



uniFrance films presents

my French Film Festival.com

January 16 / February 16, 2015 - 5th edition

Fiche pédagogique rédigée par Charlotte GARSON

Vandal

Un film de Héliel Cisterne

I. GENÈSE DU FILM

II. PISTES D'ÉTUDE

1. GRANDIR, AGIR
2. EN TOUTES LETTRES



I. GENÈSE DU FILM

Le réalisateur



Né en 1981 dans le Lot – « la vraie campagne », précise-t-il –, Héliel Cisterne est tôt marqué par le choc cinématographique de *Crash* de David Cronenberg (1996). Il passe son baccalauréat littéraire à Brive-la-Gaillarde parce qu'il y existait une section Cinéma. Lors de ses études de philosophie à l'université Paris-8, il rencontre sa compagne Katell Quillévéré, qui devient cinéaste comme lui. Ce compagnonnage se prolongera dans *Vandal*

puisque la réalisatrice de *Un poison violent* (2010) et *Suzanne* (2013) est également coscénariste du film. Autour d'eux se rassemble au cours des années un petit groupe de collaborateurs et amis doués, dont les producteurs Gilles et Justin Taurand.

Solitude d'un personnage jeune, poursuite ou traque par les forces de l'ordre : les premiers courts métrages d'Héliier Cisterne abordent déjà ces thèmes : dans *Dehors* (2003), inspiré de *Mateo Falcone* de Prosper Mérimée (1829¹), un enfant laissé seul dans la maison de ses parents au milieu des bois doit décider s'il accepte de cacher un homme qui frappe à la porte, les gendarmes à ses trousses. Pierre, le héros de 17 ans de son moyen métrage de 2006 *Les Deux vies du serpent*, s'échappe de la maison familiale l'été pour retrouver ses amis au bord de la rivière. Dans *Les Paradis perdus* (2007, 30 minutes, Prix Jean-Vigo 2008), Isabelle perd de vue son petit-ami alors qu'en pleine manifestation de mai 68, les CRS étaient à leur poursuite. Ses parents décident de la soustraire aux événements parisiens mais elle s'embarque clandestinement dans la voiture de son père qui doit retourner à Paris. *Sous la lame de l'épée* (12mn30, 2011), peut s'envisager comme une esquisse de *Vandal* : il retrace un jour dans la vie d'un « invisible », un graffeur de 16 ans d'origine chinoise, Tom, qui quitte sa banlieue tous les jours pour aller poser son « blaze » (pseudonyme, pour un graffeur), en toute illégalité, sur les murs du métro parisien.

Le passage au long métrage faisait courir le risque à H. Cisterne de vouloir radicaliser son propos. Aussi refuse-t-il consciemment la tentation d'une criminalisation de son sujet. « *Je suis assez fier, même si le mot ne me plaît pas, d'avoir tenu le principe premier de cette histoire que nous avons défini avec Nicolas Journet quand nous avons commencé à travailler : le rapport à une culture américaine dont je me suis nourri, mais aussi le rappel à la réalité de cette tourmente qu'est l'adolescence.* » En étant fidèle à l'émotion et au sentiment d'indétermination de sa propre adolescence et en se focalisant sur l'un des seuls arts créé par des adolescents, Héliier Cisterne vise juste. Il remporte en 2013 le Prix Louis-Delluc du premier film.

¹ http://www.clg-chantemerle-corbeil.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Mateo_Falcone.pdf

II. PISTES D'ÉTUDE

1. GRANDIR, AGIR

Chérif, de l'enfance à l'adolescence

Si l'âge de Chérif ne fait pas d'ambiguïté, on pourra s'interroger en classe avec les élèves sur la signification de répliques, de plans ou de séquences qui font référence à l'enfance. Ainsi de la remarque de la nouvelle petite-amie du père de Chérif, enceinte : « *C'est pour dans trois mois. Un petit garçon, comme toi* » ; du tour de magie de Chérif dont sa tante dévoile le trucage ; du coup de fil passé très fort par Chérif à sa mère dans la bibliothèque du lycée, où les portables sont pourtant interdits ; ou encore la séquence de la visite de Chérif et de sa tante chez ses mère et grand-mère. Entouré de femmes et en compagnie du petit frère, Chérif est ramené à son enfance quand sa mère évoque la chanson d'Anne Sylvestre, « Balaie l'eau », qu'il voulait toujours écouter à l'époque. Quant aux étoiles phosphorescentes qui décorent la chambre de son petit frère, elles rappellent celles de la chambre d'Elodie.

