

SAMUEL COLLARDEY

L'Apprenti



L'AVANT FILM

L'affiche	1
Le personnage central	
Réalisateur & Genèse	2
Samuel Collardey, premier film	

LE FILM

Analyse du scénario	5
Mûrir à la ferme	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
Le minimum verbal	
Mise en scène & Signification	10
Une construction au jour le jour	
Analyse de séquences	14
Espoir déçu	
Bande-son	16
Contraintes documentaires...	

AUTOUR DU FILM

Regards sur le monde rural	17
La problématique documentaire/fiction	19
Bibliographie & Petites infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.lux-valence.com/image
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

Remerciements : Samuel Collardey, Michèle Tatu.

Photos de *L'Apprenti* : Lazennec, TF1 International, Tamasa.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : décembre 2010

SYNOPSIS

Élève dans un lycée agricole de la région de Montbéliard, en Franche-Comté, Mathieu, environ quinze ans, prend le car pour se rendre chez Paul, qui possède une petite ferme isolée dans le Haut-Doubs. C'est la fin de l'été. Il arrive avec sa guitare et sans grande détermination.

Durant l'année scolaire qui vient de commencer, et au terme de laquelle il doit passer son brevet (BEPA), Mathieu va ainsi alterner périodes en internat et périodes d'apprentissage sur le terrain, chez Paul.

Ses parents sont séparés depuis son enfance et, le week-end, il rend visite à sa mère, avec laquelle les relations sont dures, tendues ; mais il y a cependant entre eux un échange. Ses relations avec son père sont, en revanche, inexistantes.

Frustré de sa vie familiale d'enfant et d'adolescent, Mathieu trouve peu à peu dans la ferme de Paul, qui vit avec sa femme et sa fille, plus qu'un simple lieu d'apprentissage, un lieu où il ressent une chaleur humaine (malgré une certaine rudesse) et de la compréhension. Et il trouve en Paul un homme à l'écoute, un adulte avec qui il peut entretenir un échange constructif.

Cette relation contribue à faire évoluer le gamin, un peu à son insu. Il trouve sa place à la ferme, apprend avec Paul à s'occuper des bêtes ou conduire un tracteur. Dans le courant de l'année, tanné par sa mère, il accepte finalement de rendre à son père une visite qui est une déception.

Parallèlement, il sort de temps en temps avec les copains, lorgne les filles, en rencontre une et connaît ses premiers émois amoureux.

À la fin de l'année scolaire, Mathieu échoue à son examen, mais l'année n'est pas perdue pour autant. Quand il reprend le car en sens inverse, c'est un autre garçon qui quitte la ferme : plus mûr, plus sûr de lui, convaincu sans doute de vouloir devenir paysan.

L'AFFICHE

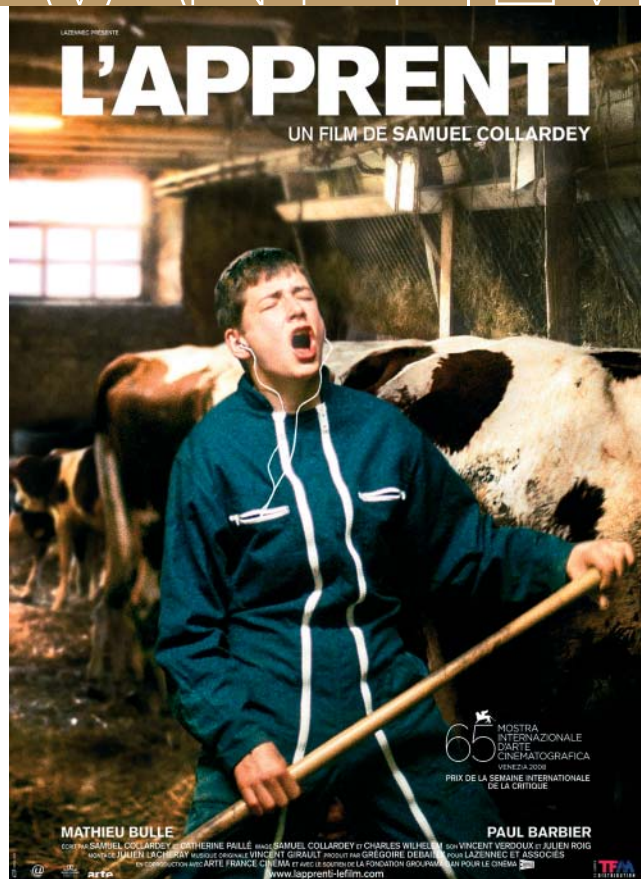
Le personnage central

Sous le titre qui barre le haut de l'affiche, un personnage posé à angle droit à la verticale occupe le premier plan. Nul doute, au vu de sa jeunesse adolescente, qu'il est cet « apprenti » que désigne le titre. Avant même de remarquer le dos des vaches bicolores en second plan et le décor légèrement flou du mur de l'étable avec son râtelier plein de foin, qui nous indiquent que l'apprenti appartient au monde rural, on est d'abord capté par son image de personnage central, très nette, elle, sur la photo.

Vêtu d'un bleu de travail impeccable, il tient le manche d'un outil (un grand balai ? une fourche ?) comme une rame (les deux mains en pronation), mais le film nous montrera qu'il l'utilise comme le support rigide d'un micro sur une scène imaginaire. D'ailleurs, on remarque dans le même instant que le garçon ouvre grand la bouche mais que cela ne ressemble pas à un cri. Il ferme les yeux et les fils qui s'échappent de ses oreilles pour terminer leur course dans une poche ne peuvent aboutir qu'à un appareil à musique, walkman ou iPod. On peut donc en conclure que l'apprenti, censé travailler dans l'étable, est en train de chanter les paroles d'une chanson qui passe dans son appareil. On peut aussi imaginer que cette attitude n'est rendue possible que parce qu'aucun témoin n'assiste à la scène, que le garçon est seul en ce lieu avec les vaches et son travail à faire.

On remarque enfin que le film a été programmé à la 65^{ème} Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (Festival de Venise, donc, en 2008), ce qui, dans notre monde de médias et d'apparences, lui confère aussitôt une crédibilité que le seul nom du réalisateur, encore inconnu du grand public, ne suffirait pas à garantir.

Photogramme tiré du film ou photo de tournage ? Cette affiche s'inscrit dans la tendance majoritaire de l'affiche contemporaine, qui privilégie une photo qui se veut emblématique, signe que



se font rares les expressions de la créativité graphique. Mais il s'agit en réalité d'un montage photographique réunissant deux photos¹ : la photo du garçon, inversée par rapport à la séquence du film, et en fond une partie du photogramme et une photo, tandis que, petit détail, les fils de l'iPod sont passés du noir au blanc pour être mieux mis en évidence.

La scène choisie ici est judicieuse. Elle illustre non seulement le milieu dans lequel évolue le garçon, mais elle suggère très bien certaines réalités du film : la solitude et le repli sur soi (dont sortir sera un des enjeux), l'évasion dans un rêve chanté, mais en exprimant de l'énergie et non de la nostalgie. La référence à aucun autre personnage indique que le jeune apprenti est bien le centre revendiqué du film et que les autres (parents, fermier et sa famille, camarades) ne seront qu'en gravitation par rapport à lui et à son évolution.

1) Détail donné par Samuel Collardey lors d'un entretien qu'il nous a accordé le 24 juin 2010 à Paris

PISTES DE TRAVAIL

- Quel contraste surprend immédiatement dans l'image qui constitue l'essentiel de cette affiche ? À quelle activité renvoient la bouche ouverte et les yeux fermés du personnage ? Quel détail confirme cette interprétation ? À quelle autre activité renvoie le fond, vaches et sol ? Quel objet pourrait, à première vue, appartenir à ces deux activités ? Quel rôle joue la combinaison bleue avec ses lignes blanches ? Comment l'ambiguïté réalité-fiction est-elle induite par l'affiche ?

RÉALISATEUR GENÈSE

Samuel Collardey, premier film



Enfants de la péninsule Ungava, photo de Robert Flaherty, vers 1910.



L'Enfance nue de Maurice Pialat

En arriver au cinéma

Né à Besançon en 1974, Samuel Collardey, fils d'ouvrier et petit-fils de paysans, a été élevé dans un village franc-comtois du Doubs. « *J'étais dans une famille rurale d'ouvriers, explique le cinéaste, personne ne m'a amené à voir des films dans ma jeunesse, donc j'ai vu des films à la télévision. Fils unique dans un petit village, j'étais seul de ma génération, donc je nourrissais mon imagination en me racontant des histoires, et je regardais beaucoup la télé. Je regardais les films de mon âge, quand j'avais 10-11 ans, j'avais des posters de Stallone en Rocky, de Schwarzenegger. Le cinéma, c'était la sortie, j'appréciais mieux le film sur grand écran, bien sûr.* »¹

Samuel Collardey perd son père à l'âge de 13 ans, et cette absence traumatisante sera l'un de ses éléments d'inspiration pour le sujet de *L'Apprenti*. Sa mère l'envoie alors en internat à Besançon puis, après un bac technique, il va à Montbéliard préparer un BTS audiovisuel « *avec un copain, en nous disant que ça pourrait être marrant.* »¹ Et c'est là, au lycée Viette, encore sur le petit écran, qu'il découvre le cinéma et prend conscience de ce qu'est vraiment un grand film : « *Un jour un prof m'a ouvert une armoire pleine de cassettes vidéo de grands classiques du cinéma. J'ai appris ce qu'était un auteur.* »¹ Mais les grandes histoires romanesques ne l'attirent pas, il se sent proche d'un cinéma qui raconte des histoires qui peuvent arriver, lui arriver. Aussi se sent-il des affinités avec le cinéma de Jean Renoir ou de Maurice Pialat ; il se sent aussi très proche de Flaherty et de la tradition documentariste anglaise des années 30, et dans l'esprit des frères Dardenne, de Ken Loach, de Kiarostami. Cependant, à cette époque, Samuel Collardey préfère s'intéresser à la photo. « *En BTS, on avait des caméras à notre disposition, on faisait des petits films, mais je ne me mettais pas dans l'idée que j'allais devenir cinéaste.* »¹

Après son diplôme, il travaille comme technicien pour France 3-Région de 1999 à 2001 à Dijon, Strasbourg, Nancy, donc sans s'éloigner beaucoup de ses racines. En même temps, il cherche à travailler sur des films. C'est ainsi que, croisant des étudiants de la Fémis sur un tournage où il parvient à devenir stagiaire, il décide de tenter cette voie. Il réussit le concours in extremis, car il a déjà 27 ans, tout près de l'âge limite pour prétendre à cette école, où il entre en 2001. « *Même en intégrant la Fémis, je ne me sentais pas encore pousser une vocation. L'idée était encore de devenir chef-opérateur, technicien, pas cinéaste.* »¹

Il fait à la Fémis son premier exercice de cinéma, **René et Yvonne** (2004, court métrage tourné en super 16, 44 minutes de rushes pour 22 minutes de film). C'est le portrait en quelques séquences d'un couple de vieilles personnes de son voisinage franc-comtois, un frère et une sœur qui racontent un peu leur quotidien. Et surtout il réalise son film de fin d'études en 2005, un court métrage aussi, **Du soleil en hiver** (en bonus sur le DVD de **L'Apprenti**). Ce petit documentaire, récompensé dans de nombreux festivals, annonce les thématiques de **L'Apprenti** et, dit-il, « son dispositif de mise en scène : filmer un adolescent dans le monde paysan. »²



Du soleil en hiver



L'Apprenti

La Fémis l'a formé ainsi aux métiers du cinéma, et en particulier à celui de chef-opérateur. Il l'est sur ses propres films, évidemment, mais aussi sur d'autres : deux courts métrages de Nikolay Khomeriki (**Tempête** en 2004 et **À deux** en 2005, les deux films tournés en 35mm), puis en 2008 sur un long métrage de Nassim Amaouche, **Adieu Gary** (avec Jean-Pierre Bacri, sorti en juillet 2009).

