

La fille du 14 juillet

Un film d'Antonin Peretjatko

Sommaire

- I. Le cinéaste : Antonin Peretjatko, du court au long
- II. Genèse du film
- III. Notes sur le récit
- IV. Analyse du film
 1. Axe d'étude 1 : un film de vacances ?
 2. Axe d'étude 2 : le *nonsense* bleu-blanc-rouge
 3. Axe d'étude 3 : un film faussement rétro



I. Le cinéaste : Antonin Peretjatko, du court au long



Né à Grenoble en 1974, Antonin Peretjatko a acquis très jeune sa première caméra super-8 mais c'est après un double cursus à l'Université Paris-7 où il combine chimie et cinéma (notamment ceux du grand critique Jean Douchet) qu'il entre en 1999 à l'école Louis-Lumière, section chef-opérateur. Cette formation à la fois cinéphile et technique lui a permis dans les dix ans durant lesquels il tourne sept courts métrages d'assurer lui-même de nombreux postes techniques. Elle lui permet aussi de mettre en œuvre une approche ludique de la mise en scène et de la postproduction. Peretjatko a par exemple retenu de ses expériences en super 8 l'humour et la célérité donnée par la différence entre la vitesse d'enregistrement en super 8 (18 images par seconde) et celle de la projection (24 images par seconde) – un effet qu'il conservera pour son court de 2010, *L'Opération de la dernière chance*, une parodie de film d'espionnage formellement proche du film amateur de vacances, et pour son premier

long métrage *La Fille du 14 juillet*. D'abord assistant-caméra, Peretjatko a tourné depuis la fin de ses études deux *making of* pour le réalisateur Jacques Audiard, qui, comme lui, avoue ne pas aimer la façon dont sont généralement réalisés ces documentaires de tournage. Le sien sur *Un Prophète* d'Audiard (film que Pator évoque dans un dialogue de *La Fille du 14 juillet*) reçoit un prix de la critique, et lui permet de poursuivre avec un *making of* de *De rouille et d'os* – instructifs pour le jeune cinéaste sur la façon dont on dirige une équipe sur un plateau, ces documentaires lui permettront de tourner ses propres films sans contrainte commerciale.

En 2002, le court métrage *L'Heure de pointe* suit les aventures d'un groupe d'amis parisiens sur fond de jazz et de voix off, en un effet visuel qui mime la patine des vieilles copies film. Comme *Changement de trottoir* en 2003, *French Kiss* (2004) est filmé en couleur. Réminiscent de la fantaisie de Godard *Une femme est une femme* (1961) comme du ton absurde des *Carabiniers* (1963) ou du trio de *Bande à part* du même Godard (1964), ces aventures d'une pseudo-Américaine à Paris en quête d'un *french kiss* auprès d'un gentil français qui l'aide à retrouver son passeport examinent à la fois les rapports entre les sexes et le rapport foncièrement touristique des Américains à la capitale française. L'utilisation permanente du cliché (littéralement, de la carte postale, qui joue un rôle dans ce film) ne doit pas tromper : son auteur parle d'une « *comédie politique, notamment sur les Américains* », à un moment où les USA cherchent des « *armes de destruction massive* » en Irak.

Après un défilé du 8 mai filmé à Paris dans *French Kiss*, *La Fille du 14 juillet* reprend ce fil de la comédie politique libertaire et, selon son auteur lui-même, « *hirsute* ». Leur point commun formel ? Le primat de la rapidité dans les différents modes comiques que les films déploient. « *On doit enchaîner gag sur gag, afin que le spectateur, s'il n'accroche pas au premier, puisse tout de suite en expérimenter un autre. En contrepartie, il faut veiller à resserrer au maximum le montage final, pour éviter les temps morts. J'essaie toujours de faire le plus court possible. French Kiss faisait à la base 23 minutes, il en a au final cinq de moins* »¹.

Si ce travail sur le rythme au tournage et au montage rapproche cette méthode de celle Franck Capra (qui demandait à ses acteurs d'accélérer leur débit, s'étant aperçu que le film projeté en salle lui paraissait toujours plus lent que lorsqu'il le visionnait à la table de montage !), Antonin Peretjatko dit puiser son inspiration comique chez Dino Risi, le réalisateur du *Fanfaron* alliant gags, sens du rythme et critique sociale de l'Italie de son temps. Ainsi Peretjatko souligne-t-il en filigrane sa conception non-élitiste de la comédie, genre par excellence d'un cinéma sinon nécessairement populaire, du moins adressé à tous.

