

Fiche technique	1
Réalisateur et genèse Une recherche d'authenticité	2
Genre Le film de gangsters, entre hommage et refus	4
Point de vue Un film choquant ?	6
Découpage narratif	7
Récit Un conte moral	8
Personnages Shéhérazade et Zelda	10
Mise en scène Du naturalisme au romantisme	12
Séquence Violence et conscience	14
Figures Éclats de fureur	16
Espaces Menaces extérieures, abris intérieurs	18
Sons Un film sans rap	19
Document Les premières paroles du cinéaste sur son film	20

● Rédacteur du dossier

Jean-Marie Samocki est enseignant et critique. Agrégé de lettres modernes, il anime des formations et conçoit des dossiers pédagogiques (pour *Collège au cinéma* ainsi que pour *Lycéens et apprentis au cinéma*). Il collabore aux *Cahiers du cinéma*, à *Trafic* ou à *Sofilm* et fait partie du comité de rédaction de la revue *Débordements*. Il a publié une monographie sur *Il était une fois en Amérique* chez Yellow Now et a codirigé l'ouvrage collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* chez Post-éditions.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



● Générique

SHÉHÉRAZADE

France | 2018 | 1h47

Réalisation

Jean-Bernard Marlin

Scénario

Jean-Bernard Marlin
et Catherine Paillé

Direction de la photographie

Jonathan Ricquebourg

Son

Cédric Deloche, Pierre
Bariaud, Charlotte Butrak,
Samuel Aichoun

Costumes

Agnès Giudicelli

Montage

Nicolas Desmaison

Musique originale

Jacob Stambach

Directrice de casting

Cendrine Lapuyade

Production

Grégoire Debailly
pour Geko Films

Co-producteurs

Arte France Cinéma,
Canal+, Arte France

Format

2:39, couleur

Sortie

5 septembre 2018

Interprétation

Dylan Robert

Zachary

Kenza Fortas

Shéhérazade

Idir Azougli

Riyad

Lisa Amedjout

Sabrina

Sofia Bent

Zelda

Nabila Bounab

Souraya

Kader Benchoudar

Mehdi

Nabila Ait Amer

Sara

Osman Hrustic

Cheyenne

Abdelkader Benkaddar

Jugurtha

Assia Laouid

Assia

Abdellah Khoulalene

Jordi

Agnès Cauchon

La juge pour enfants

Charlotte Pourreyron

Avocate de Shéhérazade

Sabine Gavaudan

La juge d'instruction

● Synopsis

De nos jours, à Marseille, Zach sort d'une prison pour mineurs où il a purgé une peine pour vol. Il rencontre une très jeune prostituée, Shéhérazade. Comme il refuse de retourner au foyer et que sa mère ne veut pas l'accueillir, celle-ci l'héberge dans la chambre qu'elle partage avec son amie Zelda, prostituée transgenre. Peu à peu, sans le vouloir vraiment, Zach devient le proxénète de Shéhérazade : il la protège et recueille l'argent de ses passes. Mais, pour venger Zelda de l'agression dont elle a été victime, il demande l'aide de Mehdi, le caïd du quartier. Zach se sent écartelé entre l'amitié pour les garçons de sa bande et son amour naissant pour Shéhérazade. Quand son ami Ryad cherche à séduire Shéhérazade et que celle-ci refuse, tous les deux lui reprochent de ne pas avoir choisi son camp. Mais Ryad viole Shéhérazade. Zach réclame l'appui de Mehdi, mais pour celui-ci, une prostituée ne compte pas. Zach tire sur Ryad et le blesse à la main. Cela ne suffit pas. Il doit témoigner contre Ryad. Bien que des pressions s'exercent sur lui de la part de Mehdi ainsi que de sa propre mère, il incrimine Ryad devant la juge d'instruction et reconnaît son proxénétisme tout en exprimant ses sentiments amoureux pour Shéhérazade. En prison, il est battu en représailles par un groupe de détenus et perd son œil droit. Il retrouve plus tard Shéhérazade, qui le regarde derrière les grilles de la prison : ils jurent de se retrouver dès la fin de sa peine.

Réalisateur et genèse

Une recherche d'authenticité

Né en 1979, Jean-Bernard Marlin grandit dans les quartiers nord de Marseille (13^e arrondissement). Après une licence de cinéma, il intègre l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son Louis-Lumière, dont il est diplômé en 2004. Il commence alors un métier d'assistant opérateur, qu'il quitte vite: il préfère être indépendant. Il réalise un premier court métrage, *La Peau dure* (2007), qui reçoit déjà des prix dans des festivals internationaux (comme celui de San Francisco). Le sujet est en résonance avec celui de *Shéhérazade*: un enfant en bat un autre pour attirer l'attention de son père. On y retrouve les thèmes de la violence et de la jeunesse ainsi que la demande d'affection au sein des relations familiales. Son second court métrage, *La Fugue*, obtient l'Ours d'or du court métrage au Festival de Berlin en 2013 avant d'être nommé aux Césars en 2014. Le cinéaste tourne son premier long métrage, *Shéhérazade*, quatre ans plus tard, qui concrétise ces désirs de cinéma. C'est un coup de maître. Le film est sélectionné à la Semaine de la Critique au Festival de Cannes en 2018 [Document], reçoit le prix Jean-Vigo du long métrage et obtient trois césars en 2019: ceux du meilleur espoir masculin pour Dylan Robert, du meilleur espoir féminin pour Kenza Fortas et du meilleur premier film.

● Documentation et immersion

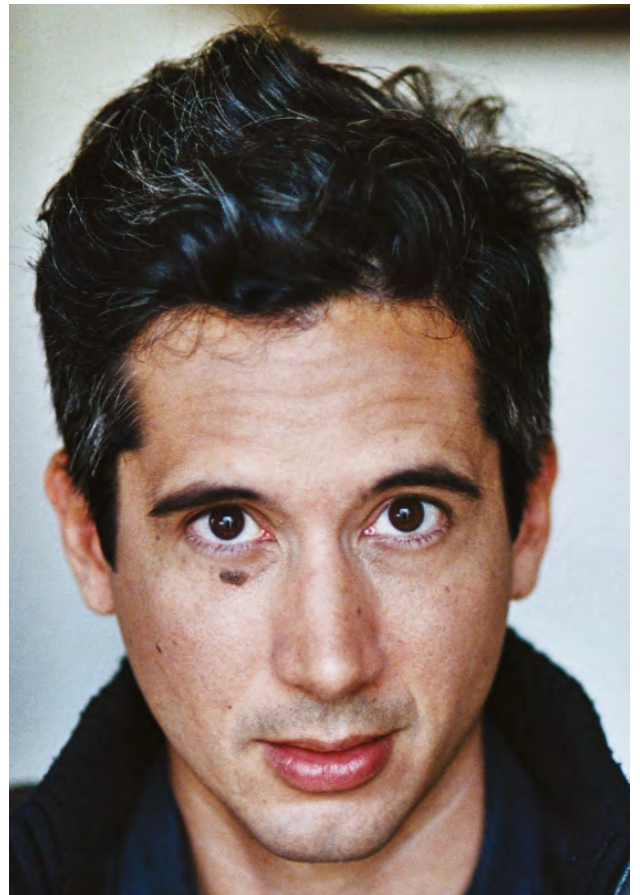
Jean-Bernard Marlin est parti d'un fait divers lu dans le journal *La Provence*: la condamnation de deux adolescents de 17 ans. Le tribunal qualifie les faits de proxénétisme; eux ne voient qu'une histoire d'amour et n'ont pas conscience des conséquences de leurs actes.

Le réalisateur est resté plusieurs mois dans le quartier marseillais de la Rotonde pour rencontrer des prostituées et connaître leurs conditions de vie. C'est un substrat réaliste nécessaire au développement de la fiction. Le personnage de Zelda s'inspire des prostituées transgenres dont il a fait la connaissance. De même, les scènes mafieuses du film viennent d'abord d'un travail d'observation et de documentation. Elles ont pu être réécrites sur le tournage grâce aux conseils de certains acteurs du film pour aller dans le sens d'une plus grande authenticité. Marlin a aussi demandé l'avis de prostituées. Le film reprend des éléments qu'on peut lire dans les journaux, mais il ne se réduit pas à cette part de documentation. L'apport de Catherine Paillé, la coscénariste du film, a été de donner un arc dramatique aux personnages. Ceux-ci ne doivent pas seulement être les reflets de la ville, mais avoir leur identité et leur propre destin. La vraisemblance est nécessaire. Elle ne doit pas empêcher le film d'être poignant et porteur d'espoir.

● Direction d'acteurs

Jean-Bernard Marlin enseigne aussi l'art dramatique. Au moment de la préparation de *Shéhérazade*, il assure un enseignement au cours Florent, une école de théâtre située à Paris. Il utilise cette formation pour apprendre à ses acteurs non professionnels comment être justes devant une caméra.

Avant le tournage, il organise des ateliers pendant deux mois. L'enjeu est de ne pas fabriquer les émotions. Il faut les vivre. Ce souci d'authenticité est proche de la Méthode de l'Actors Studio tel que le cinéaste et metteur en scène de théâtre Elia Kazan l'a pratiquée dans les années 1950 et 1960. «Je voulais me perfectionner dans la direction d'acteurs, confie Marlin. Je me disais que si Kazan parlait aussi bien de la nature humaine, c'est qu'il savait diriger.»¹ L'acteur vit la scène pour devenir le personnage. Il doit se sentir



© DR

« Avec les acteurs, j'ai cherché une coïncidence entre le réel et le scénario du film »

Jean-Bernard Marlin

submergé par lui pour créer en permanence des interactions avec son partenaire de jeu. Sa justesse dépend de ces interactions. Il s'agit d'abord pour l'acteur de reconnaître et rechercher en soi ses propres émotions. « Apprends le texte et t'es libre », lui dit-il. Il s'appuie sur ses sensations en fonction des besoins de la scène. Il apprend aussi à être attentif aux gestes de l'autre pour laisser surgir en lui de quoi lui répondre. Marlin évoque à ce propos l'influence de la technique de Sanford Meisner, un des fondateurs de l'Actors Studio, avec Lee Strasberg. « Ce qui leur échappe m'intéresse beaucoup plus que les choses qu'ils contrôlent. » La direction de l'acteur se nourrit précisément d'une authenticité que le comédien possède déjà, ce que Marlin résume en une formule: « Filmer leur instinct. »

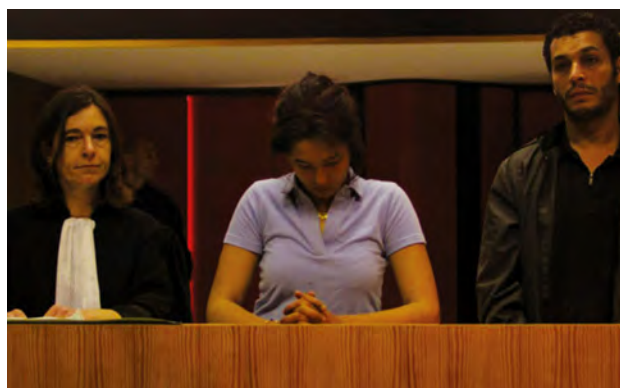
Cela n'a pas empêché le tournage d'être parfois compliqué: les comédiens devaient arriver à l'heure. Ils devaient connaître leur texte, mais comme certains d'entre eux ne savaient pas lire, il a fallu organiser des répétitions.

¹ Guillaume Tion, « Jean-Bernard Marlin: "Ma priorité, c'était mon film, je n'avais que ça" », *Libération*, 4 septembre 2018.



● Un court métrage, *La Fugue*

Il est instructif de comparer *Shéhérazade* à ce court métrage présenté en bonus sur le DVD. Il en est une préfiguration, voire un brouillon. *La Fugue* suit la journée de Lakdar, éducateur dans un foyer pour jeunes délinquants à Marseille. Il amène Sabrina au tribunal où elle est jugée pour vol, récidive et blessures involontaires. La jeune femme disparaît pendant l'audience. Il finit par la retrouver dans sa cité et la conduit au commissariat pour qu'elle purge sa peine de prison. L'attention à une jeunesse sans repères, l'importance du procès, la conscience de la responsabilité individuelle ainsi que l'esthétique réaliste sont déjà présentes. Mais dans *La Fugue*, le point de vue est totalement différent : le spectateur suit un adulte qui cherche à faire son travail et non des adolescents sans recul sur eux-mêmes. La violence est située dans le passé du personnage et non sous les yeux du spectateur. La ville est beaucoup moins menaçante. La caméra portée est systématique alors que *Shéhérazade* possède des moments beaucoup plus fluides, voire chorégraphiques. *La Fugue* est encore du côté de l'ancrage documentaire, alors que *Shéhérazade* l'articule à une fiction romanesque.



La Fugue (2013) © DVD/Blu-ray Ad Vitam

● Choix des acteurs

Jean-Bernard Marlin et sa directrice de casting Cendrine Lapuyade ont cherché les acteurs du film pendant plus de six mois en faisant par exemple la sortie des foyers ou des prisons. Tous ont grandi à Marseille. Dylan Robert raconte que c'est son éducatrice, à sa sortie de prison (il venait de purger une peine pour vol), qui lui a parlé d'un casting, alors qu'il se préparait à reprendre une formation de carreur². Son personnage de Zach, comme lui, est un « Bagdad » [00:08:27] : il est d'origine irakienne. Certains des acteurs sortaient de prison pour participer au tournage ou avaient encore des jugements au tribunal pendant celui-ci. La juge est jouée par une véritable avocate qui, dans *La Fugue*, interprétait déjà son propre rôle. Les acteurs collent à leurs personnages, le plus souvent, mais ce n'était pas le cas de tous. Quant à Kenza Fortas, c'est sa mère qui l'a emmenée au casting. Elle a absolument tenu à faire savoir au moment de la promotion du film qu'elle n'est pas du tout Shéhérazade et qu'elle ne s'est jamais prostituée. Avec elle, l'écart avec le personnage est le plus net. C'est le seul véritable rôle de composition du film. Les deux acteurs se sont un peu fréquentés au collège. Le fait qu'ils se connaissent a également convaincu Jean-Bernard Marlin.

