

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA EN AUVERGNE-RHÔNE-ALPES

A man in medieval armor, including a dark tunic and a breastplate, is mounted on a black horse. He is looking back over his shoulder towards a group of other riders on horseback who are ascending a rocky, grassy hillside. The scene is set in a natural, outdoor environment under a clear sky.

MICHAEL KOHLHAAS

— ARNAUD DES PALLIÈRES —

SOMMAIRE

P.1	SYNOPSIS - FICHE TECHNIQUE - FICHE ARTISTIQUE
P.2	RÉALISATEUR - Arnaud des Pallières
P.4	L'ADAPTATION - De la nouvelle au film, l'étape scénario
P.6	ÉTUDE D'UNE SCÈNE - La mort de Judith
P.8	GROS PLAN - Image, Décors, Costumes
P.10	Son, Musique, Montage
P.12	RÉCIT - Une parabole de la justice
P.13	REPÈRES HISTORIQUES - Notes de travail
P.14	MOTIF - Michael Kohlhaas, rebelle malgré lui ?
P.16	PRINCIPAUX PERSONNAGES
P.18	THÈME - L'Homme face à la nature
P.19	PARTI PRIS - Un documentaire au xvi ^e siècle
P.20	ANALYSE DE SÉQUENCE - L'attaque du château
P.22	PISTES PÉDAGOGIQUES
P.24	SÉLECTION FILMOGRAPHIQUE ET BIBLIOGRAPHIQUE
P.25	SUPPLÉMENT DVD



Directeur de la publication : Alain Nouaille • Propriété : Lycéens et apprentis au Cinéma en Languedoc-Roussillon – www.lyceensaucinema.fr • Rédactrice en chef : Valentine Pignet, Languedoc-Roussillon Cinéma • Rédacteurs du dossier (par ordre du livret) : Vincent Lowy, Christelle Berthevas, Emile Breton, Vincent Marie, Arnaud des Pallières, Céline Saturnino, Rémi Gonzalez • Suivi éditorial : Amélie Boulard • Recriptions : Céline Pévrier • Relecture : Languedoc-Roussillon Cinéma • Design graphique : Florence Girard • Crédits photos : Les Films d'ici, Séverine Goupil • Imprimerie : IMPACT Imprimerie – Saint-Gély-du-Fesc • Achievé d'imprimer : septembre 2014

Réalisé avec le soutien de la DRAC Languedoc-Roussillon, de la Région Languedoc-Roussillon et avec la collaboration de la Délégation Académique à l'Éducation Artistique et à l'Action Culturelle du Rectorat de Montpellier

Un grand merci à Arnaud des Pallières, Christelle Berthevas, Les Films d'ici, Les Films du Losange, Jeanne Lapoirie, Yan Arlaud, Anina Diener, Jean-Pierre Duret, Martin Wheeler, Les Witches, Liana Déchel, Sandie Bompar et Séverine Goupil pour leur aide.

SYNOPSIS

Au XVI^e siècle, quelque part dans les Cévennes, Michael Kohlhaas, un prospère marchand de chevaux, mène une vie familiale aisée et heureuse. Victime d'une injustice, cet homme pieux et intègre lève une armée et met le pays à feu et à sang pour rétablir son droit.

FICHE TECHNIQUE

Michael Kohlhaas

France / 2013 / 2h02 / dcp - 2k / couleur / Scope / 5.1

Scénario CHRISTELLE BERTHEVAS, ARNAUD DES PALLIÈRES
d'après MICHAEL KOHLHAAS de HEINRICH VON KLEIST

♦ Premier assistant réalisation FRÉDÉRIC GOUPIL ♦ Casting SARAH TEPER A.R.D.A., LEILA FOURNIER ♦ Image JEANNE LAPOIRIE AFC ♦ Son JEAN-PIERRE DURET ♦ Costumes ANINA DIENER ♦ Décors YAN ARLAUD ♦ Dressage chevaux PÉGASE PROD, FRÉDÉRIC SANABRA ♦ Montage SANDIE BOMPAR, ARNAUD DES PALLIÈRES ♦ Musique originale MARTIN WHEELER, LES WITCHES ♦ Montage son JEAN MALLET, MARGOT TESTEMALE ♦ Mixage MÉLISSA PETITJEAN ♦ Direction de production CHRISTIAN PAUMIER ♦ Production exécutive FLORENCE GILLES ♦ Production déléguée SERGE LALOU ♦ Production associée MARTINA HAUBRICH, GUNNAR DEDIO ♦ Une co-production Franco-Allemande LES FILMS D'ICI, LOOKS FILMPRODUKTIONEN, ARTE France Cinéma, ZDF/Arte, RHÔNE-ALPES CINÉMA, HÉRODIADÉ, K'IEN PRODUCTIONS ♦ Avec la participation de CANAL +, CINE+, RÉGION LANGUEDOC-ROUSSILLON, CNC, FILMFÖRDERUNGSANSTALT, POLYBAND, MITTELDEUTSCHE MEDIENFÖRDERUNG, MEDIA PROGRAMME DE L'UNION EUROPEENNE et de la PROCIREP ♦ En association avec CINEMAGE 6 ♦ Distribution LES FILMS DU LOSANGE ♦ Avec le soutien du GNCR

Sortie française : 14 août 2013

FICHE ARTISTIQUE

Avec

Michael KOHLHAAS MADS MIKKELSEN
Lisbeth MÉLUSINE MAYANCE
Judith DELPHINE CHUILLOT
Prédicant DAVID KROSS
Gouverneur BRUNO GANZ
Théologien DENIS LAVANT
Princesse ROXANE DURAN
Jérémie PAUL BARTEL
César DAVID BENNETT
Baron SWANN ARLAUD
Manchot SERGI LOPEZ
Abbesse AMIRA CASAR
Avocat JACQUES NOLOT
Régisseur CHRISTIAN CHAUSSEX
Jumeaux RICHARD & NICOLAS CAPELLE
Géant GUILLAUME DELAUNAY



RÉALISATEUR

ARNAUD DES PALLIÈRES

2

FILMOGRAPHIE

- 2013 Michael Kohlhaas
- 2011 Poussières d'Amérique
- 2010 Diane Wellington
- 2008 Parc
- 2005 Le Narrateur
- 2003 Adieu
- 2001 Disneyland, mon vieux pays natal
- 1999 Is Dead (Portrait Incomplet de Gertrude Stein)
- 1996 Drancy Avenir
- 1994 Les Choses Rouges
- 1993 Avant Après
- 1989 La Mémoire d'un Ange
- 1987 Gilles Deleuze : qu'est-ce que l'acte de création ?

— LE REGARD INTÉRIEUR

Né en 1961, Arnaud des Pallières s'est formé intellectuellement et esthétiquement pendant les années soixante-dix. Dès l'adolescence, ses références sont exigeantes : Syberberg, Antonioni, Godard, Oliveira, Mekas. Il fait partie de ceux pour qui tout questionnement sur le monde doit impérativement lier textes et images : Isidore Isou, Guy Debord, Marguerite Duras, Georges Perec... Après de courtes études littéraires et huit ans de pratique théâtrale, il intègre la première promotion de la FEMIS. Il y invite Gilles Deleuze dont il filme une conférence sur le cinéma (*Qu'est-ce que l'acte de création ?*) et y réalise de nombreux courts métrages qui le laissent insatisfait, à quelques exceptions près (*La Mémoire d'un Ange* en 1989).

Après cinq ans de recherches, il réalise son premier long métrage *Drancy Avenir* (1996), une enquête à la fois historique et philosophique sur la déportation des Juifs sous l'Occupation. D'emblée, il affirme une singularité absolue dans le paysage plutôt académique du cinéma français : une méthode de travail solitaire et presque

artisanale (il tient à assurer lui-même l'écriture et le montage de ses films), une prédilection pour les grandes questions morales et philosophiques (le droit, la responsabilité individuelle, la mémoire des crimes de masse seront ses champs magnétiques), une écriture cinématographique expérimentale qui entrelace reprise de textes et reprise d'images, boucles visuelles et sonores. Il se définit moins comme un auteur que comme un agenceur, qui recycle ce qui existe déjà pour tisser de nouveaux motifs et susciter de nouvelles interprétations.

— DÉTOURNEMENT DE COMMANDE

Répondant à une commande pour la série télévisée *Un siècle d'écrivains*, Arnaud des Pallières réalise en 1999 *Is Dead (Portrait Incomplet de Gertrude Stein)*. C'est à cette occasion qu'il rencontre Serge Lalou, qui deviendra son producteur attiré à travers Les Films d'ici (voir ci-contre). Essai littéraire iconoclaste, *Is Dead* est un second coup de maître, qui frise le détournement de commande tant le cinéaste y transgresse les formats à l'œuvre à

la télévision. Réalisé pour Arte, son film suivant franchit légèrement cette ligne rouge : *Disneyland, mon vieux pays natal* (2000) présente une vision subtilement cauchemardesque du divertissement de masse que constitue pour des millions de visiteurs le parc de Marne-la-Vallée. Subversive comme du Vigo, radicale comme du Godard, sentimentale comme du Varda, ludique et spéculative comme du Marker, vertigineuse et généreuse comme du Resnais, l'écriture de ce film installe Arnaud des Pallières dans la grande tradition française du cinéma d'intervention poétique et politique.

— FILMS EN GUERRE, FILMS EN PAIX

Parallèlement à ces travaux pour la télévision, des Pallières continue de réaliser des longs métrages, sans renoncer à de rigoureux principes de construction : tourné en huit semaines et monté en dix mois, *Adieu* témoigne en 2004 d'une France repliée sur ses frontières, à travers l'odyssée d'un clandestin et le deuil d'une famille de paysans qui vient de perdre un fils. Adapté de l'auteur de

polars américain John Cheever, *Parc* (2007) évoque ensuite la confrontation tellurique de deux voisins dans le Sud de la France. À travers leur lutte mentale sans merci, des Pallières dépeint l'entre-soi cannibale des privilégiés à l'heure du sarkozysme triomphant.

En 2011, Arnaud des Pallières finalise un projet vieux de plus de dix ans : *Poussières d'Amérique*. Avec la complicité du producteur Michel Klein, il rassemble des images d'archives américaines datant de la première moitié du xx^e siècle et invente un nouveau système de narration (une image, un intertitre). À travers une histoire intime des États-Unis, le cinéaste évoque la torpeur de l'enfance, la société de consommation, le génocide des Indiens d'Amérique. Un des chapitres de *Poussières d'Amérique* a dérivé pour devenir un court métrage autonome : *Diane Wellington* évoque le drame secret d'une jeune femme dans le Dakota du Sud de la fin des années trente. Tiré d'une histoire vraie, ce film minimaliste et bouleversant a obtenu un large succès critique dans le monde entier.

Parallèlement à ces deux films, Arnaud des Pallières met en chantier son projet le plus ambitieux : *Michael Kohlhaas*, tiré d'une nouvelle de Kleist (1810). Il raconte la violente quête de justice d'un maquignon lésé en lutte contre le système féodal, dans les Cévennes du xvi^e siècle. Ce film épique sera sélectionné en compétition officielle à Cannes et permettra au cinéaste de toucher pour la première fois un large public. Cette nouvelle étape dans la carrière d'Arnaud des Pallières est prometteuse, tant *Michael Kohlhaas* témoigne (comme *Poussières d'Amérique*) d'une forme de réconciliation avec le monde tel qu'il va, avec la vie telle qu'elle s'en va.