¹ Entretien avec H. Aubron, livret enseignants sur *French Kiss* et autres courts métrages, Lycéens au cinéma en Région Centre 2005-2006, Centre image (devenu Ciclic), disponible sur <http://interne.ciclic.fr/pdf/LivretCM-2005-2007.pdf>

II. Genèse du film

Film sur la crise, film fauché



Après dix ans de courts métrages produits avec très peu d'argent, Antonin Peretjatko n'a guère trouvé de financeurs pour investir dans son passage au long métrage. Aussi *La Fille du 14 juillet* a-t-il été mis de côté après 4 ans de recherches infructueuses. Cette difficulté relève moins de l'anecdote ou du cas particulier que du type d'écriture comique de Peretjatko : fondé principalement sur la lecture des scénarii, le système d'aides français privilégie l'écrit, voire la valeur littéraire des scripts, au détriment d'un style de gag visuel, peu explicite sur le papier.

Producteur de jeunes cinéastes audacieux mais commercialement modestes comme Sophie Letourneur (*La Vie au Ranch*) et Justine Triet (*La Bataille de Solferino*), Emmanuel Chaumet, de la société Ecce Films, a permis au projet de renaître en 2011. Le budget est composé en grande partie de 100 000 euros d'aide de la région Midi-Pyrénées et du prêt d'une Sofica (une aide du CNC et de la région Ile-de-France ont été accordées à la production une fois le film achevé. La modicité du financement (400 000 euros environ) a eu diverses conséquences sur le tournage : d'une part une rémunération faible des participants, des collaborateurs réguliers de Peretjatko pour la plupart. Aux acteurs déjà vus dans ses courts métrages (Thomas Schmitt, Marie-Lorna Vasconsin) s'ajoutent des comédiens plus connus, Vimala Pons (choisie aussi pour ses talents de circassienne) et Vincent Macaigne, acteur de théâtre omniprésent à la scène comme dans le jeune cinéma français des

années 2010 (*Un monde sans femmes* de Guillaume Brac, *La Règle de trois* de Louis Garrel, *La Bataille de Solferino* de Justine Triet, *2 Automnes 3 Hivers* de Sébastien Betbeder).

Comme la succession des présidents Sarkozy et Hollande le suggère dans les séquences de défilé du 14 juillet qui ouvrent le film², Peretjatko a dû tourner en deux fois trois semaines à un an d'intervalle (août 2011, juin 2012), faute de liquidités disponibles et de prêt bancaire conséquent. Cette contrainte lui a permis d'effectuer un premier montage et de retourner certaines séquences, réajustant le scénario.

Le budget réduit a aussi certaines conséquences formelles : ainsi *La Fille du 14 juillet* est-il dépourvu de travelling. Tournant sur pellicule 16 millimètres (une rareté dans les productions de l'année 2013, très majoritairement en numérique), le cinéaste s'est prémuni du gâchis de métrage en multipliant les répétitions avec les comédiens et les techniciens plutôt que les prises (quatre ou cinq maximum).

Présenté en 2013 à la Quinzaine des réalisateurs, section parallèle prestigieuse et novatrice du Festival de Cannes, *La Fille du 14 juillet* a bénéficié du soutien de la revue mensuelle *Les Cahiers du cinéma* dès avant sa projection à Cannes. Sorti en juin 2013 avec un accueil critique plutôt chaleureux (*Les Inrockuptibles*, *Libération*, *Le Monde*), le film totalisait 40 000 entrées un mois et demi après sa sortie.

III. Notes sur le récit

Un road-movie « hirsute »

Surprenante au point de dérouter, la structure par épisodes de *La Fille du 14 juillet* a suscité chez la critique le retour des mêmes adjectifs : « débraillé », « foutraque », manière affectueuse ou snob de souligner son aspect décousu et de prolonger la confiance du réalisateur lui-même, qui cite comme inspiration première les épisodes de la bande-dessinée *Les Pieds nickelés*. De l'Arc de Triomphe au Café des Jeunes, du Louvre à la route des vacances, les lieux se multiplient dans un film qui semble avoir la bougeotte.