Pour préserver leur naturel, Marlin ne leur a pas donné le scénario en intégralité mais par fragments, en fonction des scènes à tourner. Il a voulu aussi enregistrer à l'image leur surprise, leur mise en danger pour qu'ils restent en contact au plus près avec le réel.

● Regarder un casting

Le DVD de *Shéhérazade* offre en bonus des extraits du casting de Kenza Fortas et de Dylan Robert. Des programmes de télé-réalité comme *La Nouvelle Star* ou *The Voice* ont pu familiariser les élèves à l'organisation d'un casting. Certaines auditions font même partie de l'histoire du cinéma, comme celle de Jean-Pierre Léaud pour *Les quatre cents coups* de François Truffaut (1959). La directrice de casting leur pose des questions larges sur leur vie. Ont-ils été amoureux ? Travaillent-ils ? Avec qui vivent-ils ? Elle cherche des acteurs qui ont pu ressentir les émotions de Zach et de Shéhérazade. Le réalisateur veut puiser en eux de quoi nourrir les personnages. Dylan Robert a déjà fréquenté un EPM (établissement pénitentiaire pour mineurs) pour des affaires de vol, tout comme Zach au début du film. La caméra enregistre des visages et des expressions. L'enregistrement est continu pour garder le naturel des individus. Dylan Robert frappe par son calme et son aisance. Son sourire fait partie de son charme et de sa personnalité. Sa façon de regarder, légèrement par en dessous, lui est caractéristique. La caméra zoome et dézoome pour offrir une variété de cadres, mais aussi pour capter des visages, une luminosité particulière à chacun, une façon d'être qui ne s'apprend pas. C'est le cinéaste qui fait ensuite son choix en fonction de son envie de regarder ces corps — ou pas. Si Kenza Fortas ressemble physiquement à son personnage, avec plus de retenue peut-être, le cinéaste change la couleur des cheveux de Dylan Robert pour le rendre plus lumineux.

2 Thomas Sotinel, « Un casting sauvage qui a duré six mois pour Shéhérazade », *Le Monde*, 4 septembre 2018.



Genre

Le film de gangsters, entre hommage et refus

Au moment de sa sortie, le rapprochement entre *Shéhérazade* et le film de genre a été souvent fait, à commencer par le cinéaste lui-même : «*Shéhérazade* mêle des codes du documentaire, du thriller, du film noir et de l'histoire d'amour» [Document]. Jean-Bernard Marlin va jusqu'à parler de «film transgenre», pour appuyer le fait qu'il rassemble des modèles de récit différents sans véritablement en choisir un seul. Le thriller évoque ici la tension violente qui parcourt le film : le crime est constamment à l'horizon du récit. En fin de compte, Zach n'en commet pas : il blesse à la main Ryad, qui perd un doigt. Quant au film noir, on retrouve des personnages d'âmes perdues dans des villes trop grandes et trop inhumaines pour eux. La nuit baigne les séquences les plus violentes, d'une scène de prostitution avec *Shéhérazade* [Séquence] à l'agression de Zach par les proxénètes bulgares. La référence au film de gangsters, et plus généralement à un modèle narratif américain, est explicable, mais *Shéhérazade* intéresse par sa façon plutôt de déjouer les codes, de ne pas y adhérer totalement.



Scarface (1983)
© DVD/Blu-ray Universal

● Scarface : l'énergie

Scarface de Brian De Palma (1983) constitue le sous-texte le plus important. Le générique de début de *Shéhérazade*, qui mêle des images d'archives sur la construction des grands ensembles de Marseille et sur l'immigration des années 1970, est un hommage explicite à l'ouverture du film de De Palma, qui entrelace évocation du Cuba castriste et arrivée des immigrés cubains à Miami. Le rapport entre Marseille et *Scarface* dans l'imaginaire populaire est aussi très puissant. Il n'y a qu'à penser à certaines figures du rap marseillais¹ qui y font constamment référence : le rappeur SCH est très fier d'avoir fait appel à la voix française d'Al Pacino, José Luccioni, pour son clip *Absolu* comme pour

celui du *Jour d'avant*. Jul, un Marseillais lui aussi, cite souvent le film, par exemple dans «*La zone en personne*» : «On veut le monde comme Tony.» Tony Montana, l'immigré cubain qui s'imposera comme le caïd de la drogue à Miami, devient un modèle d'ambition et de voracité.

Lorsque Zach porte une chemisette très voyante de style hawaïen, Marlin reprend les codes vestimentaires de Pacino. Est-ce une façon de faire de Zach un jeune Marseillais qui écoute du rap et veut ressembler à ses modèles ? En fait, Zach ne correspond pas aux clichés que nous pouvons avoir des amateurs de rap : il ne regarde pas de films, n'écoute pas de rap, à peine joue-t-il une fois à une console. Il n'a jamais les ambitions de Tony Montana, ni sa démesure spectaculaire. Une scène semble l'évoquer explicitement : celle de la boîte de nuit [séqu. 11]. Les couleurs roses fluorescentes, la division entre les hommes et les femmes dans l'espace (les premiers volontiers dominateurs, les secondes sexualisées et objets du regard masculin), la montée de la tension qui associe désir érotique et désir de violence se rattachent à *Scarface*. Mais il s'agit plus d'une exception que d'un modèle. C'est la seule scène qui place les hommes et les femmes côte à côte, à l'exception des scènes de prostitution. Cela ne constitue pas un hommage de la part de Marlin, mais une critique : le cinéaste filme la boîte de nuit comme si ses personnages de petits gangsters avaient vu *Scarface* et voulaient ressembler à Tony Montana.

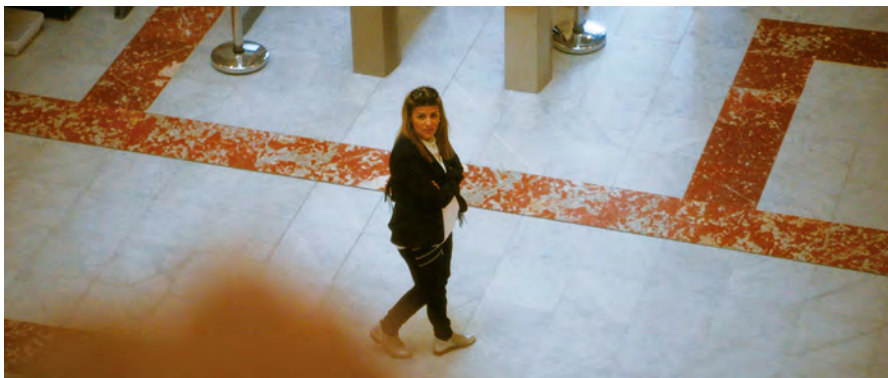
En revanche, Marlin semble s'inspirer de *Scarface* pour filmer le Sud. Marseille n'a pas les palmiers de Miami, mais le scooter de Zach, ses déplacements, fuites et fugues dans la ville donnent au film de l'énergie et de la vivacité. Mais ce qui a surtout été retenu de *Scarface*, c'est la consécration et le génie d'un acteur. Le cinéaste proclame souvent son admiration pour les méthodes américaines de direction d'acteurs [Réalisateur et genèse]. Pacino est très connu pour son jeu Actors Studio, du nom de cette école new-yorkaise qui privilégie un rapport total, affectif et physique entre l'interprète et son personnage. Si Dylan Robert n'est pas Al Pacino, il cherche toutefois à exister dans l'image de façon analogue, toujours sur le qui-vive, électrique, jouant de son corps avec un faux chaloupé. Il refuse de se figer, toujours en attente. De la même façon que Zach se découvre progressivement en se confrontant à des choix, le cinéaste révèle progressivement son acteur. Mais là où Pacino se confrontait à la démesure, Marlin emmène Robert vers une forme d'introspection. Montana veut le monde, Zach veut l'amour.

¹ Voir par exemple Genono, «*Le rap français en finira-t-il un jour avec Scarface ?*», mouv.fr, 6 avril 2021, ou encore Arnaud Lapointe, «*Quand le rap français fait référence à Scarface*», booska-p.com, 26 août 2015.

● Hommes entre eux

C'est sans doute pour cette raison que le rapport au film de gangsters est à la fois constant et transformé. Marlin ne veut pas en rester à l'exhibition de la violence. Avec la référence aux gangsters, il filme surtout des hommes entre eux et les limites de cet univers masculin. La force de ces scènes entre hommes tient à des détails, à des décalages subtils qui surprennent. Le personnage du caïd, Mehdi, est ainsi très réussi. On le voit trôner dans son salon de coiffure, à peine plus âgé que ses camarades, avec encore du duvet sur le visage et pourtant il tient déjà du parrain et du juge de paix. Le choix du décor fonctionne car il déplace un peu ce qu'on connaît (les arrière-salles des épiceries dans les films de Martin Scorsese, par exemple, ou les canapés défoncés à ciel ouvert de la série *The Wire* de David Simon) en l'adaptant à la réalité d'une ville. Le rapport entre les personnages et les figurants en quelques plans est très convaincant. Quand on le retrouve dans le bar à chicha entre Ryad et Zach, c'est lui qui orchestre la tension et décide des accélérations de violence. À l'arrière-plan, on peut observer un drapeau américain placé à l'envers. C'est un détail, sans doute emprunté à la réalité du décor, mais sa place dans le plan, juste derrière Zach, vaut comme déclaration d'intention. Le spectateur est projeté au cœur d'une américanisation des situations dont Marlin veut montrer la limite. C'est à partir de cette séquence que Zach s'éloigne de sa bande d'origine. Il ne rompt pas seulement avec Ryad mais avec tous ceux qui le soutiennent.

Plus on se rapproche des codes, plus le personnage cherche à s'y soustraire. Cela vaut aussi pour la mise en scène. Marlin, pour l'entrée dans le bar à chicha comme pour la vengeance de Zach sur le terrain de foot, utilise un très long mouvement de caméra qui commence à l'extérieur du lieu pour s'engouffrer dans l'espace : mouvement arrière pour le bar, mouvement avant pour le terrain. Dans un cas, Zach ouvre son couteau, et dans l'autre il arme son revolver. Mais à chaque fois, le cinéaste trouve une solution pour briser la beauté de son déplacement : dans la première scène, le règlement de comptes est évité ; dans la seconde, la tentative de meurtre n'aboutit qu'à blesser Ryad. Si Marlin s'appuie sur ces codes pour donner du relief à la misère de ses personnages et les exalter, il ne veut pas s'y soumettre. Il ne recherche pas pour eux un destin plus grand que la vie, mais des sentiments vibrants et sincères.



● La mère de Zach, un personnage de film de genre

Ce rapport ambivalent au film de genre, un personnage l'exprime assez clairement. Il s'agit de la mère de Zach. Lorsqu'elle apparaît pour la première fois, elle évoque plutôt un personnage de mélodrame ou de films sociaux à la Ken Loach : elle ne peut pas élever son fils, sans doute ne le veut-elle plus. Elle n'existe qu'à travers la demande d'amour inassouvie de Zach. C'est une mère absente et égoïste, qui ne sort de cet emploi qu'à la fin du film, lorsqu'elle va retrouver son fils avant l'audience au tribunal. Elle porte alors les lunettes de soleil qu'il lui a offertes pour l'amadouer et non pour lui montrer sincèrement son affection. Elle cherche à le séduire pour qu'il soit confronté à un dilemme : Shéhérazade ou elle. Nous quittons les codes du mélodrame pour ceux de la manipulation. Zach la remarque en train de parler avec Mehdi en tête à tête. Elle sort de la vie de Zach quand elle intègre les codes du film de gangsters. Cela montre bien l'originalité du parcours de Zach : il ne consiste pas à adhérer aux stéréotypes du film de genre, mais au contraire à s'en dégager. Le film de genre est sans cesse renvoyé à l'absence d'un destin véritable. Il symbolise la facilité de la violence et de l'inconséquence morale. Marlin s'appuie néanmoins dessus au nom d'une conversion : il garde l'énergie incroyable qui s'en dégage pour la placer du côté de la vie.





Point de vue

Un film choquant ?

À sa sortie, *Shéhérazade* n'a été interdit ni aux moins de 12 ans, ni aux moins de 16. Un avertissement signalait aux spectateurs que des scènes, des propos ou des images pouvaient choquer. Le contexte est différent dès lors qu'il s'agit d'un film présenté dans un cadre scolaire. Pour préparer la séance, il est tout à fait possible de montrer la bande-annonce, mais celle-ci a tendance à écarter ce qui peut poser problème, mettant en avant le romantisme et l'énergie du film, indéniables, et le présentant comme un film de genre, voire de gang, ce qu'il n'est pas tout à fait [Genre].