Vincent Lowy
Professeur en études cinématographiques,
Directeur de l'Institut européen de cinéma
et d'audiovisuel,
Université de Lorraine

— PRODUCTEUR / LES FILMS D'ICI 3 QUESTIONS À SERGE LALOU

La collaboration avec Arnaud des Pallières

Je travaille avec Arnaud depuis près de quinze ans. Notre collaboration a débuté avec son film sur Gertrude Stein. Nous avons fait cinq films ensemble dont trois longs métrages. Depuis l'idée jusqu'à la sortie de *Michael Kohlhaas*, près de cinq ans se seront écoulés. Arnaud est un réalisateur qui aime connaître et comprendre tout ce qui concerne son film. Nous travaillons donc en étroite collaboration sur tous les choix artistiques, financiers, organisationnels, chacun gardant sa zone de responsabilité. Le scénario était probablement le plus beau que j'ai eu en main depuis très longtemps et nous avons commencé à construire à partir de cette base solide. Après, la production et la réalisation d'un film sont une suite de choix dont la seule boussole est le réalisateur et sa vision du film. Nous partageons aussi le désir que ce film soit plus public que les précédents. Le travail commun est un échange continu depuis le désir initial jusqu'au prochain film où s'affine la stratégie de production et la fabrication de l'objet.

Michael Kohlhaas et le public

Les films d'Arnaud n'avaient jamais été vus hors de France, hors de festivals et avaient eu en France des sorties salle limitées. Ce film coproduit avec l'Allemagne est sorti largement en France le 14 août 2013 où il a réalisé plus de 160 000 entrées et en Allemagne le 12 septembre 2013 où proportionnellement il a un peu moins bien marché. Il est prévenu et vendu dans plus de quinze pays dont les USA, la Grande-Bretagne, l'Australie, la Grèce, la Suisse, l'Autriche, la Pologne, la Turquie, etc. Le dvd/Vod s'est très bien vendu en France et en Angleterre notamment. La sélection en compétition à Cannes lui a donné une visibilité très importante et pour mesurer l'impact, il suffit de savoir qu'il y avait plus de 1200 journalistes à la projection de presse. Arnaud des Pallières est pour moi de la trempe d'un

Gus van Sant, d'un Reygadas ou d'un Haneke. Son cinéma est international, là où la puissance de mise en scène abolit les frontières. Ce film a permis à un public plus large de le découvrir.

Les Cévennes comme lieu de tournage

Je connais ces paysages depuis l'adolescence et je les ai parcourus souvent, à cheval notamment. Avant qu'Arnaud et Christelle Berthevas sa coscénariste se lancent dans l'écriture de ce qu'ils envisageaient comme un western, je leur ai fait découvrir Causses et Cévennes. Quand les spectateurs découvrent la première scène du film, j'espère qu'ils comprennent immédiatement pourquoi ce choix de décors naturels. Le pari était de faire un film historique profondément contemporain. Ces lieux y contribuent fortement. Il y a une évidence dans leur intemporalité.

Entretien réalisé par Languedoc-Roussillon Cinéma

“L’adaptateur est un condensé de lecteur-auteur essayant par des moyens audiovisuels, de faire passer dans l’esprit et presque dans le corps du spectateur des émotions et vibrations intérieures semblables à celles que ressent le lecteur. Non seulement son action est subjective, mais il lui faut de surcroît plier le texte au “langage plastique”, supprimer des descriptions, trouver des équivalences aux raisonnements et pensées intérieures, rendre compréhensibles les évolutions dans le temps et dans l’espace. Inévitablement, il arrache, comme des mauvaises herbes, les éléments uniquement littéraires.”

Henri Lemaître, historien de la littérature, cité par Alain Garcia in *L’adaptation, du roman au film*, Éditions IF Diffusion, 1990.



L'ADAPTATION

DE LA NOUVELLE AU FILM, L'ÉTAPE SCÉNARIO

— UNE ADAPTATION LIBRE

Vers 1804, Heinrich von Kleist découvre un vieux fait divers. En 1540, à Berlin, le riche marchand de bestiaux Hans Kohlhaas fut exécuté pour avoir saccagé une province au terme d'un combat judiciaire perdu, d'une injustice insupportable. En 1810, paraît la nouvelle *Michael Kohlhaas* largement inspirée de ces faits. Kleist est un romantique qui, à l'image d'un Musset en France, est profondément marqué par la régression politique post-révolutionnaire que constitue l'empire napoléonien sur l'esprit démocratique des Lumières. La nouvelle défend ce dernier contre un retour à la féodalité. Sur 130 pages, Kleist développe une réflexion essentielle sur le droit, la justice, cœur de l'intrigue, d'autant plus puissante qu'elle est portée par un homme, un "citoyen" précise-t-il, prémisses de l'individu moderne. Son rapport au monde, la relation avec sa femme, sa vie familiale, la présence des enfants, sa foi nouvelle... tout témoigne de l'émergence d'un héros proche de nous.

Lorsqu'Arnaud des Pallières et moi-même nous emparons du texte, c'est avec le désir de dégager ce héros du geste romantique, de le rapprocher de nous, d'actualiser le propos, tout en conservant l'époque d'origine, le *xvi^e* siècle, mais surtout de préserver l'essentiel de ce que Kleist a vu : la figure d'un assoiffé de justice aux limites de la folie, du terrorisme.

La nouvelle est complexe, sinieuse, de lecture parfois difficile. Pour mieux servir son idée, le scénario a donc pris une grande liberté avec le texte. Le récit a été à la fois simplifié et complexifié selon trois grands axes.

— ÉPURER

Cette première étape visait à ne conserver que les éléments strictement nécessaires au récit et à la dramaturgie afin que l'intrigue principale, la quête obsessionnelle de justice de Kohlhaas, reprenne en puissance.

Notre premier geste a consisté à dégager une *structure narrative* cohérente. Les intrigues secondaires qui ne servaient pas directement l'histoire principale ont disparu. Les *aspects juridiques* ont été réduits à l'essentiel. Nous avons taillé dans cette matière technique, parfois savante qui entraînait de nombreuses péripéties et digressions. Ces dernières prenaient souvent appui sur une multitude de *personnages* secondaires. Nous n'avons conservé que les plus importants ou nous en avons "condensé" d'autres.

— TRANSDOSER

Une fois obtenue une intrigue principale pertinente, nous nous sommes attelés à la transposition. Double, ici : *géographique* car Arnaud des Pallières ne souhaitait pas tourner en Allemagne et *historique* puisqu'avec un cadre spatial français, il fallait "franciser" l'époque. Transposée en France, l'histoire se déroule dans une région montagneuse. Paysages et reliefs se prêtent à la fois à l'épopée et à la vie d'une troupe de hors-la-loi. L'évocation historique y est plus facile, cette nature ayant très peu changé depuis cinq siècles. Lors d'un repérage en cours d'écriture, les Cévennes sont pressenties pour la variété et la beauté des reliefs et parce qu'elles renvoient à une réalité fondamentale de la nouvelle de Kleist : la Réforme. Kohlhaas est protestant. Nous tenant à la période 1520-1540, nous cherchons dès lors à créer une vraisemblance historique en établissant des

correspondances possibles entre histoire allemande et française. Le prince électeur éclairé peut être remplacé par Marguerite d'Angoulême devenue "La princesse" dans le scénario, Luther évoluer en un mélange de Calvin, Melancthon pour devenir "L'homme en noir", un théologien important.

— MODERNISER

Pour préserver la dimension universelle de l'histoire et la pureté de son intrigue, nous avons travaillé à l'*évocation historique* plutôt qu'à une minutieuse reconstitution, nous laissant la liberté d'actualiser l'ensemble. Pour nous rapprocher des personnages, nous avons fait d'emblée le choix de *dialogues contemporains*.

L'injustice subie par Kohlhaas le rend d'abord sympathique. Aussi, nous avons développé la situation initiale en insistant sur sa *vie quotidienne* heureuse : sa profession, sa famille, sa relation amoureuse... En revanche, à mesure que sa révolte éclate, la violence de sa réponse nous fait horreur, nous nous éloignons de ce héros de plus en plus négatif. Face à ce constat, nous avons décidé de faire revenir sa fille près de lui dans la guerre. Ce regard d'enfant, la relation filiale vient redonner de l'humanité au chef de guerre, la figure paternelle se voulant moderne.

Le retour de la petite fille nous a aussi servi sur un autre plan. Partant du constat qu'après la mort de la femme de Kohlhaas, les personnages féminins disparaissent de la nouvelle, nous avons pris la décision d'en faire exister dans toute l'intrigue. Judith, Lisbeth, la Princesse permettent l'expression de points de vue féminins. Cette plus grande égalité produit un meilleur écho entre cette histoire du *xvi^e* siècle et le spectateur d'aujourd'hui.

Christelle Berthevas, scénariste du film

ÉTUDE D'UNE SCÈNE

LA MORT DE JUDITH

Légende

Ce que nous décidons d'écarter

Ce que nous gardons, comme essentiel à la construction d'une scène

Ce que nous mettons de côté pour d'autres scènes

6

1. Un des valets qui nous aide à construire le personnage de Jérémie.

2. Dans la nouvelle, la femme de Kohlhaas s'appelle Lisbeth. Nous voulions donner à cette épouse un nom plus biblique (référence au protestantisme naissant), ce fut Judith. Le nom de Lisbeth fut finalement attribué à la fille de Kohlhaas dans le scénario.

3. Ce personnage important devient "La princesse" dans le scénario.

4. Ce personnage devient "Le prédicant" dans le scénario.

Commentaire sur l'adaptation de la scène

Dans la nouvelle, la scène est structurée autour de trois moments : le voyage de Lisbeth et son accident, son retour et son agonie, sa mort. A nos yeux, l'extrême tension dramatique repose sur la mort de Lisbeth : elle est tuée parce qu'elle a voulu porter la plainte de son mari, à la fois pour l'aider, mais aussi pour sauver sa famille, sa maison, leur bonheur.

C'est pourquoi nous avons écarté tout ce qui constituait un étirement du récit principal : en terme de temps ("quelques jours plus tard", "vécut encore quelques jours"...) et de péripéties diverses avec de nombreux personnages (absence du gardien, retour à l'auberge, histoire de la plainte, agonie de Lisbeth...) ; en terme d'espace, de décors (le voyage de Lisbeth, sa chambre...). Ce que nous gardons est constitué d'actions simples où les images, les émotions sont fortes. Le point de vue de Kohlhaas domine.

Reste une matière qui nous intéresse et que nous allons placer ailleurs dans le récit pour des motifs dramaturgiques. Les causes de la mort de Lisbeth seront données plus tard pour deux raisons : la voir revenir mourante sans explication ajoute à l'incompréhension, à la violence de l'événement. La présence d'un religieux et les mots de la Bible seront l'occasion de créer un personnage, le prédicant : c'est un adjuvant autour duquel pourra se développer la scène suivante (les funérailles) et s'incarner le protestantisme. Enfin, si dans la nouvelle le sujet du pardon est abordé par Lisbeth mourante, nous faisons porter tout le poids du questionnement sur Kohlhaas, le laissant seul avec ses décisions (scène dans l'écurie où il enrôle ses valets).