Du point de vue de l'action, ces éléments n'ont pas d'efficacité narrative. Pourtant, ils recentrent le film sur la période particulière que traverse Chérif : à la charnière de l'enfance et de l'âge adulte, le garçon est tantôt pris pour plus jeune qu'il n'est, tantôt au contraire jeté dans le monde des grands (son père présume qu'il a besoin d'argent pour sortir avec sa « copine », et l'entraîne avec lui sur son chantier).



L'oncle comme le père sont des figures ambivalentes dans l'initiation de Chérif : ils aident, « cadrent » l'adolescent et font parfois preuve de générosité et d'indulgence à son égard. Mais ils semblent du même coup créer une dette (l'oncle qui dès l'arrivée annonce à Chérif que ce n'est que grâce à lui qu'il a pu obtenir une place en lycée professionnel à Strasbourg). « *Je veux me débrouiller tout seul !* », « *J'ai pas dix ans* »... A plusieurs reprises, Chérif recherche une forme de rupture qui lui permettrait de s'autonomiser. Reste à savoir en vue de quoi, ce qui pour lui demeure confus.

- Ouvertures : portraits d'adolescents français : *A nos amours* de Maurice Pialat (1983), *L'Apprenti* (2008) et *Comme un lion* (2013).

Première fois

L'histoire d'amour de Chérif et Elodie constitue le seul domaine sur lequel les adultes n'ont pas de prise – un domaine donc où, à petits pas, Chérif s'autonomise. Le personnage d'Elodie, interprété par Chloé Lecerf, s'inspire de celui de Snoop dans la série américaine *The Wire* qui a beaucoup marqué le réalisateur. Ses apparitions ponctuées par le morceau de hip-hop de Sasha Go Hard, « Blow my mind », la caractérisent comme un peu garçonne, espiègle, intelligente, peu loquace. Entre Elodie et Chérif, les rôles sexuels traditionnels sont subtilement subvertis (Elodie sauve Chérif des coups de ses camarades en prétendant que « *le prof arrive* »). Le don d'un collier s'effectue d'abord sous les auspices de l'indirect : c'est pour prétendre avoir été racketté qu'il confie à Elodie sa chaîne (qui, on l'apprend plus tard, lui a été donnée par son père). Pourtant ce geste a valeur symbolique de don amoureux. Il est en quelque sorte une « répétition » de l'achat du vrai collier d'amour. Si la bijoutière ne trouve rien de mieux que de choisir pour Elodie un pendentif très « fille » en forme de cœur, on notera que Chérif lui avait soumis une graphie particulière de son prénom : les stéréotypes de genres proviennent davantage des adultes que des adolescents.



La déclaration d'amour euphémique que Chérif fait finalement à Elodie avant qu'elle ne monte dans son bus, après lui avoir tendu le petit paquet rouge, est une des scènes les plus réussies parce qu'elle est un exemple d'*understatement* : un style d'écriture, de jeu et de réalisation qui sait faire naître l'émotion à partir d'une justesse et d'une discrétion extrêmes. Plus généralement, *Vandal* échappe à tous les clichés concernant l'éveil au désir et à l'autre.

Chérif, acteur ou spectateur ?

Revoir en classe l'ouverture de *Vandal* ou du moins se le remémorer et l'analyser constituera une bonne entrée en matière pour parler du film. Le début... c'est-à-dire le générique : sur fond-noir, la liste technique et artistique défile. Aucune image, et pourtant l'action démarre au quart de tour : nous entendons un bris de glace, et le démarrage d'une voiture. Ce vol initial, que, apprenons-nous, Chérif qualifiera par euphémisme d'« *emprunt* », nous fait ainsi entrer dans le film *par effraction*.

La brève euphorie des tours de piste est interrompue brusquement par le montage : dès la deuxième séquence, Chérif est mis face à ses responsabilités dans le bureau de la juge. Ainsi au début du film, on le voit d'abord libre et hurlant, en mouvement, puis yeux baissés, passif, très peu loquace, comme si les décisions devaient se prendre à sa place. Ce fort contraste entre activité et passivité définit durablement le personnage : tantôt c'est un suiveur (il obtempère à la décision de justice, puis suit son cousin dans les tournées nocturnes de graff'), tantôt au contraire c'est un guide : il conduit Elodie dans la planque des graffeurs, puis mène le groupe à la planque de Vandal. Les moments d'action ne sont pas forcément bénéfiques. Ils ont

parfois l'aspect de gestes de violence improductifs, comme lorsque Chérif jette dans les toilettes du train le téléphone portable sur lequel il reçoit un appel de sa mère, ou qu'il bourre de coups de poings un camarade d'apprentissage. Le contraste se poursuit jusqu'à la fin entre chaque séquence : c'est après s'être quasiment englué dans une nappe de béton qu'il foncera en vélo vers le stock de bombes de peinture pour effectuer son premier graff' seul et en pleine visibilité.

