gamine une douloureuse route de deuil(s) à parcourir.