Légendes et commentaires :
Christelle Berthevas

— "LA MORT DE LISBETH", EXTRAIT DE LA NOUVELLE DE HEINRICH VON KLEIST, MICHAEL KOHLHAAS, 1810, TRADUIT PAR ARMEL GUERN, PHÉBUS, 1983, P49-50

De toutes les vaines démarches qu'il avait entreprises pour cette affaire, ce voyage fut la plus malheureuse. Quelques jours plus tard, en effet, Sternbald¹ ramenait au petit pas l'attelage dans la cour ; dans la voiture, Lisbeth², dangereusement blessée d'un coup à la poitrine, gisait de tout son long. Kohlhaas, en arrivant tout pâle auprès du véhicule, ne put rien apprendre de cohérent sur les causes de ce malheur. Le gardien du château, comme le lui dit le valet, ne se trouvait pas chez lui ; il leur avait donc fallu aller loger dans une auberge peu éloignée de la place. Le lendemain matin, Lisbeth avait quitté cette auberge et commandé au valet de rester auprès des chevaux ; elle n'était pas revenue avant le soir, et dans cet état-là.

Elle s'était, semblait-il, avancée trop hardiment tout droit vers la personne du prince électeur³ et, sans que celui-ci y fût pour rien, une des sentinelles qui l'entouraient l'avait, en un brutal excès de zèle, frappée à la poitrine avec la hampe d'une lance. Du moins était-ce ce qu'avaient relaté les gens qui, vers le soir, la portèrent évanouie à l'auberge ; elle-même, en effet, empêchée par le sang qui lui coulait à flots de la bouche, ne pouvait guère parler. Quant à la requête, un chevalier la lui avait prise après coup. Sternbald avait voulu sauter en selle aussitôt, assurait-il, pour lui apporter la nouvelle de ce malheureux accident ; mais elle avait tenu, malgré les avis du chirurgien appelé d'urgence auprès d'elle, à être ramenée auprès de son mari à Kohlhaasenbrück sans autre avertissement.

Kohlhaas porta sur un lit sa femme qui, totalement épuisée par le voyage, vécut encore quelques jours en peinant douloureusement pour trouver son souffle. Ce fut en vain qu'on essaya de lui faire reprendre conscience pour obtenir des éclaircissements sur ce qui était arrivé ; les yeux fixes et le regard déjà éteint, elle gisait et ne répondait point. Une fois seulement, peu avant de mourir, la connaissance lui revint. Car, alors qu'à son lit se tenait un ministre de la religion luthérienne⁴ (confession qui venait de naître à cette époque, et qu'elle pratiquait à l'exemple de son mari), et comme le saint homme lui faisait d'une voix pompeuse et pleine de sensiblerie la lecture d'un chapitre de la Bible, elle le fixa soudain d'un regard sombre, lui prit le livre des mains comme si pour elle, dans son état, il n'y avait rien dans ces pages qui pût être lu à haute voix, et les feuilleta encore et encore, paraissant y chercher quelque chose ; finalement, pointant l'index, elle désigna à Kohlhaas, assis à son chevet, le verset qui commande : "Pardonne à tes ennemis ; fais le bien à ceux-là mêmes qui te haïssent." Puis, lui pressant la main en le contemplant avec une intensité infinie, le fixant de toute son âme, elle mourut.

"Que Dieu jamais ne me pardonne comme je pardonne au junker !" songea Kohlhaas, qui versa des torrents de larmes en embrassant la morte ; puis il lui ferma les yeux et quitta la chambre.

– “LA MORT DE JUDITH”, EXTRAIT
DU SCÉNARIO DE C. BERTHEVAS,
A. DES PALLIÈRES, MICHAEL
KOHLHAAS, AOÛT 2011

SÉQUENCE 25 – EXT/JOUR - BOIS DOMAINE DE KOHLHAAS

Kohlhaas à cheval, Lisbeth sur la selle devant lui, mains dans la crinière, marchent au pas dans le bois. Les branches contraignent à se pencher. Kohlhaas et la petite fille cherchent quelque chose des yeux. Le visage de Lisbeth s'illumine soudain, elle tend le bras...

Loin dans le sous-bois, flânant tranquillement, on aperçoit la jument et son poulain.

Kohlhaas avance prudemment. Se croyant assez près, il s'arrête, descend de cheval, l'attache. Lisbeth reste sur le cheval. Kohlhaas dénoue de sa selle un licol enroulé et marche d'un pas tranquille vers les chevaux. Parlant doucement, il approche, flatte la jument et lui passe le licol. Puis il se tourne vers Lisbeth.

Kohlhaas : Viens.

Lisbeth descend de cheval, rejoint son père. Un bruit les fait se retourner...

Au loin, un chariot remonte à folle allure le chemin vers le domaine. Kohlhaas, intrigué, scrute le chariot fou. Lisbeth lit l'inquiétude sur le visage de son père...

Kohlhaas et Lisbeth sortent du bois et débouchent sur le chemin. Le chariot est déjà loin. Lisbeth tient la jument. Kohlhaas son cheval. Kohlhaas grimpe sur son cheval.

Kohlhaas : Rentre à pied avec la jument, j'irai plus vite sans toi.

Kohlhaas lance son cheval au galop, laissant Lisbeth seule dans le bois, la jument à la main.

SÉQUENCE 26 – EXT/JOUR - CHEMIN FORESTIER VERS LE DOMAINE DE
KOHLHAAS

Lisbeth voit son père s'éloigner, lancé au grand galop. Tenant la jument par le licol, elle se met à marcher dans la même direction. Le poulain gambade un peu partout et ne suit pas vraiment. La jument se met alors à renâcler, cherchant à échapper pour voir son petit. Elle hennit pour l'appeler. Lisbeth tire mais elle n'a pas assez de force. Le licol lui brûle les mains et la jument finit par lui échapper. Des larmes dans les yeux, Lisbeth hésite. Marcher vers son père et la maison ? Rattraper la jument ? Elle tente une approche vers les chevaux mais la jument recule à chaque tentative de la petite fille. Une sorte de gémissement étranglé sort de la gorge de Lisbeth. Une plainte. Elle se met alors à marcher vers la maison, tournant le dos aux chevaux. Plusieurs fois elle se retourne, hésitante. Reprend sa marche, accélère le pas, se met à courir. La jument et le poulain regagnent le sous-bois, le licol traînant au sol. La petite fille se met à courir de toutes ses forces, de plus en plus vite, s'éloigne et disparaît.

SÉQUENCE 27 – EXT/JOUR - COUR DE LA MAISON DE KOHLHAAS

En sueur, souffle court, Lisbeth arrête de courir en arrivant au domaine. Dans la cour déserte, le cheval de son père vaque, rênes traînant au sol. Le chariot est arrêté. Jérémie, hagard, visage barbouillé de larmes et de poussière, tient lâchement les rênes comme un pantin sans vie. Il ne lève pas les yeux sur Lisbeth qui vient sous son nez le dévisager. Il a du sang sur les mains et les avant-bras mais ne semble pas blessé lui-même. Lisbeth contourne le chariot. L'arrière a été abaissé. Une large traînée sanglante sur son plancher. Une flaque au sol démarre une piste que Lisbeth, hypnotisée, suit jusque dans la cour, au pied de l'escalier menant à la porte entrebâillée de la maison. Elle n'ose monter, terrifiée.

SÉQUENCE 28A – INT/JOUR - MAISON DE KOHLHAAS – ESCALIER

Comme dans un cauchemar, Lisbeth monte lentement le grand escalier de la maison. Terrifiée autant que fascinée par les tâches de sang sur la pierre... Elle disparaît à l'étage comme pour entrer dans la chambre de ses parents puis reparait, perdue, ne sachant où les trouver, redescend l'escalier, tourne la tête à gauche, à droite, ne sachant où aller...

SÉQUENCE 28B – INT/JOUR - MAISON DE KOHLHAAS - CUISINE

Dans la cuisine, Judith a été déposée à la hâte sur une table. Kohlhaas redresse le buste de sa femme, place un linge sous sa tête, étreint violemment ses bras pour la sortir de sa torpeur. Judith ouvre les yeux, regarde son mari qu'elle ne reconnaît pas mais dont le regard l'attire. Ses yeux se révoltent, elle vomit du sang. Paniqué, Kohlhaas éponge le sang avec ce qui lui tombe sous la main, chiffons, vêtement... Il nettoie longuement son cou et son visage. Judith ouvre les yeux, scrute le visage de Kohlhaas. Celui-ci ouvre la bouche mais ne peut prononcer un mot. Sa mâchoire tremble. La tête de Judith retombe doucement de côté, tournée vers la porte. On entend un gémissement plaintif. Kohlhaas se retourne.

Lisbeth est à la porte.

Les yeux grands ouverts en direction de Lisbeth, Judith ne bouge plus... Kohlhaas regarde sa femme immobile, morte. Voit sa petite fille horrifiée. Il s'approche de Lisbeth, la repousse, lui referme la porte au nez. Kohlhaas immobile adossé à la porte, faisant face, incrédule...

...au visage immobile de Judith. Morte. Etouffée par son propre sang.

GROS PLAN



8

— JEANNE LAPOIRIE, DIRECTRICE DE LA PHOTOGRAPHIE

Mon rôle sur les films est d'assurer le rendu de l'image à l'écran, de gérer le cadrage et la lumière. Pour cela, j'aime un peu profiter du hasard. Je me plonge dans les films d'après ce que me raconte le réalisateur, je m'inspire des discussions que nous avons pendant le temps de la préparation et des repérages.

J'avais déjà travaillé avec Arnaud des Pallières sur son film *Parc*. Lorsqu'il m'a parlé de son projet *Michael Kohlhaas*, il me l'a présenté comme un film épique, d'aventure, une sorte de western d'époque.

Avec Arnaud, nous nous sommes beaucoup posés des questions de cadre. Au départ, c'était parce que nous voulions résoudre le côté financier car c'est un film à tout petit budget pour un film d'époque. Par exemple, pour filmer des gens à cheval dans la montagne, nous n'avions ni grue, ni Steadicam. Nous nous sommes alors inspirés du film *Les Sept samourais*, où le panoramique est très utilisé. Et nous en avons fait une vraie figure du film.

En termes de lumière, je suis partie sur l'idée d'évoquer la dureté de la vie à cette époque. C'est pour cela que le résultat à l'écran est très contrasté, avec de grands écarts : on passe d'un extérieur très ensoleillé à un intérieur très sombre d'une maison de l'époque, sans électricité, éclairé à la bougie.

Pour appuyer ce rendu d'image très contrasté et coloré, il y a aussi eu des choix de pré-étalonnage au tournage qui sont faisables grâce au numérique et qui permettent de voir le rendu que l'on aura plus tard.

Dans mon métier, j'aime également beaucoup jouer avec la lumière naturelle, ce qui est un défi permanent parce qu'elle change très vite : on est complètement dépendants des caprices de la météo, et savoir attraper les belles choses au bon moment, c'est une grande satisfaction.

Extrait de Paroles de Nommés
Interview réalisée à l'occasion
de la Cérémonie des César 2014

— YAN ARLAUD, CHEF DÉCORATEUR

Mon rôle est de concevoir tous les décors, qu'il s'agisse de décors naturels ou de décors construits, afin de créer l'environnement des personnages, en cohérence avec le scénario et l'époque dans laquelle se situe le film.

Je suis arrivé très tard sur le tournage de *Michael Kohlhaas*, directement à la ferme des Boissets (maison de Kohlhaas), une partie de l'équipe avait déjà commencé la préparation. J'ai commencé par un relevé des lieux, comme le ferait un architecte, et un descriptif des interventions possibles. On fait des plans qui vont servir au réalisateur et au chef opérateur. On photographie tout pour avoir les références visuelles. Ensuite, avant de construire dans le décor actuel, il faut enlever des éléments pour que ça corresponde avec l'époque : lampes, graviers, balustrades, fils, antennes, gouttières, fenêtres, portes trop modernes, etc. Puis on fait des dessins d'ambiance : les détails d'une écurie, d'une chambre. On les montre au réalisateur, on les budgétise et on rentre en fabrication. Nous avons dû construire tout ce qui est barrière, enclos pour les chevaux, potager, portion d'écurie, chambre, pièce à vivre, mobilier, portes, fenêtres...