Tout au long du récit initiatique du film, Chérif s'emploie en fait à rendre actif, productif son regard. De bout en bout, Hélier Cisterne multiplie les gros plans sur Chérif en train de regarder quelqu'un ou quelque chose, en détachant l'adolescent de l'objet de son regard pour convertir cette intensité visuelle en introspection.

- On pourra rapprocher les plans-portraits de Chérif de ceux d'Antoine Doinel, l'inoubliable adolescent fugueur des *400 Coups* (et d'autres films qui suivront, du même réalisateur, François Truffaut).

Le regard brûlé

Lorsque Chérif est témoin de l'accident de Vandal, cette électrocution est un « choc » à tous les sens du terme : il semble se brûler le regard tant est grande la violence de ce qu'il voit. Quelques plans plus tard, un insert sur son visage montre que même dans son lit, il ne parvient pas à fermer l'œil, et un lent travelling se rapproche du corps inanimé de Vandal abandonné sur le quai. D'abord observateur puis guetteur, Chérif a presque été visionnaire : il a mené les autres vers Vandal, mais comme Orphée qui tue Eurydice quand il se retourne pour la regarder en l'emmenant hors des Enfers, Chérif foudroie malgré lui Vandal en le sortant de sa clandestinité. Apprendre à voir, c'est donc un risque, car ce que l'on voit peut faire mal, et inversement, le regard peut quasiment tuer.

- On pourra comparer l'accident de Vandal à un extrait de *Paranoid Park* de Gus Van Sant, dans lequel un adolescent amateur de skate occasionne sans le vouloir la mort atroce d'un conducteur de train et reste hanté par le corps sectionné de l'homme qu'il abandonne sur la voie.
- Un film comme *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock (1954), ouvert sur une ouverture de stores et quasiment fini par des flashes aveuglants et salutaires d'appareil photo, permet d'élargir la problématique du regard comme brûlure. Immobilisé par une jambe dans le plâtre, le héros joué par J. Stewart observe ses voisins de cour, un jour

de canicule à New York. Il ignore que son voyeurisme bon enfant va le mener à un crime...

De l'anonymat à la signature

Récapituler les étapes du récit de *Vandal* avec les élèves permettra de mettre au jour un



chemin qui va de l'anonymat de Chérif (éloigné de la cellule familiale maternelle, il a une identité instable, d'autant qu'il est issu d'un mariage mixte et que ses parents sont divorcés) à l'inscription en très grosses lettres de feu de son nouveau pseudonyme de graffeur.

De l'ouverture au dernier plan du film, Chérif a appris à écrire, c'est-à-dire à signer : il emprunte d'abord son « blaze » au livre de Lewis Carroll *La Chasse au Snark*, qu'il est obligé d'étudier pour un exposé au lycée et qu'Elodie l'engage à lire vraiment.

Comme pour lui rendre la pareille, il écrit ensuite sur les jambes d'Elodie, en une séquence qui substitue le *body art* au rapport sexuel. Puis à la fin, c'est au jeune graffeur prodige et inconnu qu'il emprunte son nom, dans la dernière séquence du film. Chérif assis sur un immeuble à côté du mot VANDAL, sans « e » comme pour gommer l'écho péjoratif, fait office de mémorial vivant pour l'adolescent qui l'a fasciné et qui a quasiment disparu.

La dernière image – Chérif à nouveau solitaire mais dominant la ville et prenant le relais du mythique graffeur – fournit au film son affiche (même si le graphisme gauche-droite y est inversé) ainsi que son titre. *Vandal*, ou l'histoire de l'appropriation d'un nom. On pourra discuter avec les élèves de cette appropriation du « blaze » d'un autre, d'un graffeur qui ne

peut plus graffer : est-ce une imposture – auquel cas le film s’ouvre et se clôt sur un vol ? Ou s’agit-il d’une transformation plus lente, entre identification et empathie ? Cet inconnu masqué qui faisait courir les autres graffeurs, n’est-ce pas aussi, dans le récit, Chérif se cherchant lui-même ?