● Scènes et situations problématiques

Le film s'inscrit dans une esthétique hyperréaliste, qui s'oblige à montrer certaines situations dès lors qu'elles correspondent à une réalité vécue. Il est essentiel de ne pas les édulcorer au nom de la crédibilité des personnages et du monde fictionnel. On voit ainsi la prostituée transgenre Zelda se droguer à l'héroïne et se fabriquer une pipe à partir d'une canette usagée. Les prostituées emploient des termes sexuels explicites. Le cinéaste montre le pubis de Shéhérazade (le plan est très rapide, la jeune femme est cadrée d'assez loin, mais cette partie du corps est visible). La seule scène de sexe à laquelle elle est véritablement confrontée est celle avec trois clients consécutifs dans le hall d'un immeuble [Séquence] : on voit des coups de reins ainsi que des fesses masculines, rien d'une nudité féminine. La question sexuelle est omniprésente dans les dialogues, mais le point de vue du cinéaste évite tout voyeurisme : il en montre suffisamment pour que le spectateur ait conscience de la violence de ce monde, mais il n'y a aucune complaisance. Rien n'est présenté du viol dont Shéhérazade est victime : l'ellipse est totale.

Ce sentiment de choc vient surtout des situations que vivent les personnages. Les jeunes femmes présentes dans le film se prostituent toutes, à l'exception de Souraya, l'éducatrice de Zach. Marlin filme la prostitution comme une activité qui paraît acceptée par tout le monde. Quant au personnage principal, il suscite une très forte empathie, alors même qu'il devient le proxénète de Shéhérazade. Il la protège certes, mais il reçoit aussi une part de l'argent qu'elle gagne. On peut être habitué au cinéma à se projeter dans des personnages moralement indéfendables, comme dans les films de gangsters. Mais le contexte réaliste sur lequel s'appuie le film nous oblige aussi à prendre de la distance par rapport aux actes de Zach.

● Contextualisations

Remarquons d'abord que la question de ce qui est acceptable moralement et de ce qui ne l'est pas se trouve au cœur du film. Zach exprime très souvent, de façon éminemment paradoxale, sa désapprobation devant le monde tel qu'il devient. « Tu trouves ça normal que ta mère, elle se tape des jeunes ? », demande-t-il à sa petite sœur. La scène de rencontre entre Zelda et Zach le montre avec netteté. Le discours de celui-ci est extrêmement intolérant et transphobe. « La vérité que ça me choque », dit-il à Zelda en rapport à son changement de sexe. Cela ne le gêne pas tant que cela de devenir le souteneur de Shéhérazade, mais lorsqu'elle finit sa passe avec trois clients, il ne peut pas lui prendre la main, tant il la trouve souillée par ce qu'elle vient de faire. À partir de situations contraires à la morale, le film amène les personnages à prendre conscience du scandale de cette amoralité. Le hiatus est profond entre ce qu'ils font et la conscience qu'ils en ont.

Enfin, la force du film provient précisément de ce qu'il pose des questions morales dans un univers qui a priori les exclut. Il ne fait pas l'apologie de la délinquance, du crime ou de la marge. Les sentiments s'épanouissent davantage en raison d'une appartenance à l'humanité que de l'adhésion à une norme sociale. Il part de ce monde interlope pour raconter comment les personnages en viennent à intérioriser la nécessité d'une loi qui s'impose à tous. Marlin montre comment la conscience morale naît d'une transgression puis la dépasse. La question de la violence n'est pas à évacuer au nom de l'énergie solaire du film, de sa recherche d'amour : au contraire, c'est en leur nom qu'elle doit être prise en compte. En s'ouvrant à l'amour, Zach s'ouvre aussi à la tolérance, comme le témoigne son très beau mouvement vis-à-vis de Zelda, qu'il condamne dans un premier temps, avant d'être consolé par elle.

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE DE DÉBUT 00:00:00 – 00:02:12

2. SORTIE DE PRISON

00:02:12 – 00:07:39

À Marseille, Zach sort d'une prison pour mineurs. Son éducatrice, Souraya, vient le ramener à son foyer. Mais il s'y ennue et fugue. Il retrouve Ryad et ses amis, qui passent dans la rue en scooter. Ensemble, ils vont voir Mehdi, le caïd de la bande, qui trône dans son quartier général, un salon de coiffure. Zach n'a pas d'argent, et nulle part où dormir. Ryad lui donne une boulette de shit.

3 LA RENCONTRE

00:07:39 – 00:16:10

Zach passe en voiture devant des prostituées. Il choisit Shéhérazade. Il l'a déjà vue au collège, mais elle ne s'en souvient pas. Dans la chambre, comme elle trouve qu'il lui manque de respect, elle part brusquement en prenant la boulette qu'il lui avait donnée pour la payer. Il la retrouve. Elle l'emmène dans un magasin de sport où elle a déposé la boulette. Le vendeur ne l'a plus. Zach vole des habits et s'enfuit avec Shéhérazade, main dans la main.

4 L'AUDIENCE CHEZ LA JUGE

00:16:10 – 00:20:19

Cinq jours plus tard, Zach revoit la juge des enfants en compagnie de son éducatrice. La mère de Zach accepte qu'il soit placé dans un foyer. Selon la juge, elle est en incapacité de l'aider, mais Zach est persuadé qu'elle ne veut pas s'occuper de lui. Alors que Souraya le ramène au foyer, il s'enfuit de la voiture.

5 ZACH RETROUVE SA MÈRE

00:20:19 – 00:24:06

Zach retrouve sa mère dans son appartement. Il réclame des preuves d'affection et ne croit pas aux justifications qu'elle lui donne. Le nouveau compagnon de sa mère finit par l'expulser du logement.

6 ZACH A BESOIN D'ARGENT

00:24:06 – 00:33:23

Zach retrouve Shéhérazade. Elle accepte de l'héberger chez elle, dans une chambre qu'elle partage avec son amie Zeldia, prostituée transgenre. L'intolérance de Zach envers celle-ci rend la cohabitation difficile. Il passe sa première nuit d'amour avec Shéhérazade. Le lendemain, Zeldia exige qu'il paie sa part du loyer, s'il compte rester.

7 ZACH SOUTENEUR DE SHÉHÉRAZADE

00:33:23 – 00:41:52

Shéhérazade fait le trottoir. Elle demande à Zach de rester dans les parages pour la protéger. La nuit, trois jeunes clients s'offrent ses services l'un après l'autre. C'est Zach qui garde l'argent. Après la passe, il refuse que son amie le touche.

8 RETOUR À LA MAISON

00:41:52 – 00:46:09

Zach se rend chez sa mère pour lui offrir un cadeau d'anniversaire : des lunettes de soleil. Sa petite sœur lui rapporte que tout le monde sait qu'il sort avec une « pute ». Il ne reçoit pas l'accueil qu'il attend. Déçu et en colère, il vole la chaînette du bébé du compagnon de sa mère.

9 LES BULGARES

00:46:09 – 00:54:29

Zeldia est en larmes : des prostituées bulgares viennent de l'agresser. Zach cherche à récupérer l'argent qu'elles lui ont volé, mais les proxénètes le frappent, le laissant inanimé sur le sol. Shéhérazade le prend dans ses bras. L'œil gauche fermé, il demande à Mehdi les moyens de sa vengeance. Celui-ci accepte. Avec deux complices, Zach effraie les Bulgares en les braquant avec un revolver.

10 LA MER

00:54:29 – 00:58:12

Une routine s'installe. Le jour, Shéhérazade se prostitue sous les yeux de Zach. Dans une échappée hors de la ville, Zach et Shéhérazade partent en moto voir la mer.

11 REPROCHES

00:58:12 – 01:04:54

Le soir, dans une boîte de nuit, Ryad fait des avances à Shéhérazade, qui l'éconduit. Zach ne fait rien. Ryad ne comprend pas pourquoi Zach laisse faire Shéhérazade. En retour, celle-ci ne comprend pas pourquoi Zach ne la protège pas davantage. Elle lui en veut. Ellipse. Elle retourne sur le trottoir, s'absente, ne revient pas. Zach est inquiet.

12 À L'HÔPITAL

01:04:54 – 01:09:52

Zach retrouve Shéhérazade à l'hôpital, choquée, le visage contusionné. Il veut savoir ce qu'il s'est passé. L'infirmière refuse de lui répondre.

13 LA VENGEANCE DE ZACH

01:09:52 – 01:15:39

Dans un bar à chicha, Zach accuse Ryad d'avoir violé Shéhérazade. Celui-ci se défend sans convaincre, mais Mehdi le soutient : pour lui, Shéhérazade est une prostituée, elle ne compte pas. Zach part chez sa mère s'emparer d'un revolver. Sur un terrain de foot, il tire sur Ryad et le blesse à la main.

14 LES RESPONSABILITÉS

01:15:39 – 01:20:38

Zach retrouve Shéhérazade dans un foyer. Elle lui reproche de ne pas l'avoir protégée. Une amie de Shéhérazade l'enjoint à prendre ses responsabilités et à dénoncer les violeurs à la police.

15 PRESSIONS

01:20:38 – 01:27:22

Zach se rend dans un commissariat, puis dans un foyer. Mehdi cherche à entrer en contact avec lui. Zach refuse. Sa mère va le voir avant l'audience au tribunal. Elle se montre exceptionnellement aimante. Zach est troublé mais l'aperçoit dans le hall du palais de justice avec Mehdi.

16 LE TRIBUNAL

01:27:22 – 01:38:28

Alors que Ryad nie l'absence de consentement, Zach reconnaît devant la juge d'instruction qu'il était le proxénète de Shéhérazade et affirme qu'elle a été violée en représailles, parce qu'ils s'aimaient.

17 RETOUR EN PRISON

01:38:28 – 01:43:18

En prison, Zach se méfie des autres détenus qui le considèrent comme un traître. Un groupe l'agresse dans la cour.

18 RETROUVAILLES

01:43:18 – 01:47:44

De l'autre côté de la grille du potager de la prison, Zach aperçoit Shéhérazade. Il a perdu un œil. Elle finit une formation en pâtisserie. Elle lui dit qu'elle attend sa sortie de prison et lui envoie un baiser en pleurant. Ils se sourient.

19 GÉNÉRIQUE DE FIN

01:47:44 – 01:51:17

Récit

Un conte moral

La difficulté de l'écriture du scénario est de faire coïncider la peinture d'un milieu et le trajet de personnages qui ne se résument pas à ce milieu auquel ils appartiennent. Comment rendre l'histoire d'amour crédible et vraisemblable? La piste dramatique est alors simple: comment un tel sentiment peut-il naître dans ce milieu social? Qu'est-ce qu'un personnage sera prêt à faire par amour? Qu'est-ce qu'il devra perdre, qu'est-ce qu'il gagnera en échange? Marlin le dit assez directement [Document]: «À côté de l'aspect documentaire du film, je voulais insuffler une dimension romanesque à cette histoire d'amour, construire un grand récit. Je souhaitais que Zachary et Shéhérazade "se crament" pour une histoire de cœur, qu'ils touchent au sublime.» La brutalité des scènes ne suffit pas [Séquence]. Le questionnement éthique détermine la structure dramatique. C'est en cela que le film est un conte moral.



● Violence éthique

Un très grand romancier a inspiré Catherine Paillé et Jean-Bernard Marlin: Fédor Dostoïevski. Marlin proclame son admiration pour la littérature russe du XIX^e siècle. Le personnage de Shéhérazade est issu des prostituées sublimes qui peuplent les grands récits de Dostoïevski, en particulier Sonia dans *Crime et Châtiment* (1866), et Lisa dans *Le Sous-sol* (1864). Ces femmes rédemtrices font prendre conscience au héros de la nécessité d'un sacrifice et de l'existence du pardon. Sonia lit à Raskolnikov, l'assassin de *Crime et Châtiment*, l'histoire de Lazare, symbole d'une résurrection possible pour ceux qui acceptent d'être responsables de leur crime. Sonia se sacrifie d'ailleurs pour sa famille en se prostituant, mais son âme résiste à la noirceur du monde, tant son amour pour l'humanité l'illumine de l'intérieur. Shéhérazade ne correspond pas à cette ferveur chrétienne qui confine au mysticisme. Ses parents ne savent même pas qu'elle se prostitue. Le film de Marlin ne correspond pas non plus aux clichés du dolorisme chrétien, mais il n'en est pas si loin. La forme de spiritualité qu'il développe reste encore très matérielle. Shéhérazade partage avec les héroïnes dostoïevskiennes le refus d'une complaisance au sacrifice, ainsi qu'une façon d'échapper au jugement social. Elles ne sont ni des dominatrices, ni des esclaves.

● De la prison à la prison

Il est difficile d'anticiper la fin du film et de savoir où il va. Le début et la fin se répondent comme si un cycle était bouclé, tout en laissant augurer de la possibilité d'une autre vie. Au début, Zach sort de prison. Les premiers plans imposent l'idée d'un espace bloqué qui s'abat sur le personnage principal, évoquant certains films de gangsters, comme *L'Impasse* de Brian De Palma (1993): le héros est libéré, il promet de ne pas recommencer ses erreurs, mais un cercle tragique l'enferme. Le trajet de *Shéhérazade* est de montrer comment, contre toute attente, le héros réussit à sortir de l'éternel retour du tragique. À la fin, il reste en prison, mais il n'y a plus de murs qui l'écrasent, seulement un grillage. Zach est en mouvement. Il a perdu un œil, mais ne s'en lamente pas. C'est ce qu'il a été obligé de perdre pour gagner le

droit à sa liberté: tel est le prix à payer pour avoir protégé Shéhérazade et avoir choisi son amour. La vision de Marlin n'est pas idéaliste: Zach a trahi et une trahison se paie, même si c'est pour le bien. Shéhérazade revient, comme un signe de beauté et d'espérance. Le sourire, le changement de sa coiffure, le manteau donnent l'impression d'une nouvelle peau et d'une nouvelle vie. La scène devant le grillage cite la fin en prison de *Pickpocket* de Robert Bresson (1959), qui était déjà une réécriture de *Crime et Châtiment* et dont la dernière réplique («Oh Jeanne, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre pour aller jusqu'à toi») s'applique aussi à *Shéhérazade*. Le film suit le «drôle de chemin» que Zach a pris sans s'en rendre compte pour aller jusqu'à Shéhérazade. On reconnaît aussi l'influence de Bresson dans l'utilisation de la musique de Vivaldi, qui rappelle celle de Lully dans *Pickpocket*, ainsi que dans l'importance des plans de mains. On peut revoir *Shéhérazade* comme une histoire de mains, depuis la boulette de shit que Shéhérazade prend à Zach, jusqu'à, geste inversé, le gâteau à la crème qu'elle lui tend. Les mains tragiques qui donnent l'argent de la prostitution finissent par laisser la place à des mains aimantes, tendres et compassionnelles.

