Fiche rédigée par Florence Maillard, critique de cinéma

Petite nature

Fiction / France / 2021 / 1h35

Le point de vue

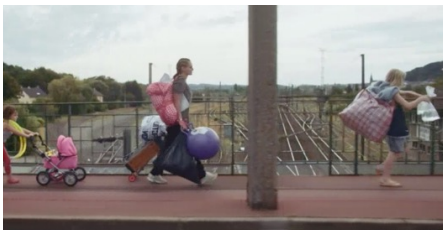
Dès l'ouverture du film, on perçoit chez le jeune Johnny un tempérament singulier et une appréhension particulière du monde autour de lui : au milieu du tumulte d'un déménagement, Johnny, dix ans, ne s'occupe que de réconforter l'homme - qu'on prend d'abord pour son père - qu'il s'apprête à quitter, raccordé aux sentiments (les siens, ceux de cet homme) bien plus qu'à l'agitation matérielle ou au ressentiment qui l'entoure.
Sa douceur et son androgynie contrastent avec la brutalité (violence ou simple impatience) dont feront preuve les différents personnages au cours de ce moment de tension.

Fiche technique

Réalisation : Samuel Theis
Scénario : Samuel Theis
Interprétation : Antoine Reinartz, Aliocha Reinert, Izïa Higelin, Mélissa Olexa
Production : Caroline Bonmarchand, Nicolas Leclere
Image : Jacques Girault
Son : François Abdelnour, Fanny Martin, Jeanne Deplancq
Montage : Nicolas Desmaison, Esther Lowe
Musique : Ulysse Klotz

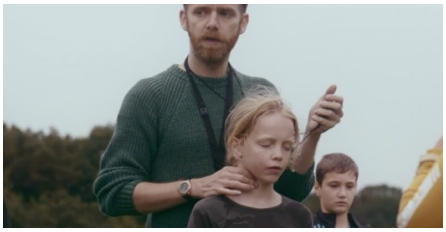
Samuel Theis

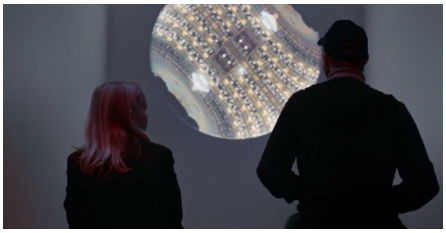
Né en Moselle en 1978, il étudie d'abord le théâtre à Lyon, jouant dans plusieurs films, séries et pièces et se lançant dans la mise en scène. Il intègre en 2012 l'atelier scénario de la Fémis à Paris, et deux ans plus tard coécrit et coréalise son premier film ***Party Girl***, librement inspiré de l'histoire de sa mère. Sa région d'origine et son histoire familiale restent ses sujets de prédilection avec son deuxième long métrage ***Petite nature***.



Le travelling latéral qui suit Johnny dépassant sa famille à la queue leu leu dans la rue en laissant soudain place à un plan large au moment où Johnny s'exclame “c'est la honte”, fait partager un sentiment de conscience de sa condition et une sensibilité trouble au regard des autres (comme lui rétorque sa mère : “c'est la honte, de déménager ?”). Alors même que Johnny est pris comme les autres, voire plus que d'autres, dans la vie familiale (plus tard on le voit rester attentif à sa mère ou aux hommes qu'elle rencontre, s'occuper de sa petite sœur), un écart est présent qui n'ira qu'en se creusant. Ne manque, déjà, qu'une étincelle : ce sera la rencontre de M. Adamski.