Financer un premier long métrage

D'emblée, dès ses deux courts métrages, Samuel Collardey exprime une certaine idée du cinéma, de ce qu'il veut faire. C'est le monde qu'il connaît qui l'intéresse, l'environnement dans lequel il a grandi, cette nature franc-comtoise et certains de ses acteurs naturels. « *Tourner en 35mm, avec tout ce que cela comporte de contraintes techniques, d'attention portée à l'éclairage, au cadre, et de solennité pour ceux qui sont filmés, tout en cherchant à saisir le réel, ses imprévus, et la nature des gens.* »²

Avec un camarade, Grégoire Debailly, qui était dans sa promotion, Samuel Collardey a commencé dès la fin de la Fémis à travailler sur des projets. À la sortie de la Fémis, Grégoire Debailly a plusieurs propositions d'embauche, dont une aux productions Lazennec : Alain Rocca lui propose une enveloppe de développement. « *C'est comme ça que s'est concrétisé le projet de L'Apprenti*, dit Samuel Collardey, *j'ai écrit un scénario très rapidement, je l'ai fini en avril 2006, on a commencé à tour-*

ner en octobre. Lazennec était en train de tourner avec une autre productrice un film au budget de 14 millions d'euros, et il y a eu un deal qui a permis à L'Apprenti de passer dans le même package. Il y a eu 200 000 euros pour nous. Cette somme a permis de commencer le tournage. On attendait une réponse de France 3 qui ne venait pas. En plus l'argent public ne peut intervenir sur un tournage déjà commencé. On nous a dit d'aller voir Arte, qui est entré dans le financement en janvier-février 2007, 300 000 euros, la fondation GAN aussi, 60 000 euros, et le film s'est fait avec un budget total de 750 000, car Lazennec a mis la rallonge en espérant que Canal + serait intéressé. On n'avait pas eu l'avance sur recettes, ce que je comprends ; on avait dit : voilà, on a un scénario mais on ne va pas tourner le scénario car on met deux personnes en présence et on ne sait pas exactement ce qui va se passer, vous verrez ce sera génial ! »¹

Repérages et casting

Dans son travail d'avant le tournage, Samuel Collardey s'attache d'abord à repérer les lieux, et notamment la ferme, qu'il trouve grâce à un membre de sa famille qui vend du bétail et connaît les paysans du coin. « *Je l'ai accompagné dans son travail et je suis tombé sur Paul, qui m'a rapidement séduit. J'ai senti que cet homme ne prenait pas des apprentis pour avoir de la main d'œuvre gratis, mais pour construire quelque chose avec eux. Il en reçoit peu car c'est chaque fois une expérience forte.* »² La ferme isolée, où Paul élève ses vaches montbéliardes et quelques porcs, se trouve dans la vallée du Dessoubre, non loin du village du Russey, exactement à Mancenans-Lizerne à côté de Maïche. Pour choisir l'adolescent, Samuel Collardey visite un lycée agricole privé de la région, la Maison familiale de Vercel, où il a déjà tourné **Du soleil en hiver**. La directrice lui a accordé de rencontrer des lycéens, choisis par elle, qui auraient un stage à effectuer sur le terrain l'année scolaire suivante, mais aucun ne convient. Au moment de partir, Mathieu, 14 ans à ce moment-là et qui ne faisait pas partie du groupe sélectionné par la directrice, vient de lui-même à la rencontre de Samuel Collardey et se met à pleurer en lui racontant son histoire. Il aiguise la curiosité et l'intérêt du cinéaste qui va le voir chez lui, le filme au naturel avec une petite caméra, avant de porter son choix définitif sur lui. Samuel Collardey tient désormais ses deux personnages (« acteurs » ?) principaux.

Principes de tournage

Pour **L'Apprenti**, comme pour **Du soleil en hiver**, le désir de restituer quelque chose de son autobiographie n'est pas étranger à la genèse du film. Il entend donc partir du réel, quitte à ce que le film ensuite dérape, s'échappe de son carcan originel : on le sent dans le court métrage, ce sera encore plus flagrant dans **L'Apprenti** (cf. « Mise en scène & signification » p. 10).

Le cinéaste ne cache pas son admiration pour le grand peintre franc-comtois Gustave Courbet, chef de file de l'école réaliste et dont il se réclame pour justifier ses choix esthétiques. « *Dans ma région, on vit avec lui. On respire Courbet, il est partout. Et déjà à la Fémis, à force de voir toujours les mêmes acteurs branchés dans des films parisiens aux préoccupations si éloignées de moi, je pensais à Courbet et à ses toiles gigantesques qui mettaient en scène de vraies gens. Il y avait aussi l'aspect politique (on sait comment ses positions politiques ont détruit Courbet), modestement, en mettant sur le grand écran ces gens-là, qui jouent leur rôle, au lieu que ce soit des stars du moment. Je voulais le grand écran pour filmer René et Yvonne, Paul et Mathieu.* »¹

Documentaire en principe donc... Mais Samuel Collardey fixe ses idées sur le papier comme s'il s'agissait d'une fiction classique, à partir de ce qu'il peut apprendre de Paul et de Mathieu,



Les paysans de Falgey revenant de la foire, Gustave Courbet (1850)



Autportrait dit aussi L'Homme blessé ou Le Moribond, Gustave Courbet (1844-1854)



qu'il pousse aux confidences sur eux-mêmes. Il enquête aussi auprès d'anciens apprentis de Paul.

Le tournage commence au début de l'année scolaire de Mathieu, et s'adapte à son rythme. Le cinéaste tourne une semaine ou deux par mois selon les mois, et cela pendant plus de dix mois, jusqu'à l'été 2007. Il s'attache à ne faire qu'une prise, sans répétitions et durant laquelle il laisse tourner la caméra tant qu'il n'a pas obtenu ce qu'il recherche. Après visionnage des rushes, il réfléchit avec ses personnages sur la suite à donner en fonction de ce qui a été révélé dans la scène précédente. Le montage est effectué à partir de vingt-sept heures de rushes (entièrement en prise unique donc).

Le film est sélectionné à la 65^{ème} Mostra de Venise en septembre 2008, où il obtient le Prix de la semaine internationale de la critique. Il sort en France le 3 décembre 2008, distribué par UGC. Avec moins de 50 copies, le film fera finalement environ 100 000 entrées durant sa période d'exploitation. Il obtient ensuite le Prix Louis-Delluc (Premier film).

Loin du monde rural !

Si Samuel Collardey a rompu avec la paysannerie, il n'a contribué à l'exode rural que le temps de ses études. Il a très vite repris le train dans l'autre sens en suivant le mouvement de l'exode urbain, par lequel toute une population citadine s'est installée dans les campagnes (cf. « Autour du film » p. 17). Il habite aujourd'hui tout près d'Ornans (4 100 habitants), chef-lieu de canton du Doubs et commune natale de... Gustave Courbet (1819-1877) !

Mais il ne se considère pas du tout comme un cinéaste régionaliste ou rural. D'ailleurs son prochain film de long métrage, toujours produit par la société Lazennec, commence dans un petit village du Sénégal, continue en région parisienne, et se termine à Sochaux, qui n'est pas la campagne. « Je suis parti d'une rencontre avec quelqu'un qui m'a raconté son histoire, explique Samuel Collardey, et c'était l'occasion de faire une sorte de road movie comme j'avais envie d'en faire, documenté mais qui permettait une improvisation en temps réel. En deux mots, c'est l'histoire de ces jeunes footballeurs africains qui sont repérés par des agents véreux, puis amenés à Paris. Mon personnage réel a vécu trois ans de galère à Paris, puis il s'est retrouvé dans une famille d'accueil à Dijon. À partir de cette histoire, j'ai écrit un scénario. Une grande partie du film va se passer dans un foyer africain, et ça permet de montrer ce qu'il s'y passe autrement que dans un reportage de TF1. Je raconte une histoire dans une réalité qui se rattache vraiment au monde. J'ai envie d'avoir à la fois le roman (le personnage, l'aventure), et le réel. »¹

1) Propos recueillis lors de l'entretien que nous a accordé Samuel Collardey le 24 juin 2010 à Paris.

2) Propos recueillis par Claire Vassé in Dossier de presse du film.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Mûrir à la ferme

De septembre à juillet, de la rentrée scolaire à l'échec à son examen de fin de premier cycle, *L'Apprenti* déroule une année de la vie d'un adolescent en quête de soi, écartelé entre trois mondes dont il doit parvenir à assurer la coexistence, sinon la cohésion, s'il veut trouver sa propre voie. En principe complémentaires, celui du lycée et celui de la ferme où il fait des stages périodiques se révèlent très différents dans ce qu'il vit et ce qu'il ressent. Quant au troisième, le monde privé, il est marqué par les conflits familiaux, les éveils de la puberté avec ses violences et ses doutes, ses joies aussi (souvent accouchées dans les excès et le chahut, mais aussi dans la douceur d'un premier baiser). Ce sont ces thèmes qui tissent, en trois actes de plus en plus courts, la progression narrative de *L'Apprenti*.



Mais quel est donc le problème de Mathieu ?

Cette première partie est la plus longue, elle dure à elle seule la moitié du film (séq. 1 à 19). Le gamin qui débarque de l'autocar, remonte l'allée et découvre la ferme avec ses occupants, on ne sait forcément rien de lui, mais dès sa première confrontation avec Paul, sa femme et leur fille, il révèle une nature renfermée, mal à l'aise, peu causante, voire fuyante. Les premières scènes montrent comment, peu à peu, Mathieu découvre le monde concret de la ferme (1 à 7), en même temps que le spectacle d'une vie de famille où un père est attentif à sa fillette en lui expliquant un poème (4). Après l'intermède du lycée agricole qui tend à faire penser qu'il s'agit plutôt d'un environnement joyeux pour le garçon (8), sa première scène avec sa mère dévoile une situation conflictuelle avec elle. À ses remarques pertinentes, Mathieu oppose un comportement brutal et irrespectueux qui indique que s'il y a un problème, c'est sûrement au sein de la famille qu'il se niche, et qu'il y a quelque chose qui s'ajoute au simple « passage de l'adolescence » pour venir en aggraver les effets. Ce mal-être de Mathieu se reflète dans sa négligence (13), mais surtout dans la violence qu'il déchaîne à la ferme sur des gallinacés terrorisés (14), et qui s'est exercée aussi sur un de ses camarades (16). La croissance de cette violence est compensée par, en quelque sorte, des dérivatifs : l'ivresse au bistrot, l'épisode de séduction avec la fille, des discussions plus « sérieuses » sur le travail des paysans.



Mais il faudra attendre près de 40 minutes (séq. 19) pour connaître le problème profond, le seul qui vaille vraiment : la frustration de Mathieu dans sa relation avec son père. Cette frustration n'était d'abord qu'en gestation, ou sous-jacente pour le spectateur, quand on constatait lors de la première « scène de famille » (9) que la mère monopolisait la relation familiale. Le père, non seulement était absent, mais n'était même pas évoqué, ni par la mère, ni par le fils. Quand cette existence du père est enfin directement dévoilée (19), on note que l'on a déjà passé Noël dans la chronologie

du scénario. Cette scène de Noël que Mathieu passe avec Paul et sa famille (18) a d'ailleurs été la première occasion d'entendre Mathieu parler de ses relations avec sa famille et de la séparation de ses parents. Cette situation est ensuite directement exprimée (19), toujours en l'absence du père et, face à sa mère, le gamin déverse ce qu'il a sur le cœur.



Un pic dramatique

La deuxième partie (20 à 28) déroule le grand « suspense » du film ! On sait que Mathieu n'a pas rencontré son père depuis des mois ; il a donné toutes les bonnes raisons de ne pas le revoir, on devine pourtant que cette rencontre aura lieu, on est au moins obligé de la souhaiter ! Suspense : où, quand et comment va-t-elle avoir lieu ? Cette attente de l'inévitable confrontation avec le père (27) pourrait faire passer au second plan la suite des scènes de ferme et même la séance de piscine où Mathieu mate la gent féminine avec un copain de classe. Mais le scénario condense alors le temps (quatorze minutes d'attente seulement pour en arriver à rencontrer le père). Et les scènes sont particulièrement choisies : spectaculaire avec la naissance du veau, ludiques (jeux d'hiver, leçon d'anglais, piscine, et même, en 24, la journée où Mathieu est responsable de la ferme et où il chante *Je te promets*).