Le réalisateur ne voulait pas faire un film d'époque, ce qui n'est pas évident quand l'action se passe au ^{xvi}^e siècle. Il y avait beaucoup de choses à faire et peu d'argent. Il faut apprendre à contourner la contrainte économique, à ne pas faire de surenchère d'accessoires et de meubles : cela pousse à la créativité. Par exemple, il fallait des écuries pour vingt chevaux. Dans les lieux repérés, ils ne tenaient pas et nous n'avions pas l'argent pour construire plus grand, alors nous avons réfléchi à d'autres solutions. C'est comme ça que l'idée du corral en extérieur est venue et nous n'avons aménagé qu'une partie des écuries en intérieur. Il fallait être réaliste, juste historiquement, mais le désir d'Arnaud n'était pas la reconstitution : il cherchait le modernisme, l'intemporel, le symbolisme dans l'ancien.

Extrait d'un entretien réalisé par Languedoc-Roussillon Cinéma

— ANINA DIENER, CHEF COSTUMIÈRE

J'ai commencé ce métier comme stagiaire costumière pour le film *La Reine Margot* de Patrice Chéreau. *Michael Kohlhaas* est une production franco-allemande, Arnaud des Pallières m'a choisie entre autres parce qu'étant allemande, je pouvais apporter la touche protestante aux costumes. A la lecture du scénario, j'ai tout de suite vu des images, des paysages. Pour les besoins du film, j'ai fait énormément de recherches chez les peintres allemands et flamands dans une bibliothèque à Berlin dédiée au costume et au vêtement. Les costumes sont inspirés de dessins, de croquis et de bas-reliefs d'époque, en provenance des pays du nord de l'Europe (Allemagne, Pays-Bas...). Nous avons décidé avec Arnaud que la base serait historique mais que nous n'en garderions que les silhouettes et les matières. J'ai vraiment essayé de créer des vêtements et pas des costumes afin que les acteurs, dans leurs rôles, oublient ce qu'ils portent. Je voulais aussi que les vêtements s'assimilent à la nature, à leur environnement et qu'on ne les remarque pas vraiment. D'où le travail de

la teinture et de la patine continue. À l'époque, au sein d'une même famille, on se partageait les habits car les tissus et la teinture étaient très chers. Avec un budget assez réduit, nous avons réussi à confectionner 650 costumes au total, dont certains sont réversibles. Ainsi les soldats du gouverneur sont aussi les soldats de la princesse : on a juste retourné les costumes, changé les couleurs et la patine. Costumes et décors participent à donner un caractère aux personnages.

Extrait de Paroles de Nommés
Interview réalisée à l'occasion
de la Cérémonie des César 2014



— LE SON —

— JEAN-PIERRE DURET, INGÉNIEUR DU SON

J'ai rencontré Arnaud des Pallières sur son film *Adieu* en 2003. J'ai lu le scénario de *Michael Kohlhaas* très en amont, c'est un instant magique où l'on commence à entrevoir toute la sensibilité du metteur en scène et l'ambition du film. A ce moment on échange beaucoup sur les décors, les acteurs, le rythme. Bien que ce soit un film d'époque, il s'agit de raconter une histoire universelle et de tous temps. Pour le son, il faut essayer de construire une pâte sonore proche des voix, des respirations des hommes, des souffles des animaux, des sons des armes, des nuances sauvages de la nature. Le choix des décors est très important pour éviter le plus possible toute interférence avec des bruits modernes et essayer de conserver la totalité du son direct.

Sur le tournage, on se concentre sur les acteurs, la tonalité de leurs voix, les textes qu'ils ont à dire. Sur chaque scène, qu'elles soient en intérieur ou en extérieur, je pouvais également éloigner des micros stéréos des comédiens pour enregistrer des sons de nature généreuse, insectes, vent dans les herbes, hennissements de chevaux, sabots,

caquètements des poules qui accroissent la nourriture auditive de la scène et l'inscrivent dans une réalité plus concrète et plus ample, dans les limites de respecter le sens de la scène.

Pour composer mon corpus de sons, je partais tous les matins à pied, enregistrer des ambiances qui ont ensuite servi au montage. Nous filmions dans des lieux propices, isolés, dans des campagnes que j'aime, causses, plateaux, une certaine aridité des lieux où ce qu'on entend n'est pas exhubérant, proche d'une lutte pour la vie.

Être ingénieur du son, c'est s'engager, donner une traduction de ce qu'on ressent. Le monteur et le mixeur son n'assistent pas au tournage, ils ne sont pas dans la chair sensitive et émotionnelle d'une scène qui est en train de naître. Lorsque je leur confie mon travail, il y a des directions qui sont déjà inscrites. À partir de cette matière, ils prolongent avec leur sensibilité ces directions ébauchées, ils écrivent la partition finale.

Au contraire de l'image, du cadre, qui fixent les choses à voir, le son est beaucoup plus ouvert, le son raconte le monde.

Extrait d'un entretien réalisé par
Languedoc-Roussillon Cinéma



— LA MUSIQUE —

— LES WITCHES, ENSEMBLE INSTRUMENTAL

Habité d'instruments anciens, notre univers musical puise ses sources dans les ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècle. Notre recherche est axée sur la mémoire, l'intuition et l'improvisation. Arnaud des Pallières a découvert notre musique à travers l'album "Nobody's Jig" et nous a contactés pour la musique du film *Michael Kohlhaas*. Au départ, nous étions inquiets de nous engager dans un projet aussi ambitieux. Très vite, l'inquiétude a cédé la place à l'étonnement d'être menés par Arnaud vers des champs d'expression insoupçonnés, au seuil de la fragilité, de l'épure et du déchirement.

Puis nous avons été émerveillés par la richesse sonore de l'univers musical de Martin Wheeler. En toute confiance, nous lui avons confié des sons, des mélodies et des improvisations. Nous savions avec quel respect il les travaillerait et les sublimerait. Par la magie de ses compositions, la viole de gambe de Sylvie Moquet devient la voix intérieure de Kohlhaas, portant ses doutes, ses angoisses et sa rage contenue. Chercher ensemble, errer, trouver un peu, mettre de côté, cheminer, oublier et y revenir. Ce projet nous hantera longtemps. (Propos de Claire Michon, flûtiste)



— MARTIN WHEELER, COMPOSITEUR

Avec Arnaud des Pallières, nous avons décidé que la musique du film *Michael Kohlhaas* ne serait pas “d’époque”. Cependant, les musiques anciennes jouées par le groupe les *Witches* y ont une importance capitale : elles aident mes compositions à ne pas contredire l’époque du film tout en restant “contemporaines”. Quand nous avons évoqué la collaboration avec les *Witches*, j’ai tout de suite imaginé que la viole de gambe serait la “voix” principale de Kohlhaas. Pour accompagner l’austérité du personnage principal, j’ai composé une bande-son souvent rugueuse et basée en grande partie sur la percussion. La musique du film est hybride, faite de sons enregistrés studios très “high tech” et de sons bricolés, plutôt “low tech” : des balais de brindilles imitent le son du vent dans les arbres ou le tonnerre, un Qin chinois joué avec un archet indien reproduit le bruit d’un bourdon ; j’ai même utilisé des bouts de métal trouvés dans la rue. Le tout a été mixé avec des sonorités électroniques. Cette B.O. est donc une belle collaboration ouverte et créative !

Textes extraits du CD de la B.O. du film,
KOHLHAAS, Martin Wheeler et les Witches,
Alpha production 536

— SANDIE BOMPAR, MONTEUSE

Il y avait dans le scénario un aspect contemporain, à travers les dialogues notamment, pas du tout film d’époque. Mais les 70 heures de rushes ont révélé une autre dimension : la présence aux choses, à la matière, aux lieux, aux animaux et aux personnes. La vibration, la sensation, le présent, que ça se passe là, maintenant. Arnaud tourne en longs plans séquences. Il veut capter, sans préconçus. Le rythme des plans tournés, assez lent, n’est pas celui adopté au montage. A de rares moments, nous avons gardé le plan en longueur. Par exemple, la toute fin : il y avait de quoi faire autrement, le gouverneur, le bourreau, d’autres axes... mais la beauté, la force et l’émotion qui se dégageaient de Mads, de ce temps réel, se sont imposées.

Les 50 jours de tournage n’ont pas suffi à tout filmer. Ces disparitions ont rejoint les grandes trouées déjà prévues par le scénario. Cette alliance entre une utilisation assumée de l’ellipse, du hors-champ, du non-dit et cette grande présence aux choses donne son caractère et sa particularité au film.

Arnaud a l’habitude de monter seul ses films. Pour celui-ci, il avait en tête de se rapprocher d’un “classique” en termes de narration. Il se méfie parfois de sa tendance à l’expérimental. Il veut que l’histoire soit toujours en avance, que le spectateur s’interroge sans cesse. Mais il me semble que le film a parfois besoin de garder le spectateur à ses côtés. Et pas seulement dans la compréhension de l’histoire. Si le fil émotionnel à l’intérieur des personnages se rompt, c’est là qu’on perd le spectateur.

On s’est inventé une méthode pour travailler à deux : il choisissait les moments qu’il préférait, en se débarrassant de ce qu’il n’aimait pas au jeu, au cadre, certains dialogues... Il me donnait sa sélection et je construisais la scène. S’il manquait des parties qu’il avait rejetées, je faisais sans. Je lui donnais mon premier montage, il le commentait, puis je le reprenais. C’était une somme de petites avancées, de reculs et aussi de grands gestes soudains.

Ces 16 mois de montage ont été un voyage au long cours très obsédant.

Extrait d’un entretien réalisé par
Languedoc-Roussillon Cinéma



On a dit partout le grand acteur qu'est Mads Mikkelsen, forte présence qui habite le film, donnant au personnage de Michael Kohlhaas une épaisseur dont le romancier allemand lui-même, Heinrich Von Kleist (1777-1811), qui inspira le film, aurait pu rêver. On a moins parlé d'un autre acteur : le paysage, d'autant plus important que, composite, il est une création du metteur en scène du film entre Cévennes et Dauphiné. L'essentiel, manifestement voulu par Arnaud des Pallières, dans les repérages qui précéderent sa mise en scène, est que cette diversité constitue un seul lieu de vie. Un paysage moral, celui-là même où, au XVIII^e siècle, les Camisards prirent les armes, et où, au XX^e, les maquisards du Vercors résistèrent jusqu'à la mort. Par là se justifie l'adaptation dans la campagne française au XVI^e siècle d'un roman allemand, dont Aragon, dans la préface qu'il écrivit pour sa publication en 1950, disait que ce "récit du temps de la Réforme [témoignait] de l'opposition des classes en ce temps-là".

Ainsi, la haute fierté du personnage principal, ce Kohlhaas qui défend par les armes son droit contre un seigneur qui se croit tout permis jusqu'à faire de chevaux faits pour courir la montagne des bêtes de somme,

et l'âpreté sauvage de ces terres faites à la mesure d'un homme libre, concourent à donner au film sa couleur de résistance. Accord entre les personnages, l'histoire et son cadre qui se veut véritable orchestration. Que ces terres-là puissent être dans le même temps douces à l'homme qui les respecte sans vouloir se les approprier, que Kohlhaas, chef de bande, puisse être aussi celui qui sait prendre sa fille dans ses bras ou aider une jument à pouliner, c'est la leçon d'humanité que délivre le film. C'est que ce marchand de chevaux devenu brigand par souci de justice est un de ces parpaillots à "l'échine raide" dont parle L'Ancien Testament, sa lecture quotidienne. Et qui ne fuit pas la controverse. Ainsi de cette longue discussion qu'il a, en forêt, avec le pasteur luthérien (ou Luther lui-même ?), ascète brûlé de passion, sur le droit de se faire justice. Au-dessus de la tête des deux hommes, se balancent les pieds de celui que Kohlhaas vient de faire pendre, et qu'il s'est donné le droit de juger.

