

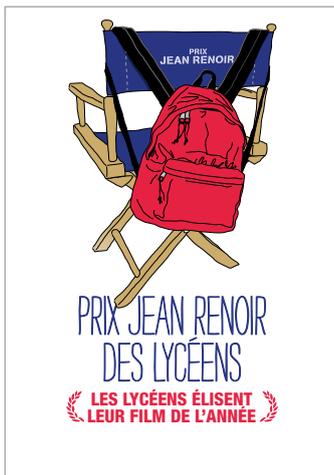
A U R E V O I R L À - H A U T

—
PRIX
JEAN RENOIR
DES LYCÉENS

2017-2018

d'Albert Dupontel





Ce dossier pédagogique est édité par Réseau Canopé dans le cadre du prix Jean Renoir des lycéens 2017-2018, 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 Dgesc (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

Au revoir là-haut

Réalisation : Albert Dupontel

D'après le roman de Pierre Lemaitre, Prix Goncourt 2013, paru aux Éditions Albin Michel.

Avec : Nahuel Perez Biscayart, Albert Dupontel, Laurent Lafitte, Niels Arestrup, Émilie Dequenne, Mélanie Thierry

Genre : fiction

Production : France/ADCB Films, Gaumont, France 2 Cinéma

Distribution : Gaumont

Durée : 1 h 57

Sortie : le 25 octobre 2017

Ressources pédagogiques : <http://aurevoirlahaut-lefilm.com>

Directeur de publication

Gilles Lasplacettes

Directrice de l'édition transmédia

Stéphanie Laforge

Directeur artistique

Samuel Baluret

Chef de projet

Éric Rostand

Auteur du dossier

Philippe Leclercq

Chargée de suivi éditorial

Julie Betton

Iconographe

Adeline Riou

Mise en pages

Isabelle Guicheteau

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Photographies

de couverture et intérieur

© Jérôme Prébois/ADCB 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



© Laurent Lufroy –
Photos Jérôme Prébois

Entrée en matière

POUR COMMENCER

Après des études de médecine, Albert Dupontel (né en 1964) se réoriente vers la comédie. De 1986 à 1988, il suit les cours d'Antoine Vitez à l'école du Théâtre national de Chaillot, puis intègre un bref atelier dirigé par Ariane Mnouchkine, qui le marque durablement. Alain de Greef, l'ancien directeur et créateur des programmes humoristiques de Canal+ (*Les Nuls*, *Les Deschiens*, *Groland...*), lui offre de raconter ses « Sales histoires » à l'écran. Cette série de sketches à l'esprit corrosif fait long feu, et Albert Dupontel trouve le moyen d'étendre son audience dans des émissions de divertissement populaire. Le succès cathodique aidant, il entame dès 1990 une série de one-man-show qui le conduisent jusqu'à l'Olympia en 1992 (« Sales spectacles 2 »). Mais, l'humoriste, nourri au comique absurde des Monty Python et d'une certaine bande dessinée (celle de Marcel Gotlib, père de *Superdupont*, dédicataire avec de Greef d'*Au revoir là-haut*), rêve de cinéma.



Acteur d'abord chez Jean-Michel Ribes (*Chacun pour toi*, 1994) et Jacques Audiard (*Un héros très discret*, 1996), il réalise *Bernie* en 1996, un premier long-métrage à l'humour acide dans lequel il tient le rôle principal (une constante dans ses propres films). Dupontel, qui trouve le cinéma hexagonal anémié, n'hésite pas à forcer sur le Grand-Guignol... Le film crée le choc et la polémique.

Trois ans plus tard, il « récidive » avec *Le Créateur*, ou la lente descente aux enfers d'un jeune auteur dramatique. La singularité de son cinéma se précise. L'acteur-réalisateur est fasciné par la folie, la rage, le chaos ; il en fait le moteur d'une dramaturgie hystérisée jusqu'à l'absurde.