La rencontre avec le père représente donc le pic dramatique du scénario. L'espoir que Mathieu a mis dans cette rencontre (du moins on l'imagine, tant il aspire à être pris en considération et aimé par son géniteur) n'a d'égal que la déception et le désarroi qui s'ensuivent devant une parole paternelle en berne. N'étant ni chez Alfred Hitchcock ni chez King Vidor, il paraîtrait un peu exagéré de qualifier ce moment de *raptus*. Mais pourtant, étant donné le contexte et la linéarité de la narration au rythme des saisons et de l'année scolaire, pourquoi pas ? Car il s'agit bien là de la scène, en outre fort bien placée dans une dynamique dramaturgique (pas très loin de la fin du film), où Samuel Collardey imprime une soudaine et véritable hausse de tension dans ce que ressent son jeune héros, créant ainsi, justement, cette impression de *raptus*. C'est peut-être la manifestation la plus

étonnante de l'ambiguïté que ce film entretient, dès son scénario même, dans l'imbrication du documentaire dans la fiction, ou le contraire (cf. « Mise en scène & signification » p. 10). La tension dramatique tient encore un moment, quand Mathieu confie son désarroi à Paul et trouve en lui un interlocuteur à la hauteur de la situation (28).



Finir l'année

La dernière partie (29 à 35) est la plus courte, car Samuel Collardey a bien compris qu'il allait être difficile de maintenir cette tension dramatique. Mais c'est la fin de l'année et, pris dans la problématique paternelle, on avait oublié qu'on était parvenu à la période de l'examen ! Histoire d'un dernier petit suspense : Mathieu va-t-il réussir ou non ? (30, 32). Et c'est aussi, avec la belle saison et les fêtes champêtres, le temps des amourettes adolescentes (31). Si Mathieu ne peut se construire dans sa famille éclatée (sans frère ni sœur comme complice d'infortune), il lui faut donc pour émerger se raccrocher aux autres éléments qui composent sa vie. Il n'avait personne à qui se confier vraiment, il a pu pleurer auprès de Paul (28) qui, en retour, lui confie le drame de sa vie, d'homme à homme (33). Paul aura été une sorte de révélateur, quelqu'un qui, en s'intéressant à Mathieu, en le valorisant, a contribué à le faire mûrir. À la fin de l'histoire, malgré la scène où Mathieu écoute la chanson *Je te promets* en grattant sa guitare comme une sorte d'ouverture sur le futur, il reste avant tout la frustration avec son père, qui s'est imposée comme le véritable sujet du film et qui a sous-tendu toute la progression du scénario.

PISTES DE TRAVAIL

- Pourquoi le vrai problème de Mathieu (sa frustration affective dans ses relations avec son père) est-il donné à percevoir au spectateur après un aussi long temps (séq. 1 à 26, la moitié du film) ? N'est-ce pas une forme de suspense propre à *L'Apprenti*, très éloigné d'un suspense policier, façon Hitchcock ou thrillers ? Qu'est-ce que cette première partie nous fait attendre, espérer (découvrir au moins) ou craindre ? Quels sont les éléments, les indices qui alimentent cette attente, l'exaspèrent même, nous permettent de penser qu'il y a quelque chose à attendre ?
- Comment se déroule la scène où pourrait, devrait, se résoudre cette attente, se dénouer le suspense ? La scène de la rencontre avec le père (27) ne joue-t-elle pas également sur une forme de suspense : chacun des deux arrivera-t-il, comment et quand, à dire à l'autre ce qui apaiserait leurs souffrances ?

Découpage séquentiel

1 - 00h00'

Arrivée. Court générique de début. Après un parcours en bus, un adolescent s'engage dans une allée conduisant à une ferme.

2 - 00h02'13

Premier contact. À la table de la cuisine, Mathieu fait connaissance avec Paul, sa femme et leur fillette. On mange comme lors d'un goûter. Décor simple et modeste. La femme parle la première : « Tu es en quoi à l'école ? ». Mathieu, sur la réserve, dit préparer un BEPA.

3 - 00h03'03

Premiers pas. Chemin boueux et paysage du Jura en fond. Paul et Mathieu rentrent les vaches.

4 - 00h04'52

Poème. À la table de la cuisine, Paul fait réciter un poème de Verlaine à sa fille, puis explique le texte à sa façon.

5 - 00h06'47

Seul. Paysage et, en bruit de fond, une machine agricole. Puis Mathieu dans la salle de bains. Il se lave, se sèche en se regardant dans le miroir.

6 - 00h07'55

Le cochon. On tue un cochon dans la cour de la ferme. Mathieu assiste et participe au rituel, puis au travail immédiat qui suit l'exécution.

7 - 00h11'00

Premier sourire. Mathieu et Paul devant le cahier de notes à remplir. La première semaine est globalement bonne. Un commentaire de Paul proquoque le premier sourire de Mathieu.

8 - 00h12'58

Lycée agricole. Des élèves dévalent les escaliers. On reconnaît Mathieu. Séance de douches durant laquelle les ados chahutent. Raccord sur Mathieu au tableau dans une classe. C'est la première fois qu'on l'entend parler si longtemps. On remarque que sa voix d'ado mue.

9 - 00h15'13

Mère et fils. Mathieu fonce en mobylette chez sa mère. Dans l'appartement, il consulte une revue sans regarder sa mère qui lui parle en repassant. Discussion conflictuelle sur son orientation scolaire.

10 - 00h17'26

Retour à la ferme. Mathieu apprend à diriger les vaches vers l'étable. Il n'y arrive pas. On ne sait ensuite s'il a réussi ou si Paul est intervenu. Mathieu semble mieux communiquer avec Paul, qu'il tutoie, quitte aussi à critiquer ses méthodes.

11 - 00h21'00

Camarades. Mathieu discute avec d'autres élèves. Il continue avec eux sa critique sur la façon dont Paul mène sa ferme. Puis bataille de polochons dans le couloir des chambres de l'internat.

12 - 00h22'18

Porcherie. Mathieu nettoie la porcherie. Paul critique sa façon de faire et guide son action. Puis Mathieu sort de la porcherie, se place près d'un tas de fumier et s'occupe d'une machine.

13 - 00h23'54

La femme de Paul. Pendant que Paul fait la sieste, elle épluche des pommes, assise à la table, et fait

des reproches à Mathieu sur ses négligences, s'interroge sur sa peur des vaches. Songeur, Mathieu est ensuite assis, sans se balancer, sur une balançoire du jardin, tandis que la fillette, dans la balançoire d'à-côté, se balance.

14 - 00h25'43

Liberté solitaire. Mathieu, muni d'une fronde, tire sur des coqs avec une jubilation irréfléchie, et glisse dans la boue. Il est tout crotté. On le retrouve dans sa chambre : ses doigts sales grattent une guitare avec maladresse.

15 - 00h28'17"

Ivresse. Au bistrot avec la bande de copains (on note qu'il y a une fille à côté de lui), Mathieu frime en ouvrant les bouteilles de bière. Puis à l'extérieur, malade, il vomit.

16 - 00h30'25

Violence. Face à la principale du lycée, Mathieu et sa mère. Il doit s'expliquer car il a menacé un autre élève avec un cutter. Il ne semble pas évaluer la gravité de son geste.

17 - 00h32'00

Fille. Mathieu fonce sur sa mob, une fille derrière lui. Puis ils sont assis face à un paysage, il veut savoir si elle est avec un autre garçon. Puis, à la ferme le soir, il dialogue avec elle sur ordinateur.

18 - 00h35'15

Noël. Paul, sa famille et Mathieu vont en voiture à Montbéliard pour le marché de Noël. La femme, détendue, offre des chocolats à Mathieu. Ils boivent un verre de blanc. De retour à la ferme, ils font l'arbre de Noël.

19 - 00h37'40

Liens familiaux. La mère de Mathieu est au travail dans un atelier. Puis chez elle, elle mange avec Mathieu qui va jouer dans sa chambre comme un enfant plus jeune. Sa mère entre avec une pile de linge repassé. Ils se disputent à propos du père que Mathieu ne voit plus.

20 - 00h41'40

Naissance. Mathieu aide Paul à faire vêler une vache. Plus tard, il donne à boire au petit veau avec un tuyau, il ne se montre pas toujours patient.

21 - 00h46'23

Jeux d'hiver. On joue aux cartes à l'intérieur dans une ambiance familiale décontractée. Puis Paul et Mathieu s'adonnent à une séance de luge et se lancent des boules de neige.

22 - 00h50'29

Leçon d'anglais. Côte à côte à la table, Mathieu a un cahier et Paul un livre, qui l'aide à sa manière, plutôt cocasse, à faire le devoir d'anglais.

23 - 00h52'06

Fourrage. Paul et Mathieu dans l'étable étalent du fourrage. Cette scène courte vient rappeler les contraintes quotidiennes de la ferme.

24 - 00h52'38

Seul et puissant. Paysage de début printemps. Paul confie à Mathieu de s'occuper des vaches. Il porte une meule de paille dans la grange avec le tracteur qu'il conduit vite, s'active dans l'étable en portant un walkman et chante la chanson de J.-J. Goldman « Je te promets ».

25 - 00h55'36

Âne. Il essaye de maintenir une patte de l'âne pendant que Paul taille la corne d'un sabot.

26 - 00h56'52

Piscine. Après GP sur le toboggan de la piscine, Mathieu et un copain de sa classe parlent « filles et femmes ».

27 - 00h59'01

Papa. Mathieu rend visite à son père dans la scierie où il travaille. Échec des retrouvailles.

28 - 1h02'42

Bilan. Mathieu, bouleversé par sa rencontre avec son père, se confie à Paul qui lui pose des questions et tâche de ne pas dramatiser.

29 - 1h04'34

Nature et saisons. Plans sans paroles illustrant l'été et l'intégration de Mathieu à la vie rurale, du moins près de Paul.

30 - 1h05'52

Examen. Mathieu en salle d'examen. Il bâille.

31 - 1h07'08

Baiser. À la fête du village, Mathieu et sa copine dansent, puis s'embrassent.

32 - 1h09'11

Échec. Chez la mère, Mathieu apprend qu'il a échoué à son examen.

33 - 1h11'27

Révélation. Mathieu balaie la grange. Puis Paul révèle qu'il a eu un fils qui resta longtemps malade avant de mourir.

34 - 1h14'22

Départ. Des au revoir peu expansifs. Mathieu descend l'allée. Paul marche dans son terrain en présence du chien. Le car descend la route.

35 - 1h16'36

« Je te promets ». Mathieu joue sur sa guitare en fredonnant sur la voix du chanteur. Puis il ne joue plus et écoute, songeur, jusqu'au brutal cut au noir.

36 - 1h19'18

Générique de fin. La bande-son de 35, elle, continue.

Durée du film en DVD : 1h21'

PERSONNAGES

Le minimum verbal

Point commun à tous ces personnages : leur économie dans l'utilisation du langage. Aussi toutes leurs paroles prennent-elles un relief particulier, riches en sens, même dans les mots anodins de la vie courante.

Mathieu

Air soucieux, fermé (1), sourit rarement (premier sourire en 7, rire avec les copains ou à la ferme en 20 et 21), va instinctivement vers les animaux (chevaux 1 et 34, chat 4), taciturne voire mutique (4, 13) et même déprimé (il pleure en 28), les yeux parfois fuyants (4), mais se regarde dans le miroir (5). Il est habillé comme un petit citadin à la mode. Il oscille d'abord entre docilité (avec Paul) et négligence (quand il est seul à la ferme). D'ailleurs, la fermière le lui reproche (13).

Quand il se lâche, il devient carrément bavard ou chahuteur, on s'en aperçoit quand il est avec ses copains dans les douches (8), dans le dortoir (11) ou au bistrot. Sans doute y a-t-il chez lui un désir de se rendre intéressant quand il critique Paul devant les copains (11) après l'avoir critiqué face à face sur sa conception du travail (10). Sa critique conduit à ce qu'un autre élève lui pose la question plus profonde de la dialectique de l'exploitant ou du cultivateur : en réponse, il répète en raillant le mot « paysan » que revendiquait Paul en 10. Il frime en ouvrant les bouteilles de bière (15), fait le coq, s'enivre... Pas sec non plus au tableau, même s'il ânonne avec sa voix de fausset qui n'a pas fini de muer et qu'on remarque ici (8), quand il chante (14) ou avec le père (27). Il parle sans respect à sa mère (9) qui le traite de « tête de mule ». Il circule à mobylette dans la région (9, 17, 27), toujours l'air pensif. Sa violence d'ado à problèmes se déverse sur des coqs qu'il pourchasse avec une fronde sans qu'il soit bien conscient de ce qu'il fait (14), et une séance avec sa mère devant la directrice montre qu'il peut être violent avec ses camarades (16). Dans ses moments de liberté à la ferme, seul, il s'essaye à la guitare sans briller (14) ou chante sur son walkman (24) ; il semble avoir fait des progrès à la fin (35). Il est particulièrement emprunté pour parler avec la fille, mais semble mieux sortir les mots importants sur son clavier d'ordinateur, quoique la conversation reste très basique (17). Ses répliques dans la discussion sur les filles avec le copain à la piscine (26) restent très sibyllines et on a plus l'impression d'une complicité muette des deux adolescents sur l'attirance, encore pleine de questions, pour l'autre sexe.