Comédien, metteur en scène de théâtre et réalisateur, Samuel Theis, qui a grandi à Forbach, dans le territoire frontalier et désindustrialisé de la Moselle, a coréalisé en 2008 avec Claire Burger (originaire comme lui de Forbach, qui signe le film) et Marie Amachoukeli au scénario un moyen métrage remarqué, ***Forbach***, qui s'inspire de sa propre vie pour raconter l'histoire d'un jeune comédien parti à Paris qui revient, en tant qu'“enfant du pays”, recevoir une médaille de la petite ville. La famille Theis y joue son propre rôle tandis qu'il interprète lui-même le jeune homme qui se heurte à un environnement qu'il avait laissé derrière lui. Il coréalise ensuite, avec les mêmes complices, ***Party Girl*** (2014 - Caméra d'or au Festival de Cannes), son premier long métrage, où il fait tourner sa propre mère dans le rôle principal, et continue d'explorer des thématiques autobiographiques liées à un territoire et un milieu social. ***Petite nature***, son deuxième long métrage mais premier film réalisé seul, tourne autour de mêmes thématiques et principes déterminants (une matière faite d'événements vécus, des acteurs en partie non-professionnels, un tournage à Forbach) mais s'ancre cette fois dans le territoire de l'enfance et un parti-pris fictionnel plus affirmé. La caméra portée de ***Party Girl*** laisse place à des plans plus nettement posés, cadrés, composés et d'amples mouvements de caméra qui scandent une certaine montée en intensité du désir et d'une obsession enfantine chez Johnny (rôder autour de la maison dans une escapade interdite, se rapprocher d'Adamski pour être touché par lui lors du cours de sport, la séquence du musée...).





Les acteurs de ***Petite Nature*** sont en grande partie non professionnels, comme le jeune Aliocha Reinert qui incarne Johnny ou Melissa Olexa qui joue Sonia, sa mère, mais en partie seulement : cette frange de la distribution se distingue des comédiens Antoine Reinartz et Izia Higelin, qui jouent justement les personnages plus cultivés et plus bourgeois que sont M. Adamski et sa copine Nora. On pourrait partir de là pour comprendre que le réalisateur cherche à montrer deux mondes distincts qui se côtoient, s'observent et se fascinent (Johnny est évidemment fasciné par M. Adamski, mais Nora aimerait elle aussi prendre sous son aile le jeune garçon futé qui rôde autour d'eux), à la croisée des rapports entre différents milieux sociaux et entre différents âges. Car il y a au moins deux aspects à l'expérience traversée par Johnny, et l'originalité du film est de les entremêler intimement et de constituer l'enfant en véritable petite personne, autonome et riche de facettes : une prise de conscience douloureuse de son appartenance à un milieu social, la découverte et une fascination pour d'autres modes de vie qui préludent à la décision d'un arrachement volontaire, forcément violent ; et l'éveil chez l'enfant, à l'orée de l'adolescence, d'un désir pour un homme adulte (et au-delà pour un monde adulte) qui l'arrache également à son âge - certes illusoirement - et contribue à matérialiser ce bond que Johnny s'apprête à effectuer vers un futur lui-même. Ainsi la fin au miroir et la danse sur la musique de Deep Purple est l'aboutissement logique d'un mouvement vers soi, disséminé à travers le film : l'acquiescement discret de Johnny à la phrase de l'adolescente “toi tu aimes les garçons”, les vertes injures dont il inonde copieusement sa famille (une explosion à rebours du mouvement d'apaisement que la famille connait durant le film, en intégrant progressivement le nouveau petit copain de la mère), ou la promesse faite à lui-même, mêlée d'une injonction à sa mère ivre, de partir à l'internat, à Metz, dans un bon lycée, le jour même où l'étape initiatique et communautaire de la première communion le laisse dans une relative solitude et indifférence.

Une certaine confusion, pour Johnny, nait de ce frottement entre différentes dimensions - conscience de classe, éveil intellectuel, éveil sexuel - mais Samuel Theis choisit cependant d'introduire beaucoup de clarté, de lisibilité dans son récit, et n'entretient aucun faux suspense (du type : Adamski a-t-il un comportement trouble avec Johnny ?). Finalement, le film explore de façon retenue et nuancée la dimension fantasmatique d'une jeune imagination débordée par le choc d'une rencontre, et une situation et des personnages somme toute réalistes, où chacun fait ce qu'il peut et essaye (et parfois échoue) à jouer son rôle ou à tenir sa place, pour mieux interroger les puissances d'ébranlement du désir : désir d'être aimé autant que d'aimer et qui bouleverse la conscience de soi, désir qui même s'il se fixe sur un objet, mène vers un monde plus vaste (Johnny est enrichi, grandit en éprouvant ce désir), désir qui rebat toutes les dimensions de la vie tout en prenant les couleurs d'une unique obsession. On pourra même ainsi réfléchir à la place de l'école, au-delà de la cristallisation autour du professeur : même si c'est par une sorte d'accident, c'est bien ce lieu qui permet à Johnny de rencontrer l'art, le monde, une forme de mixité sociale... et c'est ainsi que Johnny rencontre la vie, sa propre vie.