La morale en effet n'est pas un prêche et pas seulement à lire dans le paysage, mais aussi dans le déroulement de l'action. Et l'affrontement des personnages. Ici, le pasteur et le hors la loi. Ailleurs le marchand qui n'est

pas encore ce hors la loi, et le juge auquel il s'adresse. Ou encore, Kohlhaas, vers la fin de son aventure et la princesse Marguerite de Navarre, qui n'est en effet pas ici la femme libre de *L'Heptaméron*, recueil de contes légers, mais une toute jeune fille timide troublée par la nudité de l'homme sortant de son bain qu'elle était venue sermonner. Autre façon de suggérer, dans un film voué aux grands débats que, pour contraignantes que soient les règles qui s'imposent à la vie en société, des échappées peuvent survenir.

Les personnages, le paysage, les situations, tout concourt au même but : maîtrise de ce qui est à dire. Et l'on ne saurait oublier un autre élément important, l'utilisation de la lumière. Éclat des longs panoramiques sur la montagne, vacillement des flambeaux trouant l'obscurité des scènes d'attaque du château. Et à la fin, surtout, cette longue séquence dans la clairière où tout se noue, lumière rasante, comme d'un soleil se couchant sur la fin d'un monde, sur les visages en gros plans des protagonistes, sur l'échafaud dressé pour une mort qui ne sera que suggérée par la lacération d'une chemise.

Émile Breton, critique de cinéma



REPÈRES HISTORIQUES

NOTES DE TRAVAIL

Lorsqu'Arnaud des Pallières et moi-même décidons d'adapter *Michael Kohlhaas*, je mène trois mois durant des recherches historiques. L'objectif est de disposer d'une représentation fiable des années 1520/1540 en France afin de nous en imprégner comme de nous en affranchir. Ce qui suit est une brève synthèse de ce travail. Elle témoigne des éléments pour nous essentiels sur l'époque.

— L'HOMME

Au début du XVI^e siècle, le royaume compte 15 millions d'habitants, à 90% ruraux. La nature est hostile, redoutée. Face aux fléaux quotidiens, les qualités physiques sont d'autant valorisées que seuls les plus forts survivent. La psychologie nous apparaît singulière : sentiments et émotions exacerbés se succèdent selon une cohérence aujourd'hui incompréhensible ; l'amour et la haine y sont extrêmes.

— STRUCTURES

Dans ces campagnes, une petite aristocratie appauvrie dispose encore de prérogatives féodales. Dans les villes, sous l'impulsion des marchands, un monde nouveau s'est développé, au sein duquel des "bourgeois" éduqués,

économiquement puissants, manquent cependant d'un véritable poids politique. Le mécontentement populaire, quant à lui, peut éclater en un soulèvement violent : après une brève explosion de colère souvent meurtrière, l'"émotion", sans programme précis, souvent sans chef, retombe d'elle-même ou est l'objet d'une dure répression. Le dernier mot reste toujours à l'Etat monarchique.

Si la vie quotidienne est structurée par la famille autour de la solidarité et de la protection, le second cadre est constitué par la paroisse. La religion est omniprésente et le prêtre, le chef spirituel et temporel de toute communauté.

— RÉFORME

Vers 1520, à Meaux, se forme un petit groupe d'humanistes et de clercs, soucieux d'une réforme de l'Église et d'un retour à l'Évangile. Marguerite d'Angoulême, sœur du roi François I^{er}, entretient avec eux des rapports privilégiés. Entre 1525 et 1534, le luthérianisme se développe sur l'ensemble du territoire. Le message de la Réforme ("Dieu seul", "L'Écriture seule", "La Grâce seule") fait écho aux interrogations spirituelles de nombreux fidèles et répond certainement aux besoins religieux de l'époque.

— CÉVENNES

En Cévennes, on trouve trace de "réformés" dès 1530, avec un développement exceptionnel dès ce moment. Pourquoi ? Une chose est sûre : avant l'apparition du mouvement, les testaments cévenols témoignent d'une sensibilité religieuse particulière au travers de dispositions laïques a contrario des pratiques observées ailleurs. Fin XVI^e siècle et malgré la répression, les mêmes sources indiquent la disparition des invocations à la croix, l'effacement de la Vierge, l'effondrement de la demande de messes. Le monde rural, celui des artisans et des marchands, la noblesse accueille avec un "naturel" déconcertant la Réformation "dans ce pays rude et âpre (...) qui pouvait sembler des moins capables à recevoir l'Évangile, pour la rudesse de l'esprit des habitants" qui accueillera "avec une merveilleuse ardeur la vérité de l'Évangile" écrira Théodore de Bèze dans son Histoire Ecclésiastique.

Christelle Berthevas, scénariste du film

SOURCES PRINCIPALES

Robert Delort, *La vie au Moyen Âge*, Points Seuil Histoire, 1982.

Ss d^e d'Eugenio Garin, *L'homme de la Renaissance*, Points Seuil Histoire, 1990.

Michel Péronnet, Lyse Roy, *Le XVI^e siècle, 1492-1620 : Des grandes découvertes à la contre-Réforme*, HU, 2005.

Gérard Chaix, *La Renaissance des années 1470 aux années 1560*, CNED-SEDES, 2002.

Pierre Jeannin, *Les Marchands au XVI^e siècle*, 1969.

Didier Poton, Patrick Cabanel, *Les Protestants français du XVI^e au XX^e siècle*, Nathan, 1994.

Patrick Cabanel, *Histoire des Protestants en France (XVI^e-XXI^e siècle)*, Fayard, 2012.

Janine Garrisson, *Les protestants au XVI^e siècle*, Fayard, 1988.

Patrick Cabanel, *Histoire des Cévennes*, Puf, Que sais-je? PUF, 2009.

MOTIF

MICHAEL KOHLHAAS, REBELLE MALGRÉ LUI ?

Parce qu'il s'oppose au pouvoir féodal, parce qu'il affirme sa différence, Michael Kohlhaas est une figure que l'on pourrait qualifier de rebelle. Mais, si le personnage incarné par Mads Mikkelsen apparaît comme un homme charismatique qui refuse l'injustice, c'est le vent de rébellion qu'il fait souffler dans les Cévennes qui va le conduire à devenir un criminel. Michael Kohlhaas serait-il alors un rebelle malgré lui ? En transposant la nouvelle d'Heinrich von Kleist dans le sud de la France, Arnaud des Pallières se réapproprie la destinée de ce marchand de chevaux et construit un récit cinématographique portant à la fois sur l'intime et le social.

— MICHAEL KOHLHAAS, UN PERSONNAGE CHARISMATIQUE

Par sa personnalité physique, l'acteur d'origine danoise incarne à merveille l'austérité du protestantisme. A l'écran, il revêt un masque hiératique qui permet, avec une économie de moyens, d'inscrire le film dans le contexte du protestantisme naissant au XVI^e siècle. En ce sens, il répond à la description de la nouvelle de Heinrich von Kleist où, dans les premières pages, est évoqué le "sens moral" de ce marchand protestant. Le spectateur peut alors fantasmer sur la structure intime du personnage. On ne voit pas ce qu'il pense et on lui prête beaucoup. Le charisme de l'acteur rappelle certaines figures du cinéma. On pense naturellement à Clint Eastwood dans *Pale Rider* où l'acteur américain incarne un homme mystérieux qui exprime par sa personnalité et la sobriété de son jeu d'acteur un idéal de justice.

Par son jeu, Mads Mikkelsen explore la complexité du personnage. Il est capable de convoquer le sentiment de

"colère rentrée" mais aussi, sous sa forme la plus flamboyante, d'interpréter la figure charismatique d'un leader politique. En terme de mise en scène, Michael Kohlhaas alias Mads Mikkelsen est au centre de l'attention du réalisateur. Personnage et personne se confondent dans l'esprit du public. Au milieu de ses comparses, il se distingue instantanément dans le cadre. Il marche devant, il donne les directives et porte le récit cinématographique par sa dignité et sa fulgurance.

— UN PERSONNAGE QUI PORTE LE RÉCIT

Dans le film d'Arnaud des Pallières, la figure de Kohlhaas s'inscrit dans un mouvement qui structure la narration autour de moments de rupture ou de passage à l'acte et qui s'achève par une confrontation avec la mort. Cette forme de mise en récit est, selon Pierre Gabaston, caractéristique des histoires de rebelles au cinéma. La mort de Judith se manifeste, par exemple, comme la marque d'une rupture. Cet événement fait basculer la quête de justice de Kohlhaas dans des actions brutales (attaque du château, incendie de l'abbaye...). Mais, là où Kleist exprime une "certaine fascination pour la violence", le réalisateur, par "un traitement froid", cherche à lui rendre "sa laideur véritable, en un siècle où il était difficile de soigner et impossible de soulager" (Arnaud des Pallières). Ainsi, à mesure que l'on s'enfonce avec Kohlhaas dans l'exercice de sa vengeance, le personnage change de stature. Il passe de la posture d'une victime à celle d'un bourreau qui refuse tout compromis. Le spectateur est déstabilisé.

Dans cette perspective, la mort du protagoniste intervient comme le point d'orgue d'une mise en scène maîtrisée à mi-chemin entre fascination et repoussoir. La bande sonore, l'usage du hors champs et l'utilisation de gros plans sur le visage de l'acteur semblent alors offrir au film un dénouement lyrique voire quasi-romantique.

— UN PERSONNAGE GUIDÉ PAR DES MOTIVATIONS INTIMES ET/OU SOCIALES ?

Chez Arnaud des Pallières, la description explicite et implicite du contexte auquel Michael Kohlhaas s'oppose, favorise l'interaction entre motivations intimes (la quête de justice puis la vengeance personnelle) et sociale (la révolte contre la société) qui guident l'action du personnage. Il y a chez le réalisateur cette fascination pour "ce moment incroyable où, à deux doigts de renverser le pays, Kohlhaas dissout son armée et rentre chez lui". En effet, si la cause de Kohlhaas semble a priori individuelle et non collective, c'est dans la radicalité de la transgression et sa violence que l'on peut chercher à éclairer, de manière universelle, les dysfonctionnements d'une société hiérarchisée. Pour Arnaud des Pallières : "Kohlhaas témoigne d'une formidable intuition de notre monde : comment un marchand respecté, mari aimant, père attentif, devient-il un véritable fanatique, pur corps porteur d'idée fixe ? Quelle puissance de mort se met soudain à l'œuvre chez ce paisible commerçant d'il y a cinq siècles ? Il y a, dans ces questions, l'essentiel de nos inquiétudes politiques pour le monde d'aujourd'hui ; Kohlhaas est-il un révolutionnaire ? Est-il une sorte de terroriste avant la lettre ?". Pour autant le réalisateur garde en mémoire le point de vue de Rudolf von Jhering (philosophe allemand du droit) qui voit dans le personnage "un précurseur dans la lutte pour le droit, une sorte de pré-révolutionnaire luttant contre ces privilèges".