Il est parfois capable de s'amuser comme un enfant beaucoup plus jeune (19). Il se lâche pour parler de sa relation frustrante avec son père. Il a beau refuser devant sa mère de téléphoner à son père, il finit par aller le voir, car au fond, il voudrait être aimé de cet homme, se sentir estimé de lui. En revanche, il a la confiance de Paul qui lui confie la ferme (24). Mais la visite au père montre son sentiment ambigu (27), marqué par le mélange de rancœur et d'envie de reconnaissance. Contradictoire aussi quand, après avoir bâillé d'ennui pendant l'examen, (30), il est quand même furieux d'avoir échoué (32).

Paul

Paysan éleveur plutôt à l'ancienne, environ 55 ans mais le visage fatigué, c'est d'emblée un homme qui respire la mesure, la tempérance. Il dégage une certaine assurance, il inspire confiance. Une sorte de force tranquille. Justice et bienveillance. Il se veut très pédagogue, autant quand il s'agit d'aider les enfants dans leur travail scolaire (4, 22) que dans sa façon d'enseigner à Mathieu le travail de la ferme, conduire les vaches (3, 10), tuer le cochon (6) et l'activité qui s'ensuit sur la viande fraîche, la naissance du veau (20). Il est à l'initiative d'un équilibre entre le travail et le loisir (cartes, luge en 21). Il y a la fois chez lui un sens du travail bien fait, mais sans en avoir le culte, car « c'est pas une religion d'être paysan » (10). Son ton peut devenir sévère mais en restant calme et pédagogique (12). Il se montre très responsable quand Mathieu lui confie sa déception après l'entrevue avec son père, en tempérant la situation (28), et il prouve son estime et sa confiance (son affection même) envers



Mathieu en lui faisant à son tour une confiance, celle de la mort de son fils (33) qui lui a fait comprendre la relativité des choses. Il ressent à sa façon le départ de Mathieu (34), montrant sans le dire qu'il s'était attaché à ce garçon (ce qui n'est pas forcément réciproque).

La mère de Mathieu

Elle apparaît en 9. C'est une femme triste, malheureuse, accablée même, cependant volontaire et courageuse. Elle n'approuve pas les choix scolaires de son fils. De condition modeste, elle rêve d'autre chose pour lui que l'agriculture, elle voudrait qu'il rejoigne l'enseignement général, plus propice selon elle à trouver « une bonne place » et avoir « un bon salaire » et se désole quand elle apprend qu'il a échoué à l'examen (32). Incontestablement, elle agace son fils : « tu me prends le chou », dit-il. Elle l'accompagne, contrite, devant la directrice (16). On la voit s'activer à son travail en atelier avant d'affronter son fils à propos du père (19, où l'on en apprend plus sur la situation familiale). Elle mange comme quatre, comme pour compenser quelque chose, et elle craque en parlant de son ex-mari, comme si la conversation la renvoyait à son échec (peut-être pleure-t-elle plus sur elle-même que sur la relation de son fils avec le père).

Le père de Mathieu

Avant de le découvrir en 27 (soit au bout d'une heure de film), il n'est question de lui qu'en 19, soit à près de la moitié du film, à travers la conversation animée entre Mathieu et sa mère. Ce qu'en dit Mathieu, sans doute partisan mais voix autorisée de victime de la situation, ne nous incite pas cependant à avoir de la sympathie pour ce personnage quand on sera amené à le voir. Mathieu lui rend visite à son travail (27), où il conduit un énorme engin, semblable au jouet de 19. Le père rate son entrée en se moquant d'emblée de la voix de son fils, donc en l'attaquant sur l'apparence de son identité de garçon. Tout ce qu'il trouve à dire pour évoquer la ferme se résume à : « Qu'éceq'-tu fais quand t'es pas chez tes péquenots ? » Maladresses ou marques de stupidité ? On se demande... Le regard allumé, la bouche pleine de tics, il semble très mal à l'aise, voire malheureux, mal dans sa peau, et se montre encore plus impotent que Mathieu dans la communication. Pourtant, il suggère qu'il a envie lui aussi d'avoir des relations normales avec son fils. Il a du mal à trouver les mots, mais tente de rajuster le tir. La séance est cependant très humiliante pour Mathieu, et très décevante. Ses réflexions de 19 se sont, dans l'ensemble, vérifiées.

Jeannine, femme de Paul

Plus encline à parler (2), parfois d'aspect très masculin dans les tâches agricoles (6), elle sait aussi faire preuve de coquetterie (22, quand elle repasse). Elle parle sobriement, durement mais sans s'emporter et avec des mots justes quand elle décline ses reproches à Mathieu (13). Lors de la virée de Noël à Montbéliard, elle arrache quelques mots à Mathieu sur sa famille (18). Elle se montre fine psychologue et bonne maîtresse de maison, sachant faire preuve de douceur et de bonne humeur (à Noël, 18, ou en jouant aux cartes, 21).

La copine

Elle a quitté son copain et est libre maintenant, mais c'est sur l'écran d'ordinateur qu'elle dit l'essentiel (tout comme Mathieu d'ailleurs) : elle y révèle qu'elle aime bien Mathieu, qu'il lui plaît bien (« en tout cas, moi je te kiffe », dit-elle dans son mail). En 31, à la fête du village, elle consolide sa relation avec Mathieu, c'est elle qui provoque le baiser.



PISTES DE TRAVAIL

- Montrer ce qui fait de Mathieu un adolescent représentatif de beaucoup d'adolescents de notre époque. Montrer que le milieu où il évolue (la campagne) n'empêche pas qu'il ait les mêmes réactions et les mêmes problèmes que des jeunes de milieu urbain. Pointer aussi les différences. Montrer les différences entre Paul et le père de Mathieu.

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Une construction au jour le jour



« Documentaire, cinéma-vérité, fiction, dit Samuel Collardey¹, c'est un film où j'essaye de braconner, j'essaye de mettre en scène des gens en espérant qu'il va se passer quelque chose, j'attends, je me dis comment je vais faire pour obtenir un résultat, par exemple je vais mettre Mathieu au courant de ce que j'attends aujourd'hui, mais pas Paul. Un autre jour, ce sera le contraire... Le film ne juge pas. C'est un film au jour le jour. »

Du réel pris sur le vif...

Tout ce qui se passe devant la caméra de Samuel Collardey est vrai. L'essentiel du film est tourné dans l'ordre chronologique pendant la durée d'une année scolaire. Jamais le cinéaste ne peut revenir en arrière : chaque séquence est l'objet d'une prise, et d'une seule. Lorsqu'il ordonne « action », la caméra se met à tourner, la scène commence, les personnages sont dans une situation qui ne se répètera jamais. C'est tout le contraire de ce qui se passe dans une fiction où le metteur en scène suit un scénario comme un chef d'orchestre une partition, sait ce qui va être dit au mot près (parfois, cependant, une certaine latitude est laissée aux acteurs), et peut parfois n'obtenir ce qu'il désire qu'à la dixième prise, voire plus, comme ce même chef d'orchestre pendant les répétitions. Dans *L'Apprenti*, aucun dialogue écrit n'est jamais donné aux personnages qui non seulement ne sont pas des acteurs, mais sont ce qu'ils sont dans la vie : un lycéen d'un lycée agricole (séq. 8, 11, 16, 30), ses parents séparés quand il avait 5 ans (28) et avec qui il entretient des relations difficiles (9, 19, 27, 28, 32), une famille de paysans chez qui il suit un stage (2, etc.). Samuel Collardey nous fait donc suivre des personnages réels, pendant une durée déterminée – réelle – de leur vie réelle.

Tous ces éléments semblent bien aller dans le sens d'une mise en scène documentaire. Collardey filme des gens dans une situation de base qu'il a voulue, comme n'importe quel documentariste de reportage (pris sur le vif par le cinéaste) épris d'un sujet déterminé, il ne sait jamais quel sera le résultat de ce qu'il filme, il restitue du direct, il doit faire avec ce que ses personnages auront montré et dit.

En résumé, *L'Apprenti* est-il ainsi comme un documentaire ? Oui si on considère que le cinéaste n'invente pas son histoire et respecte un certain nombre de critères (en principe) dévolus au documentaire stricto sensu : prise directe de l'image et du son, acteurs non professionnels, situation « vraie ».

... mais du réel manipulé

Pourtant, *L'Apprenti* est-il aussi comme une fiction ? Oui, à partir du moment où l'on considère que cette histoire qu'il n'a pas inventée dans ses arcanes de départ, Samuel Collardey en a provoqué ensuite certains rebondissements : il l'a stimulée, il l'a orientée, il en a accompagné les surprises, il a manipulé la réalité de ses protagonistes. C'est pourquoi un spectateur qui ne sait rien du travail de Collardey et voit *L'Apprenti* en toute innocence peut très facilement se laisser aller à y voir un pur film de fiction qui se passe à la campagne.

Le film est tourné en 35mm, sans que jamais, à la façon d'acteurs dans un film de fiction sur un plateau, les personnages soient surpris par la caméra. Celle-ci n'est (sauf exception) jamais cachée, la scène est préparée (même s'il n'y a qu'une prise qui donnera la vérité du moment de la prise). Cela induit forcément un mélange de sincérité et de jeu, de naturel et de factice, car l'on sait bien que le fait même de dire et bouger devant une caméra implique une modification, même minime, du naturel. Si l'on veut aller dans les retranchements de recherche de la vérité, seule une caméra cachée, en fait, pourrait permettre d'y parvenir. La caméra visible oblige le personnage qui est devant à devenir un autre (même s'il interprète son personnage), à opérer malgré lui une mise en scène de soi, à jouer, à faire l'acteur de son propre



rôle. Jean Mitry n'écrivait-il pas avec beaucoup de vérité : « On entre chez les gens avec un micro, une caméra, on les interroge, au moment où ils s'y attendent le moins on les filme, et l'on a la naïveté de croire qu'on les a saisis "dans leur comportement réel" alors qu'on a suscité chez eux un comportement de circonstance. »² Certes, Mitry précise ce « au moment où ils s'y attendent le moins on les filme », qui ne se retrouve pas dans la pratique de tournage de Collardey, mais celle-ci, en se rapprochant d'un simulacre de plateau de tournage classique, n'accentue-t-elle pas plus encore ce « comportement de circonstance » qui nous éloigne de la réalité et crée une fiction imprévisible ?

Car même si, après avoir visionné avec Mathieu et Paul les rushes des scènes précédentes, Samuel Collardey s'entretient avec ses personnages sur ce qui s'est passé jusqu'ici, comme pour fixer l'état de la situation, il tourne toujours avec le suspense de l'imprévisibilité de ce qui va être vraiment exprimé par la parole et par le geste. « On discutait avant la prise de ce dont les protagonistes allaient parler, jamais plus tôt, il ne fallait pas leur laisser le temps de s'arranger car je voulais qu'ils restent dans l'improvisation. Ils ne savaient jamais de quoi ils allaient parler avant que la caméra soit installée. La caméra est devenue bien sûr un révélateur, ils ont chacun dit des choses qu'ils n'auraient jamais sans doute dites autrement. On sort donc complètement du documentaire. Ils sont en représentation. Ils interprètent, d'eux-mêmes, le rôle qui leur plaît le plus. Ils veulent donner une certaine image d'eux-mêmes, surtout Paul, qui est beaucoup plus dans la maîtrise de son image que Mathieu, lequel est beaucoup plus proche de ce qu'il est vraiment que Paul. »¹

La scène où Mathieu chante (cf. « Bande-son », p. 16) est de celles où le non-acteur se lâche dans une sorte de numéro d'acteur (24). « Je lui ai dit qu'il fallait qu'il montre qu'il soit content d'être là, dit le cinéaste, qu'il fasse un peu le con. Mon rôle était d'essayer de créer sur le plateau une atmosphère un peu de déconne, pour que Mathieu se libère, qu'il soit spontané. Sinon, je ne lui ai

donné aucune indication sur ce qu'il devait faire. Je voulais qu'il me surprenne, car ce que je cherche sur un plateau, c'est à être surpris. C'est pour ça que la fiction en tant que telle ne m'intéresse pas vraiment en tant que réalisateur, je ne cherche pas à avoir une idée précise de ce que je veux. J'avais vu Mathieu déjà déconner un peu en chantant sur le lieu de travail, et c'est ce qui m'a donné l'idée. »¹ L'opportunité de ce spectacle que Mathieu se fait à lui-même ne s'impose pourtant ni comme une évidence ni comme une nécessité dans la dramaturgie, mais elle trouve finalement sa place dans la mise en scène justement parce que Mathieu, au lieu de simplement « déconner un peu », s'octroie une liberté assez débridée pour que celle-ci ait l'air d'une véritable décompression, d'un exutoire à son renfermement sur soi. Comme si en ayant la permission de Collardey de jouer à « déconner », il en profitait pour vivre un réel moment d'extériorisation dans sa propre vie.