Pistes pédagogiques

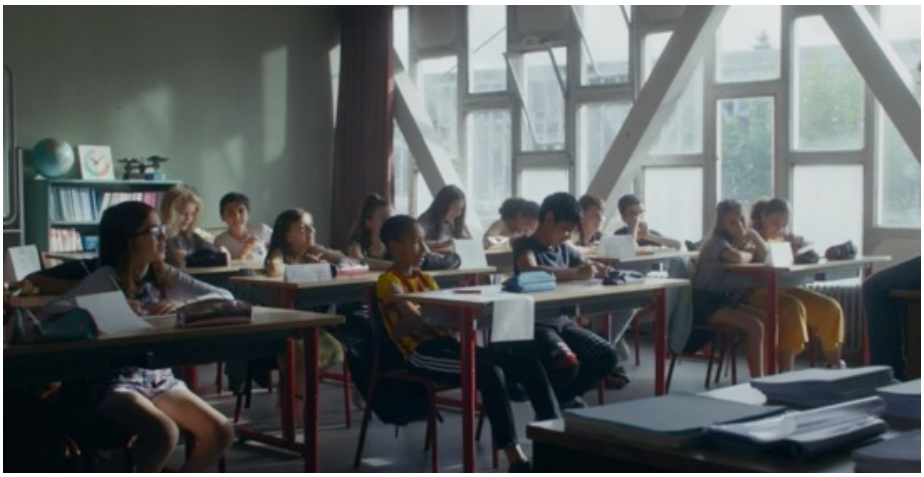
Seuils et frontières

Forbach, la ville où habite Johnny, est à la frontière de l'Allemagne. Lui-même sait parler le platt, ce patois local qui marque la coexistence des langues et des cultures française et germanique (et montre ses origines populaires).
Mais la frontière la plus étanche semble être celle qui conduit de Forbach à Metz, de la petite à la grande ville, de la cité au "bon collège"... Bien des aspects du film sont affaire de frontière, de passage et/ou de coexistence : l'androgynie de Johnny, petit garçon féminin, son homosexualité qui se découvre ; son âge situé à la charnière de l'enfance et de l'adolescence ; la différence de classes sociales ; le statut de maître et d'élève, d'adulte et d'enfant, qui norment les rapports... On retrouve souvent Johnny sur des seuils (celui de la maison du maître, dont le franchissement est une transgression, la porte de la classe que M. Adamski lui demande de laisser ouverte...).

Johnny est aux portes d'un nouveau monde qu'il voudrait rejoindre, ce qui se matérialise par de brefs basculements "de l'autre côté" (sur la moto, au musée ou chez Adamski, escapades enchantées d'où Johnny ramène un t-shirt, un dessin de King Kong, comme des preuves, des souvenirs, des fétiches). Mais la vie ne va pas assez vite et Johnny se heurte à son imagination galopante comme à l'ordre établi. À l'écran, les mouvements de Johnny sont souvent des mouvements contraires à celui du monde autour de lui, matérialisés ainsi par la mise en scène. Il lui faut des ruses et des efforts pour se rapprocher d'Adamski, car rien ne prévoit ce rapprochement, si ce n'est par accident ou de manière innocente, comme lorsque les élèves se blottissent contre le maître pendant l'exercice de prévention : il doit revenir en classe quand tout le monde est en récréation, s'approcher subrepticement pendant le cours de sport.
À l'inverse, on le voit se détacher d'une famille qui tend à devenir plus unie (le Mcdo dans la voiture, le repas où Johnny explose) pour devenir une toile de fond à laquelle il n'appartient plus vraiment, comme cette fête de communion qui se tient pour lui mais dont il semble le premier absent, rattrapé in extremis par un oncle bienveillant. Johnny est déjà ailleurs, après.