Vincent Marie
Chargé de mission cinéma audiovisuel,
Rectorat de l'académie de Montpellier

CITATIONS

Heinrich Von Kleist,
Michael Kohlhaas
Traduit par M. L. Koch
Mille et une nuits, 2013

SOURCE PRINCIPALE

Pierre Gabaston,
Rebelles sur grand écran,
Actes Sud Junior / La
Cinémathèque française,
2008



— PRINCIPAUX PERSONNAGES —



LISBETH
(FILLE DE KOHLHAAS)

Liane blonde et gracieuse, Lisbeth a neuf ans. Très proche de son père dont elle a hérité le sérieux et la gravité, elle en devient progressivement le témoin critique.

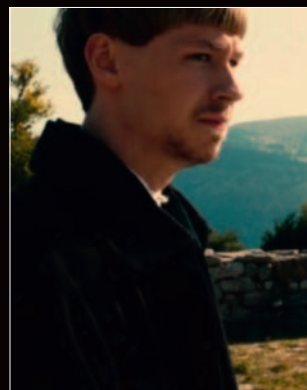
Au début, Mélusine Mayance était une petite jeune fille normale de son âge : gaie, souriante. Au fur et à mesure du tournage ses traits se sont durcis, son visage s'est assombri. À la fin, elle ressemblait à Mads. Mélusine n'est pas une enfant actrice, c'est une actrice.



JUDITH
(FEMME DE KOHLHAAS)

Judith est belle, simplement belle. Animée de la vivacité confiante d'une femme amoureuse de son mari, elle remplit la vie domestique d'un mélange de fantaisie et de sérieux buté.

Les toutes premières scènes du film que nous avons tournées ont été les scènes de la vie domestique du couple Kohlhaas. Vie quotidienne, intimité amoureuse, travail autour des chevaux. Delphine Chuillot a fait entrer Mads en douceur dans le film. Il n'a cessé de l'en remercier, tout au long du tournage.



LE PRÉDICANT

Conseiller religieux de la famille Kohlhaas, ce jeune pasteur, pétri de douceur et de compassion, est comme un frère pour Lisbeth et comme un fils pour Kohlhaas.

J'ai découvert David Kross en 2006, dans un film allemand, Les Enragés (Detlev Buck). David avait quatorze ans. Il n'en avait que vingt lorsque nous avons tourné. A le voir et l'entendre dans le film, nul ne peut soupçonner que David ne parle ni ne comprend un seul mot de français. C'est un acteur d'une grâce infinie.



LE GOUVERNEUR

Aristocrate vieille école et ami de Kohlhaas, pour lequel il éprouve estime et affection. Trop sûr de son autorité martiale, le vieil officier ne mesure pas ses limites stratégiques.

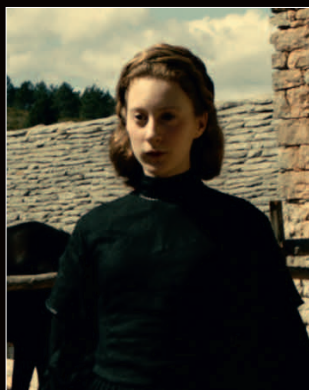
Bruno Ganz éprouvait-il la nostalgie d'un film français d'après Kleist ? Je n'ai jamais vraiment compris ce qui nous a valu le privilège de sa présence parmi nous. Son silence désolé, au bord des larmes, à la dernière heure de Kohlhaas, est pour moi l'un des grands moments du film.



LE THÉOLOGIEN

Inspiré de Luther et de Calvin, le théologien est une autorité intellectuelle de la religion réformée. Grand orateur, fin politique, quelque chose dans le regard fait peur. Une sorte de froideur, peu encline à la tolérance.

Denis Lavant devait interpréter le personnage de César. Mais le tournage de Holly Motors (Léos Carax) étant repoussé, nos dates devenaient incompatibles et il dut y renoncer. Pour ne pas perdre le privilège de travailler avec lui pour la première fois, j'ai eu l'idée de lui proposer ce rôle qui ne nécessitait que deux jours de tournage. Ces deux journées furent un éblouissement.



LA PRINCESSE

Beauté rare. Derrière les gestes économes de la très jeune Princesse, à peine dix-sept ans, c'est l'autorité de son rang qui s'exprime.

J'ai très tôt imaginé Roxane Duran pour ce rôle. Je l'avais vue dans Le Ruban blanc de Michael Haneke où je l'avais trouvée singulière et impressionnante. Je crois qu'elle a été un peu étonnée de ne pas faire d'essais. Pour moi, elle portait déjà son personnage sur son visage. Un visage Renaissance.



JÉRÉMIE

Aux côtés de Kohlhaas, qui le traite comme un fils, ce fougueux valet de seize ans observe le monde en silence. Il hérite de son maître son sens aigu de la justice.

Lors d'une audition pour le rôle, Paul Bartel avoua n'avoir peur de rien, sauf des chevaux ! Il s'est accroché. Nous aussi. Dans le film, il semble aussi à l'aise à cheval que n'importe quel adolescent sur son scooter.



CÉSAR

Ancien soldat devenu valet, César connaît parfaitement les chevaux, au point d'avoir transmis une part de son savoir à Kohlhaas. Son maître a rarement d'ordres à lui donner, tant ce rude serviteur presque muet sait ce qu'il a à faire.

David Bennent, mythique tambour de Schlöndorff, est également un excellent cavalier. Lors de la scène de son enterrement, il a tenu à être lui-même emmaillotté dans un des trois linceuls, à recevoir la terre. Le soir-même du tournage de cette scène, il apprenait la mort de son père, le grand acteur Heinz Bennent.



LE BARON

Inquiétant, maladif, le jeune baron tue le temps en tirant au pistolet. Une vie d'héritier qui, par faiblesse, par ennui, abandonne à ses gens la marche de son château.

Swann Arlaud est le fils du chef décorateur du film. J'ai mis longtemps à trouver l'acteur pour ce rôle alors qu'il était sous mon nez. Swann a un visage étonnant, moitié Patrick Dewaere, moitié Fred Chichin. Nous lui avons teint les cheveux en noir. Il est exactement tel que je l'imaginai à la lecture de la nouvelle de Kleist.

La froide puissance de sa parole fait basculer l'histoire de Kohlhaas vers son dénouement fatal. Comment aujourd'hui imaginer un autre acteur que Denis Lavant pour ce rôle ?





18

Les paysages tiennent une place décisive dans le film, qui se déroule essentiellement en extérieur et en décors naturels. Mais loin de simplement servir de cadre à l'action, les paysages semblent imprimer leurs propres caractéristiques à l'atmosphère comme aux personnages.

— L'OMNIPRÉSENCE DES PAYSAGES

Le cadre naturel intervient constamment, et ce dès le début du film qui, donnant ainsi le ton, s'ouvre sur les hauteurs d'un paysage vallonné. Tour à tour lieux de passage, de rassemblement ou de combat, les paysages s'imposent également aux alentours de la propriété de Kohlhaas. Lors des nombreuses scènes se situant à l'extérieur de la maison, la composition de l'image accorde autant d'importance aux personnages, souvent filmés en plans rapprochés, qu'à l'arrière-plan paysager, mis en évidence par la profondeur de champ et par le soleil zénithal qui baigne l'ensemble d'une lumière vive.

Ainsi l'espace filmique embrasse continuellement l'horizon, et régulièrement le cadre semble se mettre à la mesure (spatiale et temporelle) des paysages, longuement filmés en plans larges et révélés par de lents panoramiques ou travellings favorisant la contemplation. L'omniprésence des environnements naturels est par ailleurs accentuée par le travail sonore. Une attention privilégiée est portée aux bruits de la nature, tels le ruissellement d'une rivière, les piailllements d'oiseaux ou encore le vent, très présent, que ce soit dans les plans de paysage, suggérant une immensité qui déborde le champ de la représentation, ou dans les plans plus rapprochés sur les personnages (par exemple lors de l'enterrement de Judith, quand le visage de Kohlhaas apparaît en gros plan tandis que le vent semble s'engouffrer dans chaque recoin de l'image). Si bien que même lorsque les étendues naturelles n'apparaissent pas à l'image, le son vient "à la rescousse" du visible pour suggérer leur présence.

— DES PAYSAGES ROMANTIQUES

Cette permanence des paysages dans le film évoque la peinture romantique du XVIII^e siècle, celle de William Turner, John Constable ou Caspar David Friedrich. La nature tient un rôle essentiel dans leurs compositions où, avec ses formes harmonieuses et imposantes, elle vaut comme expérience du monde sensible. Une relation particulière est tissée entre les paysages sauvages et les personnages qui l'habitent, quand l'immensité des étendues invite à la spiritualité et apparaît comme un reflet des tourments et des passions des âmes.

C'est bien cette même force qui traverse *Michael Kohlhaas*, où les personnages sont à maintes reprises confrontés à la puissance des paysages, à l'image du célèbre *Voyageur contemplant une mer de nuages* de Caspar David Friedrich (1818). Se détachant à peine des reliefs ou se mélangeant à eux, les personnages ne parcourent pas seulement les étendues mais semblent se confondre avec elles, comme s'ils composaient le paysage au même titre que les masses rocailleuses, telles des statues minérales.

Les lieux du film, qu'il s'agisse de forêts denses, de vallons escarpés et rocaillieux ou de collines embrumées, dressent un miroir à la sensibilité des personnages : la nature apparaît comme calme, sereine, silencieuse, inaltérable, mais aussi aride, tourmentée, démesurée, à l'image de Kohlhaas, caractérisé par sa force de conviction, son intransigeance mais aussi par les éclats de violence dont il est capable. Ce lien entre extériorité des paysages et intériorité des personnages, cher aux romantiques, est appuyé par le montage qui alterne régulièrement des plans larges sur la nature et des gros plans sur les visages. Une équivalence est alors suggérée entre les uns et les autres, entre la géomorphologie des reliefs et les traits saillants et inflexibles de l'acteur Mads Mikkelsen – entre l'absolu de la nature et la détermination de Kohlhaas, son "excès de vertu", pour reprendre les mots de Kleist.

Céline Saturnino
Docteure en cinéma,
Université Paul-Valéry, Montpellier



Quand les artistes et techniciens évoquent leur travail sur *Michael Kohlhaas* (cf. *supra*, p. 8-11), tous disent le désir d'Arnaud des Pallières de réussir à restituer une atmosphère propre à la ruralité du XVI^e siècle dans laquelle évoluent les personnages du film, plutôt que d'aller vers un "trop plein" de reconstitution historique. Et effectivement, la dimension documentaire du film tient autant, si ce n'est plus, au réalisme des matières de l'expression qu'à celui du sujet, tant l'œuvre entière semble en quête d'une vérité sensible des situations quotidiennes.

Cette recherche de réalisme, dans l'acception esthétique du terme, en passe donc tout d'abord par le recours à un environnement prompt à restituer les sensations de l'époque. Loin d'une reconstitution en studio, les décors naturels participent de cette impression de lieux réellement et depuis longtemps habités. Un sentiment d'authenticité émerge des intérieurs, par leur simplicité et leur rusticité, à l'image de la demeure de Kohlhaas, autant que des extérieurs, avec ces paysages majestueux et séculaires. La dimension sonore comme l'éclairage accentuent l'aspect réaliste des lieux. La bande son est en effet

travaillée tels des "paysages sonores", où résonnent en permanence des bruits naturels et où il ne s'agit donc pas de *reconstituer* une ambiance sonore mais de la prélever directement sur le réel pour en imprégner chaque scène. De la même manière, les éclairages du film s'adaptent à la lumière naturelle plutôt que de la contraindre. Il ne s'agit pas d'éclairer *correctement*, selon un souci conventionnel de visibilité et de mise en valeur des personnages en présence, mais de respecter la luminosité naturelle de chaque lieu. Ainsi, l'ensoleillement fluctue au rythme du passage des nuages dans les landes et les intérieurs sont marqués par l'obscurité, contrastant violemment avec des extérieurs parfois surexposés.