Courbet cinéaste ?

Quand il lui est demandé d'où vient son envie de filmer en milieu rural, Samuel Collardey en arrive rapidement à faire référence à Gustave Courbet. Il met l'accent sur les grands formats que le peintre a utilisés pour les consacrer à des scènes avec des paysans. Et il note la portée à la fois artistique et politique d'une telle démarche picturale, à une époque où le grand format est traditionnellement réservé, dans l'ensemble, à des sujets religieux (depuis les fresques de Michel-Ange) ou politiques (à la gloire de Napoléon par exemple). *L'Apprenti* pourrait emprunter en effet à Courbet la mise en cadre des personnages et des paysages (que le 35mm favorise par ailleurs), à laquelle vient se greffer la manière délibérée, très picturale, avec laquelle Collardey modèle une impression de lenteur. Il laisse au plan, entièrement fixe ou un grand moment fixe avant de panoter souvent sans précipitation, ou encore en travellings, le temps de dire ce qu'il a à dire, montrer ce qu'il a à montrer.

Dès le début, le ton est donné : la route sinue en plan fixe dans des étendues vertes et le bus est-il à peine sorti du champ qu'on le voit, dans un autre plan fixe, redémarrer en dévoilant Mathieu de dos, qui en est descendu et regarde l'allée qui s'ouvre devant lui (1). Ces paysages, souvent en plans fixes et larges, ponctuent tout le film en même temps qu'ils sont l'occasion de mettre en scène les saisons qui se succèdent (5, 17, début de 20, 21, 24, 28, 29). Même dans certaines séquences de transition, comme celle des douches (8), ou celle du dortoir (11), séquences où les faits et gestes se font plus rapides et où le montage pourrait se resserrer et multiplier les plans, l'action se place sinon toujours dans le plan fixe (11), du moins dans une grande économie du nombre de plans, ce sont les adolescents qui bougent, pas la caméra !

Les scènes d'intérieur obéissent aux mêmes tendances : le plan fixe qui prend son temps restitué dans le mouvement une impression de durée picturale. Là aussi le ton est donné dès le début, quand Mathieu est attablé avec le fermier et sa famille pour le premier contact (2) : table de la cuisine, plan fixe qui « fixe » le décor simple et modeste de la pièce derrière les personnages en premier plan ; de ce plan fixe d'ensemble sur les quatre personnes, on passe à un plan fixe rapproché sur Mathieu, de face, les yeux baissés. Lors de l'explication de texte (4), Collardey, qui a cadré son plan sur Paul et sa fille, préfère faire entrer la mère dans le champ devant le frigo plutôt que de panoter pour capter ses réactions ailleurs dans la pièce.

Ellipses

« J'ai fait le choix de privilégier les personnages et leurs relations, »¹ dit Samuel Collardey. Une conséquence est que le film fait beaucoup d'ellipses, notamment sur la ferme. On est loin de tout voir de l'activité agricole que Mathieu est censé devoir apprendre. La vie économique (production de viande, de lait, jardin avec cultures vivrières, activité quotidienne de Jeannine dans la propriété, etc.) ne semble pas intéresser le metteur en scène. La ferme est un décor. Ce que l'on voit de cette activité (mener les vaches en 3 et 10, tuer le cochon – rituel paysan s'il en est – en 6, nettoyage de la porcherie en 12, naissance du veau en 20, le fourrage en 23, etc.) prend des apparences opportunistes, c'est ce qui ce passait ce jour-là et le cinéaste en a profité pour le filmer. Au début du film (3), il se trouve que Paul compte les vaches et l'on apprend ainsi, par hasard, qu'il y en a dix.

L'histoire sentimentale de Mathieu est elle aussi très elliptique. Entre le moment où on le voit avec la fille qu'il emmène à mobylette (17) et le baiser de la fête du village (31), on peut avoir l'impression d'une histoire qui a duré toute l'année. Mais ce n'est pas le cas, ce ne sont pas les mêmes filles que l'on voit dans ces deux séquences. « Celle de la mobylette a été sa vraie copine, mais celle de la fête est sa nouvelle à partir de ce moment-là. Si on croit que c'est la même que celle de la mobylette, alors tant mieux, ça crée une continuité dans l'histoire, s'amuse Collardey. Lors de la fête, Mathieu sait, bien sûr, mais elle, elle ne sait pas qu'elle va être filmée [la séquence 31 est donc une exception à la visibilité de la caméra notée plus haut]. J'ai dit à Mathieu, va la chercher, invite la à danser, si vous pouvez flirter, vois ce que tu peux faire. Pour le deuxième baiser, là elle saura que je filme... J'aime bien ce plan, on voit derrière des gens qui jouent, et ça me rappelle l'histoire de ces bals où l'on voit réunis les âges de la vie. »¹

Lors de la rencontre de Mathieu avec son père, il y a une ellipse importante entre les plans 8 et 9 (27, cf. « Analyse de séquences », p. 14) : on ne sait s'ils se sont parlé avant d'être ensemble à l'intérieur de la scierie. Mais cette partie du film, en plus d'être le noeud dramatique (cf. « Analyse du scénario », p. 5), est intéressante du point de vue (on y revient) de la problématique

documentaire/fiction avec laquelle a joué Samuel Collardey durant tout le tournage. « Le père devait être absent du film, explique-t-il¹. Pendant le tournage, au printemps, l'idée est venue de les faire rencontrer. Je suis allé voir le père, qui a accepté. Il savait qu'on faisait un film puisque son autorisation avait été nécessaire. Je lui ai expliqué où on en était, ce qu'on avait tourné et j'ai proposé un thème autour de retrouvailles sur le lieu de travail. En fait j'ai compris que je leur donnais l'occasion de se revoir sans que l'un ou l'autre ait à faire le premier pas. C'était quelqu'un d'autre qui prenait l'initiative. Et j'allais avoir la preuve que la caméra était génératrice de parole. On est arrivé à 17h dans la scierie, on a préparé le lieu (caméra, éclairage), ça faisait huit mois qu'ils ne s'étaient pas vus. Quand la caméra tourne, c'est du direct total. Mais c'est quand même de la fiction, vu que c'est moi qui ai organisé la rencontre qui se déroule devant une équipe de tournage.

La scène suivante (28), où Mathieu pleure et explique sa déception, a été tournée avant. C'est sur cette scène que j'ai choisi Mathieu. Il m'a raconté ce qu'il raconte à Paul sur sa relation avec son père et s'est mis à pleurer. Dès le début du tournage, j'ai remis en scène cette scène-là, j'ai choisi le Mont d'Or, il savait très bien de quoi il devait parler, il a joué (ou plutôt rejoué) ce qu'il avait naturellement fait devant moi. J'ai juste passé un moment avec lui pour le remettre en condition. »

Il y a donc une grande cohérence dans cette mise en scène où il est facile de retrouver tout au long du film les partis pris de Samuel Collardey (lenteur, économie de plans, paysages larges, personnages qui occupent l'espace de l'écran comme dans un tableau) évoqués ci-dessus pour quelques séquences fortes. Au final, ces partis pris se révèlent propices à servir ses intentions premières, à savoir filmer des gens vrais qui se fabriquent une histoire vraie qui n'aurait pas existée de cette façon-là sans le film ! Ces intentions semblent avoir été son ambition, ce qui n'était pas sans risque. Comme la trame narrative de ce jeu relationnel entre Mathieu et chacun des autres personnages se construisait au jour le jour, le cinéaste a dû faire preuve d'une grande part d'intuition. À la manière d'un psychanalyste, il a révélé les failles de chacun, et après le film, on n'est guère étonné (Collardey dixit¹) que Mathieu n'ait pas poursuivi ses relations avec Paul, se soit éloigné de sa mère et se soit rapproché de son père. Car le désir profond de Mathieu était de revoir son père et de se réconcilier avec lui. Dans cette réconciliation post-filmique, à laquelle le film a contribué, se situe aussi la vérité intime de Collardey lui-même : sur ce premier long métrage, au-delà de la volonté de filmer de « vrais gens », ne plane-t-il pas aussi sa réconciliation avec l'ombre de son père à qui il a pu en vouloir, inconsciemment, de mourir trop tôt ?

1) Propos recueillis lors de l'entretien que nous a accordé Samuel Collardey le 24 juin 2010 à Paris.

2) Jean Mitry, historien et théoricien du cinéma (1904-1988), in *Esthétique et psychologie du cinéma*, Éd. universitaires, 1963-1965 ; réed. Cerf, 2001)



PISTES DE TRAVAIL

- Il serait bon de partir sur les réactions des élèves à une première vision, qui serait préparée sur certains aspects mais qui ne préciserait en rien a priori sur la façon dont le film est tourné, comment il est un mixte de documentaire et de fiction. Comment le ressentent-ils ? Une histoire (pas tout à fait) comme les autres ? Un reportage sur un jeune apprenti et ses problèmes ? On peut alors leur faire pointer les scènes, les dialogues, les gestes, les intonations, les attitudes des « acteurs », qui leur paraissent « pris sur le vif » ou relever de la fiction, du « joué ».
- Un second temps de la démarche consisterait à faire sentir combien le partage entre les deux séries est difficile et la frontière fragile : le jeu, le mensonge, la pose se révèlent devant une caméra chez les êtres pris sur le vif, comme la sincérité surgit dans ce que les « comédiens » ne peuvent contrôler.
- Le dernier temps pourrait revenir à l'histoire de Paul, Mathieu et son père, la diégèse, qui met en jeu et en action des êtres qui se fuient, se cachent, déguisent leurs sentiments, inauthentiques et sincères à la fois... (Voir aussi ci-après, p. 19).

ANALYSE DE SÉQUENCES

Espoir déçu

Séquences 27 et 28 (de 0h59'01 à 1h04'33)

Mathieu rend visite à son père puis fait part de son chagrin à Paul.

Plans 1 et 2 – Plan large et travelling latéral, avec bruits de moteur(s), sur un tracteur roulant sur la route. Une mobylette entre à gauche dans le champ et double le tracteur (1). Puis travelling arrière sur la route (2), où Mathieu est cadré de face en plan américain, sans qu'on voie la mobylette. Son visage est concentré vers sa droite, l'air préoccupé comme souvent dans le film. On se demande ce qu'il regarde. Sa distraction pourrait signifier son arrivée vers un lieu peu familier (contrairement à l'approche vers chez sa mère), et que, en même temps que sa préoccupation (voire son anxiété), il y a comme l'expression d'un espoir.

Plan 3 – La caméra subjective (l'œil de Mathieu) épouse l'avancée de la mobylette par un travelling avant latéral et montre ce qu'il regardait : une grande scierie dont on découvre les hangars, les piles de planches bien rangées, et surtout une énorme construction métallique qui surplombe tout et à quoi s'accroche une minuscule cabine jaune.

Plans 4 et 5 – Travelling arrière avec Mathieu à pied avançant dans l'espace de la scierie. Il traîne sa mobylette (4), exprimant à la fois une réticence (anxiété ? émotion ?) et un désir d'avancer. Il regarde à sa droite (parfois un peu en hauteur) sans qu'on sache, selon le même principe adopté depuis le début, sur quoi il pose ses yeux. Encore avec les yeux de Mathieu (5), la caméra montre l'énorme structure (vue de loin en 3) où une machine coulissante trimballe des troncs d'arbres déjà coupés. Un zoom avant panoramique nous rapproche en hauteur vers la cabine jaune de l'engin.

Plan 6 – Brusque GP (comme si Collardey voulait nous faire patienter avant d'observer la cabine) sur un détail de l'activité de la machine au sol, dont les pinces métalliques saisissent un tronc d'arbre pour le déplacer. On pense alors au jeu qui occupait Mathieu chez sa mère en séq. 19 (où il devait alors penser à son père, à propos duquel ils allaient se disputer).