Lumière et émotion

L'âpreté de la vie de Johnny et de certains rapports dans le film ne sont jamais édulcorés, mais cela n'empêche pas le réalisateur de privilégier, avec son chef opérateur Jacques Girault, un travail de la lumière, essentiellement de la lumière naturelle, qui donne une grande sensualité à l'image. Un choix esthétique qui démontre qu'il n'est nul besoin d'insister sur la pauvreté du décor mais qu'au contraire une représentation réaliste peut se permettre d'illuminer la vie de tous les jours, les lieux, les visages et les peaux, et dans ce cas précis de “travailler” la silhouette enfantine et androgyne de Johnny.

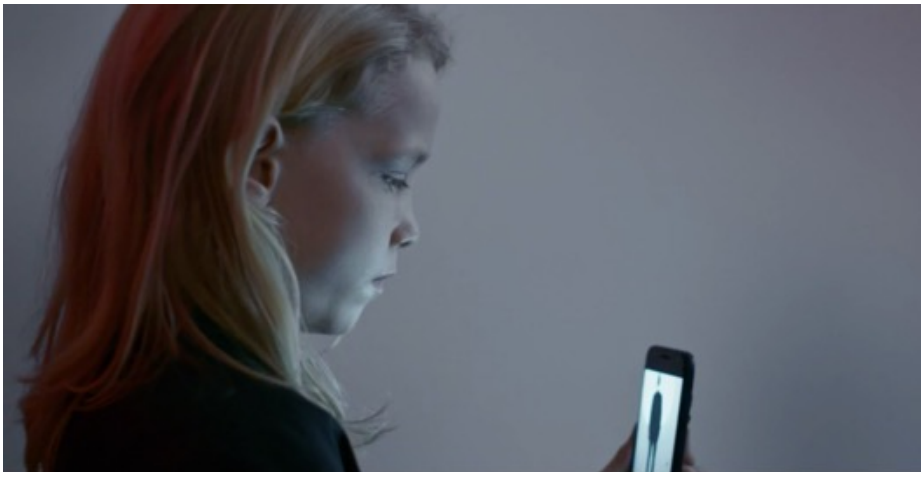


Contre-jours (Johnny qui cherche sa mère à la fête foraine, les spots illuminant ses cheveux blonds, comme à la fin devant le miroir) lumière du jour qui inonde la salle de classe de M. Adamski par le côté et en fait un théâtre sensuel, soleil du soir pénétrant dans l'appartement et enveloppant Johnny et sa mère enlacés sur le canapé, lumière mate, gris-blanc, qui augmente la pâleur naturelle de Johnny lors du cours de sport et du toucher de la carotide, épisode nocturne autour de la maison d'Adamski, lumière tamisée de l'intérieur de la maison du couple qui contraste avec la lumière au néon dans l'appartement de Johnny, notamment lors du diner où Johnny déborde de colère (mais on y trouve aussi des moments de complicité mère-fils inscrits dans une lumière douce et colorée, comme lors de l'essai de la veste), épisodes fantasmatiques comme sur la moto ou au musée qui se nourrissent des phares ou de dispositifs lumineux... et tous ces plans en extérieur où Johnny, seul avec lui-même ou accompagné de sa petite sœur, contemple un environnement fait d'architecture urbaine (la cité HLM) et de nature à différentes heures du jour.

Cette attention à la lumière soutient l'architecture émotionnelle du film, sa progression, ses moments forts ou de dépression, tout en donnant à ressentir une dimension quotidienne, plus diffuse, à l'histoire de Johnny : l'émotion n'est pas qu'une affaire de pics et de débordements, mais bien une dimension essentielle de la vie de tous les jours. •