La retranscription d'une réalité quotidienne se retrouve également dans plusieurs des situations présentées, autant que dans la manière de les évoquer. Certaines scènes ne révèlent pas d'enjeu narratif direct : il n'y est pas question d'événements qui expliquent ou font progresser le récit, mais qui rendent compte d'un mode de vie. C'est ce qui est notamment en jeu dans ces multiples scènes où les chevaux sont omniprésents, faisant partie du décor autant

que de l'ordinaire des personnages, signe de la relation privilégiée et permanente entre ces animaux et les hommes de l'époque. La scène de la naissance du poulain est exemplaire à cet égard : si elle manifeste l'aisance de Kohlhaas vis-à-vis de ses bêtes, elle fait également surgir le réel au sein de la fiction, souci majeur d'un film qui refuse autant que possible les effets spéciaux pour ne filmer que ce qui peut être *véritablement* vu. Arnaud des Pallières accorde une attention particulière à des actes quotidiens en prenant le temps de restituer la durée réelle des gestes de ses acteurs, pour une observation attentive des corps et des éléments naturels en présence. Le cinéaste laisse durer les plans, sans découper l'action, comme par exemple quand les cavaliers parcourent les terres, rendant à la traversée des grands espaces un peu de leur temps éprouvé.

En travaillant sur une atmosphère réaliste, sensible, et sur la temporalité d'événements quotidiens, le film apparaît alors comme un témoignage sur la nature et sur les êtres vivants, humains ou animaux, qui l'habitent.

Rémi Gonzalez
Doctorant en lettres modernes

— ANALYSE DE SÉQUENCE —

L'ATTAQUE DU CHÂTEAU

La séquence de l'attaque du château du baron (de 41'29" à 49'10") marque la première étape de la "croisade" menée par Kohlhaas et ses hommes. Intervenant juste après (et en réaction à) la mort de Judith, cette séquence présente des enjeux narratifs et esthétiques forts, puisqu'il va s'agir de rendre compte de la détermination des personnages autant que de la violence de leurs actes. En prenant le contrepied des scènes d'action traditionnelles, la mise en scène va s'appuyer sur un montage sec et sur un environnement sonore quasi bruitiste, accusant l'agressivité et l'âpreté de l'action.

— DÉSORIENTATION ET ÉCLATEMENT DE L'ACTION

Dès l'arrivée des hommes de Kohlhaas au château, le rythme du film subit une nette accélération, créant une rupture avec le rythme d'ensemble du film, plus étale : les plans se font soudain beaucoup plus courts (on peut en compter plus de 160 pour une scène d'environ 8 min) et semblent trancher de manière abrupte dans l'action. Dans cette scène très découpée, la plupart des actions sont montées en alternance et semblent se croiser. Le montage s'appuie essentiellement sur des raccords *cut* ou des faux-raccords pour faire s'entrechoquer des plans très courts, souvent sombres ou jouant sur des effets de lumière contrastés^{-2, -67}, qui tour à tour isolent un seul personnage ou un détail, surcadrent l'espace⁻¹⁰², ou encore sont articulés *jump cut* selon des axes de prises de vue variés semant la confusion et créant des effets de saute. Ce montage brusque et délié est accentué par la multitude de mouvements brefs, aussi bien internes (les mouvements et déplacements des personnages) qu'externes (vifs panoramiques et travellings) qui s'opposent

parfois dans leur direction. Par exemple, la scène où César arme son arbalète, puis vise et tire sur un ennemi avant qu'il ne tombe sur l'un de ses camarades : l'action est non seulement interrompue par une autre (Kohlhaas dans le château), mais fragmentée en plus d'une dizaine de plans très brefs, tous montés en faux-raccords de mouvement et de direction. Les trois personnages sont successivement filmés de dos, de profil ou de face, allant dans un sens puis dans l'autre, sans que l'enchaînement des plans n'implique une quelconque logique spatiale, si bien qu'il est impossible de situer clairement les personnages les uns par rapport aux autres^{-24 à -34}.

Ainsi, sur l'ensemble de la scène, l'emploi quasi systématique de plans rapprochés, préférés à des plans plus larges d'exposition, limite le champ de vision et abolit les points de repère tandis que l'absence de raccords classiques vient gêner la lisibilité d'un mouvement d'ensemble. Le montage déconstruit et disperse les assauts menés dans les différents lieux du château, éclatés en mille fragments. Il ne s'agit pas de chorégrapier une attaque héroïque, mais au contraire de rendre compte du désordre, du chaos et de la violence des actions individuelles.

— LA VIOLENCE FAITE AUX CORPS

Un grand nombre de gestes guerriers sont isolés par des plans rapprochés, comme pour donner la mesure de leur impact : armer une arbalète, tenir quelqu'un en joug, tirer ou être blessé à mort^{-63, -87, -100, -120} – seul le geste en lui-même, délié de l'action d'ensemble, compte. La violence des actes représentés est redoublée par le système de représentation : les plans montés *cut* créent autant de coupures qui viennent trancher dans le tissu filmique et rejouent les coups portés par les assaillants. Par quoi le montage de cette séquence-clé peut évoquer celui

de la célèbre scène de la douche dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock, montage rapide et saccadé où chaque raccord valait pour un coup de couteau, et anticipe l'ultime *cut* du film d'Arnaud des Pallières, qui tient lieu de décapitation.

Ainsi, la mise en scène joue sur la puissance de suggestion de l'image et du son pour faire éprouver une violence implicite. La plupart du temps, les corps blessés sont laissés hors-champ ou bien filmés en plans rapprochés ou en gros plans sans pour autant focaliser sur les plaies ou les visages. C'est le cas par exemple de la première victime de Kohlhaas, dont nous ne voyons que le bras inerte et le sang qui se répand sur le sol, dans un gros plan en plongée⁻⁵⁴, ou plus encore, à la fin de la séquence, lorsque Kohlhaas marche parmi les dernières victimes : en amorce, il progresse parmi les cadavres, suivi par un travelling latéral, tandis qu'à l'arrière-plan apparaissent des amas de vêtements souillés par le sang dont se distinguent à peine les corps meurtris⁻¹⁵⁵. La violence est ainsi rendue par un travail de mise en scène qui altère l'intégrité corporelle, qui ne montre plus que des corps inanimés à peine discernables.

— UNE DIMENSION TACTILE ET ANIMALE

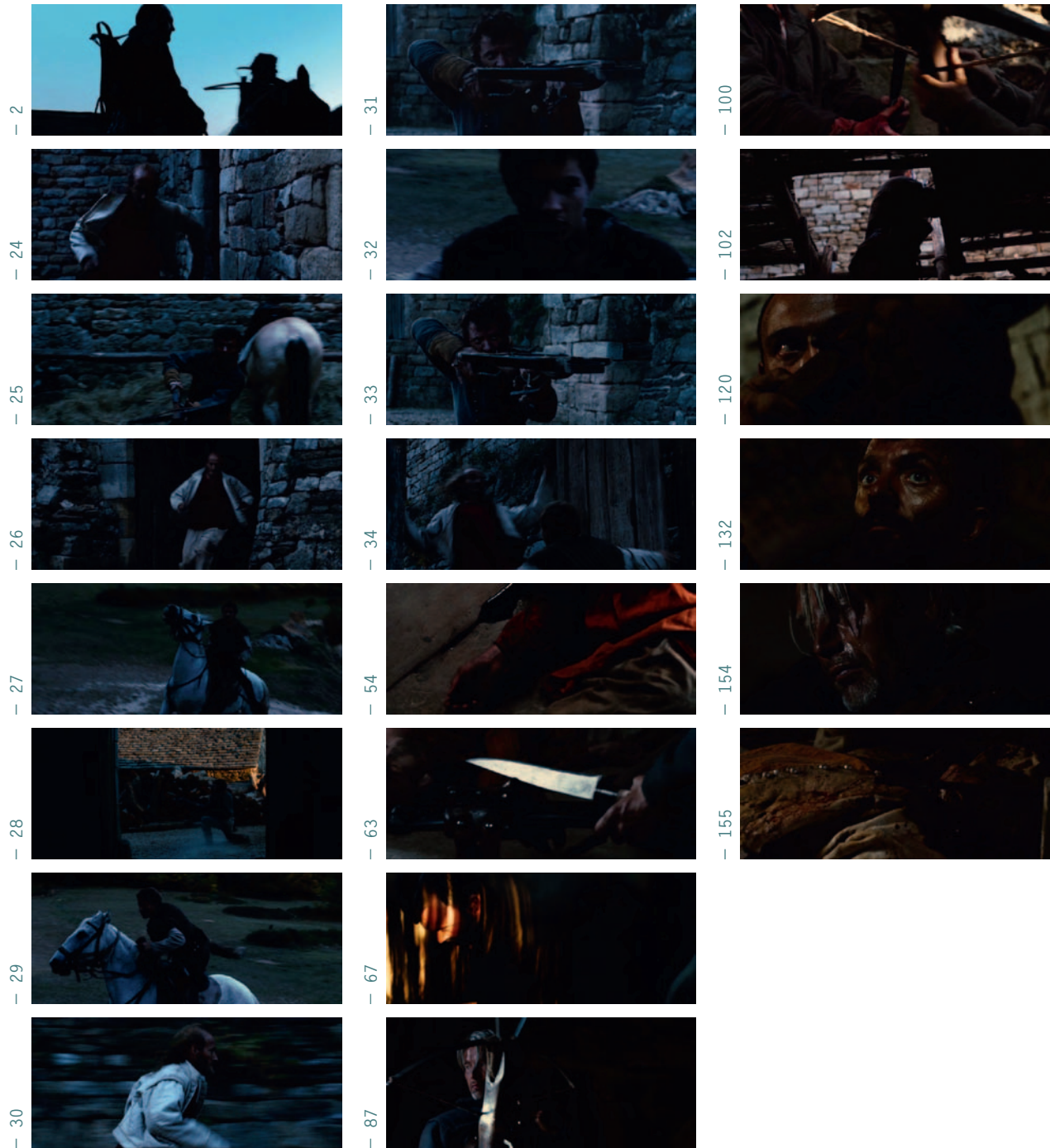
Par ailleurs, les agressions subies par les corps sont d'autant plus perceptibles que la scène, à l'image de l'ensemble du film, entretient une forte dimension sensorielle. C'est ce qui est à l'œuvre notamment dans ces plans qui scrutent les corps et les visages découpés dans l'obscurité, faisant de l'image un espace tactile (ou *haptique*, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze) où les personnages peuvent littéralement s'incarner⁻¹³². Les sensations sont de surcroît intensifiées par la bande sonore, uniquement composée par des sons diégétiques, quelques rares paroles (à peine deux phrases sont prononcées sur l'ensemble de la séquence), et excluant toute

musique (que l'on pourrait pourtant attendre dans une scène d'action). Sont ainsi mis en exergue les souffles, les respirations lourdes, les cris étouffés ou ceux du bébé, les bruits de pas, ceux des armes, les hennissements des chevaux que l'on devine à proximité, soit des sons "physiques", et particulièrement ceux des coups portés, rendant presque palpable la souffrance des victimes.