² « Pendant qu'on tournait ces séquences, un opérateur était dans la tribune officielle, pour filmer uniquement Sarkozy, et noter la place de la caméra, pour filmer l'année suivante depuis strictement le même endroit, vraisemblablement un nouveau président, en l'occurrence Hollande. L'idée était de faire exactement les mêmes plans pour faire un peu chamboule-tout « le roi est mort, vive le roi » : deux présidents différents, un protocole strictement identique. L'année suivante, pour filmer Hollande, c'est moi qui ai filmé. » Entretien avec Q. Mével, Mediapart. <http://blogs.mediapart.fr/blog/quentin-mével/090613/la-fille-du-14-juillet-dantonin-peretjatko-rencontre-avec-le-cineaste>

Pourtant, à l'analyser de près, la progression du récit suit un fil double – le *road movie* vacancier, la recherche de l'amour –, un fil déroulé avec une certaine constance. Petite et grande histoires y sont d'emblée cousues dès les trois premières séquences : après les deux défilés du 14 juillet réunis en une seule séquence (les présidents consécutifs Sarkozy et Hollande y effectuant sensiblement les mêmes gestes), Hector évoque au Café des Jeunes sa rencontre avec « *la fille du 14 juillet* », lançant un flash back où celle-ci (qui se surnomme plus tard Truquette) vend *La Commune* près de l'Arc de Triomphe. Politique et amour sont ainsi d'emblée entrelacés, la jeune femme incarnant un contrepoint rebelle et mouvant aux rituels figés des assis. Ce découpage la désigne aussi comme une personnification alternative (plus désirable que les deux présidents) de la Nation française – d'ailleurs en passant devant les (vrais) militaires, elle accomplit à sa façon un passage en revue des troupes.

La remémoration d'Hector perdent peu à peu ses contours à mesure que l'on suit longuement Truquette, et la séquence suivante où Hector et Pator se retrouvent au café introduit un nouveau flash-back, lancé cette fois par Pator qui raconte sa fuite en état d'arrestation pour exercice illégal de la médecine. C'est donc une cavale qui donne l'impulsion du départ au groupe qui va s'agrèger autour d'eux, bien plus qu'une molle envie de prendre des vacances.

Un zoom avant achevé en insert sur les yeux d'Hector puis de Pator suivi d'un zoom arrière masque le raccord qui lance le deuxième flash-back amoureux d'Hector. Mais ce qui décide Hector à appeler Truquette (et à s'adjoindre aux vacances qu'elle et son amie prévoient), c'est l'un des nombreux conseils sentencieux de Pator : « *un souvenir c'est comme partir en vacances, tu fais un voyage* ». Dès lors les flashbacks cessent, le présent du *road movie* se substitue à la mélancolie tendre du souvenir. Le récit fonctionne par agglutination de personnages (Bertier, le frère de Charlotte, s'invite dans la tonitruante Mercedes du groupe), interruptions (l'aparté sur le deuil amoureux d'Hector), fausses pistes (le faux départ de Charlotte, séduite et abandonnée par le dragueur à la voiture rouge) et autres haltes (la panne, la fête foraine, la baignade).

A partir de la fête foraine – stratagème que Bertier tire de son Manuel de séduction pour détourner Truquette d'Hector – le parasitage par Bertier de la quête amoureuse du protagoniste désorganise l'unité du groupe. La dame rouge du jeu de bonneteau (à environ 32 minutes du début du film), c'est Truquette elle-même, subtilisée à celui qui l'aime par une escroquerie qui ne s'achèvera que par l'autodafé du manuel, véritable grimoire. Autre parasite, aussi fêlé mais extraverti et généreux celui-là, le docteur Placenta fait aussi irruption pendant la fête foraine, véritable piste d'auto tamponneuses du récit qui fait entrer ses personnages en collision comme pour observer ce qu'il reste du *road movie* par la suite.