● Dilemmes et choix

Si la métamorphose des plans de mains scande les images, le récit, lui, est dramatisé par des dilemmes. Zach est confronté à des choix qui ne peuvent le laisser indemne. Que doit-il faire? Tuer ou parler? Comme *Shéhérazade* s'inscrit dans l'horizon du film de genre [Genre], le passage à l'acte et au meurtre semble faire loi et nécessité. Comment le scénario trace-t-il les conditions d'accès à un autre destin? Zach confie à Shéhérazade [séq. 14]: «C'est bon, j'ai agi.» Elle répond: «T'as agi de quoi? T'as rien agi.» Une amie de Shéhérazade doit expliquer à Zach: «Jamais t'as agi comme un homme... (...) Tu vois pas la vie c'est de la merde, tous les jours je tapine pour donner à manger à mon petit, j'essaie de m'en sortir et t'es même pas capable de faire l'homme. — Mais je l'ai défendue. — Oui mais pas comme ça, ça c'est la rue... Je te parle plus concrètement... — Moi je peux rien faire, je suis pas une balance... — Pfff... Pas une balance, pas une balance... T'es au courant de tout, t'as juste à dire



ta vie, ta vraie vie, tout ce que vous avez vécu.» Pourquoi Zach va-t-il trahir ? Parce qu'il comprend que la vengeance n'est pas une protection. Derrière le langage parlé, la tirade est précisément construite : réfutation de l'acte de Zach / place de sa responsabilité / opposition entre rue et société / ouverture sur l'amour. Dans la séquence, on entend même le début d'un lapsus. La jeune femme est sur le point de dire : «T'as juste à dire la vérité.» Elle dit «vie» au lieu de «vérité». Les dialoguistes ont raison. Ce n'est pas une raison de justice, l'amour le guide. Par l'amour, il aboutit à la justice et à sa vérité.

● Se révéler à soi-même

L'éveil d'une conscience ne passe pas par la parole. Marlin filme des plans de solitude, où Zach réfléchit, livré à lui-même. Il donne à entendre le silence de son intériorité. Ce sont des plans assombris, crépusculaires, entre chien et loup. Dans sa cellule, il est allongé, le regard pensif. Un rayon de lumière l'éclaire, comme un pressentiment de grâce. C'est par les lumières que Marlin traduit sa rumination intérieure, son écartèlement moral. L'espace extérieur se pare des tourments et des tiraillements de sa conscience. Marlin utilise les dialogues pour faire entendre le choix qui s'offre à lui, pas pour qu'il y réponde explicitement. Sa réponse, il la

fait en se rendant au commissariat puis en témoignant. Un exemple éloquent : lorsqu'il comprend que sa mère est du côté de Mehdi, et non de son côté, une simple contre-plongée indique ses pensées [séq. 15]. Aucune ligne de dialogue ne vient expliciter ses sentiments envers sa mère. Il est en surplomb au-dessus du vide, seul mais souverain. C'est ce plan qui précède sa confession devant la juge et indique l'achèvement de sa métamorphose intérieure.

« C'est très difficile de faire évoluer une histoire d'amour dans ce milieu, nous avons passé beaucoup de temps à ajuster le scénario avec Catherine Paillé »

Jean-Bernard Marlin

● Le mot « pute »

Le cinéma américain a habitué le spectateur à entendre des grossièretés, par exemple la fréquence parfois autoparodique du mot «fuck» dans certains films de Scorsese ou de Tarantino. Dans *Shéhérazade*, le mot «pute» est très régulièrement employé. Il ne s'agit pas d'un emploi réaliste, au prétexte que les personnages n'utiliseraient pas dans la vie courante le terme de «prostituée». Son usage possède un enjeu moral. Le ton est donné par Zach face à Shéhérazade : «Je respecte les femmes, c'est juste que je respecte pas les putes.» Le mot «pute» est opposé au mot «femme». Shéhérazade n'est donc pas une femme, aux yeux de Zach. L'évolution du regard porté sur elle se mesure à la manière dont le mot est employé. Dans la boîte de nuit, Ryad, ne comprenant pas pourquoi il tient à Shéhérazade, lui dit : «Le pire c'est que c'est une pute.» Sa petite sœur emploie aussi ce mot : «Tout le monde sait que t'es avec une pute.» Sa mère, dans la courserie du tribunal, insiste : il ne peut pas trahir «pour une pute». Face à Mehdi, Ryad renchérit : «C'est une pute,

le Coran, je te jure, c'est une tapin.» L'échange décisif a lieu entre Mehdi, Ryad et Zach. Mehdi demande : «C'est une pute ou pas ?» Zach répond : «C'est pas une pute.» Ryad contredit : «C'est une pute.» Mehdi tranche : «C'est une tapin, tu fais le bordel 'gro pour une pute ?» Une fois que Zach lâche ses camarades, c'est lui qui en devient une : «T'es une grosse pute, tu fais ça pour une femme», lui dit Ryad pendant l'audience au tribunal. «Pute» ici n'est pas un synonyme de «prostituée». C'est un déni d'humanité. Quand Zach dit que Shéhérazade n'est pas une «pute», c'est sa façon de dire qu'il la respecte et qu'il l'aime. Or, la petite bande de Mehdi n'a de respect que pour les hommes. Les femmes constituent une altérité qui met à mal l'unité masculine et ses codes. Zach peut bien dire au début du film qu'il respecte les femmes, le fait est qu'à part les prostituées, il n'y a aucune femme dans ce monde, si ce n'est sa mère, dont il se sent rejeté. À la fin du film, Zach déclare que Shéhérazade est sa «femme», Ryad hurle que Zach est une «pute». Pour Ryad, Zach est passé du côté des traîtres. Pour Marlin, à travers sa mise en scène, Zach est passé du côté des hommes.

Personnages

Shéhérazade et Zelda

De tous les personnages liés à la prostitution, deux se dégagent nettement. Shéhérazade donne son nom au film et le fait passer de la chronique réaliste au conte méditerranéen. Zelda, en apparence plus périphérique, est en réalité essentielle à la construction narrative et à la compréhension du sens du récit.

● Il y a «she» dans Shéhérazade

Le prénom de Shéhérazade possède une très grande richesse de connotations. Il évoque déjà *Les Mille et Une Nuits*. Shéhérazade est l'épouse du sultan Chahriar. Comme celui-ci pense que les femmes sont perfides, il tue toutes les femmes vierges qu'il vient d'épouser au matin de la nuit de noces, pour ne pas qu'elles le trahissent. Pour avoir la vie sauve, Shéhérazade trouve un stratagème : elle raconte tous les soirs au sultan une histoire qu'elle ne termine que le lendemain. On reconnaît certains thèmes du film : la volonté de domination masculine et l'absence de respect des hommes vis-à-vis des femmes, quelles qu'elles soient. On peut lire également «she», le pronom féminin anglais, dans Shéhérazade. Le choix de ce prénom rattache explicitement le film à la forme même du conte : il s'agit de se dégager du naturalisme au nom de l'éloge de la fiction. Comme pour celui de Zelda, l'amie de Shéhérazade, il empêche de réduire le film à une seule volonté d'imiter le réel [Mise en scène]. Enfin, en persan, ce prénom signifie «enfant de la ville» : Shéhérazade, fille de Marseille ? Le rapport à la ville est ambivalent, fait de menace et de fascination. Marseille étouffe les personnages mais ils ne peuvent vivre ailleurs [Espaces].

● Shéhérazade prostituée

Shéhérazade existe à travers les métamorphoses de son visage et de ses expressions. Elle ne cesse de changer de séquence en séquence. Elle est d'abord reliée à un groupe de prostituées. Mais l'originalité de cette présentation est



que féminité et prostitution sont tout de suite associées. Pour Zach, la prostituée est moins qu'une femme, elle n'a pas droit à l'existence ni au respect. C'est ce qu'il dit d'emblée à Shéhérazade dans la chambre : «Je respecte les femmes, c'est juste que je respecte pas les putes.» La «pute» devient ici une espèce honteuse, une sous-espèce exclue de l'humanité [Encadré : «Le mot "pute"»]. Or, ce qu'elle revendique, c'est de se prostituer tout en exigeant le respect. Il n'y a pas de déchéance morale, là où il n'y a que la volonté de survivre. Kenza Fortas joue ces séquences avec beaucoup plus de dureté dans le regard et dans la voix que dans le reste du film. Ce ne sont pas des scènes de séduction, mais des rapports de force où Shéhérazade se rebelle contre la position que lui assigne une masculinité dominatrice. Lors de leur première rencontre [séq. 3], la position des corps est symbolique : Shéhérazade est perchée sur une voiture, Zach en contrebas. Il ordonne : «Descends quand je te parle.» Elle lui répond : «Pourquoi je devrais descendre ? Toi, monte.» L'enjeu est le respect : elle lui prend la boulette de shit parce qu'il lui a manqué de respect. Quand il parle à Zelda, c'est encore ce qu'il manifeste : un mépris et un jugement permanent envers l'autre, sans jamais se remettre en cause ou mesurer les limites de ses propres actes.

● Shéhérazade enfant

Shéhérazade est filmée de façon assez peu sensuelle. On aurait pu penser que la représentation de la prostitution justifierait un certain nombre de scènes de nudité ou de scènes sexuelles. Elles sont très peu présentes dans le film. Quand elle montre son pubis en sortant de voiture, le plan est suffisamment rapide pour qu'il ne dégage aucun érotisme. Le corps de la prostitution, maquillé et habillé de vêtements moulants, est présenté comme la création d'un fantasme masculin. La mise en scène ne le met pas particulièrement en valeur, préférant révéler une âme d'enfant égarée dans un monde de misère et de brutalité. Un geste suffit à Shéhérazade pour faire apparaître sa tendresse et sa vulnérabilité : le pouce qu'elle se met dans la bouche. Jean-Bernard Marlin raconte que c'est un geste qui n'a pas été inventé au scénario, mais pris à l'actrice pendant le tournage. C'est d'autant plus fort. On la retrouve ainsi au réveil de sa

première nuit avec Zach [séq. 6], après la passe avec les trois clients [séq. 7] et à l'hôpital, sous le choc du viol [séq. 12]. Cette attitude d'enfant correspond pour le cinéaste à une vérité du personnage : c'est ce qu'elle est quand elle est seule avec elle-même, loin de la marchandisation sociale et de l'aliénation au regard sexuel. C'est une nudité spirituelle, une épiphanie. Ce visage de Shéhérazade apparaît toujours dans l'intimité de sa chambre et alterne avec la quotidienneté de la prostitution. La beauté surgit devant la caméra de Marlin non quand elle se soumet à un fantasme masculin, mais quand le personnage féminin lâche prise et révèle sa grâce.

● Shéhérazade transfigurée

Ce visage plein de grâce sera de plus en plus fréquent dans le film : c'est aussi le visage de l'amour et de la compassion. Lorsqu'elle prend Zach dans ses bras, battu et ensanglanté, elle devient une *mater dolorosa* et le plan une *pietà* religieuse [séq. 9]. À la fin du film, alors que Zach quitte sa posture d'ange exterminateur, elle apparaît



comme un ange de rédemption : présence consolatrice et magique qui prend soin de Zach dans sa cellule, retour salvateur lors de la dernière séquence du film. La coiffure et les vêtements ont changé : elle s'offre le miracle d'une nouvelle vie. Mais il faut insister sur l'audience au tribunal [séc. 16]. Son visage est filmé sans aménité, dans une lumière froide et crue. Le regard se fait plus lourd. Le moment où elle compare et où on l'appelle par son patronyme (« Mlle Boubakeur ») est essentiel : c'est le seul où elle est nommée selon son état civil. C'est une réintégration dans l'ordre social par la possibilité d'être appelée par son nom plein et entier et par la reconnaissance de sa responsabilité.

● Zelda

Le personnage de Zelda, incarné par Sofia Bent, n'a pas de passé : Marlin évite toute explication psychologique à son sujet. Ce qui compte, c'est son présent et l'amitié qui la lie à Shéhérazade. Il ne cherche pas non plus à l'édulcorer. À travers elle, le cinéaste montre la réalité de la prostitution, les drogues dures qui en font aussi le quotidien. Il ne cherche pas à faire un catalogue réaliste, mais en deux plans où Zelda se fabrique une pipe pour fumer son crack, il embrasse l'aspect tragique de cette réalité. Pourquoi est-elle transgenre ? Cette idée a toujours paru évidente à Jean-Bernard Marlin. Il a voulu que la réalité du film rejoigne la réalité de ce qu'il a vu dans les quartiers de la prostitution marseillaise : la présence d'un très grand nombre de prostituées transgenres. Cette justification documentaire, pourtant, ne suffit pas. Il faut y voir un appel à la tolérance. Elle permet de montrer très vite l'intolérance de Zach et les stéréotypes sexistes qu'il ne cherche pas à critiquer. « Arrête de jurer le Coran... Tu crois en Dieu, tu fais la prière, rien du tout, dit Zach, tu es quelqu'un de malade... Tu fais tout ce qui est dans le péché... T'es un musulman, déjà, arrête de dire que tu es une musulmane... » En refusant de parler à Zelda comme à une femme, il nie son identité au nom de préjugés indéfendables. Lui aussi nie les femmes, comme le font les clients des prostituées [Séquence].