Entouré de ses acteurs habituels (Hélène Vincent, Claude Perron, Roland Bertin...), Dupontel sort *Enfermés dehors* en 2006, et confirme sa tendresse pour les marginaux et son goût pour la mise en scène spectaculaire. La caméra y est virevoltante, le rythme trépidant, les gags cartooniques (dans la veine plastique de Tex Avery).

Le Vilain, en 2009, s'appuie sur les mêmes lois féroces du comique américain. À l'image de sa double source d'inspiration burlesque – « l'usine à gags » de Mack Sennett et l'innocence infantile de Harry Langdon –, Dupontel incarne à nouveau un personnage à la psychologie régressive, capable de passer en un clin d'œil du gentil benêt au méchant sauvage, de la douceur lunaire à la violence extrême.

Transfuge comique, le réalisateur n'est d'aucune chapelle et pratique les mêmes écarts de langage cinématographique dans sa carrière d'acteur qu'il continue de mener activement, jouant à la fois pour Gaspar Noé (*Irréversible*, 2002), Danièle Thompson (*Fauteuils d'orchestre*, 2006), le duo Gustave Kervern/Benoît Delépine (*Louise-Michel*, 2008), Jean Becker (*Deux Jours à tuer*, 2008) et Bertrand Blier (*Le Bruit des glaçons*, 2010).

Enfin, *9 mois ferme* (2013), sa cinquième réalisation où il partage l'affiche avec Sandrine Kiberlain, marque un tournant dans sa filmographie, touchée par une forme de maturité. Le personnage de justicier maladroit qu'il incarne s'avère davantage soucieux de faire le bien, abandonnant le soin à sa comparse d'exprimer sa colère et sa démesure. Le dispositif, toujours aussi baroque et foisonnant, est cependant moins agressif, plus fédérateur. Une tendance qui se confirme avec *Au revoir là-haut*, adapté du best-seller homonyme de Pierre Lemaitre (prix Goncourt 2013).

SYNOPSIS

Novembre 1919. Deux rescapés des tranchées, l'un dessinateur de génie, l'autre modeste comptable, décident de monter une arnaque aux monuments aux morts. Dans la France des années folles, l'entreprise va se révéler aussi dangereuse que spectaculaire.



FORTUNE DU FILM

Après un passage remarqué au festival francophone d'Angoulême dont il fait l'ouverture, *Au revoir là-haut* est très bien accueilli à sa sortie, tant par la presse que par les spectateurs qui atteignent presque les 2 millions (en décembre 2017).

Zoom



Trois personnages éclairés par une lampe à pétrole. De gauche à droite : Albert, Louise et Édouard. Ce dernier, portant masque et écharpe autour du cou, brandit devant Albert un écriteau sur lequel est griffonné : « Comment me trouves-tu ? » La question, cruciale aux yeux de l'homme sans visage, est soulignée par le regard en coin de la gamine vers Albert, dont la réponse apparaît dans son large sourire adressé en retour à Édouard.

La circulation des regards entre les deux hommes est au cœur dramaturgique non seulement de cette image, mais aussi du film et de l'ensemble du cinéma de Dupontel. Lequel raconte depuis son premier long-métrage (*Bernie*) la même histoire obsessionnelle de déclassés, d'exclus, d'oubliés (volontaires, comme ici), unis dans une combative amitié et la même vision amère pour tous les préjudices subis.

C'est cet intense regard de vérité, éclairé à la faible lueur de la lampe de Louise, qui forge l'unité de l'œuvre et sert de ciment au maquignonnage de ses deux héros rescapés. Et c'est encore par ce double regard, dont le sens est pris en charge par la fillette, agent de transmission de la clandestinité et de la bonne *entente* des deux hommes (Louise sert de traductrice entre Édouard et Albert), que passe la quête d'identité et de reconnaissance de l'homme masqué.