Précédée de ses coups de fusil furieux, l'arrivée de Placenta (qui jusqu'à présent n'était apparu que dans un flashback) marque aussi la récurrence d'une menace esquissée dès les premières séquences, lorsque Hector et Pator, assis au café, étaient les témoins des coups de carabine d'un mari trompé. Placenta tirera par la suite des balles de chloroforme sur son fils pour l'endormir le soir... C'est encore à ce carrefour narratif que le scénario raccorde histoire individuelle et chronique sociale, fût-elle comique, puisqu'on apprend quelques secondes après l'arrivée de Placenta et avant « l'enlèvement » de Truquette par Bertier que le gouvernement a décidé d'avancer la rentrée d'un mois. Dès le client furieux du jeu de chamboule-tout dont les boîtes sont à l'effigie de politiciens, le thème anarchiste et/ou révolutionnaire s'étoffe, confirmé une fois le groupe scindé : lorsque Charlotte, Hector et Pator vont dîner, l'assiette qui a pour motif l'exécution de Louis XVI est le support de discours sur l'absence d'effets de la Révolution dans la France contemporaine.



Au milieu exact du film intervient l'une des seules pauses, la scène de confidences amoureuses entre Pator et Placenta, conclue par une danse sur du jazz langoureux ; la trompette *cool jazz* revient quelques scènes plus tard lors d'une autre pause qui est le pendant de celle-ci : la séance-diapo de Placenta qui se rappelle ses amours pendant mai 68 – autre façon de raccorder le plus intime à l'histoire nationale. Mais la pause est immédiatement interrompue à son tour par une autre danse dans le même salon (sur *Le Vol du bourbon* de Shawn Lee), à son tour stoppée par un coup de sonnette. Le film livre ainsi son principe narratif, moins celui du coq-à-l'âne que des interruptions successives. L'autre grande respiration vient d'un flashback lancé par Truquette (et visuellement, par un panoramique ascendant suivi d'un fondu enchaîné entre ciel et forêt). Plus exactement il ne s'agit

pas d'un flashback mais d'un fantasme, d'où le changement de saison et de paysage radicaux dans un film marqué de son titre à son action par la scansion de l'été.

Que mai 68 fasse l'objet d'une séquence « douce » suivie immédiatement d'une action aussi effrénée que violente (l'attaque du petit groupe par de faux gendarmes puis leur meurtre possible de vrais gendarmes³, qui rappelle par certains aspects *A bout de souffle* (Poiccard y tue froidement un policier à moto sur la route) et *Week-end* de JL Godard (les violences en marge d'un embouteillage géant sur la route des vacances). Dès lors, on s'attend à un contraste rythmique fort entre le *road movie* des trois amis et les scènes de drague de Truquette à la plage, mais les confidences amoureuses soporifiques de Charlotte impriment au voyage une rêverie qui déjoue les attentes du spectateur et fait dériver la cavale sur un épisode hédoniste au bord d'une rivière proche d'un renouveau *Déjeuner sur l'herbe*. Au bord de l'eau, encore par le raccord sur un fondu enchaîné, Hector se met à fantasmer sur le même régime d'images que Truquette : comme dans *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy (1967) où Delphine et Maxence, qui cherchent l'âme sœur, ignorent qu'ils chantent la même chanson et que cet air en commun programme leur union à venir, Hector et Truquette ont le même fantasme de neige et de luge, et par la suite ils évoquent chacun, à des interlocuteurs différents, le même souvenir (la halte dans l'auberge et Truquette marchant en équilibre sur des bouteilles). Cette idée de rassembler sous forme fantasmagorique les amoureux que le récit sépare permet de ne pas laisser le temps qu'Hector et Truquette passent ensemble au seul hors-champ temporel du film.

Sans cesse l'avancée du trio est successivement hâtée (le garde-forestier qui les renvoie « *au boulot !* » sous la menace du fusil) et entravée (le propriétaire de la casse qui les décourage au premier abord), mais c'est bien l'amour qui les relance (le garagiste les aide dès lors qu'il connaît le motif de la quête d'Hector). A un quart d'heure de la fin, l'arrivée anticipée de la rentrée nationale institue un compte à rebours dans l'action et marque le retour de certains personnages parisiens qu'on ne s'attendait pas à voir resurgir (le docteur Placenta et Julot, le camarade d'université de Truquette).

Le moment où les trois amis retrouvent Bertier est à nouveau inscrit, comme la fête foraine auparavant, sous les auspices de la collusion narrative, qui se traduit cette fois-ci par l'intrusion de la fanfare, en un effet de boucle sidérant avec le défilé inaugural lui-même scindé en deux (la chambre où arrive la fanfare, la fête où elle continue de jouer et où Truquette retrouve ses amis). Que les retrouvailles aient lieu dans une opaque fumée ne sert pas uniquement à les retarder mais à ménager une dernière collision (de dos) immédiatement suivie de son envers : le choc du baiser.