2. EN TOUTES LETTRES

De l’invisibilité à l’affichage

Après la projection, on pourra demander aux élèves leurs premières impressions visuelles, et même plus précisément, lumineuses : quel type d’éclairage domine le film ? On soulignera l’abondance des scènes de nuit ou en tout cas sous-exposées : aussi bien à l’intérieur (la chambre du cousin de Chérif, la fête chez un camarade de Thomas, la chambre d’Elodie aux stores fermés, la planque où Chérif entraîne Elodie en refermant une trappe qui rend le champ entièrement noir (41mn), celle de Vandal visitée de nuit) qu’à l’extérieur. C’est que le cœur de l’action de *Vandal* est clandestin : les graffeurs, agissant dans l’illégalité, opèrent le plus souvent la nuit – temps qu’ils occupent comme on occuperait un territoire.

On pourra par exemple revenir dans le détail sur la première sortie de Chérif avec les graffeurs, durant laquelle il ne graffe pas mais se contente de faire le guet. Le mur de la maison en construction choisi par les ORK est vu de loin par lui, en silhouette, et sa blancheur le découpe sur l’obscurité. Il ressemble ainsi à un écran de cinéma où Chérif peut projeter ses rêves, son envie de faire partie du groupe, de se mettre lui aussi à graffer. Comment sortir de l’ombre ? Associer la nuit à l’invention de soi, c’est en somme ce que font les paroles de la chanson enfantine d’Anne Sylvestre qu’il aimait quand il était petit : « *Regarde bien le balayeur/Quand il balaie avec ardeur/Ce qu’il promène/Ce qu’il emmène/Ce sont les rêves de la nuit* »...

Pour souligner le travail visuel du directeur de la photographie sur la sous-exposition, on pourra évoquer également un plan de fermeture de porte d’ascenseur sur Chérif et son cousin qui rappelle le procédé de montage de la fermeture au volet (à 31mn34) ; ou encore l’une des dernières séquences : le conciliabule que tiennent les membres du groupe ORK avant de rendre chaque garçon à la clandestinité et à une solitude presque monacale (sur fond noir, ils ont l’air de moines encapuchés...). Hélier Cisterne précise que l’image numérique HD, qui a tendance à une sur-définition des formes et des couleurs, a dû être travaillée dans le sens de la sous-exposition : « *Avec Hichame Alaouié, le chef opérateur, on a travaillé la matière de la HD en cassant sa capacité à sur-définir et à tout rendre clair, on voulait revenir à quelque*

*chose de plus primitif dans ces espaces*². » Les graffs ont eux-mêmes été imaginés avec en tête le sous-éclairage des scènes : « Sachant que l'éclairage se ferait avec une simple lampe de poche, j'ai peint de manière très contrastée³ », résume le graffeur Lokiss, qui a effectué les graffs du film.

Superhéros, *street artist* ou « chien qui pisse » ?

« À la base, c'était l'histoire d'un gamin qui trouvait un costume, le mettait pour une soirée déguisée, et découvrait que ça lui donnait une sorte de super pouvoir. L'idée du super-héros est restée, mais s'est transformée pour s'agglomérer au réel⁴ » (Héliel Cisterne). Le traitement visuel de *Vandal* ainsi que la musique électronique d'Ulysse Klotz qui accompagne les scènes de graff détonent avec le fond de réalisme social du film, et inscrivent celui-ci dans un univers cinématographique hybride. En effet, l'initiation nocturne de Chérif assimile ses virées nocturnes à celles d'un superhéros tout droit sorti d'un film américain, comme s'en amuse Elodie (« *Tu te la joues superhéros ?* »). Clandestinité, costume (le sweat à capuches, le cache-nez), risque de vie ou de mort (hauteur des toits mais aussi morsure du chien, électricité), poursuites, et surtout parcours vertical de la ville : les graffeurs ont tout de l'aventurier adolescent arachnéen de *Spider Man*.

- On pourra revoir avec les élèves un extrait de ce film hollywoodien de Sam Raimi (2002) en soulignant que le cinéaste y relie les métamorphoses du corps à la puberté et la découverte des superpouvoirs (en d'autres termes, les pouvoirs du superhéros métaphorisent son état adolescent). On pourra aussi comparer le traitement du décor (Gotham City dans *Spider Man*, Strasbourg dans *Vandal*) et évoquer les moments où Chérif domine la ville, depuis un point de vue surélevé.