Depuis la fin de la guerre où il a perdu sa mâchoire inférieure, Édouard n'est pas seulement méconnaissable. Il est devenu littéralement invisible, caché derrière l'identité du poilu défunt Eugène Larivière et un morceau d'étoffe qui lui dissimule la quasi-totalité du visage. Pour renaître aux yeux de son ami Albert et à ses propres yeux, il doit d'abord rendre à son visage la « partie » d'humanité que la guerre lui a volée. Et pour renaître, il ne peut être vu – et se refléter dans le regard d'autrui sans crainte de l'épouvanter – qu'en prenant l'apparence, la forme humaine que lui offre le masque. Le faux, donc, pour escamoter le vrai, l'invisible, le monstrueux, et donner l'illusion de la réalité par la dissimulation. Cacher, masquer pour apparaître, retrouver une visibilité, une *réalité*, une existence. Mieux, sublimer son apparence nouvelle et en faire un geste artistique.

Le masque porté par Édouard n'est pas seulement fait pour déguiser la laideur, il est conçu pour être admiré pour ses qualités plastiques, sa créativité extravagante qui rappellent les somptueux masques vénitiens qui sont l'art de dissimuler en donnant à voir, qui font de l'artifice de la mystification une plaisante *parade*. Dans la vaste et cynique mascarade d'immédiat après-guerre, où les imposteurs tels que Pradelle abritent leurs vilenies derrière des faciès de respectabilité pour mieux duper les autres, Édouard fait de son masque un objet destiné à lui sauver la face, à lui restituer une place dans le monde des vivants. Par ce masque d'une beauté sublime – et d'autres encore, inspirés de l'art moderne et de la culture populaire début de siècle –, Édouard Péricourt se réinvente des visages au gré de son humeur du jour (tantôt flamboyant, ironique, vengeur, artiste) pour mieux détourner l'attention, l'effroi, ou la gêne suscitée par ce qu'il cache : la laideur physique d'un homme, ou l'odieux rappel des horreurs de la guerre. Car si l'artifice réussit à faire illusion et à dissimuler l'affreuse vérité, il ne fait pas oublier le trou, le vide, la ruine d'un visage sans nom. Derrière la séduisante apparence, il n'y a de fait plus guère de vie, plus d'homme, plus que les ravages et les souvenirs hideux de la guerre, plus rien. Édouard, « gueule cassée », est déjà mort. Son masque en est le signe splendide et dérisoire.

Carnet de création

Si seuls deux jours de lecture du roman de Pierre Lemaitre ont suffi à faire naître l'idée de son adaptation cinématographique, trois années (dont deux de préparation) ont ensuite été nécessaires à Albert Dupontel pour mener à bien son ambitieux projet. Pour l'heure, le franc-tireur du cinéma, qui n'a jamais tourné que ses propres scénarios, ne voit pas la densité de l'œuvre littéraire comme un obstacle. Début 2014, il rédige même un traitement d'une vingtaine de pages (premier d'une série de treize scénarios). Dupontel est enthousiaste. Les idées du roman croisent les siennes. *Au revoir là-haut* représente, selon lui, une puissante charge critique contre notre époque dans laquelle « une petite minorité, cupide et avide, domine le monde, [où] les multinationales sont remplies de Pradelle et de Marcel Péricourt, sans foi ni loi, qui font souffrir les Maillard¹... » Sensible, par ailleurs, au souffle romanesque de cette fresque historique et sociale, il ajoute que « l'intrigue de l'arnaque aux monuments aux morts crée un fil rouge donnant rythme et suspense au récit ».



¹ Dossier de presse du film. De même pour les trois citations suivantes.

Des rencontres ont lieu avec Pierre Lemaitre qui lui accorde une « liberté totale ». Le bouillonnant scénariste choisit alors « d'aller à l'essentiel. À savoir, précise-t-il, la relation forte et passionnée Albert/Édouard, que j'ai confrontée assez tôt dans le scénario à l'arnaque proposée par Édouard [...] ».