Fascination et illusions : la séquence du musée

Véritable climax - mais climax trompeur - d'un rapprochement souhaité par Johnny avec son professeur et qui commence à se “faire des films”, la séquence du musée est aussi un véritable topos cinématographique : de la séquence célèbre de ***Sueurs froides*** d'Alfred Hitchcock à sa reprise délirante par Brian De Palma dans ***Pulsions***, les amoureux obsessionnels se retrouvent souvent dans les salles de musée, ces lieux tout entiers consacrés au regard, occasion de poursuites silencieuses, exacerbant fascination et illusion. Aussi n'est-il pas étonnant, pour un spectateur averti, de voir s'emballer ici la mise en scène - plus étonnant est le léger changement de registre que s'autorise le réalisateur. L'exposition en cours (il s'agit d'Opéra monde, qui s'est tenue au Centre Pompidou Metz en 2019 : véritable aubaine, peut-on supposer, pour le tournage de cette séquence) donne d'ailleurs la part belle au cinéma : un King Kong trône à l'entrée et l'une des œuvres exposées n'est rien d'autre qu'un extrait de ***La Flûte enchantée*** d'Ingmar Bergman. La séquence s'ouvre sous les auspices merveilleux mais aussi du faux : La main géante du King Kong de carton pâte ouvre le plan et la caméra descend pour cueillir en bas Johnny et Nora qui se voit proposer d'être photographiée avec “son fils” - appellation qu'elle ne dément pas. Adamski, lui, arborant une casquette noire qu'on ne lui a jamais vue, est une silhouette furtive, insaisissable.



Johnny décolle dans l'ascenseur vers une nuit magique. Dans la pénombre du musée, les vidéos exposées brillent comme des joyaux et renvoient à Johnny son regard avide et fasciné (les spectateurs d'opéra filmés en gros plan dans ***La Flûte enchantée***), ou sa confusion à travers l'illusionnisme lancinant d'une œuvre à l'image symétrique et déformée (***Semper Eadem*** de Maria Grazia Toderi). Le son est aussi très présent par le truchement des œuvres que découvre Johnny.

On perçoit la fébrilité de ce dernier qui poursuit Adamski de salle en salle tandis que le professeur est singulièrement fuyant. La séquence s'achève de manière étonnante par un regard - réel ? fantasmé ? l'étrangeté du champ contrechamp laisse pencher pour la deuxième hypothèse - d'Adamski sur Johnny, qui l'espionne, dans son dos, par la caméra de son téléphone.

Le visage de l'homme est mangé d'ombre et bariolé par la projection de la vidéo, et la réalité se dérobe à travers cette image inquiétante, à la fois frontale (un homme se retourne en gros plan) et en même temps contrechamp parfaitement indirect, rompant l'équilibre d'un montage réaliste.

Visages, regards

Certains éléments de la séquence au musée reprennent des motifs importants du film tout entier : l'extrait de ***La Flûte enchantée*** montre des visages d'inconnus qui soudain envahissent l'écran - or le visage est un véritable point d'ancrage de la mise en scène. La poursuite d'Adamski à travers les salles exacerbe le rôle tenu tout au long du film par l'expressivité des regards, qu'ils soient à sens unique ou au contraire échangés.

Le thème du spectacle qui ressort des œuvres exposées contribue aussi à rehausser la pulsion scopique qui anime Johnny rôdant autour de son professeur, allant jusqu'à espionner sa maison, et son désir également d'être lui-même point de mire et objet du désir : désir d'être vu, au sens propre comme au figuré.

Dès l'ouverture du film avec le visage en gros plan d'un homme qu'on ne reverra plus (l'homme a une petite barbe rousse comme plus tard Adamski, en qui on peut évidemment voir un substitut de figure paternelle qui succède à une autre), Johnny est associé à une présence adulte et masculine. Certains passages dialogués avec Adamski sont marqués par l'intensité de champs contrechamps : provocation malicieuse de Johnny retournant la question à son maître, récitation de la poésie qui émeut le professeur... il y a une électricité dans le regard, qu'on retrouve dans les yeux de Nora s'entichant du garçon (outre son intérêt de photographe pour de jeunes modèles, peut-être réveille-t-il chez elle une certaine fibre maternelle). Au moment du contact en cours de sport, Johnny en plan rapproché s'abandonne et ferme les yeux. Il se perd et de fait perd progressivement contact avec la réalité. Le chemin du film le conduit finalement vers un miroir, comme si l'épisode “amoureux” avec Adamski n'avait été qu'un moyen de se connecter à lui-même et de se découvrir.