Au cœur du film, un « film dans le film » : le document filmé par *Vandal* lors de son expédition en plein jour, qui le désigne comme un superhéros urbain. L'initiation de Chérif bouclée, une scène fait écho à la fois à sa première virée nocturne et à ce petit film diurne : lorsqu'il retourne dans la planque de *Vandal* pour prendre les bombes de peinture et se mettre à graffer lui-même, les parois peintes de l'ancre de *Vandal* sont filmées dans une atmosphère

² <http://www.lephare-ouest.fr/culture/cinema/interview-helier-cisterne/6887>

³ <http://www.20minutes.fr/magazine/cultures-urbaines/board-culture/lokiss-accepter-le-graffiti-integrer-ce-serait-tuer-son-essence-112498/>

⁴ <http://www.troiscouleurs.fr/2013/10/vandal-epique-et-mysterieux/>

cérémonielle, presque mystique : nous sommes peut-être au musée, ou dans les grottes millénaires où les graffs prennent des allures de peintures rupestres.

Le graffiti, art ou gribouillage

On pourra engager un débat sur la signification de cet art paradoxal qu'est le *street art*, qui réclame à la fois l'anonymat et l'affichage, car il permet à n'importe quel passant d'en être le spectateur. Dans *Vandal*, trois personnages de graffeurs explorent trois rapports différents au graff : Thomas, le cousin bon élève et fils soumis, semble y trouver l'excitation d'une vie parallèle, clandestine ; Chérif est à la recherche d'une identité enfin stable, d'une signature ; quant à Vandal, il emblématise le risque, la démesure, une forme d'idéalisme.

En élargissant le débat, on pourra lancer les questions suivantes : est-ce que les graffs détruisent, vandalisent les murs de la ville, ou les embellissent ? Pourquoi ne portent-ils aucun message contrairement aux graffiti amoureux ou politiques ? Est-ce une qualité, comme Hélier Cisterne l'affirme dans un entretien ? « *Ce qui m'intéresse dans cette forme moderne du graffiti c'est qu'elle n'a pas de contenu défini... On pourrait dire qu'elle est vaine et vide mais c'est pour moi ce qui en fait la beauté. Ce geste est à la fois politique, artistique, sacré et prosaïque mais il ne peut être défini.*⁵ »

Les graffiti relèvent-ils de la peinture ? Du graphisme ? Pourquoi Elodie affirme-t-elle que les tagueurs sont des « *chiens qui pissent* » ? En quoi ce dénigrement est-il contredit par le recueil d'esquisse colligé par les membres du groupe ORK ? Faut-il faire la distinction, comme Chérif le propose à Elodie, entre tags et graffs ? S'agit-il uniquement pour le graffeur de marquer son territoire ? Les graffiti colorés remplissent-ils une mission de service public en décorant les murs gris de la ville ?

- On pourra s'appuyer sur l'interview en deux parties du graffeur Vincent Elka qui a pour autre pseudonyme Lokiss. Il a réalisé les graffs de Vandal (entretien publié sur le site de Artistik Rezo⁶). Les graffs du groupe ORK du film ont été réalisés par Pisko (Strasbourg) et Orka (Paris), deux graffeurs du groupe El Cartel inspirés par la tradition sud-américaine du *mural* qui ont également coaché les comédiens⁷.

⁵ <http://www.ambafrance-cn.org/Interview-de-Helier-CISTERNE-realisateur-de-Vandal-et-Katell-QUILLEVERE-realisatrice-d-Un-poison>

⁶ <http://www.artistikrezo.com/art/street-art/lokiss-interview-12.html>

⁷ www.flickr.com/elcartel

- On pourra aussi projeter tout ou partie du « faux documentaire » intitulé *Faites le mur !* (2010) de et sur Banksy, artiste de *street art* britannique à la fois anonyme et célèbre. Ce film met en scène Thierry Guetta, un Français d'Amérique, qui tente de réaliser un documentaire sur... Banksy, mais qui, à force de le suivre lors de ses tournées de graff nocturnes, prend goût au *street art* et s'y met lui-même, jusqu'à exposer et vendre son travail à prix d'or à Los Angeles. Cette récupération de l'art par le marché est une sorte de fable qui questionne la valeur du *street art* et surtout son pouvoir supposé de subversion.