Le travail sur le son porte la dimension physique à son paroxysme à la fin de la scène, tandis que Kohlhaas, silencieux, filmé en gros plan, marche parmi les cadavres à la recherche du baron et que se font entendre, en son hors-champ, le souffle fort d'un cheval harassé et le bourdonnement des mouches⁻¹⁵⁴. La respiration des chevaux est alors amalgamée à celle du personnage, et le visage de Kohlhaas, hiératique, couvert de sueur et à moitié caché par une mèche de cheveux, prend alors des allures animales. Le montage audiovisuel force l'association entre le son et l'image et identifie ainsi l'homme à la bête, confiant à l'un la puissance et l'énergie de l'autre.

Le rythme et la sécheresse de cette séquence contrastent avec les nombreuses scènes en extérieur, plus contemplatives, qui composent l'essentiel de l'œuvre et que l'on retrouve précisément à la fin de la scène, une fois l'attaque achevée. Il s'agit de la seule véritable scène de combat du film, qui, à elle seule, synthétise voire se substitue à celles à venir et que l'on ne verra pas. Néanmoins, on y retrouve la même économie narrative, ramassée sur l'essentiel de l'action, et qui trouve sa puissance dans le travail formel. Se dégage de l'ensemble une atmosphère pesante qui ménage une large place à l'anxiété et à la peur des personnages, face à l'âpreté de la violence dont ils sont aussi bien les instigateurs que les victimes.

Céline Saturnino
Docteure en cinéma,
Université Paul-Valéry, Montpellier





— LA PRÉSENCE DES CHEVAUX DANS LE FILM

Objet du litige entre le marchand et le baron, les chevaux sont un des éléments centraux du film. Arnaud des Pallières se plaît à filmer leur puissante musculature et leurs blessures sont montrées par des gros plans. Les corps des chevaux suintent, leurs plaies sont ouvertes, la chair respire. Le personnage de Michael Kohlhaas devient un miroir des pur-sangs qu'il élève, ombrageux et fougueux, il est blessé et déchu par une injustice, mais toujours fier et digne.

Plus loin, on entend la respiration rauque, ample d'une jument qui met bas : à la manière d'un documentaire, le réalisateur filme la naissance d'un poulain avec la même précision que la mort de la femme de Kohlhaas dans une autre séquence du film.

En respectant la chronologie du long métrage, on peut ainsi d'abord rechercher les séquences où l'animal est mis en scène de manière significative ; puis tenter de décrypter

comment le réalisateur utilise les moyens du cinéma pour mettre en avant ces animaux.

On peut retenir trois types de séquences :

- ♦ La séquence d'ouverture du film montre des cavaliers évoluant le long d'une crête rocheuse : quel est le point de vue du réalisateur ? Pourquoi, dans cette séquence, le cinéaste utilise-t-il le plan panoramique comme une figure principale de mise en scène du film ?
- ♦ Les séquences où les animaux sont filmés en plans rapprochés ou en gros plans : que cherche à montrer le réalisateur par ce parti pris ?
- ♦ La séquence de la naissance du poulain : peut-on qualifier cette séquence de documentaire ? Pourquoi ? Que dire de la dimension sonore de cette séquence ?

— SUGGÉRER LA VIOLENCE, SAISIR LA TERREUR

Dans *Michael Kohlhaas*, on ne voit pas les corps massacrés, mais leur sang sur ceux qui les ont tués. En cela, nous sommes plus proches de la stylisation extrême d'un Bresson avec *Lancelot du lac* (1974) où la violence est systématiquement suggérée que celle d'un Mel Gibson dans *Braveheart* (1995) où l'affrontement est le plus souvent filmé depuis la mêlée de manière rythmée et spectaculaire. Dans son film, Arnaud des Pallières évite toute surenchère et ne cherche à amplifier ni l'action ni la violence. Pourquoi ? Quelles sont ses intentions ?

L'étude de certaines séquences permet d'éclairer ses partis pris cinématographiques :

- ♦ Le plan-séquence en plongée de l'attaque contre la colonne armée est intéressant à étudier avec les élèves. En effet, la notion de point de vue est une des clés de lecture de cette scène. L'attaque est perçue du sommet de la colline par Kohlhaas, qui l'observe. On voit des corps



tomber au loin, on entend seulement le souffle du vent. Chez Arnaud des Pallières, la guerre est une opération contemplée à distance, telle un tableau vivant.

♦ La séquence de la pendaison d'un des hommes de Kohlhaas est filmée avec lenteur et précision. Pour quelle raison ? Pourquoi est-elle coupée par l'apparition du Théologien, joué par Denis Lavant ?

♦ Deux autres séquences tissent des liens étroits sur la façon dont le réalisateur expose la violence et la terreur dans son film. Il s'agit de la scène où le valet de Kohlhaas, César, est attaqué par les chiens et celle où, ayant survécu, il expose lentement à son maître et au juge chaque blessure infligée par ces animaux. Quel est l'intérêt de ces deux séquences ? Montrent-elles la violence et la terreur de la même façon ? Quels rôles jouent-elles dans la dramaturgie du film ?

♦ Dans la séquence finale, lorsque Kohlhaas monte sur l'échafaud, la mort est mise en attente par les préparatifs de l'exécution. Quels sont les enjeux de cette séquence (en matière de rythme, de sonorités, de point de vue) ? Comment est montrée la terreur qu'éprouve le protagoniste principal ?

— MICHAEL KOHLHAAS : UNE ESTHÉTIQUE DU WESTERN ?

Le récit de Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas*, semble être prédisposé à nouer des liens étroits avec l'esthétique du western. Pour preuve, le téléfilm *The Jack Bull*, un western réalisé en 1999 par John Badham, tourné en Alberta et librement inspiré du roman de l'auteur allemand. Il semble donc intéressant de se demander si on retrouve dans le film réalisé par Arnaud des Pallières certains des codes esthétiques du western, notamment dans la façon de filmer les paysages et la nature, la caractérisation des personnages et les thématiques abordées.

Comme dans les films d'Anthony Mann ou de John Ford, on trouve, chez Arnaud des Pallières, une manière de magnifier les grands espaces et d'intégrer les paysages à l'action. Les scènes tournées en décors naturels favorisent l'obtention d'effets cinématographiques saisissants proches de l'esthétique des westerns. Par l'utilisation de plans panoramiques et de gros plans, le réalisateur parvient à atteindre une intensité qui permet de faire ressentir au spectateur chaque élément filmé : l'immensité de

l'espace, la rudesse du quotidien, l'odeur des chevaux, la gêne occasionnée par les mouches, la poussière...

Les thématiques du film (l'iniquité de la justice, la vengeance, la lutte d'un individu contre le système, la détermination...) sont des points de convergence avec la dramaturgie construite dans de nombreux westerns. On ne s'étonnera donc pas que le réalisateur français insiste, dans une longue séquence introductive, sur la manière illégitime dont le marchand est arrêté par les gens d'un baron alors qu'il s'apprête à traverser ses terres. Comme dans les westerns, le non respect de la liberté de circuler et donc d'entreprendre est ici un des éléments déclencheurs du récit. De même, si Michael Kohlhaas est un homme ordinaire, un bon père et un bon mari, il a cette obsession irrationnelle de faire justice lui-même, de manière extrême, mû uniquement par son sens de l'honneur : la détermination du protagoniste principal est un trait constitutif de la caractérisation du héros de western.

Vincent Marie
Chargé de mission cinéma audiovisuel,
Rectorat de l'académie de Montpellier

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

ANTHONY MANN	<i>Winchester '73</i> , 1950
GEORGE STEVENS	<i>L'Homme des vallées perdues</i> , 1953
AKIRA KUROSAWA	<i>Les Sept samourais</i> , 1955
ANDREI TARKOVSKI	<i>Andreï Roublev</i> , 1969
WERNER HERZOG	<i>Aguirre, la colère de Dieu</i> , 1972
CLINT EASTWOOD	<i>Josey Wales hors-la-loi</i> , 1976 <i>Pale Rider</i> , 1985
ARTHUR PENN	<i>Missouri Breaks</i> , 1976
TERRENCE MALICK	<i>Les Moissons du ciel</i> , 1978
ELEM KLIMOV	<i>Va et regarde</i> , 1985
ALBERT SERRA	<i>Honor de cavalleria</i> , 2006

À côté de westerns traditionnels (John Ford, Anthony Mann) dont l'ampleur esthétique et l'efficacité dramaturgique nous ont servi de base pour construire un western au ^{xvi}e siècle, d'autres films (cités ci-dessus) nous ont largement inspiré. Ainsi :

- ♦ sur l'épure, la stylisation : Albert Serra.
- ♦ sur la modernité des personnages et la réflexion sur la justice (injustice, vengeance) : Clint Eastwood, Arthur Penn.
- ♦ sur les personnages d'enfant : George Stevens, Clint Eastwood, Terrence Malick.

Concernant la dimension épique (la guerre, le chef, la quête absolue), nous avons travaillé à partir des chefs d'œuvre de Kurosawa, Tarkovski et Herzog.

Enfin, notre réflexion sur la représentation de la violence et la place des enfants dans la guerre s'est beaucoup appuyée sur l'impressionnant *Va et regarde* d'Elem Klimov.

Sélections réalisées par Arnaud des Pallières
et Christelle Berthevas

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

HEINRICH VON KLEIST	<i>Œuvres complètes</i> , Le promeneur, Gallimard, 2000
E. J. HOBBSAWM	<i>Les Bandits</i> , FM, petite collection Maspero, 1972
MAURICE PIANZOLA	<i>Thomas Munzer ou La Guerre des paysans</i> , Ludd, 1997
MARTIN LUTHER	<i>Œuvres</i> , Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999
ETIENNE DE LA BOÉTIE	<i>Discours de la servitude volontaire</i> , GF, 1983
RUDOLF VON JHERING	<i>La Lutte pour le droit</i> , Dalloz, 2006
ERNST BLOCH	<i>Droit naturel et dignité humaine</i> , "Sur la passion du droit à l'intérieur de la loi positive (Kohlhaas et le sérieux de Minos)", chapitre 13, Critique de la politique, Payot & Rivages, 2002
ALINE LE BERRE	<i>Les Déboires du juste ou "les malheurs de la vertu" dans les nouvelles de Kleist</i> , Presses Universitaires de Limoges, 1999
FÉDOR DOSTOÏEVSKI	<i>L'Idiot</i> , Folio classique, 2001
VICTOR HUGO	<i>Le Dernier jour d'un condamné</i> , 1829 <i>Claude Gueux</i> , 1834
ALDO MORO	<i>Mon sang retombera sur vous, Lettres retrouvées d'un otage sacrifié</i> , mars-mai 1978, Points, 2008

Cette bibliographie, loin d'être complète, témoigne de quelques sources précieuses au projet.

Nous avons élargi notre lecture de Kleist à l'ensemble de son œuvre prolifique. Quelques répliques de son théâtre, certaines phrases de sa correspondance appartiennent aujourd'hui au film.

La quête de justice au cœur du film, nous avons :

- ♦ nourri notre réflexion sur le droit à travers quelques ouvrages à nos yeux essentiels : La Boétie, Von Jhering, Bloch, Le Berre.
- ♦ établi un contexte religieux : Luther, Pianzola.
- ♦ interrogé l'usage de la violence par Michael Kohlhaas : Hobsbawm, Pianzola.

Les trois dernières œuvres citées constituent un exemple de lecture qui nous a permis de construire les toutes dernières scènes du film.

Sélections réalisées par Arnaud des Pallières
et Christelle Berthevas



MICHAEL KOHLHAAS

— ARNAUD DES PALLIÈRES —