Plans 7 et 8 – Très concentré, Mathieu en GP regarde vers le haut (7), suit quelque chose qu'on ne voit pas, forcément la cabine, sans en détourner les yeux. Plan d'ensemble, effectivement, sur la cabine (8), dans laquelle apparaît l'homme (peut-on penser que c'est le père ?). Il la pilote avec concentration et vigilance.

Plan 9 – GP de profil sur Mathieu, on comprend aussitôt qu'un temps s'est écoulé, ellipse qui a conduit à passer à l'intérieur, car Mathieu regarde dehors (9a) à travers une fenêtre, vers la droite du cadre. Son visage se reflète dans la vitre. On entend du bruit derrière lui. Il se détourne un moment de la fenêtre pour regarder de l'autre côté (9b), vers l'intérieur de la pièce d'où vient le bruit, et où l'on devine que se trouve son père. Mathieu exprime une attente silencieuse.

Plan 10 – Plan moyen sur ce qu'a vu Mathieu, contrechamp donc : le père accroupi, de dos, devant des placards de vestiaires, finit de relacer ses chaussures. Ce plan donne plus de sens encore que 9a à l'ellipse voulue par Collardey et on peut imaginer tout ce que l'on n'a pas vu depuis que l'on a quitté le

père dans la cabine de l'engin : il est descendu de l'engin, a vu son fils, ils sont entrés dans le local et le fils a attendu qu'il se change en regardant dehors. Toujours dans le plan, le père se relève, découvre son profil, ferme son placard, se retourne.

Plan 11 – GP sur le père, moustachu, assis et accoudé (il y a une table, on peut donc penser que ce local est aussi un espace où les ouvriers font la pause), les yeux dans le vague (11a), qui manifeste une grande gêne, un questionnement intérieur du style « par quoi commencer ? » On imagine que pendant l'ellipse entre 8 et 9, pas un mot n'a dû être échangé, sinon sans doute un bonjour. Quand dans la deuxième partie du plan (11b) le père s'apprête à parler, il prend des tics impressionnants, avec des yeux exorbités, la langue qu'il fait rouler entre ses dents. Incapable d'entamer une conversation normale, il « attaque » son fils sur sa « voix de gonzesse » (croyant sans doute blaguer, être drôle) en accentuant encore ses tics. Le malaise est très fort. On entend les réponses évasives de Mathieu en off. On se sent mal pour les deux. On a peine à croire que cet homme qui paraît si assuré dans son travail est ce père si peu sûr de lui, si nerveux, impuissant à communiquer avec son fils.

Plan 12 – Contrechamp et GP sur Mathieu (12a), qui a la tête le plus souvent baissée, la bouche renfrognée, renvoyant un sentiment de contrariété. La caméra panote lentement sur la droite en reculant pour saisir en très GP le côté gauche de la nuque du père (12b), qui interroge son fils sur la ferme (« tes péquenots ») en se frottant le visage (que l'on ne voit donc pas) dans le geste de l'homme toujours dans l'impuissance de converser.

Plan 13 – (non reproduit sur fiche élève). Même plan qu'en 12a. Aux questions si mal posées, Mathieu répond. « Ben j'm'occupe quoi ». « J'fais la bringue ». Ce mot semble détendre un peu et le père et le fils, qui sourit comme s'il avait trouvé (enfin !) une complicité avec cet homme, mais ce peut être aussi un sourire de façade qui masque sa déception intime devant la pauvreté de l'échange.

Plans 14 à 16 – Le père semble devenir moins nerveux (14, idem que 11). Puis GP sur Mathieu (15, idem que 12 et 13). Puis GP sur le père (16, idem que 11 et 14), qui regarde ses mains, se gratte les avant-bras. Il semble cependant plus à l'aise, moins tourmenté, plus dans une conversation « normale », dès lors qu'il parle de sa nouvelle maison, de la possibilité de recevoir Mathieu chez lui. Mais cela suffit-il pour rattraper le désastre de cette rencontre ?

Plan 17 – Plan large sur Paul et Mathieu qui avancent lentement vers la caméra. En fond, une ligne de montagnes vertes. Paul parle de l'endroit, le Mont d'Or sur lequel ils se trouvent et duquel il montre au loin les Alpes, la coulée du Grand Saint-Bernard, sans que le spectateur voie le spectacle.

Plan 18 – Mathieu et Paul, en plan fixe, sont assis côte à côte. Le contraste avec le duo père-fils (si brutalement quitté par le cut entre 16 et 17) est saisissant. Paul, calme et réconfortant, fait accoucher Mathieu de son chagrin de vivre une telle situation familiale. Le garçon, de l'explication désabusée, passe aux explications dans les sanglots.



1



2



3



4



5



6



7



8



9a



9b



10



11a



11b



12a



12b



13



14



15



16



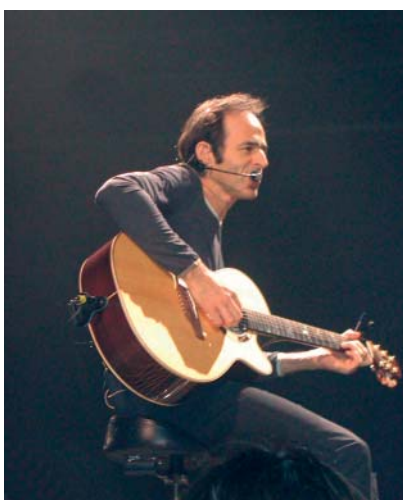
17



18

BANDE-SON

Contraintes documentaires...



Je te promets

Paroles et musique : Jean-Jacques Goldman

extraits

*Je te promets le sel au baiser de ma bouche
Je te promets le miel à ma main qui te touche
Je te promets le ciel au-dessus de ta couche
Des fleurs et des dentelles pour que tes nuits
soient douces*

*Je te promets la clé des secrets de mon âme
Je te promets ma vie de mes rires à mes larmes
Je te promets le feu à la place des armes
Plus jamais des adieux rien que des au revoir*

*J'y crois comme à la terre, j'y crois comme au
soleil*

*J'y crois comme un enfant, comme on peut croire
au ciel*

*J'y crois comme à ta peau, à tes bras qui me ser-
rent*

*J'te promets une histoire différente des autres
J'ai tant besoin d'y croire encore*

Peut-être est-ce par la bande-son que *L'Apprenti* s'accroche le plus à ses racines documentaristes. Pour les prises de son elles-mêmes, Samuel Collardey ne voulait pas trop de monde sur le plateau. Aussi est-il resté dans l'esprit de son court métrage *Du soleil en hiver*, où le preneur de son, Vincent Verdoux, était seul, avec deux enregistreurs 4 pistes.

« On est dans une mise en scène où les personnages improvisent, commente Collardey, c'est-à-dire qu'il est impossible après de faire de la post-synchronisation, en rejouant ce qui avait été dit. Je sais que Jean-François Stévenin l'a fait dans *Le Passe-montagne*, ça a marché, mais je n'ai pas réussi à le faire. Dans un scénario totalement écrit, on sait quand les acteurs vont parler, ce qu'ils vont dire, et le perchman peut faire son travail avec précision. Là, Vincent était dans une captation délicate, il ne savait jamais qui allait parler, quand, combien de temps, le micro devait se balader et il n'y avait qu'une seule prise, comme pour l'image. »¹ On arrive ainsi à un son un peu brut, à quoi il faut ajouter l'accent régional très prononcé. « Ça participe aussi à l'authenticité des scènes, même si c'est peut-être un peu frustrant pour le spectateur. J'ai pensé que les sous-titres seraient gênants pour les personnages du film. »¹

Guitare et chansons

C'est grâce à Mathieu que la chanson de Jean-Jacques Goldman *Je te promets* (1986) est présente dans le film. Elle a ensuite déterminé l'introduction de la guitare dans le film. « Je cherchais un leitmotiv qui exprime un sentiment intérieur, dit le cinéaste, et c'est en allant tourner la scène du bar que j'ai entendu que Mathieu passait cette chanson dans son iPod. J'ai trouvé que les paroles collaient bien. La semaine suivante, je lui ai demandé de la chanter dans l'écurie. Et ce n'est que là que je me suis dit qu'il pouvait apprendre la guitare et que ça pouvait être drôle, émouvant, de montrer aussi une sorte de progression réussie. Tout ce qui concerne ces scènes, c'est du montage. »¹

À l'époque, *Je te promets* avait été un gros succès de Johnny Hallyday, et l'on peut avoir l'impression qu'il s'agit de lui dans le film. En réalité, le chanteur s'appelle ici Éric Bany, ancienne doublure vocale de Johnny sur l'arrière-scène quand il fallait reposer la voix de la star sans que son corps s'éclipse de la vue des spectateurs. « Très gentiment, on a eu les droits de Goldman pour la chanson ; comme il les a cédés aux Restos du Cœur, on leur a versé un chèque et on eu le droit d'utiliser la chanson. Sauf que Universal étant en conflit avec Johnny pour une période de sa carrière dont cette chanson fait partie, par voie de conséquence on n'a pas eu le droit d'utiliser l'original, et Éric Bany, qui n'était plus sous contrat avec Johnny, a accepté de chanter. »¹

C'est encore Mathieu qui a fait découvrir au cinéaste le morceau rural (*J'aime être cultivateur*) chanté lors de la fête du village, et pour lequel il a fallu coller le son a posteriori. Mais ce sont bien les musiciens que l'on voit sur scène qui le jouent.

1) Propos recueillis lors de l'entretien que nous a accordé Samuel Collardey le 24 juin 2010 à Paris.



Regards sur le monde rural

Le film de Samuel Collardey a pour décor principal une petite exploitation. Paul et sa famille semblent subvenir à leurs besoins, sans opulence. Car ce que l'on appelle « la petite exploitation familiale » a subi de plein fouet, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'évolution du secteur agricole. Les exploitations comme celle de Paul font presque figure de survivance d'un passé révolu, celui où l'agriculture constituait « la première industrie nationale », employant en 1939 plus de 7M de personnes. Le grand déclin avait commencé dès la fin de la guerre, mais on comptait encore 5,2M de travailleurs (soit 31,4% de la population active) en 1952 et 3,1M en 1968. Quatre ans plus tard, on tombait à 2,5M (14,5% de la population active) pour passer sous le seuil du million et des 5% en 1998. Mais après la transformation quantitative et structurelle du milieu agricole, la petite exploitation pourrait trouver une (mince) espérance dans l'attrait croissant pour le bio, dont la culture draine vers elle une nouvelle génération d'exploitants. De plus, l'exode urbain a conduit vers les campagnes une population non agricole qui aspire à consommer une production locale de qualité.