À travers Zelda, Marlin donne chair au climat de violence électrique qui saisit Marseille. C'est à la suite de son agression par des prostituées bulgares que Zach, voulant récupérer son argent, se fait très sévèrement molester et cherche à se venger. Enfin, elle reflète l'évolution psychologique de Zach, qui passe de l'intolérance à l'affection. En le consolant lorsque Shéhérazade se trouve à l'hôpital après son viol, elle remplit une fonction maternelle, alors même qu'il ne lui donnait pas au début une véritable existence. Il n'est pas interdit de voir dans la fréquence de la lettre « z » un lien scénaristique qui rassemble les trois personnages : Zach

et Zelda partagent la même initiale, qu'on retrouve à l'intérieur du nom de Shéhérazade. Remarquons aussi le choix du prénom, qui peut évoquer aux adolescents celui de la princesse du jeu vidéo *Zelda* : il donne au personnage une aura légendaire et lui offre une majesté que la réalité lui refuse. Signalons que ce personnage de jeu a été appelé ainsi en référence à la femme du romancier américain Francis Scott Fitzgerald, emblème d'un amour destructeur et tragique, à laquelle les scénaristes auront pu penser. Ce prénom place le personnage dans une lignée qui échappe au naturalisme, entre légende et romanesque.

● L'actrice transgenre

Le personnage de Zelda permet aussi de s'intéresser aux actrices transgenres. Le pionnier a été Pedro Almodóvar qui a engagé Bibiana Fernández dès *Matador* (1986) : son apparition la plus saisissante se trouve dans *Talons aiguilles* (1991), lorsqu'elle danse sur « Pecadora » de Los Hermanos Rosario au milieu de la cour de la prison. Le cinéaste espagnol, qui plus est, la distribue dans des rôles de femmes cisgenres, rendant caduque la caractérisation sexuelle. Depuis quelques années, ces actrices ont acquis une très grande visibilité et sont connues des adolescents. Laverne Cox a été révélée par la série *Orange is the New Black* de Jenji Kohan (2013-2019). Jamie Clayton a été rendue célèbre par la série *Sense8* des sœurs Wachowski (2015-2018), elles-mêmes premières cinéastes transgenres. Hunter Schafer est la star de la très populaire série *Euphoria* de Sam Levinson (depuis 2019), produite par HBO, et où elle interprète une adolescente trans. Daniela Vega est une mannequin chilienne, connue pour son rôle dans *Une femme fantastique* de Sebastián Lelio (2017), qui a obtenu l'oscar du meilleur film en langue étrangère en 2018. Elle a joué dans la série *Les Chroniques de San Francisco* de Lauren Morelli (2019), d'après les romans d'Armistead Maupin, aux côtés d'Elliot Page, le premier acteur à la renommée internationale à avoir annoncé son coming-out trans et non-binaire. Enfin, la Belge Mya Bollaers a remporté le Magritte du meilleur espoir féminin pour *Lola vers la mer* de Laurent Micheli (2020).



Mise en scène

Du naturalisme au romantisme

Dans un souci documentaire, Jean-Bernard Marlin s'est rendu dans les vrais lieux de prostitution marseillaise : le quartier de la gare Saint-Charles et le boulevard Sakakini. Il est allé là où traînent ses personnages, dans le quartier de Belsunce et le parc Kallisté, où il a tourné les scènes de cité. Il a observé les attitudes des prostituées, la façon dont elles étaient surveillées par leurs souteneurs. En allant dans les quartiers nord, il s'est documenté sur les lieux de sociabilité, les habitudes et comportements des jeunes. Mais la mise en scène ne se réduit pas à une observation, aussi juste et précise soit-elle. L'influence du néoréalisme, un mouvement cinématographique qui s'est développé en Italie après la Seconde Guerre mondiale, est prégnante. Les thèmes néoréalistes (la nécessité de survivre dans un monde chaotique, l'apprentissage de la vie d'adulte ou encore le rapport entre la misère et la grâce) sont aussi ceux de *Shéhérazade*. Le néoréalisme a aussi mis en valeur l'importance du point de vue : on ne filme jamais la réalité telle quelle mais la trajectoire, parfois tragique, d'un personnage qui lutte contre elle. Marlin filme toujours avec le personnage, et à sa hauteur — ce qui explique l'importance de vues subjectives, ou de la caméra portée qui suit le personnage à son rythme.

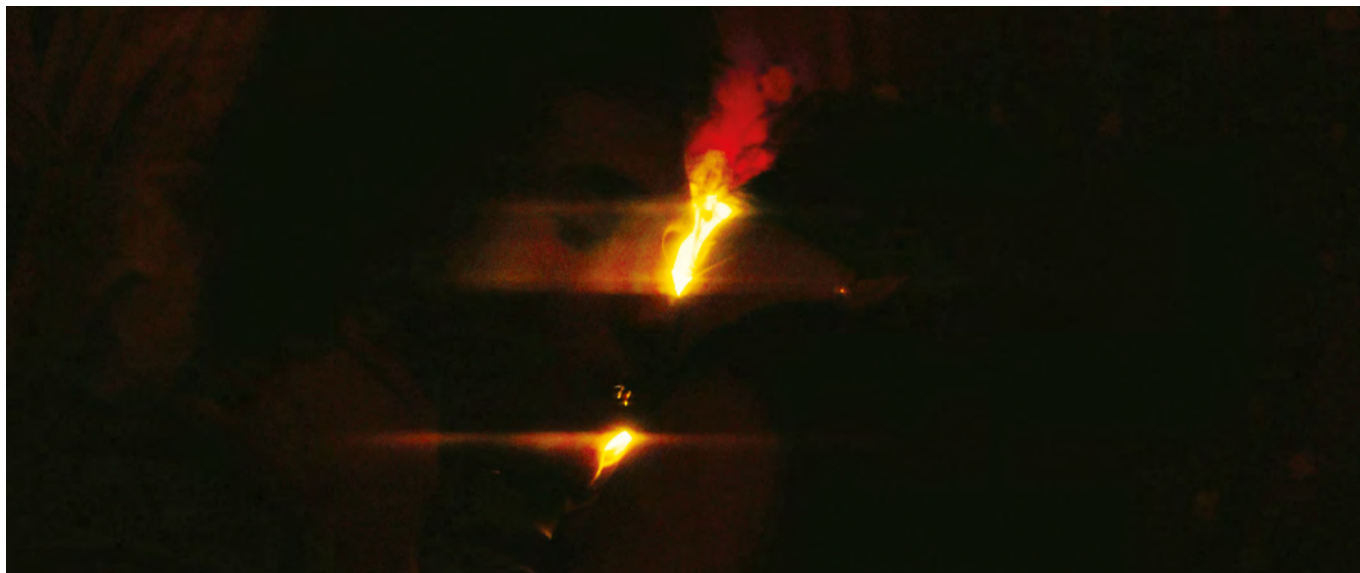
● Le langage : hybridités

Cet aspect réaliste domine par la façon dont les personnages parlent. Pourtant, les dialogues ont été très peu improvisés. Marlin a réclamé un respect du texte. Tout est écrit. Par exemple, lorsque Zach sort de prison au tout début du film, il aperçoit Souraya, son éducatrice, mais ne comprend pas pourquoi sa mère est absente [00:03:53]. «Elle est où, ma daronne? — Elle ne pouvait pas venir... — Tu m'emboucanes... C'est un délire de fou... Je pète les plombs le sang...» En quelques mots, sont mêlés des termes familiers, des expressions de la jeunesse d'aujourd'hui, des particularismes marseillais et des interjections qui ponctuent la colère ou l'incompréhension. Certains mots viennent de l'arabe («C'est un sheitan, il est gentil!» [00:08:37] : si «sheitan» signifie «diable», Zach l'emploie ici pour dire «Il assure»). Ce genre de dialogues réclame un talent d'écoute plus encore que d'écriture. On peut penser qu'ils sont populaires, mais ils représentent surtout une sorte de mélodie, attachée au corps même des personnages. Les dialogues ne sont pas de l'ordre de l'imitation, mais plutôt de la recherche instinctive de cette musique du langage qui appartient à la réalité. Celui qui ne parle pas ce langage peut être tenté de

traduire. Quand Zach dit : «Je suis venu parler sérieux walla» [00:26:00], on comprend : «Je parle sérieusement», mais c'est une mauvaise idée. Le langage qu'ils utilisent constitue le cadre mental de leur pensée. Chercher à comprendre comment ils parlent, c'est essayer de comprendre comment ils pensent. La recherche réaliste des dialogues rencontre ici un impératif éthique. La récurrence des expressions fait parfois sourire («Tu t'en bats les couilles, frère» ou «Tu veux me mettre à l'envers?»), mais ce n'est pas le but recherché.

● Les mots devant la juge

Ce langage fonctionne en vase clos. Il protège de la réalité : en s'épanouissant à travers un code commun, il épargne la nécessité d'expliquer ou de développer les sentiments. L'audience au tribunal est justement le moment où les personnages doivent analyser leur langage, le transmettre à un autre qui l'ignore. C'est aussi une constante chez Marlin. Dans son court métrage *La Fugue* [Réalisateur et genèse], la présidente du tribunal demande à la jeune délinquante d'employer un autre terme qu'emboucaner, au titre qu'elle se trouve dans un tribunal et non dans la rue. «Emboucaner» signifie «tromper», «influencer» mais aussi «se prendre la tête». Ces reformulations sont constantes dans *Shéhérazade*. Lorsque Shéhérazade dit «Il a fait le bordel», la juge intervient tout de suite : «Qu'est-ce que vous voulez dire par là?» Ou encore cet échange entre Ryad et la juge, quand elle lui demande ce qu'il s'est passé entre Shéhérazade et lui : «On a fait ce qu'on a à faire... — C'est-à-dire? — On a niqué, c'est ce que vous voulez que je vous dise? — Ne soyez pas vulgaire.» Ryad utilise soit la litote, soit un langage grossier. C'est une façon de ne pas dire l'acte sexuel et de ne pas se confronter à ce à quoi il renvoie, c'est-à-dire ici à l'absence de consentement de Shéhérazade. Autre reformulation, plus subtile : la juge demande à Shéhérazade et à Zach d'appeler leurs anciens camarades par leurs noms de famille et non par leurs prénoms. Le spectateur ne les connaissait absolument pas. Aussitôt, on sort de la sphère du quartier pour entrer dans la sphère de la responsabilité morale et individuelle. S'agit-il pleinement d'une opposition entre «les raccourcis qui peuplent [le langage] de la rue et la froideur clinique qui fonde celui de la justice»? Sans doute pas : il n'y a pas d'un côté un langage rapide et de l'autre un langage froid et austère. Il y a surtout d'une part un usage du langage qui escamote la cruauté des faits et la complexité du réel et, de l'autre, une nécessité de dire explicitement pour affirmer sa responsabilité. L'acmé de la scène de tribunal correspond à une reformulation. Zach déclare qu'il a «récupéré les trottoirs» et que Shéhérazade est sa «femme» : la juge l'enjoint à préciser ces termes.



● La mise en scène du tribunal

La scène de l'audience au tribunal montre la nécessité d'une mise en scène pour appréhender le réel. Il ne suffit pas de se trouver à l'intérieur d'un espace institutionnel pour savoir comment le filmer. Comment Marlin procède-t-il ? Comparons avec la mise en scène de Raymond Depardon dans *10^e chambre, instants d'audience* (2004), qui filme des audiences correctionnelles réelles, avec l'accord des justiciables et des avocats. Même s'il s'agit d'un documentaire, la question de la mise en scène se pose ; elle se pose même avec encore plus d'acuité, car la façon de filmer des individus réels implique de les respecter et de ne pas les juger. Que faut-il repérer dans les mises en scène de Marlin et de Depardon ?

- La façon dont la juge est placée dans le cadre. Depardon la filme seule, Marlin en compagnie de sa greffière. Ce n'est pas seulement une question de procédure. Depardon fait de sa juge une allégorie de la justice : elle est associée aux symboles républicains derrière elle. Marlin crée une communauté de femmes : c'est l'autre que Ryad nie qui se trouve face à lui.
- Le cadrage des justiciables. Depardon privilégie le très gros plan, de profil, pour saisir le spectacle de la parole, les hésitations, la violence aussi du rituel judiciaire. Marlin cherche également le très gros plan : c'est celui de la vérité ou de la révélation. Quelque chose craque chez ses personnages.
- Les raccords par le point de vue. Depardon ne filme aucun point de vue subjectif : seule l'institution existe. Les raccords regard sont fréquents chez Marlin : il montre son empathie pour Zach et Shéhérazade. Il filme de leur côté.
- L'endroit où est située la caméra. Pour les deux cinéastes, il y a un endroit infranchissable, c'est la place de la juge. La caméra ne peut pas se trouver derrière elle, elle est forcément devant. La distance entre les justiciables et la juge est palpable. La caméra filme l'accomplissement de la justice, elle ne s'y substitue pas.