Des quelque six cents pages du roman, Dupontel retricote un récit à la fois personnel et respectueux de l'esprit du texte. Son intrigue, foisonnante, est extrêmement découpée – environ deux mille plans au total ! La reconstitution de la Grande Guerre l'oblige à de sérieuses recherches. Il lit, « pioche des informations visuelles sur Internet », visionne quantité de fictions (*À l'Ouest, rien de nouveau* de Lewis Milestone, 1930 ; *Les Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick, 1957) et de documentaires tels qu'*Apocalypse, la Première Guerre mondiale* (2014), une série colorisée par Lionel Kopp que Dupontel embauchera pour retravailler les images de son film dans le style visuel des autochromes d'Albert Kahn.

Le Paris des années folles autant que les scènes de démobilisation font l'objet d'un important travail de collaboration entre le metteur en scène et ses assistants, le décorateur (Pierre Queffelec) et la costumière (Mimi Lempicka). Pour sa part, Cécile Kretschmar consacre cent vingt jours à la confection des masques (le musicien de jazz, l'oiseau et le cheval l'accaparent jusqu'à six jours chacun, seize pour les « grosses têtes »).



Sur le plateau, c'est l'effervescence. Dupontel, qui a dû reprendre le rôle d'Albert au pied levé (c'est un autre acteur qui devait initialement incarner Maillard), répète beaucoup avec ses acteurs. Deux équipes de tournage travaillent parfois simultanément. Des plans-séquences compliqués (tels que celui du chien en ouverture sur le champ de bataille filmé au moyen d'un drone) exigent une préparation longue et minutieuse. Nombre de plans, découpés par Cédric Fayolle (créateur des effets spéciaux), sont tournés sur fond vert afin de pouvoir y insérer tous les trucages numériques durant la postproduction (étalée sur neuf mois). Si bien qu'« un plan [du film] sur quatre² », auquel est encore ajouté un grain numérique s'approchant de la pellicule, est truqué, conclut le metteur en scène.

² « ITW – Albert Dupontel : dans les coulisses d'*Au revoir là-haut* », *RS50*, 28 octobre 2017. [En ligne] <https://www.rollingstone.fr/albert-dupontel-interview-coulisses-au-revoir-la-haut/>

Parti pris

« Avec la folie délirante et maîtrisée qui caractérise ses mises en scène, Albert Dupontel s’est jeté, avec appétit, sur cette histoire, pleine de rebondissements. Son goût pour l’excès trouve ici un terreau idéal. Jamais, dans ses films précédents, il n’avait atteint un tel niveau de perfection formelle, une telle unité dans la construction, une densité aussi impressionnante, ni une telle beauté. »

Jean-Claude Raspiengeas, « La démesure et la jubilation du cinéma d’Albert Dupontel »,
La Croix, 25 octobre 2017, www.la-croix.com.

Matière à débat

STRUCTURE FILMIQUE

La fiction d’*Au revoir là-haut* enjambe un très long flash-back, né du récit brossé par Albert aux autorités françaises qui l’ont interpellé lors de sa fuite au Maroc. Ces fréquents retours au présent du discours (étendu à la voix off) pèsent du poids d’une nouvelle sanction sur les épaules de l’ancien combattant, déjà durement éprouvé. Ils constituent surtout le moyen de couturer les grands pans de l’intrigue et d’assurer l’unité dramatique, nonobstant les ellipses et épisodes du roman retranchés. Pauses, parenthèses et carrefours narratifs, ils permettent de rediriger plus librement l’action, d’en ménager le rythme et les rebondissements, de l’annoncer, de la résumer ou de la commenter, ou encore de risquer de soudaines ruptures de tons et de registres sans (trop) malmener le spectateur. Ils offrent également un solide point de vue (préférant le « je » au « il » du roman) sur les épisodes de la narration ainsi ficelée.