Un siècle et demi de transformations

À l'origine de cette chute, il y a les mutations que connaît la société d'après-guerre, dans lesquelles l'agriculture est emportée. Rappelons que ces mutations ne sont que l'aboutissement d'un phénomène commencé dès le milieu du XIX^e siècle. Alors qu'en 1801, sur une population de 29,5M d'habitants, la population rurale était de 24,5M, elle atteignit un pic de 27,3M en 1846, date où la grave crise économique de la fin du règne de Louis-Philippe marqua le début de l'exode rural (le chemin de fer y joua un rôle majeur), qui amena vers les villes la main-d'œuvre que l'industrialisation attirait. En 1914 déjà, à la suite de ce brassage de populations inédit dans l'histoire du pays, il y avait 4,3M d'habitants de moins dans les campagnes. En même temps, les engrais chimiques et les progrès technologiques augmentèrent la productivité agricole. L'exode s'accroît donc plus fortement jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, tandis que les villes se peuplaient de plus en plus. Au sortir de la guerre, la France doit importer 26M de quintaux de blé et 300 000t de viande. Les technocrates entendent gérer cette situation en initiant une « géographie volontaire du développement ». L'autosuffisance alimentaire revient, et même plus que cela, mais la désertification des zones rurales se pour-

suit, qui perdent leurs jeunes et vieillissent, tandis que l'ambition de trouver un équilibre dans le développement régional échoue. Le plan Mansholt en 1968 et le rapport Vedel en 1969 accréditent l'idée que « l'agriculture familiale et l'aménagement de campagnes dispersées sont devenus des fardeaux trop coûteux pour notre économie qui doit s'industrialiser au plus vite pour rejoindre ses concurrents » (Paul Houée¹). Il s'ensuivra « le gel de 10 à 12M d'ha, la réservation des aides et des prêts du Crédit Agricole aux industries alimentaires et aux 200 000 exploitations ayant une "vocation authentique à se moderniser", l'accélération des mutations socio-professionnelles en doublant les emplois non agricoles, la réorganisation de la vie rurale autour des centres de 5 000 à 10 000 habitants. »

La politique agricole commune (PAC)

Il est de bon ton d'accuser l'Union Européenne de tous les maux, pas toujours à bon escient, mais on ne peut nier que l'organisation de la politique agricole commune a favorisé le regroupement et les grosses exploitations (notamment céréalières et betteravières, surreprésentées dans les organisations agricoles à Bruxelles) au détriment de la petite agriculture traditionnelle. En 1970, par exemple, les gros producteurs minoritaires recevaient déjà vingt fois plus d'aides des pouvoirs publics (par le biais du soutien des marchés réglementé à Bruxelles) que la totalité des petits et moyens paysans réunis. Certes, l'agriculture française a globalement beaucoup profité du système européen, mais la répartition s'est faite selon une idéologie que Michel Rocard¹ dénonçait dès 1973 : grâce à la mise en place de la PAC, « la CEE a fourni aux classes dirigeantes l'occasion de réaliser l'intégration totale, à leurs yeux trop longtemps différée, du secteur agricole dans le mode de production capitaliste ». Quand on voit aujourd'hui le désarroi de milliers de petits agriculteurs, victimes d'une politique qui a tout misé sur la culture et l'élevage intensifs et sur la spécialisation tout en faisant le jeu des grands groupes agro-alimentaires et de la grande distribution, l'analyse sur le fond n'a rien perdu de sa pertinence. La PAC, à laquelle se sont accrochés tous les gouvernements français depuis sa mise en place en 1962, a ainsi contribué à la mort de dizaines de milliers de petites exploitations de polyculture. Au lieu d'aider à une mutation et une reconversion pertinentes prenant en compte des enjeux d'avenir pour la société tout entière, elle a préféré organiser un système de subventions mal géré, qui a permis à beaucoup de

survivre, mais dont ont surtout profité les gros exploitants de blé, de sucre ou de lait pour leurs excédents devenus volontaires et scandaleusement générateurs de gains garantis. En 1998, la loi Le Pensec va prendre conscience qu'il faut donner à la production une autre tournure. L'agriculteur, désormais entrepreneur, continue à toucher ses subventions, mais il doit « produire moins mais mieux, en préservant l'environnement et en assurant une permanence humaine sur l'ensemble du territoire »². En 2000, la France est deuxième exportateur mondial de produits agricoles, mais 52% du revenu agricole (qui correspondent à 12% de la production) sont dus à des subventions, dont 80% vont à 20% des unités de production. Edgar Pisani¹, qui a contribué sous De Gaulle à la mise en place de la PAC, en préconise aujourd'hui une refonte complète et critique la politique productiviste. D'autres, comme José Bové³ visent l'accord de l'OMC sur l'agriculture de 1993 : « ... la libération des marchés a généré une crise économique globale qui frappe l'ensemble des paysanneries de la planète et à laquelle les paysans européens n'échappent pas. Les revenus moyens en France ont baissé de 34% en 2009... »

Une nouvelle génération ?

La recomposition structurelle de la population opérée sur un siècle et demi a décimé l'exploitation familiale traditionnelle, mais celle-ci demeure pourtant majoritaire dans le monde agricole. Dès les années 70, en même temps que les exploitations agricoles réduisaient leurs effectifs, les campagnes ont commencé à accueillir une population nouvelle aux activités diversifiées : développement des PME, installation de retraités, employés des petites villes qui préfèrent faire le trajet et habiter la campagne. Cet exode urbain a pour conséquence que le monde rural n'est plus habité en majorité par les agriculteurs. La génération âgée (souvent des célibataires) et pauvre disparaît et une autre forme d'exploitation familiale pourrait voir le jour. Dans le vent de convictions purement qualitatives à l'égard de la vie quotidienne, d'anciennes petites exploitations qui battaient de l'aile ont trouvé dans la production bio une seconde vie, par l'arrivée de jeunes exploitants, souvent venus des villes et motivés par le travail de la terre. Est-ce suffisant pour parler de changement ou de renouveau ? Pas sûr, car il faut aussi prendre en compte que la nouvelle clientèle de l'exode urbain a fabriqué de nouveaux chômeurs et de nouveaux pauvres dans les campagnes, et surtout que le système régi par les industriels de l'agroalimentaire et la grande distribution continue ses ravages dans la petite exploitation. Très peu de ces petits exploitants peuvent vivre du fruit de leur travail (et cela malgré les subventions). Beaucoup sont couverts de dettes et poussés au désespoir. Environ 180 s'étaient suicidés en 2005 (cf. *Les Maux de la terre*¹), et un article du Figaro⁴ affirmait en 2010 : « Un agriculteur se suicide chaque jour ».

1) Voir « Bibliographie », p. 20.

2) *Histoire de la France*, sous la dir. de G. Duby, Larousse, 1999.

3) in *Libération* du 24 mars 2010.

4) in *Le Figaro* du 14 avril 2010.



Présentation du matériel de traction animale moderne au SIA, Paris 2008

PISTES DE TRAVAIL

- Effectuer des recherches pour préciser ce qui, dans la ferme de Paul, rappelle la « petite exploitation familiale » dont parle le texte ci-contre, qui existait encore de façon importante dans la France rurale des années 50 : la forme, l'architecture des bâtiments, les animaux visibles, les terres, le rythme du travail, les activités, voire l'habillement.
- Peut-on voir dans cette ferme et ses activités des éléments qui indiquent une certaine évolution, le film ayant bien été réellement tourné en 2006-2007 ?
- Selon l'établissement, on peut demander aux élèves à la fois comment ils perçoivent la formation que reçoit Mathieu au lycée agricole et surtout chez Paul, et des relations qui s'établissent entre le maître et l'apprenti.



Nanouk l'Esquimau

La problématique documentaire/fiction

La démarche de Samuel Collardey dans *L'Apprenti* (cf. « Mise en scène », p. 10) remet en pleine lumière une question (presque) aussi vieille que le cinéma lui-même, celle du rapport entre le film documentaire et le film de fiction. D'autant que Collardey est allé très loin dans l'ambiguïté et dans ce qu'on peut appeler la manipulation du réel, avant même que le montage vienne ajouter son inévitable subjectivité.

À l'origine latine des mots, *documentum* (de *docere*, enseigner, montrer) et *fictio* (de *ingere*, façonner, modeler, inventer fausement), s'opposent déjà, dans le même registre que dans les définitions modernes dégagées par le cinéma. D'un côté l'idée d'informer sur le réel, de l'autre celle de l'imagination (et du mensonge). On retrouve cette exacte opposition, en français, à la veille de l'apparition du cinéma : le mot documentaire vient juste d'apparaître (1876), et il signifie logiquement, selon Littré, ce « qui a un caractère de document » et se rapporte à « une chose qui enseigne ou renseigne », quand la fiction y est définie comme « invention de choses qui ne sont pas réelles », voire comme « mensonge, dissimulation ». À la suite du document, ce qui est documentaire a ainsi vocation à instruire, à s'en tenir à une réalité observée, consignée et pouvant être restituée dans sa vérité. Lorsque se fait jour (1915) la notion de film documentaire, on entend par là, selon Robert, « un film didactique, présentant des documents authentiques, non élaborés pour l'occasion », le film de fiction étant naturellement celui auquel préside une « création de l'imagination. »

Les définitions, dans leur fonction à classer et « catégoriser », ont aussi tendance à rassurer l'esprit par l'affirmation de leurs certitudes. Or dès les années 20, *La Sorcellerie à travers les âges* (1921) du Danois Christensen, qui mêle documents et passages fictifs, *Nanouk l'Esquimau* (1922) de l'Américain Flaherty, fruit de quinze mois au quotidien avec une famille du Grand Nord et mise en scène dramatisée de la réalité, et *L'Homme à la caméra* (1929), aux accents futuristes, du Russe Dziga Vertov, font voler ces catégories en éclats. Ce qui autorise l'École documentariste anglaise (1929-1945), autour de John Grierson et Paul Rotha, à considérer le documentaire comme « l'interprétation créatrice de la réalité », une acception qui « permet d'inclure dans le genre une bonne moitié du cinéma moderne »¹.

À partir des années 70, des auteurs comme Ken Loach mettent de la dramaturgie fictionnelle dans la réalité sociale qu'ils illustrent (*Family Life*, 1971), tout comme Elia Kazan a pu le faire pour restituer ses racines dans *America, America* (1963).

En fait, la collusion de la réalité et de l'imagination se répand, et les œuvres télévisées accélèrent le processus : spectacles dits de télé-réalité, conçus comme des feuilletons à rebondissements ; docu-fictions, souvent historiques (nombreuses sur Arte ou la 5), où le commentaire d'historiens recouvre souvent des scènes jouées par des acteurs. Une série américaine comme *Rome* (2006-2007), fiction dans l'Histoire où personnages fictifs côtoient les personnages historiques, a reproduit avec un réel souci de vérité globale les années Jules César (première saison) menant à l'avènement d'Octave (deuxième saison). Mais n'y avait-il pas déjà un grand souci de « documentation » dans *La Flèche brisée* de D. Daves, *Cléopâtre* de Mankiewicz, *Le Cid* d'A. Mann, *Gangs of New York* de Scorsese ? En ce début du deuxième siècle du cinéma, tout film, même affiché documentaire, ne serait-il finalement que fiction, quand Jacques Rancière peut affirmer que « la fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. »² ?



L'Homme à la caméra

1) Jean-Pierre Jeancolas, *L'École documentariste anglaise*, in *Dossiers du cinéma*, Casterman, 1971.

2) Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008.

Bibliographie

Cinéma

Jean Breschand, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Éd. Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers ».

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008.

Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, Éd. Macula, coll. Le Champ de l'image, 2001 (consacré à la photo d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945, cet ouvrage donne d'intéressantes pistes sur la dialectique de l'art et du document).

Michèle Tatu, *Balade cinématographique en Franche-Comté*, Éd. ERTI, Vesoul, 1999.

Cinéma et monde rural, dossier réuni par Michel Duvigneau et René Prédal, CinémAction 36, Éd. du Cerf, 1986.

Le Monde rural au cinéma, numéro 75 de La Revue de la Cinémathèque, édité par l'Institut Jean Vigo, Perpignan, 2003 (www.inst-jeanvigo.asso.fr)

Agriculture

B. Jaumont, D. Lenègre, et M. Rocard, *Le marché commun contre l'Europe*, Le Seuil, 1973.

Histoire de la France, sous la dir. de G. Duby, Larousse, coll. « In extenso », 1999.

Paul Houée, *Les politiques de développement rural*, INRA/Éd. Économica, 1996.

Edgar Pisani, *Un vieil homme et la terre*, Le Seuil, 2004.

Philippe Lacombe, *L'Agriculture à la recherche de ses futurs*, Éd. de l'Aube/Datar, 2002.

Jean-Jacques Laplante et Dominique Jacques-Jouvenot, *Les Maux de la terre*, Éd. de l'Aube, 2009.

José Bové, *Pour en finir avec l'illusion productiviste*, article in *Libération* du 24 mars 2010.

Le malaise paysan, dossier in *Télérama* du 14 avril 2010.

B. Kayser, *Paysans français*, in *Universalis* 1981 (*Encyclopædia Universalis*).

H. Delorme, C. Laurent et D. Perraud, *L'Agriculture et la crise du monde rural*, in *Universalis* 1995 (*Encyclopædia Universalis*).

Littérature

Louis Pergaud, *De Goupil à Margot, La Guerre des boutons, Le Roman de Miraut*, etc., in *Œuvres complètes*, Mercure de France, coll. « Mille pages » (tout l'œuvre de Pergaud – 1888-1915 – est ancré dans le terroir franc-comtois à la charnière XIX^e-XX^e siècles).

Bernard Clavel, *Les Colonnes du ciel*, (saga de 5 romans inspirés par sa Franche-Comté natale), éd. Robert Laffont, 1976-1981, réédité en Pocket et Omnibus.

Vidéographie

L'Apprenti, de Samuel Collardey, avec en bonus le court métrage *Du soleil en hiver*, TF1 VIDEO.