● Se dégager du réalisme par le romantisme

Dans *Shéhérazade*, le réalisme est un point d'appui, non un point d'arrivée. Marlin part de la matière, des corps, des lieux, mais c'est le sublime qui l'intéresse [Document]. Cela se manifeste par des plans assez peu nombreux, mais particulièrement marquants, qui se détachent de l'esthétique réaliste. Ils peuvent paraître stéréotypés. Ce sont pourtant des échappées poétiques, qui offrent une possibilité de rêver et d'espérer. Ces plans suivent la naissance de l'amour entre Zach et Shéhérazade. Ils sont tous reliés à l'espace de la chambre. La lumière les transfigure. La caresse de la lumière suit d'ailleurs celle des corps, qui se rapprochent et s'enlacent avec beaucoup de tendresse. La mise en scène ne suggère rien de directement sexuel dans ces instants de douceur. Lumière du jour, qui se dépose sensuellement sur le corps de Shéhérazade et la soustrait à la brutalité du monde. Lumière de l'intimité nocturne, où le lit devient un radeau, une île, un espace hors du temps et du monde. L'éclairage du doudou lapin électrique rattache la découverte du sentiment amoureux à l'émerveillement d'une enfance enfin vécue. Le travail du chef opérateur Jonathan Ricquebourg est ici essentiel. Il caractérise ces scènes de couple en leur donnant des teintes chaudes, des reflets marron, en recherchant la luminosité des chairs, de façon à ce qu'elles contrastent le plus possible avec la lumière violente des scènes en extérieur. Les plans de mer achèvent cette recherche de la beauté et de l'amour. La couleur bleue est alors celle de la fuite de la réalité et de l'escapade romantique.

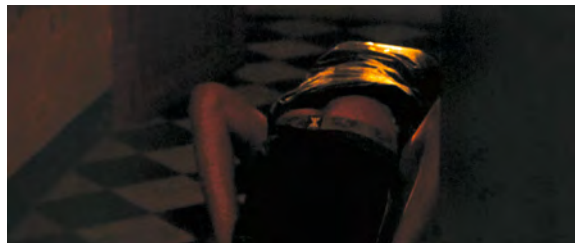
1 Olivia Cooper-Hadjian, « Une histoire de mots », *Critikat*, 4 septembre 2018.



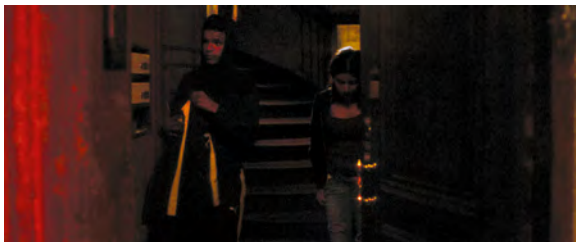
1



5



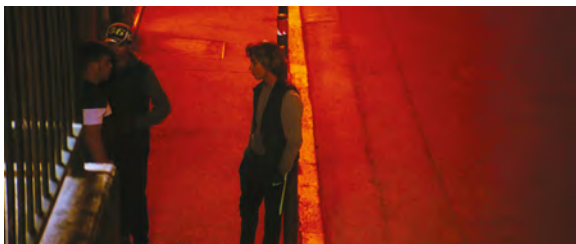
2



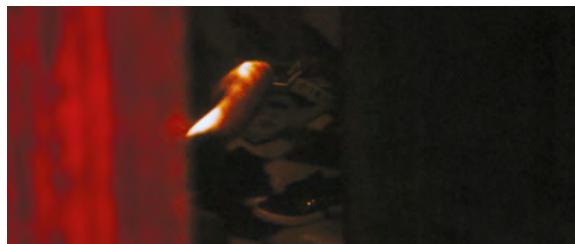
6



3



7



4



8



Séquence

Violence et conscience

[00:36:31 - 00:40:42]

Par la place assignée au spectateur, la scène où Zach accompagne Shéhérazade lors d'une passe est la plus violente du film. La violence ne provient pas tant de ce qui est montré : avec seulement deux plans de chair, l'acte sexuel y est présenté de façon très fragmentaire et brève. Le spectateur n'entend aucun gémissement non plus. Ce sont le montage et l'usage du hors-champ qui donnent à ce rapport sexuel entre Shéhérazade et trois jeunes hommes une dimension difficile à soutenir. Zach prend conscience de la violence inhérente à la prostitution, lui qui jusque-là pouvait voir les femmes comme une marchandise sans être choqué. Pour la première fois dans le film, elle revêt pour lui un aspect insupportable. Il s'agit d'une scène dostoïevskienne [Récit], où la violence est inséparable de la naissance d'une conscience morale.

● Aux portes de l'enfer

Le plan d'argent que Zach remet dans sa poche [1] est capital. Pour ses trois clients anonymes, c'est tout ce à quoi le corps de Shéhérazade se réduit. La transaction financière permet à leurs yeux la chosification du corps féminin. La musique de Vivaldi [Sons] évoque ici une scène de passion christique. Contrairement à la rencontre entre Zach et Shéhérazade, la prostitution ne s'effectue pas dans une chambre, mais dans un hall d'immeuble, loin de toute

idéalisation. Les circonstances sont sordides. La lumière qui baigne la séquence se donne des teintes jaunes et rouges, couleurs de l'enfer. Une simple porte sépare l'intérieur (la passe) et l'extérieur (la rue). La nuit qui baigne toute la séquence est celle du crime et du calvaire. Ce que les personnages ne savent pas ou ne veulent pas savoir, la mise en scène le prend entièrement à sa charge. Elle devient affaire de morale. De façon à éviter tout voyeurisme, la caméra s'interdit d'entrer dans le hall [2] et d'y amener le spectateur.

● La rue de la honte

Tout au long de la séquence, Marlin montre Zach et non Shéhérazade. Pendant un long zoom avant de cinquante secondes, il se trouve au cœur de l'image [3], juste au niveau de l'axe de symétrie verticale, comme divisé. Il est seul. Zach se désolidarise des clients, relégués au bord gauche du cadre. Zach fulmine, détourne le regard [4] pour refuser de participer à la scène. Mais il ne fuit pas, il ne va pas non plus sauver Shéhérazade. Contrairement à ce qu'il croit encore, il ne la protège pas. La longueur du plan s'explique par la nécessité d'obliger Zach, ainsi que le spectateur, à inventer ce qu'ils ne voient pas et avoir peur des images qu'ils se créent. La tristesse et la colère se mêlent à la honte.

L'acte reste hors-champ pendant presque toute la séquence, à l'exception de deux plans, furtifs. Un plan subjectif de Zach nous présente le mouvement des reins [5]. Le corps féminin a presque entièrement disparu. Il ne reste que deux jambes, comme un résidu métonymique. La femme est écrasée et niée. Les clients, absents de l'image, n'existent que par le son, à travers leurs réjouissances obscènes. Leur



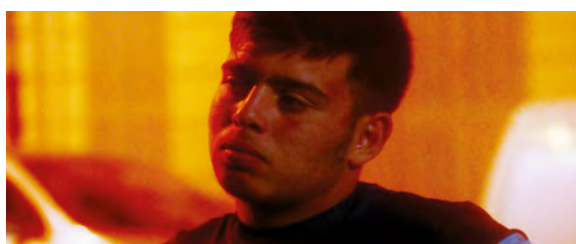
9



10



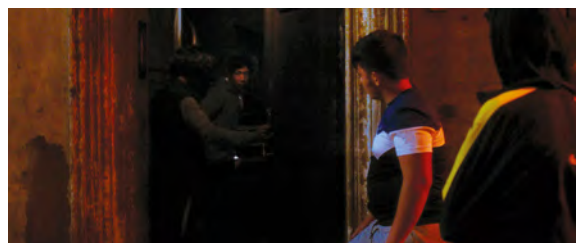
11



12



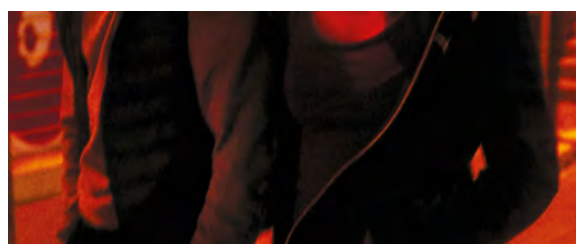
13



14



15



16

langage pornographique est celui de la banalité du mal et de la négation du féminin. Quel malaise Zach exprime-t-il par son regard, baissé vers la partie inférieure du cadre [6] ? La conscience de l'abjection naît. Quant à Shéhérazade, elle n'existe ni au son, ni dans le cadre, ni dans la parole. C'est une triple mise à mort.

Le contrechamp sur Shéhérazade [7] ne dément pas cette mise en scène de l'anéantissement. La jambe qui sort à peine des ténèbres est un unique lambeau de vie. Le jeu d'ombres et de lumières n'a rien d'érotique et évoque encore le meurtre. Dans un plan de film d'horreur, le rire des clients libère une jouissance obscène [8], à laquelle la mise en scène de Marlin s'oppose complètement. Zach, à l'arrière-plan, comme enserré par deux des clients, vacille. Sa seule réponse est la violence. Si son regard est celui d'un somnambule ou d'un mort-vivant, son extrême lenteur et son calme apparent laissent penser à un bouillonnement intérieur [9]. La violence est pourtant figée avant son explosion, même si un personnage hors-champ rentre brusquement dans le cadre comme pour un duel [10]. Elle reste inachevée : Marlin indique déjà qu'elle n'est pas une solution. Zach est toujours en décalage par rapport à la violence commise sur Shéhérazade, comme il le sera pour le viol. Un plan acte sa défaite : Zach est tête baissée [11], puis la caméra, dans le même mouvement, cadre le premier client, le menton relevé, fier et agressif [12] et enfin le deuxième client, qui arbore un rire d'assassin [13].

Même si ce que les deux personnages vivent n'a rien de comparable, le calvaire de Shéhérazade devient un peu celui de Zach. Comment lui donner fin ? Zach franchit le seuil de la porte [14]. En entrant là où il s'était interdit d'aller

jusque-là, il partage pour la première fois, même extrêmement fugitivement, quelque chose avec Shéhérazade.

● L'étreinte brisée

Le dernier plan de la séquence est un très long plan-séquence de cinquante secondes. Shéhérazade rejoint Zach. Au début [15], elle est seule. Son regard est très vite empreint de tristesse. Cadrée de profil, le regard vers le bord cadre gauche, elle semble revenir en arrière, comme pour effacer la scène qui vient de se dérouler. Le plan d'ensemble qui la cadre en compagnie de Zach semble montrer un couple d'amoureux, mais leurs regards voilés, ainsi que le fait qu'ils marchent côte à côte sans se regarder, évoquent un drame. Si le travelling arrière rend cette scène très dynamique, ce mouvement ne les rapproche pas davantage. Qu'est-ce qui est brisé ? Zach ne veut pas de la main de Shéhérazade [16]. « Me touche pas comme ça, t'as touché plein de garçons. » Zach voit encore une volonté de la part de Shéhérazade, là où il y a eu une négation absolue d'elle-même. Il a surtout honte de son aveuglement et de sa permissivité, à être resté là sans rien faire. Comme il ne peut pas le dire, il rejette la faute sur l'Autre. Pourtant, la mise en scène a indiqué comment, pour la première fois, il prend conscience de la réalité de cette prostitution, de la réification et l'humiliation qu'elle implique. Il ne peut plus en faire un trafic comme un autre, même si cela n'a pas encore de conséquences sur ses actes. Il a fallu une scène aussi brutale pour que naisse la nécessité, encore confuse, d'une transformation intérieure.



Figures

Éclats de fureur

La représentation de la violence échappe à la complaisance ou au voyeurisme. Jean-Bernard Marlin réussit à s'en préserver en refusant de montrer directement les scènes les plus violentes. Ainsi, le viol de Shéhérazade autour duquel le film est construit dramatiquement n'est pas du tout montré. Le cinéaste utilise une ellipse narrative, qui le laisse absolument hors-champ. Il n'en montre même pas les prémices ou le pressentiment. Shéhérazade fait le trottoir, et lorsque le spectateur la retrouve à l'hôpital, c'est son visage tuméfié qui indique l'existence d'un drame. Nous ne le comprenons qu'a posteriori. Rien de ce qui sera raconté au moment du tribunal (l'arrivée de Ryad, Cheyenne et Jugurtha, le refus de Shéhérazade) n'existe à l'image. Pour autant, le climat du film est celui d'une très grande violence qui contraste la plupart du temps avec ce qui apparaît sous les yeux du spectateur. Affronter la violence des actes, tout autant que celle de la société, n'implique pas son exhibition absolue. Au contraire, Marlin la relie systématiquement à des questions de mise en scène et de cadrage.

● Américanisation

Il n'y a en réalité qu'une seule scène dans *Shéhérazade* où la violence est traitée de manière spectaculaire, voire

opératique. Il s'agit de la vengeance de Zach sur Ryad [séq. 13]. La mise en scène la détache du reste du film en la concevant comme un moment autonome, un morceau de bravoure cinématographique qui réveille le souvenir du cinéma américain et sa propension à relier le spectacle du meurtre à l'exaltation du divertissement [Genre]. Marlin choisit un plan-séquence extrêmement fluide qui enregistre toute l'action depuis l'arrivée de Zach en scooter jusqu'à son départ. Filmant d'abord Zach de dos, la caméra se faufile avec lui par la petite porte du terrain de foot, le suit jusqu'à l'extrémité du terrain où se trouve Ryad, cadre dans une même diagonale le geste de Zach qui met en joue Ryad et le mouvement de la main de celui-ci, qui cherche à se protéger, puis effectue un rapide mouvement arrière avant de pivoter pour suivre Zach, de dos, quittant le terrain. À ce moment, l'énergie du personnage, préoccupé par sa vengeance, devient celle de la mise en scène. Le plan-séquence se justifie précisément par l'impulsion et la détermination de Zach qui veut accomplir ici un acte héroïque qui réparerait l'horreur faite à Shéhérazade. La chorégraphie du mouvement de caméra s'inscrit dans une longue tradition américaine qui ne cesse de glorifier la justice personnelle et d'inventer des façons de filmer le geste du coup de feu. Marlin ne cherche pas à se priver de ce plaisir, mais il en montre tout de suite la vanité. Zach, dans le plan suivant, a le visage grave, davantage abattu que libéré. La loi du talion ne permet pas d'échapper à la violence, ni de prendre vraiment ses responsabilités.