³ Pator, qui tire, précise qu'il s'agit des balles de chloroforme du Dr Placenta, sans que rien ne vérifie ses dires.

La fin sur le bateau, passant soudain à un moyen de transport hétérogène et à un régime de narration en voix off, a valeur d'épilogue, qui cite visuellement *Pierrot le fou* de JL Godard (Vimala Pons est quasiment déguisée en Anna Karina). Contrairement à tout le récit qui précède, dans lequel un déplacement a priori sans but précis (les vacances) tournait à la quête de la jeune fille perdue, les amis voguent vers un horizon suffisamment flou pour porter sans ridicule le nom de « Liberté ». Des drapeaux flottant au vent du défilé du 14 juillet ne reste que le vent, et de la nation, sa seule personnification, vivante allégorie à la marinière tricolore.

IV. Analyse du film

1. Axe d'étude 1 : un film de vacances ?



Avec son titre estival et son action centrée autour d'un départ collectif vers la mer, *La Fille du 14 juillet* s'inscrit dans le sillon de ce qui ne constitue pas à proprement parler un genre, mais une catégorie malgré tout repérable : le « film de vacances » à la française. Libre et singulier, Jacques Rozier (né en 1926) a inscrit toute sa filmographie dans ce sillage. *Du côté d'Orouet*, *Maine Océan* ou *Les Naufragés de l'île de la Tortue* ont creusé le sillon d'un cinéma volontiers en transit et en plein air, comme l'était déjà l'échappée corse des deux filles et du garçon d'*Adieu Philippine* (1961). Juliette, Liliane et Michel sillonnent la Corse en voiture dans la deuxième partie de ce film où l'usage conjoint des *jump cuts* (sautes d'images délibérées), d'une mise en scène guidée par le son et de la lumière naturelle converge pour donner une revigorante impression de liberté de mouvement et d'insolente

jeunesse. L'omniprésence du plein air peut évoquer visuellement le travail en décors naturels d'un aîné de la Nouvelle Vague, Eric Rohmer. Mais Peretjatko comme Rozier insistent sur le déplacement, la route à prendre, tandis que Rohmer pose son action dans un lieu de villégiature bien délimité, maison en bord de lac (*Le Genou de Claire*) ou à la mer (*Pauline à la plage*, *Le Rayon vert*), arpentage initiatique d'une topographie insulaire par un protagoniste qui explore toutes les possibilités amoureuses à sa disposition (*Conte d'été*, 1998).

Le film de vacances (et sa variante maritime le film de plage) semblent indissociables de la quête amoureuse, comme si, dès les films de la période du Front populaire et des congés payés, le temps hors-travail, ouvrant effectivement l'affect à une *vacance*, était logiquement consacré à l'amour. Dans *La Fille du 14 juillet*, c'est le vent qui, élément récurrent, semble pousser les personnages vers l'eau et vers l'amour, et ce n'est pas un hasard si la première phrase prononcée est « *la vie, c'est du vent* » : au ventilateur qu'active Pator dans le bureau du docteur Placenta succèdent les éoliennes vues au bord de la route, le vent sur la plage (réminiscence des *Vacances de monsieur Hulot* de Jacques Tati ?), et enfin le vent en poupe de l'agréable bateau sur lequel les amis naviguent en une séquence qui rappelle l'ouverture d'*A nos amours* de Maurice Pialat (1983). Même invisible, le vent est rendu présent au son par le biais de bruitages. Cette omniprésence requalifie donc le sens habituel de l'expression inaugurale : pour Peretjatko, « *la vie, c'est du vent* » ne signifie nullement qu'elle ne vaut rien, mais bien que le vent est l'expression concrète de la vie même, en tant que vecteur invisible du mouvement. A l'ouverture du récit à tous les vents (adjonction de personnages par la rencontre) correspond dans l'échelle des plans une préférence nettement marquée pour le plan large, voire le plan d'ensemble (sur Truquette à la plage, par exemple), qui inscrit les personnages dans le paysage plutôt que de privilégier leurs relations, leurs sentiments, leurs échanges de regards. Seuls Hector et Truquette, les (futurs) amoureux, bénéficient d'un nombre plus grand de gros plans, que le cinéaste a d'ailleurs ajoutés après avoir visionné un premier montage. Le plan large et la parcimonie des mouvements de caméra (seules deux scènes sont tournées en caméra mobile, le reste sur pied) garantie paradoxalement la liberté de mouvement des figures dans le cadre, qu'une « bougeotte » de la mise en scène aurait en effet neutralisée.