HISTOIRE ROMANESQUE

Au revoir là-haut nous plonge, de fait, dans la folie furieuse de la Grande Guerre, puis dans l'urgence festive des années folles. Après le théâtre des combats, le jeu des plaisirs et des manigances sur fond d'amer retour à la vie civile des Gueules cassées et autres fracassés du feu guerrier.

La grande Histoire broie ici le destin des hommes. Tous sont en définitive à la recherche d'un amour impossible ou perdu (d'un fils, d'un père, d'un frère, d'un(e) ami(e)...). Tous ont un mot d'excuse pour ce qui entache leur moralité (le vol de la morphine pour Édouard, par exemple), mais un seul en cristallise tous les maux – le lieutenant d'Aulnay-Pradelle, mélange intemporel de va-t'en-guerre et d'affairiste véreux, prêt à tout pour arriver. Se chevauchent donc, dans un vaste élan romanesque, l'histoire guerrière, la tragédie familiale, le drame de la vengeance, l'intrigue amoureuse, l'épopée sociale et la question des rapports de classes.

MONUMENTS AUX MORTS

Certes, si le romanesque infuse amplement la fresque historique, c'est bien la page d'histoire – l'attaque de la cote 113 du front (dans le Nord) – qui en constitue l'acte fondateur. Car c'est au fond des tranchées et sur le champ de bataille que se noue l'amitié, ailleurs peu probable, entre Albert Maillard, obscur comptable, et Édouard Péricourt, fils d'un riche industriel parisien. Laquelle se trouve aussitôt consolidée par la dette contractée par Albert envers Édouard qui lui sauve la vie en pleine boucherie – grand morceau de bravoure du film. La mise en scène en est au sens propre immersive : la caméra tourbillonne au cœur et au rythme de l'avancée des hommes et des explosions d'obus, puis se retrouve violemment enterrée avec Albert qui ne doit alors de retrouver son souffle qu'au cheval enseveli avec lui.



La démobilisation fait l'affaire des industriels, pas la paix des rescapés. La substitution et perte d'identité d'Édouard métaphorise la « mort » psychologique et morale des Gueules cassées, ainsi que le long chemin d'absence réparatrice qu'ils doivent ensuite emprunter pour espérer revenir (et reprendre goût) à la vie. Car le présent, quasiment autant que le passé, est cruel. La Nation ingrate préfère ériger des stèles à la mémoire du million de poilus tombés au champ d'honneur plutôt que de se recueillir sur leurs tombes (quand celles-ci sont dûment nommées...). La grandeur des cimetières, dont Pradelle fait un infâme commerce, est alors inversement proportionnelle à leur petit nombre. Les rescapés sont, quant à eux, délaissés, écartés du roman national dans l'immédiat après-guerre ; ils apparaissent comme les orphelins d'un pays soucieux de panser ses plaies en repensant ses symboles patriotiques.

La souffrance physique et morale d'Édouard trouve alors dans ses dons artistiques (développés aux Beaux-Arts) le moyen de purger sa rancœur. Il s'agit pour lui de prendre le pays à son propre jeu de dupes. Les monuments fantômes qu'il dessine et qu'il prétend vendre stigmatisent et tournent en dérision le culte des morts face à l'oubli d'État des vivants. La fiction porte en son sein la question des 138 000 monuments commémoratifs érigés sur le territoire de 1919 aux années 1930. Selon la formule apposée à leur frontispice « Morts pour la France », elle invite avec Pierre Nora et Antoine Prost à interroger la création de la mémoire collective tout autant que le paysage mémoriel et les significations funéraires (républicaines, civiques, patriotiques) des plaques, stèles et autres groupes sculpturaux dédiés partout en France au souvenir de la Grande Guerre³.

Envoi

La Chambre des officiers (2001) de François Dupeyron.
1914. Le départ joyeux d'un jeune officier. Les combats, un éclat d'obus... Puis, le long et pénible retour à la vie d'un mutilé de guerre, la « gueule cassée ».

³ A. Prost, « Les monuments aux morts : culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? » dans P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. I, Paris, Éditions du Seuil, 1984.