● Tensions

La violence des personnages est diffuse partout dans le film. On la retrouve dans de nombreuses scènes, sans qu'elle finisse par éclater réellement: dans la voiture de Souraya, quand Zach cherche à fuir [séqu. 4]; dans la rue avec les clients de Shéhérazade lorsqu'elle fait ses passes [séqu. 7]; à l'hôpital, lorsque l'infirmière refuse de dire à Zach ce qu'il est arrivé à son amie [séqu. 12]; dans le bar à chicha, où Zach cherche à régler ses comptes et où Mehdi gifle Ryad [séqu. 13]. À chaque fois, les principes de mise en scène sont identiques: le plan est très long et le surgissement de la violence est brusque, de telle façon que le spectateur ne peut pas l'anticiper. À l'hôpital, par exemple, Zach et l'infirmière sont d'abord présentés de profil, assez éloignés l'un de l'autre dans l'espace. Les gestes de Zach sont lents. La position des corps n'annonce pas un duel. Zach s'emporte, se rapproche un peu de l'infirmière mais il ne quitte pas sa position dans le cadre. Lorsqu'il frappe du pied la table comme dans un mouvement de karaté, il envoie valser tout ce qui s'y trouve, mais l'infirmière ne bouge toujours pas. Le geste ne paraît pas avoir été préparé. Le jaillissement de l'explosion est surprenant, voire choquant. Il extériorise la rage que Zach a contenue tant bien que mal. Marlin filme ces explosions ainsi: par un plan fixe long dans lequel les personnages ont des positions figées puis par un geste soudain qui brise la répartition des personnages et la distance entre leurs corps. Il s'agit, par exemple, du mouvement de bras qui empoigne Souraya dans la voiture ou du brusque rapprochement d'un personnage dans le cadre. Lorsque Mehdi frappe Ryad, ils sont en face l'un de l'autre, leurs corps raides et leurs voix plutôt posées. La gifle est très visible à l'image parce que l'épaule de Mehdi se trouve au premier plan et que le visage au second plan est très éclairé. Ainsi, le spectateur voit le geste parfaitement, même si rien auparavant ne l'a laissé présager, puisque Mehdi est dans la position du juge de paix et non de l'ange exterminateur. La violence explose, mais elle se résorbe immédiatement. Il n'y a pas de réactions en chaîne. Elle exprime l'instinct mais aussi une forme d'animalité, de puissance que les personnages ne peuvent pas maîtriser. On sent aussi l'importance de la direction d'acteurs: ils doivent être nettement dirigés dans le cadre mais, pour être crédibles, ils laissent parler le rapport physique qu'ils ont avec le monde, l'agressivité que la présence de l'autre suscite en eux. Cela donne une authenticité viscérale à toutes ces séquences.

● Mutilations

Marlin privilégie dès lors la brusque montée de la tension, quand la violence n'existe que par éclats. Mais celle-ci ne suffit pas pour que l'on comprenne en quoi elle constitue une épreuve nécessaire aux personnages et même davantage: la matière même du monde. La violence n'est pas qu'un geste, elle s'inscrit sur les corps, elle ne peut pas s'effacer. Le cinéaste montre l'empreinte de la violence par des maquillages hyperréalistes, pour s'éloigner de toute mise en scène où elle nourrirait la satisfaction du spectateur. La violence reste du côté de la tragédie humaine, d'une cruauté dont on ne doit tirer nul bénéfice. Aussi insiste-t-il sur les mutilations, ecchymoses, saignements, coups, traces, qu'on laisse sur les corps comme autant de stigmates qui parcourent le

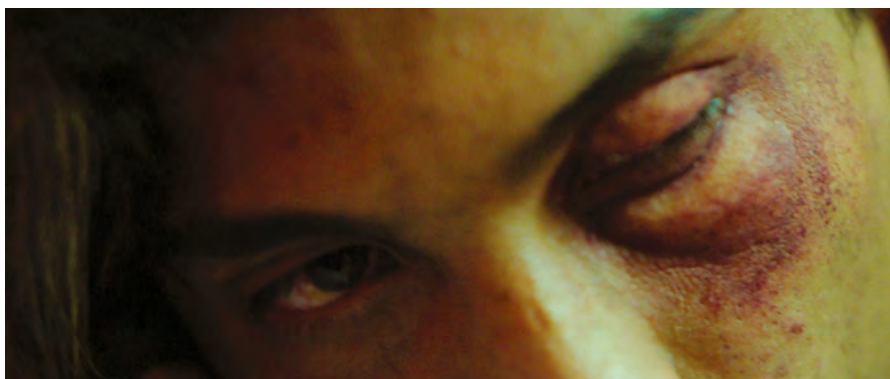
corps christique d'une rédemption espérée. Ils n'épargnent aucun des personnages pour lesquels on peut éprouver une empathie: Zelda, frappée par les prostituées bulgares, et qui pleure place Labadié [séqu. 9]; Shéhérazade, le visage tuméfié à l'hôpital après son viol [séqu. 12]; Zach, évidemment, frappé à l'œil par les proxénètes bulgares puis mutilé par la perte de son œil lors de la séquence finale [séqu. 9 et 18]. Même Ryad a droit à une main bandée au tribunal. La violence existe après coup, par les traces qu'elle laisse.

« Nous avons fait un travail autour des émotions et des impulsions physiques pour avoir un jeu viscéral, animal »

Jean-Bernard Marlin

● Présence ou absence du hors-champ

Pourtant, on pourrait objecter qu'il existe une réelle brutalité de la violence dans *Shéhérazade*, que cette mise à distance de l'acte violent ne vaut pas pour toutes les scènes, en particulier celles dans lesquelles Zach est blessé: avec les Bulgares puis en prison, à la fin du film. Ces deux séquences paraissent proches: Zach est frappé au sol par les pieds de ses agresseurs, beaucoup plus nombreux et puissants. Elles sont très brèves et leur violence n'est pas sadique, bien que Zach éprouve comme jamais auparavant la cruauté du monde. Pour la scène de prison, Marlin ne filme pas les coups proprement dits. Si l'on voit un détenu bloquer Zach et le projeter par terre, le cinéaste le place finalement dans la partie inférieure du cadre, puis hors-cadre. Il insiste sur l'effet de masse et amplifie le choc des coups, de sorte que nous puissions les ressentir presque physiquement par le son. En revanche, pour la scène avec les Bulgares, Marlin refuse le hors-champ. De très gros plans sur les parties du corps de Zach nous montrent le sang couler, ainsi que le pied qui frappe son visage à terre. Mais la véritable agressivité est cinématographique: c'est celle de l'image et du son. Elle cherche à blesser la perception du spectateur. Les vrombissements des moteurs sont amplifiés. Les éclats des phares nous éblouissent. La volonté d'éprouver notre perception structure ces scènes d'agression.



Espaces

Menaces extérieures, abris intérieurs

Comme beaucoup de films réalistes, *Shéhérazade* suscite la croyance de son spectateur en fondant sa vérité documentaire sur la multiplication d'espaces marseillais réels [Mise en scène]. Aucune scène n'a été reconstituée en studio. Le cinéaste a cherché à tourner directement sur les lieux où il avait enquêté pour nourrir sa fiction. Certains d'entre eux sont nommés directement, comme la place Labadié et le boulevard Sakakini, qui font référence à la réalité topographique de la prostitution. Le film commence d'ailleurs, dans son générique, par montrer l'évolution de Marseille, les différentes étapes de sa modernisation et de son extension. Les adolescents perdus du film en deviennent les héritiers : ils s'inscrivent dans une histoire de l'immigration de la ville tout autant que dans celle de son urbanisation. Pourtant, il ne faut pas réduire la mise en scène de l'espace à l'exhibition de la variété architecturale de cette ville. Si certains lieux sont pittoresques, comme le salon de coiffure qui fait office de quartier général, ils se répartissent finalement en deux catégories symboliques. Les lieux ouverts sont ceux de la violence, les lieux fermés ceux de l'accueil.

● Danger

La rue est sans cesse liée au danger et à l'attente. On pense évidemment aux places et aux boulevards où Shéhérazade et ses amies se prostituent. Mais c'est aussi sur un boulevard que Zach est violemment molesté par les proxénètes bulgares. La vengeance de Zach contre Ryad se fait sur un terrain de sport à ciel ouvert. La rue est le lieu privilégié de la violence. Celle-ci n'est pas cachée, mais au contraire extériorisée, constamment palpable. C'est que le drame des personnages est précisément de ne pas avoir de chez-soi. Dès le début du film, Zach est à la recherche d'un domicile qui l'abriterait, et l'alternative qui se présente à lui ne lui convient pas : le foyer qui l'accueille ne lui offre pas l'affection qu'il demande ; sa mère l'exclut de son appartement. Les lieux de Marseille ne sont pas ceux du tourisme, mais ceux d'une jeunesse livrée à elle-même, qui investit la ville faute d'endroit où vivre et se sentir aimée.

● Protection

En opposition, le film survalorise les lieux institutionnels. Ce ne sont jamais des espaces ambigus ou inquiétants. La vision de la prison, du tribunal ou du bureau du juge est au contraire extrêmement positive. Si Zach est frappé en prison au point de perdre son œil, c'est qu'il est sorti de sa cellule. La geôle en tant que telle est protectrice : Shéhérazade y apparaît même comme dans un rêve, angélique et maternelle. Les grilles qui entourent fréquemment Zach (par exemple au foyer lorsque Mehdi apparaît, ou à la fin du film lorsqu'il travaille au potager) ont moins pour vertu d'enfermer que de protéger et de redresser. Ce sont des lieux de rédemption et de réaffirmation de soi. Les deux juges sont absolument bienveillantes : la juge des enfants cherche à trouver à Zach un lieu qui l'éloigne de la violence du monde et de la précarité, la juge d'instruction établit les faits et les



responsabilités. Elles sont placées du côté du bien et de la vérité. Le premier acte de la rédemption de Zach consiste à entrer dans un commissariat. L'État, dans le film, permet toujours à l'individu d'accéder à ses responsabilités selon une justice qui s'impose à tous. Cet ordre n'est jamais pris en défaut.

● L'espace créé par la mise en scène

Les personnages errent entre ces deux pôles. La rue est menaçante, mais il s'agit d'un territoire qui colle à leur peau et à leur identité. L'institution est bienveillante, mais elle nécessite de la part des personnages un sens moral qu'ils ne possèdent pas. Pour montrer ces tiraillements, la mise en scène met en avant tout ce qui est de l'ordre du seuil ou de la frontière : les grillages et les portes créent des démarcations symboliques entre l'extérieur et l'intérieur. Mais la question capitale est de trouver comment, dans ces conditions, se construire un espace à soi. Comment trouver une chambre où s'épanouir ? C'est la mise en scène qui permet à Zach et à Shéhérazade de trouver un répit en leur donnant la possibilité d'habiter le cadre — ou pas. Deux plans remarquables montrent cette possibilité de protection ou d'exclusion par le plan. Espace négatif : l'appartement maternel, qui existe par un très long plan-séquence à la fin duquel le compagnon de la mère cherche à exclure Zach. Par un jeu de miroirs, Zach est placé à l'extérieur de l'appartement, mais par son reflet il semble encore présent à l'intérieur [00:23:05]. Le cadrage accomplit temporairement le rêve que la réalité refuse à Zach. Espace positif : la chambre des deux amants, et en particulier le lit où ils font l'amour la première fois [00:31:37]. Une lumière céleste crée un lieu immatériel, qui dissout la réalité sordide.

Sons

Un film sans rap

Contrairement aux clichés qu'on aurait pu accoler à un film mettant en scène une jeunesse marseillaise, le rap est très peu présent dans *Shéhérazade*. Il n'est pas absent pour autant. Jean-Bernard Marlin l'utilise au salon de coiffure [séq. 2], dans la voiture et au magasin de sport [séq. 3] ainsi que dans le bar à chicha [séq. 13]. Néanmoins, l'amateur de rap ne reconnaît nettement que « Milano » de Soolking dans la boîte de nuit [séq. 11]. Les autres titres créent seulement une toile de fond sonore car Marlin n'emploie pas la musique populaire à des fins dramatiques. Il ne l'utilise que si elle est conforme à l'ambiance d'un lieu. Il limite son usage pour rester le plus près possible des sons de la ville.

● Caractérisations urbaines

Les sons à visée réaliste sont extrêmement nombreux. Klaxons, moteurs qui accélèrent, échos de paroles habitent la majorité des scènes en extérieur. La plupart de ces bruits sont rajoutés au mixage : ils créent un hors-champ sonore qui agrandit l'espace. Si la bande-son est très souvent saturée, Marlin veille à faire respirer les scènes et à aménager des oasis de silence au milieu du bouillonnement urbain. Par le son, le cinéaste oppose la violence de la rue et la quiétude relative des chambres et des intérieurs [Espaces]. Ainsi, dans la chambre de Shéhérazade, les sons sont très assourdis. C'est un abri, un cocon. Les sons de la ville importent finalement moins que les différences d'intensité.

● Synthétiseurs

La musique composée pour le film par Jacob Stambach s'inscrit dans cette ambiance urbaine et brutale. À l'exception des génériques de début et de fin, elle est employée trois fois. Elle renvoie de façon explicite à la bande originale de Giorgio Moroder pour *Scarface* [Genre]. Joué par des synthétiseurs, le thème principal éclate lors de la fuite de Shéhérazade et de Zach hors du magasin de sport. Il marque l'insolence de la jeunesse et la naissance d'une affection. Il réapparaît lorsque Zach se venge des Bulgares : l'énergie du film de gangsters éclate, même si elle accompagne une violence perçue comme légitime de la part du spectateur. Ces envolées sont très localisées. Elle convertit l'énergie de la ville en fougue lyrique. Elle comporte une tonalité bien plus mélancolique et introspective, lorsque Zach se rend au commissariat [séq. 15]. Le film de genre laisse place à une méditation morale.