Comme chez Jacques Rozier, l'irrévérence est le pendant de la bougeotte dont font preuve le film comme ses protagonistes, qui n'hésitent pas à entrer dans des territoires a priori réservés (Truquette s'approchant des soldats lors du défilé du 14 juillet) et ne s'embarrassent jamais de lourds bagages (les deux minuscules valisent que lancent Truquette et Charlotte dans le coffre de la voiture) et n'hésitent pas à boire en conduisant, contre toute précaution routière (le plan montrant Hector les pieds sur le volant a nécessité l'emploi d'une voiture-travelling tirant celle que ne conduit pas Vincent Macaigne).

Pistes pédagogiques :

1. On pourra passer en classe un extrait de *Conte d'été* d'Eric Rohmer (1996) dans lequel Gaspard (Melvil Poupaud) déambule au bord de la mer avec Margaux (Amanda Langlet). On comparera le rythme du film de Rohmer avec celui d'A. Peretjatko (dialogues et montage) et le traitement du paysage en bord de mer.
2. On pourra passer en classe un extrait d'un road-movie devenu un « classique », *Macadam à deux voies* de Monte Hellman, dans lequel deux jeunes hommes un peu perdus traversent le Sud-Ouest des Etats-Unis dans une Chevrolet avant de rencontrer une jeune fille puis un quadragénaire étrange qui leur propose un pari. On montrera la façon dont ces rencontres successives infléchissent le trajet des garçons et comparer ces bifurcations à celles de *La Fille du 14 juillet*.

2. Axe d'étude 2 : le *nonsense* bleu-blanc-rouge

Le vent de folie que fait souffler Peretjatko sur sa troupe de personnages mi-fugitifs mi-vacanciers correspond dans les dialogues et dans la mise en scène à une exploration sinon exhaustive du moins fouillée des différentes formes de comique à l'écran. Elles vont de l'humour subtil d'un Rohmer au burlesque des premiers temps d'un Mack Sennett en passant par la misogynie potache des comédies de Max Pécas.



Premier élément comique, une certaine grosseur de trait dans l'écriture des personnages les situe davantage du côté de la **stylisation du cartoon** que de la caricature : complémentarité entre les deux amis, l'une mince et brune, l'autre bien en chair et blonde ; voix extrêmement nasale du camarade

d'université de Truquette, éclats de voix subits du fantasque docteur Placenta (« *j'ai oublié l'apéro !* »), coups d'œil machiavéliques de Bertier compulsant son manuel de séduction.

A ce trait délibérément situé du côté de l'esquisse correspond au niveau **rythmique** une **célérité effrénée** de l'action et des dialogues : non seulement les plans sont brefs (pas un ne dépasse 1 minute 40 secondes) et le texte débités de manière souvent rapide (par exemple par le docteur Placenta), mais les images sont accélérées en postproduction (22 images par seconde au lieu de 24), ce qui saccade légèrement les mouvements et rend les voix plus aigues. Quand elle est accentuée (la scène défilé), cette accélération vire au burlesque pur et simple.

S'il ne rechigne pas devant un bon mot ou des fioritures onomastiques (le docteur Placenta, Truquette), le trait distinctif de *La Fille du 14 juillet* réside dans sa préférence pour un **comique non-langagier**, qui se décline à divers niveaux de la mise en scène et du montage :

- Par le collage à l'intérieur du plan, comme dans l'agencement entre statuaire antique et chair fraîche lorsque Truquette met sa tête derrière une statue sans tête du Louvre ;
- Eléments de décor ou accessoires aux confins du surréalisme ou du burlesque primitif : la chambre à cocktails, îlot de vacances au sein du musée où travaille Hector ; la hache que Truquette fait tomber sur l'ananas pour le trancher, en une stupéfiante disproportion entre la violence de l'outil et l'agrément de sa destination ; le pistolet à chloroforme de Placenta ; le costume de cafard que porte son jeune fils ; l'assiette à croisillons dont déborde la soupe qu'il sert aux jeunes gens ; la série de panneaux d'interdictions au bord de la rivière ; la fumée finale pendant la fête, écho à la mousse qui prolifère à la fin de *La Party* de Blake Edwards, l'un des cinéastes préférés d'A. Peretjatko...
- Par le montage, qui met par exemple bout à bout les deux défilés du 14 juillet (2011 et 2012).

Devant la multiplication rapide des gags, une partie de la critique a pu avoir l'impression que le film brûlait ses cartouches trop vite, au détriment du lyrisme, dont ne sont pas exemptes les comédies de Chaplin ou Keaton : « *Aussi le burlesque – classique comme moderne – entretient-il une émotion et une part tragique qu'Antonin Peretjatko ne parvient pas, ou trop peu, à faire émerger. De ce fait, La Fille du 14 juillet n'est que sympathique, ce qui n'est tout de même pas rien* », écrit Arnaud Hée sur le site Critikat⁴. Il n'est pas sûr qu'une telle remarque rende justice aux séquences d'aparté, explicitement lyriques (Hector et Pator se confient face caméra successivement au café et en voiture), tout comme peut émouvoir le rapprochement de Pator et du docteur Placenta qui, après des propos sur l'amour et la vie (« *Et si c'était vous le brouillon ? – Et si c'était l'existence ?* »),

⁴ <http://festival-cannes-2013.critikat.com/index.php/2013/05/23/3-la-fille-du-14-juillet>

dansent l'un avec l'autre sur les notes chaudes d'un morceau de *cool jazz*. Mais de fait, la comédie non-naturaliste n'est pas une forme très développée dans la tradition française⁵, qui l'accuse souvent de manquer de substance.

Pistes pédagogiques

1. On pourra étudier l'affiche (disponible par exemple en ligne en couverture du dossier de presse du film)⁶ en relevant l'emploi du bleu, du blanc et du rouge, la vitesse et l'insouciance suggérées par le type de trait employé. Quels aspects du film souligne ce dessin ? En quoi laisse-t-il de côté une partie du propos de *La Fille du 14 juillet* ?
2. On fera avec les élèves un relevé des gags visuels concernant les objets, que l'on pourra mettre en parallèle avec un extrait de film burlesque dont le *slapstick* repose sur le détournement d'objets (par exemple dans *Les Temps modernes* de Charles Chaplin).

3. Axe d'étude 3 : un film faussement rétro

Le nonsense sur lequel repose une partie des gags de *La Fille du 14 juillet*, la vitesse ébouriffante de sa narration et les touches rétro de certaines références visuelles (la palette chromatique *sixties* des premiers films en couleur de Jean-Luc Godard) : tous ces éléments qui peuvent donner l'impression d'une légèreté qui fait fi de tout sujet « sérieux ».

Pourtant, dès son titre, son affiche et sa première séquence, le film prend à bras le corps la nation française et la Révolution, rien de moins. Comme dans *Adieu Philippine* où l'idylle vacancière était interrompue par la convocation du jeune homme appelé pour aller faire la guerre d'Algérie, à chacune des étapes du récit, le film de vacances butte ici contre des obstacles : l'économie capitaliste et le pouvoir en place conspirent à écourter les vacances, le garde-forestier, fusil à l'épaule, chasse le petit groupe venu profiter des abords d'une charmante rivière au cri de « *Au boulot !* »... Par ces violences faites au film de vacances, c'est le retour à la loi et à l'ordre que *La Fille du 14 juillet* pointe, renvoyant l'idéal révolutionnaire de la date commémorative à la pratique effective du gouvernement. Deux attitudes politiques y entrent en collision : celle, prônée dans la réalité par le président Nicolas Sarkozy, du « *travailler plus pour gagner plus* », remède supposé à la crise, et celle de Truquette intérimaire qui s'entend dire : pas de logement, pas de travail, pas de travail, pas de logement – et qui conclut que faute de travail, mieux vaut partir en vacances.

⁵ On peut citer l'exception récente de Quentin Dupieux (*Steak*, 2006, *Rubber*, 2010).

⁶ http://www.lafermedubuisson.com/IMG/pdf/lafilledu14juillet_dossierdepresse.pdf

Plus le récit avance, plus la nation célébrée lors du défilé inaugural prend (littéralement) du plomb dans l'aile, à mesure que les grandes figures politiques sont chamboulées (le jeu de chamboule-tout à l'effigie des grands hommes lors de la fête foraine), l'uniforme de police usurpé (l'attaque des faux gendarmes), les forces de l'ordre neutralisées (les coups de pistolet au chloroforme que tire Pator sur les vrais policiers)...



Quant à l'idéal révolutionnaire, il n'est pas sûr qu'il s'en sorte mieux que les représentants de l'Etat : les pavés en mousse et la mini-guillotine que tente de vendre Truquette le 14 juillet sont autant de produits dérivés qui font revenir l'Histoire sur le mode dégradé de la farce et du commerce – on pourrait dire sur un mode « spectaculaire », pour paraphraser les écrits du situationniste Guy Debord, lui-même recyclé par la société du spectacle puisque son nom apparaît comme réponse au jeu télévisé *La Roue de la fortune* dans l'un des nombreux gags visuels non commentés du film.

Dès lors que les jeunes prennent la route des vacances, que reste-t-il de la Révolution ? La nostalgie de ce qui a ressemblé le plus à une Révolution dans la France du XX^{ème} siècle, mai 1968⁷ ? Le tranchant d'un gag *slowburn* (le doigt, la tête puis les mains du badaud venu essayer la vraie-fausse guillotine). C'est paradoxalement sur le lieu de villégiature lui-même que l'on retrouve une réaffirmation du politique, moins sous la forme d'une utopie révolutionnaire que d'une résistance dans le mode de vie individuel : « *sous la plage, les pavés (dans la mare) !* », résume le critique

⁷ La séance de diapositives du docteur Placenta, lien vivant entre présent et passé puisque sa voiture, à Paris, n'est autre que la DeLorean DMC-12 utilisée par l'inventeur de la machine à remonter le temps de *Retour vers le futur* de Robert Zemeckis.

Joachim Lepastier dans les *Cahiers du cinéma*⁸. Ne pas céder à l'injonction du retour au travail imposé par l'avancement de la rentrée au 1^{er} août équivaut pour le groupe d'amis à refuser de compenser les erreurs des spéculateurs ruinés.

En ce sens, la dernière séquence en bateau ressemble à un adieu définitif, un exil symbolique davantage qu'une promenade anodine. Le vent qui décoiffe un Pator presque chauve dans *La Fille du 14 juillet* est décidément celui de la liberté, qu'il ne serait pas interdit d'écrire avec un L majuscule.

Pistes pédagogiques

1. Etude de séquence : les premiers plans de *La Fille du 14 juillet* : on insistera sur leur hétérogénéité, leur façon d'intégrer la fiction au documentaire. On mettra aussi ce début en rapport avec le jeu du chamboule-tout à la fête foraine : comment la plus haute fonction politique de la république française y est-elle filmée comme un véritable automate (accélération et répétition des mêmes gestes d'un président à l'autre) ? En quoi les valeurs révolutionnaires célébrées le 14 juillet sont-elles déplacées par Peretjatko dans la vitalité de ses personnages ?
2. On relèvera le texte de la « tirade » de Pator (Vincent Macaigne) quand il s'attable au café des Jeunes : « [Le trou de la sécurité sociale] *c'est pas un trou d'argent, c'est un trou de rêve. La sécu quand on l'a créée c'est parce qu'on avait des rêves : que tout le monde soit bien portant.* » Quel conception du service public son discours véhicule-t-il ? Quel éclairage nouveau ce discours apporte-t-il sur la situation du personnage, poursuivi pour exercice illégal de la médecine ?
3. Les Français vus par les étrangers : dépourvu d'épaisseur psychologique, le personnage de Marcello, qui courtise Truquette sur la plage avec un certain succès, porte un nom qui le rattache à l'univers du cinéaste italien Nanni Moretti : « Marcello Sogni d'oro » renvoie en effet à l'un des premiers films de Moretti, *Sogni d'oro* (rêves dorés, 1987), hilarante diatribe contre les accusations d'intellectualisme lancée au protagoniste-cinéaste. Le Marcello de *La Fille du 14 juillet* offre un regard étranger sur les mœurs françaises. On pourra étudier la scène de la plage et y analyser l'emploi du cliché national (« *vous les Français c'est normal de tromper sa femme, ça fait trois présidents qui donnent l'exemple...* »).

⁸ N° 668, avril 2012.