Le monde rural au cinéma, repères

Si Samuel Collardey refuse l'étiquette de « cinéaste rural », il n'empêche que *L'Apprenti*, reste un film ancré dans la ruralité. Depuis les origines, le cinéma a peu ou prou à faire avec ce monde rural. La période du muet n'y échappe pas : dès 1896-1897, on trouve dans les premières bobines des titres comme *Labourage, Batteuse de blé, Basse-cour Vendémiaire* (1919) de Louis Feuillade est une fiction qui plonge dans le vignoble languedocien, *La Ligne générale* (Eisenstein, 1929) et *La Terre* (Alexandre Dovjenko, 1930) exaltent chacun à sa manière les transformations des campagnes après une décennie de communisme.

Le documentaire ne va pas cesser d'occuper une large place dans l'illustration du monde rural, jusqu'à nos jours : en 1932, *Terre sans pain* de Buñuel, ausculte au scalpel la réalité paysanne, arriérée et terrifiante, des montagnes des Hurdes en Espagne. À citer : les classiques de Georges Rouquier (*Farrebique* en 1946 et *Biquefarre* en 1983), le CM de Rohmer *Fermière à Montfaucon* (1968), la trilogie de Raymond Depardon *Profils paysans (L'Approche, 2001, Le Quotidien 2005 et La Vie moderne 2008)*, ou le pamphlet de Coline Serreau *Solutions locales pour un désordre global* (2009).

Dans la fiction, Pagnol signe *Angèle* (1934), *Regain* (1937 d'après Giono), ou *Manon des sources* (1953). Quelques films français marquants : *Goupi mains-rouges* (Jacques Becker, 1942), *L'Homme du Sud* (Renoir, 1945, époque américaine), *Le Beau Serge* (Chabrol, 1958), *La Jument verte* (Autant-Lara, 1959), *Histoire d'Adrien* (J.-P. Denis, 1980), *Peaux de vaches* (P. Mazuy, 1988), *Y aura-t-il de la neige à Noël ?* (S. Veyssat, 1996), *Le Bonheur est dans le pré* (É. Chatilliez, 1996), *Conte d'automne* (Rohmer, 1998), *C'est quoi la vie ?* (F. Dupeyron, 1999), *Flandres* (B. Dumont, 2006), sans oublier la trilogie de Manuel Poirier (... *À la campagne* 1995, *Marion, Western*, 1997). *La Passion Béatrice* (1987, Tavernier) introduit la ruralité dans l'histoire, comme l'ont fait Bergman (*La Source*, 1960), Chahine (*La Terre*, 1969) ou Jancsó (*Psaume rouge*, 1971).

En Italie : *1900* de Bertolucci (1976), *Padre, Padrone* des frères Taviani (1977) ou *L'Arbre aux sabots* (E. Olmi, 1978). Aux États-Unis : *Cow-Boy* (D. Daves, 1958), *Les Moissons du ciel* (T. Malick, 1978), *La Rivière* (M. Rydell, 1984). Ailleurs : *Vidas secas* (N.P. dos Santos, 1963, Brésil), *Tras-os-Montes* (A. Reis, 1975, Portugal).

La Franche-Comté

Dans *L'Apprenti*, la ferme de Paul se trouve dans la petite vallée du Dessoubre, près du village de Russey, à quelques kilomètres de la Suisse. On est dans le Doubs, au sud de Montbéliard et au nord de Morteau, on est en Franche-Comté.

Calée entre la Suisse, l'Alsace, la Lorraine, la Champagne-Ardenne, la Bourgogne et Rhône-Alpes, cette région est constituée, outre le Doubs, des départements du Jura, de la Haute-Saône et du Territoire de Belfort. Elle s'étend sur 16 202 km² (moins de 3% du territoire national) et compte environ 1,16M d'habitants (2% de la population française). Française depuis 1678 (Traité de Nimègue), cette ancienne province peuplée à l'époque gauloise par les Séquanes passa au cours de son histoire sous maintes tutelles, dont la Bourgogne et l'Empire germanique.

La géographie est variée. Plaines. Plateaux. Petite montagne : les Vosges au nord (Ballon d'Alsace, 1247m), la barrière du Jura au sud-est (une scène du film est au sommet du Mont d'Or, 1463m, le point culminant, le crêt de la Neige, 1718m, étant dans l'Ain). L'élevage laitier est l'activité agricole principale (fromages de Comté et de Morbier), mais il faut compter avec des zones de polyculture, l'activité forestière et les vins du Jura (vins d'Arbois, spécialités régionales du vin jaune et du vin de paille). Côté gastronomie, les saucisses de Montbéliard et de Morteau ont franchi les limites de la région. L'industrie est concentrée sur l'axe urbain Belfort-Montbéliard (usines Peugeot-Citroën de Sochaux, usines Alstom à Belfort pour le TGV) et à Besançon (plus grand centre urbain, plus de 130 000 hab, en pointe dans le secteur mécanique et microtechniques).

La région a donné naissance à quelques gloires nationales : le peintre Gustave Courbet, les écrivains Victor Hugo, Charles Nodier, Louis Pergaud, Tristan Bernard et Bernard Clavel, le chimiste et biologiste Louis Pasteur, les théoriciens politiques Charles Fourier et Pierre-Joseph Proudhon, le troisième président de la III^e République Jules Grévy. Les frères Lumière (une référence historique !) sont de Besançon, l'actrice Edwige Feuillère de Vesoul, le metteur en scène et acteur Jean-François Stévenin de Lons-le-Saunier. De nombreux films ont été tournés en Franche-Comté : *Les Deux Anglaises et le continent*, *La Veuve Couderc*, *Les Granges brûlées*, *La Truite*, *Le Passe-Montagne*, *La Ligne de démarcation*, *Nettoyage à sec...*

Presse

« Un premier film réussi par son côté brut »

« Élève dans un lycée agricole et apprenti dans une petite exploitation laitière, Mathieu, 15 ans, trouve au fil des mois un père de substitution en la personne de Paul, le paysan qui l'héberge. Ce José Bové du haut Doubs n'emploie pas ce jeune homme pour avoir de la main-d'œuvre, mais pour construire quelque chose avec lui, l'aider à grandir. Il se pose en guide.

Interprété par des acteurs non professionnels, le premier long métrage de Samuel Collardey tire sa force de son ton brut de décoffrage, de sa capacité à attraper le réel comme il vient, en brouillant la frontière entre documentaire et fiction.

Le film nous cueille par sa façon de contempler le choc entre l'ancien et le moderne, entre l'adulte et l'apprenti, celui qui sait nettoyer les sabots d'un âne et celui qui chate sur Internet. Heurt de générations, découverte d'une complicité.

L'Apprenti est truffé de scènes discrètement marquantes. [] »

Jean-Luc Douin, *Le Monde*, 3 décembre 2008

« Campagne première »

« [...] elles [les images] désignent d'emblée en Samuel Collardey un cinéaste filmeur, de ceux dont le cinéma s'inscrit dans leur regard propre, dont les films naissent dans l'objectif de la caméra. [...] Les scènes naissent des situations, suggérées parfois par le cinéaste à partir de ce dont il a été le témoin, on pense au Pialat de *L'Enfance nue*. [] C'est la vie qui court dans les veines du film, la vie que le gamin éloigné de son père découvre à mesure que le film la révèle au spectateur, la vie qui bat dans ses échanges avec Paul, [...], la vie qui commence à ressembler à celle que Mathieu est en train de se dessiner à lui-même, qui sera ce qu'il pourra en faire autant que ce qu'il voudra. Voilà, c'est simple comme tout ce qui est infiniment compliqué, droit comme une remontrance de fermière [...] »

Pascal Mérygeau, *Le Nouvel Observateur*, 4 décembre 2008

Du portrait au récit

« [...] Des près boueux à la grande cuisine, les situations et les dialogues sonnent justes. Dans cette fiction fortement documentarisée, les interprètes sont des non-professionnels. On ignore jusqu'à quel point ils jouent leur propre rôle. Qu'importe, un portrait se dessine : celui d'un adolescent qui se prend pour un petit homme mais qui vit encore chez maman. [...] »

Du portrait, le film glisse alors discrètement vers le récit d'une relation affective inavouée. Un lien étroit mais pudique, que le jeune réalisateur, Samuel Collardey, capte de manière sensible. Par petites touches, sans jamais appuyer. En filmant une partie de luge, où les deux s'amuse comme des gamins, ou plus loin un retour des champs en tracteur dans une lumière d'or. Rien de spectaculaire ni d'extraordinaire ne se profile – même l'annonce d'une mauvaise nouvelle est minorée. Mais quelque chose est passé, comme passent les saisons. Quelque chose de mineur et de profond



à la fois, qui laissera autant de traces chez l'apprenti que chez le maître. »

Jacques Morice, *Télérama*, 3 décembre 2008

Une émotion sobre

« [...] Le docu-fiction a beau être tendance, il n'est pas facile de le réussir. Par la beauté de la mise en scène et l'émotion sobre que dégage le film, on se laisse porter, sans chercher à distinguer le vrai de la fiction. Samuel Collardey [...] se vit comme un portraitiste, aime partir du réel et prend des libertés avec la perspective et les couleurs. [...] »

Béatrice Toulon, *Studio*, décembre 2008

« Tournez sans faire d'histoire... »

« [...] On croit d'abord que le jeune Mathieu est le fils de la famille, mais on comprend ensuite, malgré d'énormes ellipses, qu'il vit à l'internat du lycée agricole et que ses parents sont divorcés. On assiste tardivement à des montées d'agressivité chez le jeune ado, à ses amours sur MSN, à ses beuveries entre potes. Autant de bribes fictives, mais aucune intrigue classique (ou banale, plutôt) ne se noue jamais. Les acteurs non professionnels agissent leur vie quotidienne, c'est un docufiction presque dépourvu d'enjeux [...] »

Éric Loret, *Libération*, 3 décembre 2008

L'intérêt documentaire

« Le film ouvre des portes sans les franchir complètement, fonctionne sur l'attente de la scène à venir davantage que sur la scène elle-même [...] Là réside peut-être la fragilité de ce film sensible : à force de pudeur, de timidité, l'empathie avec les personnages ne prend jamais forme, laissant le spectateur sur un goût d'inachevé. Reste l'intérêt documentaire du film, [...] Des scènes de rien qui introduisent de la vie et de l'humour dans une vision de la société très noire [...] »

Jean-Baptiste Morain,

Les Inrockuptibles, 25 novembre 2008

« Les premiers pas »

« [...] Une œuvre remarquablement ambiguë. On a souvent l'impression qu'il n'y a pas de mise en scène, qu'on est en plein documentaire ; la fiction survient sans crier gare [...]. Quoi qu'il en soit, c'est une vision pure et franche des contraintes du travail agricole et des aléas du parcours d'un apprenti. Il faut prendre ici le mot apprenti dans sa double acception : celui qui apprend un métier, mais aussi celui qui apprend la vie en général [...] Le cinéaste exprime tout cela avec une sobriété rare. »

Vincent Ostria, *L'Humanité*, 6 décembre 2008

Générique

Titre original	<i>L'Apprenti</i>
Production	Société Lazennec, Arte France Cinema, participation de TF1 International, aide de la Fondation Groupama GAN pour le Cinéma.
Producteur	Grégoire Debailly
Réalisation	Samuel Collardey
Scénario	S. Collardey et Catherine Paillé
Directeur de la photographie	Samuel Collardey
Image	S. Collardey et Charles Wilhelem
Montage	Julien Lacheray
Son	Vincent Verdoux
Mixage	Julien Roig
Musique	Vincent Girault
Bruiteur	Pascal Mazière
Interprétation	
Mathieu	Mathieu Bulle
Paul	Paul Barbier
Sa femme	Jeannine Barbier
Leur fille	Aude Barbier
Père de Mathieu	Pascal Bulle
Mère de Mathieu	Martine Maire
Et Catherine Donzelot-Tetaz, Ophélie Émorin, Clémence Querry	
Année de production	2008
Pays	France
Film	35mm, couleurs
Format	1.85
Durée cinéma	1h25'
Durée du film en DVD	1h21'
Visa	114 280
Distribution	TF1 International, Tamasa
Sortie en France	3 décembre 2008

Palmarès

- Prix de la semaine internationale de la critique à la 65^{ème} Mostra de Venise
- Prix Spécial du Jury, Festival International du Film Francophone de Namur 2008
- Bayard d'or de la Meilleure Première Œuvre, Festival International du Film Francophone de Namur 2008
- Prix Louis-Delluc Premier Film 2009

DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Michel Cyprien, romancier et essayiste,
critique cinématographique.



Avec la participation
de votre Conseil général