● Vivaldi

Pour accentuer le drame, Marlin s'appuie sur une musique extradiégétique, rajoutée au montage et au mixage : le tout début du premier mouvement du concerto *L'Été des Quatre Saisons* de Vivaldi. Il s'agit de la partie lente, qui sonne comme un lament et confère aux séquences solennité et gravité. Elle évoque d'autres usages célèbres de la musique classique au cinéma : *La Passion selon saint Matthieu* de Bach au début de *Casino* de Martin Scorsese (1996), le concerto pour basson de Vivaldi, utilisé par Pasolini dans *Mamma Roma* (1962) ou encore la musique de Lully dans



Pickpocket de Bresson — trois grandes références pour Marlin. Elle n'est employée que quatre fois, mais scande les passages stratégiques du récit : la passe de Shéhérazade avec trois clients devant Zach [séq. 7] ; l'étreinte consolatrice de Shéhérazade, telle une *pietà* [séq. 9] ; la conscience de la trahison de la mère [séq. 15] ; enfin le passage final de Zach en prison, avant son agression par les détenus [séq. 17]. Conscience de l'inacceptable, compassion, abandon de la mère, calvaire et rédemption : l'emploi de la musique de Vivaldi montre surtout la part de sacré qui transcende la violence. Le destin de Zach, aussi âpre soit-il, tient davantage de la recherche du salut que de la tragédie.

● Entendre le son ou l'absence de sons

Jean-Bernard Marlin utilise le son pour créer des contrastes entre les séquences. À ce titre, deux exercices sont intéressants. Exercice 1 : faire entendre la bande-son sans montrer le film, en choisissant certaines scènes. Il s'agit de montrer que les coupes du montage sont signalées par des oppositions sonores, parfois plus explicites que l'image. Un exemple est frappant entre les séquences 10 et 11 [00:58:12]. Le ressac de la mer crée un contraste saisissant avec la boîte de nuit. Après l'amour, le vacarme du monde reprend ses droits. Exercice 2 : après avoir expliqué quand apparaît la musique extradiégétique, demander pourquoi elle est absente de certaines séquences. La musique au cinéma n'est pas seulement affaire de mélodies : elle concerne le rythme même du film et le choix de l'emplacement musical est décisif. Dans la séquence 9, lorsque Zach est frappé par les Bulgares, il n'y a aucune musique, le bruit de moteur des voitures est amplifié. Mais quand Shéhérazade arrive, tous les bruits disparaissent au profit du seul concerto de Vivaldi. Pourquoi ne pas avoir utilisé Vivaldi plus tôt ? Pourquoi cette disparition dans la bande-son ? La violence physique éclate au cœur même de la ville. La musique de Vivaldi ne sert pas la violence, mais le salut et le besoin de compassion.



Document

Les premières paroles du cinéaste sur son film

Shéhérazade a été présenté pour la première fois en 2018 au Festival de Cannes, dans le cadre de la sélection de la Semaine de la Critique. Pour son catalogue, son délégué général, Charles Tesson, a recueilli la parole de Jean-Bernard Marlin. Ce sont les tout premiers propos du cinéaste sur son film, avant la première projection cannoise.

« Le point de départ, c'était il y a cinq ans, à Marseille, un fait divers sur un petit proxénète. Un adolescent de 16 ans, en fugue, est arrêté dans un hôtel de passe du centre-ville où il vit avec deux filles prostituées de son âge. Pendant plusieurs mois, ils vivent de l'argent de la prostitution. On l'accuse de proxénétisme. Eux, ils vivent une histoire d'amour.

Pour écrire ce film, je suis revenu habiter dans la ville où j'ai grandi, Marseille. Je connaissais certains comédiens du film, avant le casting et le tournage et ils ont inspiré l'écriture du scénario. Très vite, le choix de comédiens non professionnels s'est imposé. Ils avaient instinctivement le langage, les gestes des personnages. Leur visage racontait une histoire. Dylan Robert, le comédien principal, est très proche du personnage de Zachary. Avec les autres acteurs, j'ai recherché cette coïncidence entre le réel et le scénario. Un autre acteur, incarcéré depuis 4 ans, sortait de prison tous les jours pour interpréter un des personnages principaux.

Shéhérazade mêle des codes du documentaire, du thriller, du film noir et de l'histoire d'amour. Si, avec Catherine Paillé, nous avons construit le récit selon une logique de personnage très précise, je voulais raconter une histoire de notre époque, ancrée dans le réel, à la manière du néoréalisme italien. Les intrigues et les scènes mafieuses, je les ai écrites en me documentant, puis je les ai réécrites sur le tournage avec certains acteurs qui connaissaient mieux les situations que je décrivais.

Je tenais à insuffler une dimension romanesque à cette histoire d'amour, construire un grand récit. Que Zachary et Shéhérazade "se crament" pour une histoire de cœur, qu'ils touchent au sublime. J'ai beaucoup pensé à Pasolini et à Elia Kazan lors de l'écriture, afin que cette histoire d'amour sur la brèche, au jour le jour, soit une éducation sentimentale contemporaine. »

Les propos de Marlin se divisent en quatre grandes parties : point de départ / méthodes de tournage / influences du genre / une histoire d'amour. Voici quelques pistes d'approfondissement avec les élèves.

- Que reste-t-il du point de départ du film dans le scénario de *Shéhérazade*? Quels éléments dramatiques ont été ajoutés, et dans quelle intention selon vous?
- Comment Jean-Bernard Marlin justifie-t-il le choix de comédiens non professionnels? Qu'apportent-ils au film?
- On peut penser qu'un bon acteur est un acteur qui sait tout jouer et qui est crédible quel que soit son rôle. Est-ce cela qui intéresse Jean-Bernard Marlin?
- Le cinéaste cite aussi le nom d'Elia Kazan, très célèbre pour avoir perfectionné ce qu'on a appelé la Méthode de l'Actors Studio. On pourra faire des recherches sur cette technique de jeu et sur les acteurs célèbres qui l'ont popularisée (Marlon Brando, James Dean, Robert de Niro, Al Pacino, etc.). Peut-on l'associer à la façon dont Dylan Robert et Kenza Fortas jouent dans le film?
- Jean-Bernard Marlin rattache *Shéhérazade* à des genres existants, en particulier le thriller et le film noir. À quoi précisément ces termes renvoient-ils? Quelles en sont les caractéristiques cinématographiques? Marlin a même déclaré qu'il voyait en *Shéhérazade* un film « transgenre »: pouvez-vous expliquer ce qu'il entend par là?
- Le cinéaste insiste à la fin de son entretien sur la dimension « sublime » de ce récit. À quelles scènes fait-il allusion? Pensez-vous qu'il soit parvenu à la communiquer au spectateur?

FILMOGRAPHIE

Le film

Shéhérazade (2018),
DVD et Blu-ray, Ad Vitam.

Influences du cinéaste

Pickpocket (1959)
de Robert Bresson,
DVD et Blu-ray, Potemkine.

Mamma Roma (1962)
de Pier Paolo Pasolini,
DVD, Carlotta Films.

America, America (1963)
d'Elia Kazan,
DVD, BAC Films.

Mean Streets (1973)
de Martin Scorsese,
DVD et Blu-ray, Carlotta
Films.

Scarface (1983)
de Brian De Palma,
DVD et Blu-ray, Universal.

Autour du film

Toni (1935) de Jean Renoir,
DVD et Blu-ray, Gaumont.

Les Amants de la nuit (1948)
de Nicholas Ray, DVD,
Éditions Montparnasse.

Taxi Driver (1976)
de Martin Scorsese,
DVD et Blu-ray, Sony
Pictures.

La Promesse (1996)
de Luc et Jean-Pierre
Dardenne, DVD,
Why Not Productions.

L'Enfant (2005) de Luc
et Jean-Pierre Dardenne,
DVD, Blaq Out.

The Wire (2002-2008)
de David Simon et Ed Burns
(5 saisons), DVD et Blu-ray,
HBO.

BIBLIOGRAPHIE

Critiques

• Olivia Cooper-Hadjian,
« Une histoire de mots »,
Critikat, 4 septembre 2018 :
↳ [critikat.com/actualite-cine/
critique/sheherazade](http://critikat.com/actualite-cine/critique/sheherazade)

• Stéphane du Mesnildot,
« Shéhérazade »,
Cahiers du cinéma n° 747,
septembre 2018.

• Thomas Sotinel, « Un casting
sauvage qui a duré six
mois pour Shéhérazade »,
Le Monde, 4 septembre
2018 :

↳ [lemonde.fr/cinema/
article/2018/09/04/
un-casting-sauvage-qui-
a-dure-six-mois-pour-
sheherazade_5349851_3476.
html](http://lemonde.fr/cinema/article/2018/09/04/un-casting-sauvage-qui-a-dure-six-mois-pour-sheherazade_5349851_3476.html)

• Marcos Uzal, « Shéhérazade,
parfum de flamme »,
Libération, 4 septembre
2018 :

↳ [liberation.fr/
cinema/2018/09/04/
sheherazade-parfum-de-
flamme_1676541](http://liberation.fr/cinema/2018/09/04/sheherazade-parfum-de-flamme_1676541)

Articles et entretiens

• Ava Cahen et Franck
Finance-Madureira,
« Au cinéma, j'ai envie de
croire à la vérité des corps
et des visages », *French
Mania*, 26 décembre 2018 :
↳ [frenchmania.fr/
jean-bernard-marlin-
sheherazade-au-cinema-jai-
envie-de-croire-a-la-verite-
des-corps-et-des-visages](http://frenchmania.fr/jean-bernard-marlin-sheherazade-au-cinema-jai-envie-de-croire-a-la-verite-des-corps-et-des-visages)

• Maxime Retailleau,
« L'interview de Jean-
Bernard Marlin, réalisateur
de l'incandescent
Shéhérazade », *Antidote*,
7 septembre 2018 :

↳ [magazineantidote.com/art/
interview-jean-bernard-
marlin-sheherazade](http://magazineantidote.com/art/interview-jean-bernard-marlin-sheherazade)

• Guillaume Tion, « Jean-
Bernard Marlin : "Ma priorité,
c'était mon film, je n'avais
que ça" », *Libération*,
4 septembre 2018 :
↳ [liberation.fr/cinema/2018/
09/04/jean-bernard-marlin-
ma-priorite-c-etait-mon-film-
je-n-avais-que-ca_1676543](http://liberation.fr/cinema/2018/09/04/jean-bernard-marlin-ma-priorite-c-etait-mon-film-je-n-avais-que-ca_1676543)

SITES INTERNET

Rue Curial (2014), un film
documentaire de Julian
Ballester sur la prostitution
des transgenres à Marseille :
↳ [youtube.com/watch?v=48y
RX9EwZ4s&t=72s](http://youtube.com/watch?v=48yRX9EwZ4s&t=72s)

Romane Frachon, « Face
à la crise, les travailleuses
du sexe marseillaises
plus fragiles que jamais »,
Marsactu, 23 décembre
2020 :

↳ [marsactu.fr/face-a-la-crise-
les-travailleuses-du-sexe-
marseillaises-plus-fragiles-
que-jamais](http://marsactu.fr/face-a-la-crise-les-travailleuses-du-sexe-marseillaises-plus-fragiles-que-jamais)

Transmettre le cinéma

Des extraits de films,
des vidéos pédagogiques,
des entretiens avec
des réalisateurs et des
professionnels du cinéma.

↳ [transmettrelecinema.com/
film/sheherazade](http://transmettrelecinema.com/film/sheherazade)

**VIDÉOS
EN
LIGNE**

- Entretien avec le chef
opérateur Jonathan
Riquebourg
- Entretien avec la
directrice de casting
Cendrine Lapuyade

CNC

Tous les dossiers du
programme *Lycéens et
apprentis au cinéma* sur le
site du Centre national du
cinéma et de l'image animée.

↳ [cnc.fr/cinema/education-
a-l-image/lyceens-et-
apprentis-au-cinema/
dossiers-pedagogiques/
dossiers-maitre](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre)

Lauréat du prix Jean-Vigo en 2018 et de trois césars en 2019 (meilleur premier film, meilleur espoir féminin pour Kenza Fortas, meilleur espoir masculin pour Dylan Robert), *Shéhérazade* a fait l'unanimité critique et professionnelle.

De nos jours, à Marseille, Zach et Shéhérazade se rencontrent. Tous deux sont mineurs. Lui vient de sortir de prison, elle se prostitue. Le film ne raconte pas du tout un parcours meurtrier à la *Bonnie & Clyde*, ni une chute tragique et désespérée.

C'est un conte moral où les deux adolescents, en parvenant à s'aimer, trouvent le courage de s'en sortir et de résister à la spirale d'une vengeance qui entraînerait leur perte. Le film est solaire, romantique, romanesque, lyrique même, traversé d'énergie et d'espoir, mais il est tout autant dur et naturaliste. Les situations qu'il décrit sont rêches, crues, choquantes parfois. *Shéhérazade* affronte la misère contemporaine en face, sans sentimentalisme mais aussi sans complaisance ni édulcoration. À travers le destin de Zach et de Shéhérazade et la violence dont ils feront tous les deux l'épreuve jusque dans leur chair, le réalisateur Jean-Bernard Marlin filme aussi l'apprentissage du respect et de la dignité que nous devons aux autres comme à nous-mêmes, et dont l'amour est le triomphe.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA