

Lycéens et
apprentis au cinéma

Livret
enseignant·e

Région
Grand Est

JULIETTE ARMANET

BASTIEN BOUILLON

PARTIR UN JOUR

UN FILM DE
AMÉLIE BONNIN



Propriété



TCB
THÉÂTRE CINÉMA

LE RECIT
LE RÉSEAU EST CINÉMA
IMAGE ET TRANSMISSION

Soutenu par

GOUVERNEMENT
Liberté
Égalité
Fraternité



La Région
Grand Est

Sommaire

P 3	La réalisatrice
P 4	Genèse du projet
P 6	Fiche technique
P 7	Découpage narratif
P 9	Analyse du récit
P 12	Analyse de séquence
P 14	Réconcilier la France de Sardou et d'Armanet
P 16	Tropes : hommage à la culture populaire
P 18	Représenter les femmes hors du male gaze : l'exemple d'Agnès Varda
P 20	Transmissions
P 21	Echos
P 22	Filmographie et sitographie

La réalisatrice

Se raconter dans la fiction

On pourrait commencer par évoquer les études d'Amélie Bonnin, son baccalauréat option théâtre, l'école d'art effectuée en post-bac ou ses études en graphisme au Canada... Mais pour comprendre le parcours de l'artiste – et elle est une artiste complète – les enjeux qui la passionnent dans ses œuvres ; il paraît plus opportun d'évoquer son histoire familiale. Par la branche maternelle, elle est issue d'une famille de bouchers de père en fils (même si ses parents travaillaient dans le domaine bancaire). Comme Cécile, la réalisatrice a grandi dans une petite bourgade et s'est réalisée à Paris ; comme Cécile, elle connaît le quotidien d'un commerce de bouche, en l'occurrence la boucherie. Elle consacre d'ailleurs un documentaire¹ à son oncle pour garder mémoire de cette institution, avant qu'il ne lui trouve un repreneur. Son projet, d'abord personnel, se professionnalise, et laisse s'épanouir des velléités de réalisation. Dans son œuvre, elle capture les carcasses d'animaux de manière crue, avec la même authenticité que le photographe Eli Lotar² à la Villette. Sa manière de filmer le réel, sans filtre, inspirera certainement son rapport à la fiction. Elle se découvre en tant qu'autrice, et ose, peu à peu, se présenter comme telle ; l'expérience lui ouvrira les portes de la fiction. On identifie bien à l'origine sa passion pour les arts culinaires et les moments de partage qu'ils engendrent, sa propension à étudier ses sujets de manière minutieuse, estudiantine, mais parfois aussi sa volonté de lâcher prise et relâcher la forme (ici le karaoké, le chanter vrai).

Aux abattoirs
de La Villette
— Eli Lotar



Dessin d'Amélie
Bonnin pour
l'Atelier intérieur

Une réalisatrice à l'intersection des arts

Avant d'être réalisatrice, Amélie Bonnin a porté plusieurs casquettes : directrice artistique, illustratrice, puis documentariste. Elle est capable de faire dialoguer plusieurs formes d'expression, de croiser les techniques et les mediums. Elle a notamment été directrice artistique de la revue engagée *La Déferlante*, revue des révolutions féministes ou encore de projets dramaturgiques. Pendant plusieurs années, elle dessine les invités de *L'Atelier intérieur* sur France Culture, exercice délicat qui consiste à saisir une présence, une humeur ou une voix en quelques traits. Elle choisit un style naïf, enfantin, et laisse imaginer que tout est pris sur le vif, spontané, comme pour capter une vérité profonde de l'instant. On retrouvera le même désir dans son cinéma, de s'autoriser l'imparfait, le vif et le réel, comme pour rendre ses personnages plus authentiques.

Elle confie à la revue en ligne Format court s'inspirer autant de *Starmania*³ que des *Chansons d'amour*⁴, or, la richesse de ses inspirations, qui entrelacent culture populaire et culture académique, innervent *Partir un jour*. Quand elle évoque les aller-retours effectués entre Paris et la province, ce sont aussi les aller-retours entre les milieux sociaux qu'elle trace. Sous cet éclairage, on peut comprendre pourquoi ses récits narrent le retour vers l'endroit où l'on a grandi et l'expérience du trans-fuge de classe. Quand *Partir un jour* fait l'ouverture du festival de Cannes en 2025, elle trouve l'expérience surréaliste. Les journalistes souligneront avec systématisme que son introduction à Cannes était inattendue, comme fascinés par le storytelling induit : une femme de 40 ans réalise son premier long-métrage.

1. *La Mélodie du Boucher*, 2013

2. Eli Lotar, photographe et cinéaste franco-roumain proche du mouvement surréaliste, réalise en 1929 une célèbre série de photographies prises aux abattoirs de La Villette, marquée par une représentation frontale et documentaire des carcasses animales.

3. Opéra rock composé par Michel Berger, sur un livret de Luc Plamondon. Première en 1979.

4. *Les Chansons d'amour*, film musical réalisé par Christophe Honoré en 2007.

Genèse du projet

Robin Robles (producteur pour la société Topshot Films) et Amélie Bonnin ont un ami en commun, ce qui leur permet d'apprendre à se connaître avant le projet. Le producteur encense *La Mélodie du boucher* qu'elle réalise, notamment le rapport au territoire qu'elle y développe ; il est subjugué par son regard singulier et sa manière de capter le quotidien. Plus tard, elle partage avec lui son envie de fiction et lui demande quelques conseils. Puis, étudiante à La Fémis, elle lui fait lire le court-métrage *Partir un jour* qu'elle co-écrit avec Dimitri Lucas...



Du court au long métrage : un pari risqué

Avant *Partir un jour*, le long-métrage, il y a d'abord un court-métrage, produit en pleine période de crise sanitaire. Les deux œuvres d'Amélie Bonnin partagent un même titre, mais différent sensiblement. Dans le court-métrage, Julien rentre en province après avoir publié son premier roman. Il revient dans le Calvados pour aider ses parents à déménager, à la suite du départ à la retraite de son père ; en parallèle, on apprend qu'il sera bientôt père lui-même. En faisant ses courses au supermarché, il croise Caroline, une amie d'enfance enceinte, devenue caissière. Ils se retrouvent le soir même pour une escapade à la piscine municipale, où les non-dits de l'époque reprennent forme. Dans le long-métrage, c'est Cécile qui revient au bercail, alors qu'elle est sur le point d'ouvrir un restaurant gastronomique. On observe plusieurs variations : elle rentre pour soutenir son père, victime d'un infarctus ; elle est enceinte mais refuse de devenir mère ; elle retrouve Julien à la patinoire plutôt qu'à la piscine.

On reproche souvent aux adaptations de courts-métrages d'en allonger le propos artificiellement. Parfois, le scénario n'est pas assez remanié ; d'autres fois, le découpage est mal rythmé ; certaines fois, on n'en comprend pas la valeur ajoutée... Ici, la réalisatrice ose prendre ses distances avec le matériau d'origine, et l'on imagine qu'il a fallu du temps

pour le déconstruire. Avec son compère Dimitri Lucas, elle décide d'inverser les rôles des protagonistes, Cécile se glissant dans celui de Julien. Elle souhaite aussi développer l'histoire familiale, qu'elle n'avait pas eu la place d'explorer dans le court-métrage. Enfin, l'idée de la gastronomie permet d'aborder les questions de transmission et l'histoire familiale de Cécile. Père et fille font le même métier, mais avec des philosophies différentes ; ils en oublient leurs points communs.

On remarque une continuité artistique entre les œuvres, car la cinéaste collabore avec le même directeur de la photographie, David Cailley. Ce dernier dira qu'il avait rarement vu un premier film si bien préparé et si bien produit. En effet, le court-métrage avait servi, en quelque sorte, de préparatif pour le long et avait permis aux équipes de construire une méthodologie commune. Elles gagnent ainsi en professionnalisme, le budget étant plus important et permettant aux acteurs d'être accompagnés par un coach musical et des chorégraphes. Le passage du court au long se traduit aussi par l'ajout de décors emblématiques, absents du projet originel. La réalisatrice a un véritable coup de cœur pour le restaurant routier, avec tout le défi technique que cela pouvait représenter.

« Le décor principal du film était aussi le principal défi sonore. On a fait doubler toutes les vitres du rez-de-chaussée pour rendre le lieu praticable au son. Aujourd'hui, on peut nettoyer énormément de choses en post-production, mais plus on nettoie, plus on enlève du détail. »

— Rémi Chanaud⁵

Un film musical qui embrasse le réel

Amélie Bonnin ne savait pas vraiment comment initier l'écriture d'un film. Elle explique avoir un tempérament un peu scolaire, c'est pourquoi elle s'est tournée vers la formation de l'Atelier Scénario de La Fémis. Une fois les repères académiques acquis, elle a appris à s'en détacher...

Les *Chansons d'amour*⁶ est le film qu'elle a en tête au moment de coécrire *Partir un jour*. Il l'a marquée par son authenticité, par cette manière de faire entendre les voix des acteurs et des actrices, précisément parce que ce ne sont pas des chanteurs professionnels. On devine d'ailleurs que Louis Garrel, le principal protagoniste du film, n'est pas chanteur de formation, et c'est ce qui différencie vraiment le film des comédies musicales plus traditionnelles : les parties chantées et dialoguées se succèdent presque sans transition, comme si le chant s'inscrivait naturellement dans la diégèse. Pour elle, le film de Christophe Honoré signe un renouveau du genre.

Dans *On connaît la chanson*⁷, un film musical qui s'appliquait aussi à casser les codes, les saynètes musicales paraissaient relativement spontanées mais les acteurs interprétaient en playback les titres originaux, c'est une différence notable. Il est probable que la réalisatrice ait cherché à s'en distancier.

Dans *Partir un jour*, Amélie Bonnin pousse plus loin encore cette quête d'imperfection, d'autant que la plupart des captations sonores se font en direct. Au moment des castings, elle ne fait pas passer de tests de chant aux acteurs et ne cherche pas à sélectionner des timbres vocaux particuliers. Bastien Bouillon bénéficie d'un accompagnement vocal, mais la réalisatrice refuse de polir sa voix : ce qui l'intéresse, ce sont justement ses fragilités, ses aspérités, tout ce qui échappe à une performance trop maîtrisée.

Cela apparaît particulièrement dans la scène de la patinoire. Bastien Bouillon ne chante jamais comme un professionnel ; il se donne entièrement, parfois très haut, avec un timbre singulier et un phrasé immédiatement reconnaissable. Ses fausses notes, lorsqu'elles surviennent, produisent une impression d'authenticité, un "chanter vrai", comme on le ferait dans sa salle de bain le matin. L'ingénieur du son cherche bien sûr les prises les plus harmonieuses, mais l'ensemble doit conserver quelque chose d'humain. La transition entre chant et parole reste ainsi volontairement poreuse, tant les acteurs passent de l'un à l'autre sans délimitation stricte.

À l'inverse, Juliette Armanet occupe une place singulière dans ce dispositif puisqu'elle est chanteuse avant d'être actrice. Le mouvement s'inverse alors : ce n'est pas sa voix qui paraît fragile, mais son jeu qui échappe aux habitudes très codifiées des acteurs français, laissant émerger une forme de naïveté et de sincérité. La dernière chanson, *Partir un jour*, occupe également un statut à part : plus *clipesque* dans sa forme, enregistrée en studio et diffusée sur les plateformes de streaming, elle devient un morceau autonome, qui dépasse le cadre du récit tout en venant le clôturer.



Le musical au cinéma

« Le charme du genre et sa spécificité tiendraient, dit Altman⁸, dans cette inversion provisoire des rôles, et dans l'art avec lequel un fondu sonore, prenant souvent pour pivot un son de l'environnement des personnages, voire une phrase qu'ils prononcent ou quelques notes qu'ils fredonnent, amènent la musique à prendre temporairement les commandes. »

— Michel Chion, *La Comédie musicale*

Définir précisément le film musical ou la comédie musicale reste difficile. Presque tous les films comportent de la musique, qu'elle soit diégétique (c'est-à-dire entendue par les personnages eux-mêmes : radio, orchestre, voix chantée dans l'espace du récit) ou non diégétique (musique ajoutée pour le spectateur uniquement). Les deux peuvent d'ailleurs s'enchaîner ou se superposer : un personnage fredonne quelques notes et un orchestre invisible prend progressivement le relais.

Le théoricien du cinéma Michel Chion s'appuie notamment sur les travaux du chercheur américain Rick Altman pour montrer que le film musical ne se définit pas simplement par la présence de chansons. Selon Altman, ce qui caractérise véritablement le genre, c'est le moment où la relation habituelle entre le son et l'image s'inverse : dans une scène dialoguée classique, le son semble suivre les personnages et leurs actions ; dans le film musical, il arrive au contraire que les gestes, les déplacements ou le chant paraissent soudain guidés par la musique elle-même.

Le film musical constitue donc une catégorie très large, dont la comédie musicale classique n'est qu'une forme particulière. Héritée de Broadway et du cinéma hollywoodien, celle-ci repose souvent sur de grands numéros chantés et chorégraphiés qui suspendent momentanément le réalisme du récit. Les passants se mettent à chanter ensemble, les corps dansent dans des décors immenses, la réalité se suspend momentanément au profit du spectacle. Très tôt, des réalisateurs américains comme Lloyd Bacon, avec *42e Rue*, comprennent que le cinéma ne doit pas simplement filmer une scène de théâtre mais le faire en usant au maximum de la grammaire visuelle. Les mouvements et angles de caméra, le montage et autres effets visuels deviennent eux aussi des outils chorégraphiques, le spectacle naît autant de la grammaire visuelle que des danseurs eux-mêmes.

Historiquement, les passages chantés servent aussi à exprimer ce que les personnages ne parviennent plus à dire par le dialogue seul : le désir amoureux, le regret, la mélancolie ou l'euphorie. Ils permettent également d'accélérer l'évolution psychologique des personnages, bref d'exprimer l'ineffable et réaliser d'élégantes ellipses.

5. Propos recueillis auprès de Rémi Chanaud (ingénieur du son) par Anaïs Lasvigne, 17 mars 2026.

6. Dans les *Chansons d'amour*, les titres étaient certes chantés par les acteurs du film, mais enregistrés en amont, puis repris en playback au moment du tournage.

7. *On connaît la chanson*, Alain Resnais, 1997.

8. Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne*, Paris, Armand Colin, 1992.

Fiche technique



Titre : <i>Partir un jour</i>
Réalisatrice : Amélie Bonnin
Scénario : Amélie Bonnin et Dimitri Lucas
Production : Topshot Films et Les Films du Worso
En coproduction avec : Pathé Films, France 3 Cinéma, Logical Content Ventures
Image : David Caillley
Décors : Chloé Cambournac
Montage : Héloïse Pelloquet
Chef opérateur du son : Rémi Chanaud
Montage son : Jeanne Delplancq, Fanny Martin
Mixage : Niels Barletta
Musique : P.R2B / Pauline Rambeau de Baralon, Keren Ann, Thomas Krameyer, Germain Izydorczyk, Emma Prat, Théo Kaiser, Chilly Gonzales
Supervision musicale : Matthieu Sibony
Costumes : Julie Miel
Maquillage et coiffure : Virginie Seffar
Directeur de production : Marc Cohen
Avec la participation de : Ciné+ OCS, France Télévisions
Distribution France : Pathé Films
Film : couleur
Durée : 1h38
Sortie France : 13 mai 2025
Nationalité : France
Genre : comédie dramatique
Casting Cécile : Juliette Armanet Raphaël : Bastien Bouillon Gérard : François Rollin Sofiane : Tewfik Jallab Fanfan : Dominique Blanc Heddy : Mhamed Arezki Richard : Pierre-Antoine Billon Nathalie : Amandine Dewasmes Ludovic : Igor Kovalsk Jean-Mi : Ludovic Berthillot Cambouis : Éric Mariotto
Partenaires financiers : Canal+, Ciné+ OCS, France Télévisions, Centre national du cinéma et de l’image animée, Région Grand Est, Eurométropole de Strasbourg, Colmar Agglomération, Indéfilms 13, Cinéaxe 6, Palatine Étoile 22, Cinémage 19, Cofinova 21, Indéfilms Initiative 11, Sacem, Procirep

Découpage narratif

1 LA CHEFFE EN CUISINE
[00:00:00–00:03:38]
Cécile et Sofiane sont chefs dans un restaurant gastronomique. Elle paraît exigeante, perfectionniste et submergée par le stress. Un appel téléphonique l’interrompt.

2 UNE CHEFFE STRESSÉE
[00:03:39–00:06:53]
“Une chef stressée, c’est une brigade stressée.” Cécile refuse de rendre visite à son père qui est hospitalisé. Elle semble anxieuse à l’idée de retrouver sa famille et souhaite consacrer tout son temps à l’ouverture de son restaurant.

3 UNE CHEFFE MÉDIATISÉE
[00:06:54–00:07:48]
Cécile fait du co-voiturage dans le véhicule d’un chauffeur poids-lourds. Il évoque son aventure dans l’émission *Top Chef*, aventure qu’il a suivie avec grande attention. Elle lui propose des Dragibus.

4 LE ROUTIER FAMILIAL
[00:07:48–00:11:46]
“Surtout pas de stress, il faut pas que je m’énerve. Et ça m’énerve !”
Le père de Cécile est retourné bien vite au travail après avoir fait un infarctus. Elle aide ses parents en cuisine et critique leurs choix culinaires. Son père lui reproche d’avoir renié ses origines en participant à l’émission *Top Chef*.

5 UNE IVG ANNONCÉE
[00:11:47–00:14:32]
Dans sa chambre, Cécile consulte ses messages vocaux. Son médecin lui propose une date d’échographie de datation, en vue d’une prochaine IVG. Elle appelle ensuite son compagnon, Sofiane, mais il ne paraît pas disponible ; elle ne peut en discuter avec lui. Au cours de la nuit, elle se réveille pour vomir, preuve indéniable des bouleversements vécus par son corps. Au petit matin, elle entend ses parents se disputer...

6 OVERBOOKÉE
[00:14:33–00:17:29]
Cécile appelle Sofiane et lui demande d’appeler une journaliste du magazine *Elle* pour lui envoyer des visuels. Elle ne parvient pas à se détacher de ses impératifs professionnels. Son père lui reproche encore ses propos dans *Top Chef*. Il devine qu’elle est enceinte, elle lui répond qu’elle ne souhaite pas garder l’enfant.

7 LE MARCHÉ
[00:17:30–00:20:56]
Cécile se promène sur le marché en dégustant des fritures. Elle y retrouve Raphaël, un ami d’enfance. L’échange laisse affleurer une jolie complicité.

8 “CE FOUTU RIDEAU DE PERLES”
[00:20:57–00:22:43]
Cécile et sa mère évoquent la possible retraite de son père. On sent que le couple se taquine souvent mais s’aime d’un amour véritable.

9 MOURIR SUR SCÈNE
[00:22:44–00:25:06]
Cécile observe son père au travail. En arrière-cuisine, il épluche des pommes de terre. Elle vient l’aider.

10 LES RETROUVAILLES AVEC LA BANDE D’AMIS
[00:25:07–00:29:37]
Cécile décide de rester un peu avec ses parents. Elle passe une soirée avec ses amis du lycée et notamment Raphaël. “On se calme la vedette.” Son snobisme est encore pointé par ses interlocuteurs, Cécile semble encore relativement condescendante vis-à-vis des usages culinaires au quotidien. Un appel du célèbre chef Philippe Etchebest semble beaucoup stresser la jeune femme.

11 JEU DE MIME ET RÉVÉLATIONS INTIMES
[00:29:38–00:35:56]
Un jeu de mimes permet des révélations intimes, les camarades révèlent à Cécile que Raphaël avait le béguin pour elle en fin d’adolescence.

12 DANSE DANS L’ARRIÈRE-CUISINE
[00:35:57–00:38:42]
Cécile cherche l’inspiration pour créer un “plat signature”. Elle retrouve de la légèreté et joie de vivre, elle danse dans la cuisine du routier familial.

13 LA DISPUTE
[00:38:43–00:41:03]
Cécile souhaite embaucher un assistant pour épauler son père, il refuse. S’ensuit une violente dispute et les non-dits se libèrent.

14 LE GARAGE DE RAPHAËL
[00:41:04–00:43:09]
Cécile et Raphaël se remémorent leurs années lycée, les badinages adolescents.

15 RAPHAËL, PÈRE DE FAMILLE

[00:43:10–00:45:37]

Cécile rencontre Nathalie, la compagne de Raphaël, ainsi que leur fils. Elle est surprise de le découvrir en père de famille et semble décontenancée.

16 RETROUVAILLES ENTRE CÉCILE ET NATHALIE

[00:45:38–00:46:31]

Nathalie explique à Cécile qu'elle apprécie beaucoup son père, pour sa gouaille et son esprit lorsqu'il était hospitalisé.

17 LA COURSE DE MOTO CROSS

[00:46:32–00:47:03]

Cécile observe Nathalie et son fils ; ils encouragent Raphaël. Elle comprend que la vie a suivi son cours et n'est pas si figée qu'elle ne l'aurait cru.

18 APÉRITIF AVEC LES ROUTIERS

[00:47:04–00:48:12]

Sur le parking de l'Escale, les routiers proposent à Cécile de boire un digestif. Elle diffère son retour à Paris...

19 L'ARRIVÉE DE SOFIANE

[00:48:13–00:50:29]

Cécile paraît très tendue en découvrant que Sofiane est venu la rejoindre. Elle semble même agressive. Puis, le père de Cécile annonce, malgré lui, la grossesse de Cécile à Sofiane.

20 L'INQUIÉTUDE DE SOFIANE

[00:50:30–00:51:20]

Sofiane cherche à renouer la communication avec Cécile, en vain.

21 LA RENCONTRE ENTRE SOFIANE ET RAPHAËL

[00:51:21–00:54:33]

Sofiane sent que Cécile n'est pas transparente quant à ses sentiments envers Raphaël...

22 LA BOÎTE DE NUIT

[00:54:34–00:57:09]

La jalousie entre Raphaël et Sofiane devient patente. En boîte de nuit, la tension monte.

23 POINT DE RUPTURE

[00:57:10–01:00:03]

Sofiane reproche à Cécile de lui avoir dissimulé sa grossesse, elle estime qu'il cherche à la faire culpabiliser.

24 UN PÈRE BIENVEILLANT

[01:00:04–01:01:00]

Le père de Cécile cherche à la rassurer et la reconforter. Elle réagit sur la défensive.

25 PAROLES ET PAROLES ET PAROLES...

[01:01:01–01:04:36]

La mère de Cécile parodie les discours de son incorrigible mari.

26 RETROUVAILLES À LA FENÊTRE

[01:04:37–01:05:36]

Raphaël vient chercher Cécile qui se repose dans sa chambre d'adolescente.

27 LA PATINOIRE

[01:05:37–01:12:05]

Cécile et Raphaël se remémorent les occasions manquées, une histoire d'amour qui n'a jamais vu le jour. Ils explorent leurs souvenirs communs dans la patinoire municipale, en pleine nuit.

28 GROSSESSE EN SUSPENS

[01:12:06–01:13:03]

Cécile pense qu'elle fait une interruption précoce et spontanée de la grossesse, elle refuse de se rendre aux urgences hospitalières ; Raphaël pense immédiatement à demander de l'aide à sa compagne qui est soignante.

29 LIBERTÉ DE CHOIX

[01:13:04–01:17:23]

Nathalie rappelle à Cécile qu'elle est libre de son choix et qu'elle peut tout à fait demander une IVG au cours du mois suivant. C'est un moment de sororité entre les deux femmes.

30 CÉCILE MISE À NU

[01:17:24–01:19:10]

Cécile appelle Sofiane, s'excuse auprès de lui, en toute transparence. Elle révèle ses craintes mais aussi la nature de son choix.

31 MOMENT DE COMPLICITÉ ET DE NOSTALGIE ENTRE PÈRE ET FILLE

[01:19:11–01:23:45]

Cécile et son père partagent un moment de complicité, il évoque sa naissance, son enfance et comment il lui a transmis ses passions. Grâce à cet échange, elle trouve l'inspiration pour réaliser son plat signature.

32 RETOUR À PARIS

[01:23:46–01:24:17]

Cécile fait enfin ses au revoirs à sa famille. Les relations semblent apaisées.

33 PARTIR UN JOUR

[01:24:18–01:33:03]

Sourire aux lèvres, Cécile rentre à Paris. Raphaël semble mélancolique. Les parents de Cécile retrouvent la complicité qui s'était ternie. Générique de fin.

Analyse du récit

Une scène d'ouverture “in medias res”

Le personnage de Cécile est d'abord caractérisé dans l'action, c'est-à-dire à travers son métier de cheffe. Son stress est palpable ; son perfectionnisme, ses réticences à rentrer dans sa ville natale... Les entrées *in medias res*, dans la littérature comme au cinéma, permettent d'entrer immédiatement dans le vif du sujet et d'éviter de longues scènes d'exposition consacrées à la présentation des personnages. Cependant, la caractérisation des personnages n'est pas pour autant éludée ; elle se fait par l'action, le détail et le geste. Comme l'explique John Truby⁹, spécialiste de l'écriture scénaristique, les scènes d'exposition viennent souvent révéler les faiblesses des personnages.

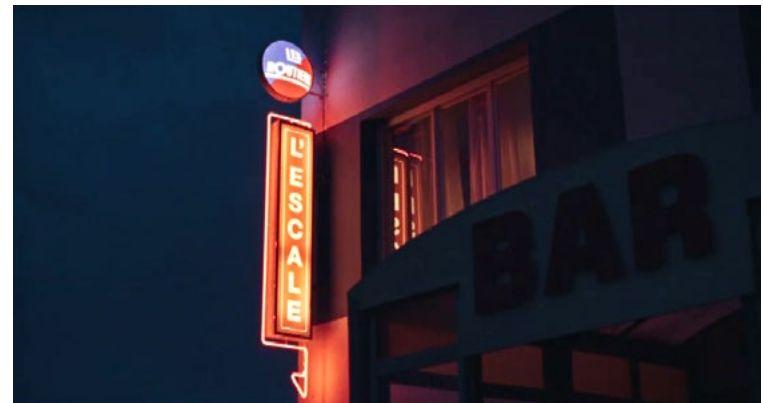
C'est très précisément le cas ici, et ce à plusieurs fins. D'abord, un certain sens de l'efficacité : il s'agit d'une comédie populaire et le spectateur n'est pas noyé sous les détails ; il appréhende rapidement les enjeux du film. Ensuite, le film suit le précepte du *show, don't tell*¹⁰, c'est-à-dire qu'il montre les failles de ses personnages sans avoir besoin de les verbaliser. Cécile est d'abord caractérisée par son métier et le stress qui en découle ; alors même qu'elle vit de sa passion, elle ne semble pas éprouver de plaisir à l'exercer, trop emprisonnée par le stress et l'ambition. Très vite, un élément perturbateur survient : on apprend que son père est à l'hôpital et le conjoint de Cécile la convainc de se rendre dans sa ville natale pour épauler ses parents. En peu de temps, la situation initiale se dessine déjà clairement : elle ne semble pas souhaiter ce retour au pays et l'on devine que ses relations avec son père sont tendues puisqu'elle n'envisage même pas de se rendre immédiatement à son chevet.

La romance: entre nostalgie et regrets

Jusqu'à la course de moto cross, nous avons l'impression — en synergie avec Cécile — que la bourgade est figée dans le temps, comme si une faille temporelle avait maintenu le lieu dans les années 80/90 alors que le reste de la France aurait évolué. C'est évidemment le regard de Cécile qui conditionne ce ressenti : un regard mi-condescendant mi-nostalgique. Elle découvre que Raphaël est toujours passionné d'automobile, que l'un de ses meilleurs amis continue de faire du skateboard, que le groupe fréquente toujours la même boîte de nuit... Mais en apprenant que Raphaël est père de famille, elle comprend que chacun a évolué et a su murir, contrairement aux apparences.

Les lieux n'ont pas changé non plus, le routier est “dans son jus” : même décoration, mêmes carrelages désuets. La scène de la patinoire signe l'acmé de ce ressenti : le lieu agit comme une véritable machine à remonter le temps. Cécile semble nous entraîner dans ses souvenirs ; elle échange presque avec les avatars de ses anciens amis, comme si le passé ressurgissait intact sous ses yeux. Puis, soudain, les lumières s'éteignent : le réel reprend ses droits, le temps n'est plus suspendu.

Mais progressivement, cette illusion se fissure. Cécile comprend que ce monde qu'elle croyait immobile a lui aussi évolué. Ses anciens amis ont construit leur vie, mûri, traversé des séparations ou fondé des familles. Ce n'était pas la province qui était figée ; c'était le regard qu'elle portait sur elle. Le film refuse ainsi l'idée simpliste selon laquelle les personnages restés “au pays” seraient plus heureux. En revanche, il suggère qu'ils entretiennent parfois un rapport différent au temps et aux autres, moins centré sur la performance individuelle.



→

9. *L'anatomie du scénario*, édition Michel Lafon, 2017

10. Expression issue de l'écriture scénaristique anglo-saxonne, souvent attribuée au dramaturge et romancier russe Anton Tchekhov dans sa forme théorique: plutôt qu'expliquer les émotions ou les intentions par le dialogue, le récit les fait comprendre par les gestes, les actions, les silences ou la mise en scène.



La capsule temporelle dans laquelle Cécile croit voyager se manifeste aussi à travers la photographie du film et notamment les choix colorimétriques des scènes nocturnes. On remarque plusieurs éclairages néon à base de teintes bleues, roses et tirant sur le violet notamment lorsqu'elle se retrouve seule. La photographie semble traduire un véritable retour à l'adolescence, un retour qui devient sensoriel, un retour à un état émotionnel ancien, au moment où tous les possibles étaient ouverts. Comme l'explique l'historien des couleurs Michel Pastoureau¹¹, le violet est une couleur longtemps associée au mystère, au spirituel, à l'étrangeté et à une certaine ambiguïté émotionnelle. Situé à la frontière entre le bleu — couleur de la mélancolie, de la contemplation ou de la solitude — et le rouge — couleur du désir, de la passion et de l'intensité émotionnelle —, le violet devient particulièrement propice à la représentation de l'adolescence.

Dans *Partir un jour*, la chambre d'adolescent renferme les regrets, les actes manqués, les mauvais timings, les non-dits et tous ces "et si" qui hantent les personnages. Dans l'atmosphère tamisée de sa chambre, Cécile a l'impression d'un



retour en arrière sclérosant. Plus tard, elle cède à la nostalgie et, surtout, au charme de Raphaël, ce qui l'éloigne de son conjoint Sofiane. Le film ne raconte donc pas seulement une romance contrariée : il montre deux trajectoires sociales devenues difficiles à accorder. Les séquences chantées rendent palpable la mélancolie du film, proche d'une véritable veine mélodramatique. D'ailleurs, de nombreux films musicaux explorent le genre mélodramatique : Dans *West Side Story*¹², l'amour impossible naît de l'appartenance des personnages à deux clans ennemis. Dans *Les Parapluies de Cherbourg*¹³, les amoureux sont séparés par la guerre, la pression familiale, les non-dits et les mauvais timings. Dans *A Star Is Born*¹⁴, le destin du couple est voué à l'échec, comme si le chanteur était marqué par le sceau du destin (et de ses addictions).

Décor populaires et mémoire collective

Le cadre dans lequel se déroule *Partir un jour* rappelle une province immédiatement identifiable pour le spectateur. Les lieux choisis — le relais routier, la patinoire, le garage automobile — ne relèvent ni de l'exceptionnel ni du pittoresque ; ils semblent au contraire représenter une forme d'archétype de la France rurale et périphérique. Pourtant, le film parvient à rendre ces espaces emblématiques. Amélie Bonnin filme une province ordinaire, rarement montrée à l'écran, loin des cartes postales ou du folklore régional. Le relais routier, avec ses néons rouges, le ronronnement constant des poids lourds et sa dimension de "petit théâtre", devient ainsi un véritable espace social : un lieu traversé par le travail, le passage et la vie collective.

Les espaces mis en scène permettent de cristalliser un certain nombre de tableaux musicaux. Amélie Bonnin filme surtout des lieux populaires, des lieux de passage et de sociabilité qui agrègent des communautés. Chaque décor

paraît traversé par une mémoire collective. L'authenticité de ces lieux tenait particulièrement à cœur à la réalisatrice, rien n'est tourné en studio et ce choix implique de nombreuses contraintes techniques. Rémi Chanaud, chef opérateur du son, explique ainsi que le restaurant routier constituait le principal défi sonore du tournage.

“Le routier, c'était aussi le principal défi sonore. La production m'a fait venir très tôt, dès les pré-repérages, pour qu'on puisse identifier les problèmes en amont. Et très vite, j'ai dit : si on tourne là, on est mal. Le lieu avait un charme énorme, Amélie en était tombée amoureuse, mais il était collé à une quatre voies extrêmement passante, à une vingtaine de mètres. Il y avait des camions en permanence. Et le bâtiment était en simple vitrage, dans un état acoustique très défavorable.”
— Rémi Chanaud¹⁵

Rémi Chanaud a solutionné ce défi technique ainsi : il a fait installer derrière les vitres des parois en plexiglas, le procédé a été assez couteux mais a permis d'avoir des captations sonores propres, sans bruits de fond à effacer en post-production. La patinoire représente elle aussi un défi technique important. Pourtant, la difficulté ne vient pas principalement de la réverbération sonore, comme on pourrait le croire. Le perchman devait évoluer sur la glace en baskets tout en prenant garde à ne pas glisser. Les micros HF¹⁶ devaient également être relayés par plusieurs capteurs disposés autour de la piste. Ces contraintes montrent qu'Amélie Bonnin privilégie des lieux vivants, concrets, parfois difficiles à filmer, plutôt que des espaces entièrement maîtrisés en studio.

Le garage automobile possède lui aussi une forte identité visuelle. Le lieu évoque un petit commerce indépendant, un atelier à l'ancienne qui semble presque hors du temps. Le décor renseigne immédiatement le spectateur sur la personnalité de Raphaël. Derrière son apparence extravertie, le personnage paraît assez solitaire. Le garage matérialise également sa passion pour les objets anciens et les gestes artisanaux. Rien dans cet espace ne semble appartenir exclusivement à l'époque contemporaine ; le lieu pourrait presque servir de décor à un film des années 1980.

Cette manière de cristalliser les intrigues autour de commerces, bistrots, espaces de convivialité rapproche *Partir un jour* d'une tradition plus ancienne de la comédie populaire française. On pense notamment à *La Belle Équipe*¹⁷ où une guinguette devient un espace de vie communautaire. Jusqu'aux années 1970-1980, la comédie populaire française représentait fréquemment le quotidien des classes populaires, des ouvriers, des petits commerçants ou des employés. Les cafés, restaurants ou ateliers constituaient alors de véritables scènes sociales. À l'inverse, une partie importante du cinéma français contemporain met davantage

en scène des milieux favorisés. Cette surreprésentation s'explique notamment par l'origine sociale des cinéastes eux-mêmes, qui parlent plus facilement des univers qu'ils connaissent au quotidien. C'est ce qu'analyse l'essai *Le Bourgeois Gaze* de Rob Grams¹⁸. À partir des années 2000-2010, une partie de la comédie populaire française semble déplacer son centre de gravité vers des personnages bourgeois inquiets de perdre leur confort, leur statut ou leurs repères. Dans *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?*¹⁹ ou *À bras ouverts*²⁰, le ressort comique naît fréquemment des crispations identitaires ou des peurs du déclassement. À l'inverse, *Partir un jour* renoue avec une tradition plus ancienne du cinéma populaire français. L'Escale et ses apéritifs partagés rappellent ainsi les films où le café, le bistro ou le restaurant routier constituent moins de simples décors que des espaces communautaires.



Une scène de chœur avec les routiers a d'ailleurs été coupée au montage, comme l'explique Rémi Chanaud²¹. Cette scène aurait sans doute davantage inscrit le film dans la tradition de la comédie musicale. Mais, même sans elle, le parking du restaurant demeure animé d'une véritable présence commune : Amélie Bonnin filme les routiers comme une petite communauté soudée, portée par des habitudes, des gestes partagés et une convivialité populaire.

11. *Le Petit Livre des couleurs* (avec Dominique Simonnet), Paris, Panama, 2005

12. *West Side Story*, Robert Wise et Jerome Robbins, 1961.

13. *Les Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy, 1964.

14. *A Star Is Born*, Bradley Cooper, 2018.

15. Op. cit.

16. Les micros HF («haute fréquence») sont des microphones sans fil utilisés pour capter la voix des comédiens tout en leur laissant une grande liberté de mouvement.

17. *La Belle Équipe*, réalisé par Julien Duvivier et sorti en 1936, met notamment en scène Jean Gabin.

18. Rob Grams, *The Bourgeois Gaze: Class Cinema and Contemporary French Film*, Oxford University Press, 2022.

19. *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?*, Philippe de Chauveron, 2014.

20. *À bras ouverts*, Philippe de Chauveron, 2017.

21. Op. cit..

Analyse de séquence

Cécile ma fille (Nougaro) avec les flashbacks

(01:19:11 – 01:23:30 environ)

L'étude porte sur la séquence qui signe la réconciliation entre Cécile et son père. La scène dure un peu plus de quatre minutes et se divise en deux mouvements. La première partie de la séquence repose sur un échange dialogué entre Cécile et son père. Pourtant, les mots circulent difficilement entre eux ; le film montre que père et fille peinent à faire preuve d'introspection et préfèrent souvent passer par l'ironie ou le silence pour faire passer leurs idées. La séquence mobilise alors l'un des grands principes du film musical : permettre aux personnages de dire par le chant ce qu'ils ne parviennent pas à exprimer par la parole, ce qui est de l'ordre de l'indicible voire l'ineffable. Dans un second temps, la scène bascule vers une séquence chantée : on découvre la chanson *Cécile ma fille* de Claude Nougaro, fort à propos ici. En effet, le morceau agit comme une confidence différée ; ce que le père ne peut formuler frontalement, la chanson le prend en charge à sa place. Les paroles font écho avec une troublante exactitude à la relation entre Cécile et son père et l'on comprend notamment qu'il ne souhaitait pas avoir d'enfant.

Le premier plan rappelle immédiatement les tableaux d'Edward Hopper²², et plus particulièrement *Automat*, peint en 1927. [Plan 1] Le père est seul dans l'obscurité, assis à une table, silencieux et immobile. Le spectateur peine à accéder à son intimité, à son intériorité, et cette opacité définit d'ailleurs sa difficulté à communiquer avec sa fille. Le film met ainsi en scène une forme de communication impossible entre les membres d'une même famille, alors même qu'ils se ressemblent énormément. Ce motif traversait déjà l'œuvre de Hopper ; chez le peintre comme chez Amélie Bonnin, ce n'est peut-être pas tant la solitude qui se joue ici que notre difficulté à lire l'autre et à accéder à l'intime depuis l'extérieur.

Les deux personnages restent ensuite longtemps silencieux en se regardant. [Plan 2] Le père remarque finalement que Cécile pleure. Le spectateur comprend immédiatement que ce personnage ne reconforte pas avec des mots ; son affection passe davantage par le geste et par la présence. Il tend alors à Cécile un petit bol rempli de morceaux de sucre. Cécile sourit, saisit un sucre puis le trempe dans le café de son père. [Plan 3] Le geste paraît très simple, mais il construit soudain une intimité partagée puisque Cécile se rapproche physiquement de lui et entre dans son espace.

Le souvenir semble alors réactivé par ce geste : le morceau de sucre trempé dans le café. Gérard Genette²³ parlait de "flashback interne", c'est-à-dire de souvenirs qui suivent directement le flot de pensées des personnages. Habituellement, le cinéma initie ce type de transition par un raccord objet : deux plans qui se succèdent immédiatement et qui reposent sur un objet identique ou sur une composition visuelle similaire. Ici, Amélie Bonnin ne construit pas strictement un raccord objet au sens du montage puisque les deux plans ne s'enchaînent pas directement. Pourtant, le lien s'opère bien dans l'esprit du spectateur grâce au geste du morceau de sucre trempé dans le café. La réalisatrice isole d'ailleurs ce détail dans un gros plan. [Plan 4]

Le plan rapproché qui suit permet ensuite d'observer le visage de Cécile baigné de larmes. [Plan 5] Le spectateur peut alors scruter son attitude et ses mimiques. Progressivement, son expression change ; elle sourit et son visage s'anime, comme si les souvenirs rendaient à nouveau possible une forme de tendresse.

[Plan 6] Cécile et son père cuisinent ensemble. Pour la première fois dans le film, ils ne semblent plus se comparer,

se critiquer ou s'épier mutuellement ; ils pratiquent simplement leur passion commune. Le père commence alors à se confier, mais il le fait par l'intermédiaire de la chanson plus que par le dialogue lui-même. [Plan 7] La mise au point privilégie le visage de Cécile au premier plan tandis que son père demeure dans le bokeh, c'est-à-dire dans le flou d'arrière-plan. Le cadrage concentre ainsi l'attention du spectateur sur les émotions de Cécile et sur la manière dont elle reçoit les confidences de son père. Plus les paroles avancent, plus son sourire se dessine. [Plan 8] Cécile se met ensuite à chanter elle aussi et les deux voix finissent par se mêler. La chanson permet alors une harmonie que les dialogues rendaient jusque-là impossible.

La séquence embraye ensuite sur des vidéos souvenirs tournées sur pellicule. [Plan 9] Là encore, le morceau de sucre apparaît immédiatement dans les images d'archive. Le spectateur découvre que le père tendait déjà ce sucre à Cécile lorsqu'elle était enfant. Le premier plan des vidéos souvenirs reprend d'ailleurs presque exactement le gros plan du temps présent. Les souvenirs ne sont donc pas introduits artificiellement par une instance extérieure ; ils restent entièrement guidés par les sensations et les associations mentales des personnages. Ici, le sucre et le café agissent comme une porte vers le passé. La séquence met ainsi en exergue la transmission père-fille. Le film montre une transmission gustative, mais aussi une transmission du geste. Cécile comprend progressivement que sa passion pour la cuisine ne vient pas uniquement de ses années de formation ou de ses expériences dans la gastronomie. Ses gestes remontent à quelque chose de plus ancien et de plus profond : les souvenirs de l'enfance.

[Plan 10] La petite fille apprend à pâtiser avec son père. Les flashbacks se concentrent presque exclusivement sur cette passion commune et sur l'émergence du goût chez Cécile. [Plan 11] Le spectateur aperçoit également le rideau de perles qui sépare l'arrière-cuisine. Ce détail rend le spectateur complice car il reconnaît désormais les lieux et comprend que cet espace est chargé d'histoire.

Le père est pourtant un personnage qui possède le verbe haut et qui laisse rarement paraître ses émotions. Ici, sa carapace se fissure progressivement. Il se montre tendre, vulnérable et nostalgique. Les deux personnages, extrêmement similaires, s'échaudent souvent l'un l'autre ; pourtant, ils vibrent finalement à l'unisson. Le film suggère même que Cécile retrouve dans son héritage familial son amour pour les arts culinaires.

La séquence s'achève sur un gros plan d'une création culinaire de Cécile. [Plan 12] Ce dessert rend hommage à la tradition du morceau de sucre trempé dans le café et le spectateur devine qu'elle le servira dans son restaurant gastronomique. Le film suggère ainsi qu'elle a enfin trouvé le plat signature qu'elle cherchait depuis le début du récit. Le choix de conclure la séquence sur cette image construit un véritable fil rouge visuel. Sa création s'imbibe lentement de café et ce geste possède une forte dimension poétique. Le spectateur y verra une métaphore du temps qui passe : le temps qui éloigne les êtres, abîme les relations ou fait vieillir les parents. Tout au long du film, Cécile se lamentait de ne pas trouver son plat signature ; elle découvre finalement son inspiration dans une tradition familiale et rend ainsi hommage à son père.

Enfin, la manière dont Amélie Bonnin filme ce geste révèle un véritable amour du détail et du travail artisanal. La mémoire réside dans les gestes eux-mêmes, comme s'il existait un devoir de mémoire à accomplir par la cuisine. Le film retrouve ici une sensibilité héritée du documentaire puisque la réalisatrice filme les mains, les matières et les habitudes du quotidien afin de faire surgir l'intime. Cette attention portée aux gestes modestes et aux savoir-faire rappelle également le cinéma d'Alain Cavalier²⁴, notamment dans ses œuvres les plus intimistes où les objets, les mains et les gestes ordinaires deviennent porteurs de mémoire. Il y a presque, dans cette manière de filmer, l'idée d'un devoir de mémoire lié aux métiers artisanaux, aux traditions culinaires et à une certaine France d'autrefois, attachée au terroir et aux gestes transmis de génération en génération.

22. Edward Hopper (1882-1967), peintre américain dont les cadrages et les lumières évoquent souvent le cinéma, a en retour profondément influencé l'imaginaire visuel du film noir, d'Hitchcock ou de Lynch.

23. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972.

24. Alain Cavalier développe notamment cette attention aux gestes, aux objets et aux métiers manuels dans la série documentaire des *24 Portraits* — réalisée en deux ensembles, en 1987 et 1991 —, où il filme des femmes exerçant des métiers rares ou menacés de disparition, en faisant de leurs gestes de travail des supports de mémoire intime et collective.

Réconcilier la France de Sardou et d'Armanet

Flirt avec la comédie musicale

Comme expliqué dans l'encadré "le musical au cinéma", la comédie musicale hollywoodienne évoque un ensemble flamboyant : de grands numéros dansés, des chœurs, des mouvements collectifs, une irruption du merveilleux dans le quotidien. La scène de la boîte de nuit constitue sans doute le moment où *Partir un jour* se rapproche le plus de la comédie musicale. La mise en scène y devient beaucoup plus chorégraphiée : jeux de lumière, scénographie, circulation des corps, présence des figurants qui semblent progressivement s'effacer autour de Raphaël et Sofiane, comme si leur rivalité absorbait tout l'espace. Le travail du son et du mixage se fait également plus perceptible dans cette séquence.

"C'est même la seule séquence vraiment pensée comme une séquence clipée. Dans le découpage, dans la chorégraphie, dans le rapport à l'image, elle était conçue dès le départ comme une scène plus stylisée. Les autres séquences ont parfois une dimension chorégraphiée, mais celle-ci est la seule à assumer vraiment une esthétique de clip. On a même essayé, en post-production, d'aller encore plus loin dans cette direction : on avait refait une version avec une prise de son plus "studio", plus léchée, plus frontale. Mais finalement, ça ne correspondait pas à ce qu'Amélie cherchait vraiment, donc on est revenu au direct."
— Rémi Chanaud²⁵

Cependant, le film ne quitte jamais complètement le réel. En cela, *Partir un jour* s'éloigne de la comédie musicale au sens strict, pour s'ancrer plus franchement dans la tradition du musical "à la française". Dès les années 1930, René Clair en propose une forme exemplaire avec *Sous les toits de Paris* ou *14 Juillet*, où la musique et la chanson naissent des rues, des cafés, des bals et des quartiers populaires. Le chant ne relève pas alors du pur numéro spectaculaire : il prolonge le réel, en révèle la poésie quotidienne et collective. Le cinéma musical français privilégie souvent une forme plus naturaliste, plus mélancolique aussi. Jacques Demy en constitue l'exemple majeur : *Les Parapluies de Cherbourg*²⁶ ou *Les Demoiselles de Rochefort* héritent du musical hollywoodien, mais l'ancrent dans des espaces quotidiens — un garage, une boutique, un port de province, des rues ordinaires. *Partir un jour* s'inscrit davantage dans cet héritage-là : les chansons surgissent depuis le réel plutôt qu'à travers de grands tableaux chorégraphiques autonomes. C'est pourquoi Amélie Bonnin parle moins de comédie musicale que de film musical.

Le succès international de *La La Land*²⁷ en 2016, largement entré dans la culture populaire y compris en France, a sans doute ravivé l'intérêt pour le film musical contemporain. Des propositions plus radicales comme *Annette* et *Emilia Pérez*²⁸ témoignent d'un assouplissement progressif du regard porté sur le genre. Produire un film musical en France demeure pourtant un défi : les formes trop connotées "Broadway" peuvent encore susciter une certaine méfiance, tant elles paraissent éloignées du naturalisme privilégié par le cinéma français. *Partir un jour* reste ainsi sur le fil : les chansons surgissent du quotidien pour révéler l'intime, sans jamais faire basculer le film dans le grand spectacle.

Le choix des chansons participe de ce même geste. *Partir un jour* réconcilie en quelque sorte la "France de Sardou et celle de Juliette Armanet"²⁹, parce que ces chansons possèdent la même capacité à devenir les bandes-son de nos existences : elles accompagnent les trajets en voiture, rythment les fêtes, réunissent des communautés, même lorsqu'elles ne relèvent ni de la même génération ni du même milieu social. Le film ne cherche pas à organiser de grands numéros de chant et de danse. Il préfère faire surgir la chanson au cœur de la parole : un personnage parle, se met à chanter, puis parle à nouveau. Certains passages chantés commencent même alors que les personnages mangent ou poursuivent leurs gestes quotidiens — par exemple lorsque Cécile chante sur le marché en dégustant des fritures. La prise de son directe conserve tous

les bruits de bouche ou de respiration. Le rendu ne cherche donc jamais à produire un morceau autonome qui pourrait être détaché du film, édité ou commercialisé indépendamment des images. On retrouve là une sensation très quotidienne : écouter une chanson comme si elle devenait soudain la bande-son de notre vie.

Le film montre aussi que ces chansons nous réconfortent dans les moments de crise, qu'elles comblent parfois la solitude et produisent une forme de catharsis. Elles permettent de raviver, avec nostalgie, notre appartenance à une famille, à un groupe d'amis ou à un passé commun lorsque le temps nous en a éloignés, et contribuent ainsi à maintenir le lien. Enfin, certains titres du répertoire issus des années 1990 et 2000 renvoient aux chansons écoutées par Cécile durant son adolescence et cotoient celles qu'elle pouvait écouter avec sa famille. Les tubes populaires (*Femme like U* de K. Maro ou *Partir un jour* des 2Be3) ne sont pas seulement mobilisés pour provoquer un sourire nostalgique chez le spectateur, ils permettent aux personnages de réentendre les chansons de leur adolescence avec leur vécu d'adulte. Le film travaille précisément cet écart entre la chanson telle qu'on l'a connue et ce qu'elle devient quand la vie l'a chargée d'expériences, de regrets ou de tendresse.



Légèreté de l'être

Si *Partir un jour* aborde des thématiques parfois lourdes, le film ne les traite jamais de manière appuyée. Cécile voit ses parents vieillir et l'on comprend, à travers la mise en scène et le regard qu'elle porte sur eux, combien cela constitue pour elle un déchirement. Son inquiétude affleure constamment, même lorsqu'elle n'est jamais formulée explicitement : elle craint pour la santé de son père après son infarctus, tandis que lui redoute la retraite, qu'il associe moins au repos qu'au déclin, au retrait social et à la solitude. Pourtant, Amélie Bonnin désamorce sans cesse cette gravité par l'humour. Le film refuse de s'enfermer dans le drame psychologique ou le mélodrame nostalgique ; les scènes les plus émotionnelles sont jalonnées de plaisanteries et *running gags*³⁰ qui empêchent les personnages de devenir trop graves.

L'humour entre véritablement dans le film par le personnage de Raphaël. Sa bonhomie et sa bonne humeur paraissent immédiatement contagieuses et parviennent progressivement à déridier Cécile. Le personnage semble moins sérieux que Sofiane, moins contrôlé aussi, et c'est sans doute précisément pour cette raison qu'il réussit à remettre Cécile en mouvement. Il la pousse à sortir de sa zone de confort,

à retrouver une forme de spontanéité et de souffle vital. Au début du récit, elle apparaît crispée, enfermée dans son ambition professionnelle et dans une forme de maîtrise permanente. Le retour auprès de ses proches lui réapprend progressivement à lâcher prise.

Raphaël joue un rôle de catalyseur dans l'évolution de Cécile : il est celui qui lui permet de se reconnecter au monde, aux autres et au moment présent. Il initie de légères joutes verbales, se montre séducteur et demeure constamment dans le décalage et l'autodérision. Son apparence participe également de cette dimension comique : ses cheveux longs décolorés, son allure désinvolte ou ses vêtements parfois improbables construisent un personnage immédiatement identifiable. Le film joue aussi sur le comique de situation, notamment lors de sa première apparition, lorsqu'il surgit immergé dans l'eau vêtu d'une tenue de pêche.

Raphaël est paradoxalement le seul personnage à être véritablement honnête avec Cécile, le seul à oser la prendre de front et lui dire ses quatre vérités. Lorsqu'il la traite de "vedette", il lui fait comprendre qu'elle paraît désormais déconnectée de leur quotidien et parfois même un peu imbue d'elle-même. Ses remarques, souvent piquantes, participent d'ailleurs sans doute à séduire Cécile : elle semble retrouver auprès de lui une forme de franchise sans filtre, une transparence qui la brusque parfois mais la confronte aussi à elle-même. Raphaël exprime finalement, autrement, ce que son père tente lui aussi de lui dire ; ses propos peuvent se montrer incisifs, mais la dynamique de séduction et de jeu qui traverse leur relation les rend plus audibles.

La camaraderie

La soirée de retrouvailles entre Richard, Heddy, Raphaël et Cécile illustre bien cela. La camaraderie est d'ailleurs particulièrement difficile à mettre en scène : elle ne se décrète pas, elle doit se ressentir. Le film parvient pourtant à la rendre palpable en donnant l'impression que le spectateur fait lui aussi partie de la bande d'amis. La soirée paraît d'emblée bon enfant et l'on perçoit immédiatement la complicité entre Richard, Heddy et Raphaël, qui ont grandi sans perdre tout à fait leur âme d'enfant. La scène du jeu de mime participe pleinement de cette intégration du spectateur : en regardant les personnages deviner, celui-ci cherche lui aussi les réponses, joue avec eux et devient presque le cinquième larron. C'est également l'une des premières fois où Cécile lâche véritablement prise. Jusqu'ici, son visage demeurait fermé, ses mâchoires semblaient crispées, son corps constamment tendu. À partir de cette soirée, son attitude évolue : elle sourit davantage, ses yeux deviennent plus rieurs, son corps se relâche. Les autres personnages l'aident ainsi à retrouver une forme de légèreté qu'elle avait progressivement perdue en quittant son milieu d'origine.

L'appel de Philippe Etchebest³¹ vient alors créer une rupture. Le spectateur s'est déjà attaché au groupe et peut même se désolidariser un instant de Cécile, qui semble les prendre de haut en s'isolant pour répondre à son appel professionnel. La phrase de Raphaël, "on se calme la vedette", dit bien ce qui se joue : Cécile doit redescendre parmi les siens, accepter de ne pas se définir uniquement par sa réussite sociale ou professionnelle. Les compères ont les pieds sur terre, et c'est précisément ce qui manque à Cécile au début du film.

25. Op. cit.

26. Ibid.

27. *La La Land*, Damien Chazelle, 2016. Le film remporte notamment six Oscars en 2017, dont ceux de la meilleure réalisation, de la meilleure musique originale et de la meilleure chanson originale pour *City of Stars*.

28. *Annette*, Leos Carax, 2021 ; *Emilia Pérez*, Jacques Audiard, 2024. Ces deux films témoignent du retour de formes musicales hybrides et plus expérimentales dans le cinéma contemporain français.

29. Expression employée par la journaliste Mathilde Serrel dans l'émission "Nouvelles têtes" sur France Inter.

30. Un running gag désigne un procédé comique fondé sur la répétition récurrente d'une même plaisanterie, situation ou réplique au cours d'une œuvre.

31. Philippe Etchebest, chef cuisinier et animateur de télévision français, notamment connu pour sa participation aux émissions *Top Chef* et *Cauchemar en cuisine*.

Tropes : hommage à la culture populaire

Le retour au pays

Le trope “There’s No Place Like Home”, identifié comme tel par le site TV Tropes, repose précisément sur cette idée qu’un personnage, après s’être éloigné de ses origines, revient chez lui pour retrouver une part de lui-même. Très souvent, ce retour permet de renouer avec une communauté ou une identité perdue. C’est à l’œuvre dans une large portion de téléfilms de Noël, par exemple dernièrement *My Secret Santa*³². Mais certains récits jouent aussi sur une autre possibilité : le héros revient chez lui et découvre que le lieu ne lui appartient plus totalement, car il ne correspond plus à la nouvelle version de lui-même. C’est exactement ce que met en scène *Partir un jour*, Cécile retrouve des espaces familiers — la patinoire, le routier, les marchés, les chambres figées dans le temps — mais elle ne ressent plus d’appartenance à ce cadre.

Le film convoque également d’autres tropes bien connus des romances américaines, notamment les tropes mentionnés par TV Tropes “From New York to Nowhere” ou encore “The City vs The Country” qui situent une héroïne ambitieuse, déconnectée de l’essentiel, qui se rend dans une petite ville et découvre une existence plus profonde. *Partir un jour* cite clairement ces archétypes mais les détourne progressivement. En effet, Le film semble d’abord emprunter la trajectoire attendue de la romance nostalgique : retrouvailles avec l’ami d’enfance resté au pays, jeux de séduction qui s’amorcent... Pourtant, Cécile ne renonce pas à sa vie parisienne pour épouser Raphaël et fonder une famille dans sa ville natale. Le film refuse également un autre cliché très fréquent : celui de la grossesse qui conduirait nécessairement l’héroïne à garder l’enfant et à trouver son accomplissement dans la maternité. Et d’ailleurs, le personnage de Sofiane n’est pas utilisé pour dénigrer la vie parisienne, au contraire, on peut lui trouver de nombreuses qualités : conciliant, à l’écoute, doux, encourageant, etc.



Le terme de *trope* désigne un motif narratif récurrent, un archétype que le spectateur reconnaît immédiatement parce qu’il traverse de nombreuses œuvres. Le site internet *TV Tropes*³³ recense d’ailleurs ces motifs qui structurent la pop culture contemporaine. *Partir un jour* mobilise plusieurs tropes très identifiables issus de la comédie romantique et du film populaire américain. L’infarctus du père oblige Cécile à revenir dans sa ville natale, puis la découverte de sa grossesse vient encore compliquer ce retour. Le film repose ainsi sur un archétype extrêmement connu : celui du retour au pays.

Le retour de Cécile dans sa ville natale ne sert pas tant à retrouver un amour perdu qu’à renouer avec le cœur de sa passion : la transmission. La cuisine lui vient de son père, des gestes appris enfant, des repas populaires et des cuisines du routier familial. En entrant dans l’univers compétitif de *Top Chef* et de la gastronomie parisienne, elle avait progressivement rompu ce lien affectif avec la cuisine. Le film raconte la réconciliation avec son milieu d’origine et une affirmation identitaire.

La province : l’espace du récit initiatique

Si *Partir un jour* a été tourné dans le Grand Est, notamment autour de Saint-Dizier, son récit renvoie au Loir-et-Cher natal de Cécile, lui-même nourri par l’imaginaire provincial d’Amélie Bonnin. Le film ne cherche donc pas la précision documentaire d’un territoire unique, mais compose une province ordinaire, populaire et immédiatement reconnaissable. Les retrouvailles de Cécile avec Raphaël, son amour de jeunesse, se déroulent sur l’air du “*Loir-et-Cher*” de Michel Delpech. Les paroles — « Ces gens-là ne font pas de manières » — semblent poser d’emblée l’identité du lieu : un territoire ancré dans le terroir, très éloigné du milieu parisien dans lequel évolue désormais Cécile. Elles révèlent aussi immédiatement le regard qu’elle porte sur cet univers, mêlé de nostalgie mais aussi d’une certaine condescendance sociale.

La participation de Cécile à *Top Chef*³⁴ est rappelée à plusieurs reprises, et les plaisanteries récurrentes à ce sujet soulignent constamment l’opposition entre Paris et la province, mais aussi entre différentes générations et différents rapports au monde. Le film dévoile alors une forme de crispation identitaire où le mépris circule dans les deux sens. Paris donne à Cécile une position sociale et de nouveaux codes culturels, mais le film montre surtout combien cette ascension a compliqué sa



manière de communiquer avec ses proches. *Partir un jour* met ainsi en scène une France traversée par des clivages sociaux, où chacun projette sur l’autre des clichés : les “bobos” parisiens d’un côté, la province figée et réactionnaire de l’autre.

Comme dans de nombreuses comédies populaires françaises — on pense notamment à *Bienvenue chez les Ch’tis*³⁵ — *Partir un jour* met en scène des représentations caricaturales et un mépris réciproque entre Paris et la province. Chacun projette sur l’autre ses clichés : les provinciaux seraient “beaufs”, les Parisiens prétentieux et déconnectés. Cécile ne revient pas par désir de retour au pays mais parce que l’infarctus de son père l’y oblige et que son conjoint la fait culpabiliser. Elle s’apprête à ouvrir son restaurant gastronomique, et donc réaliser le rêve de sa vie, mais c’est bien cet événement qui fait vaciller son équilibre et la ramène vers le passé. Elle a réussi socialement, mais son ascension suppose une distance avec son milieu d’origine. Le retour en province fait l’effet d’un voyage initiatique, elle ne “redevient” pas celle qu’elle était ; elle apprend plutôt à réconcilier les mondes qui l’ont construite. Son plat signature, inspiré du sucre trempé dans le café, incarne exactement cela : transformer son histoire familiale en geste gastronomique.

La communication impossible

À plusieurs reprises, *Partir un jour* met en scène une communication empêchée. Dès la treizième minute, un appel téléphonique entre Cécile et Sofiane est brouillé par le bruit ambiant : il n’entend pas lorsqu’elle tente de lui annoncer sa grossesse. La scène dit déjà quelque chose de leur relation : ils semblent vivre dans des temporalités différentes, incapables de réellement se rejoindre. Lui traverse alors un moment festif ; plus tard, c’est elle qui restera sourde à ses tentatives de dialogue, en proie à une terrible gueule de bois.

Cette difficulté à communiquer se matérialise aussi dans le relais routier, dont le décor possède une véritable fonction dramaturgique. La salle appartient symboliquement à la mère, tandis que la cuisine et l’arrière-cuisine relèvent davantage du père. Entre les deux subsiste le “foutu rideau de perles”, comme le désigne Fanfan : une frontière visuelle, aisément franchissable, qui sépare sans véritablement cloisonner. Le décor reflète ainsi la relation des parents, souvent tendue, mais jamais totalement privée de tendresse.

Cécile aperçoit d’ailleurs ses parents se disputer depuis sa fenêtre ; pourtant, lorsqu’elle tente ensuite de les confronter, ceux-ci nient leurs difficultés conjugales. Le secret devient alors un mode de fonctionnement familial. Cécile dissimule sa grossesse à son entourage ; plus tard, sa mère s’isole dans sa voiture pour laisser éclater sa tristesse. Dans cette famille, les émotions restent contenues : elles ne doivent jamais déborder. Cette pudeur douloureuse contamine aussi les autres personnages. Raphaël, par exemple, n’a jamais avoué à Cécile ce qu’il ressentait pour elle ; et lorsque leurs amis évoquent le sujet, tous semblent vouloir détourner la conversation, comme si ces sentiments relevaient d’une vulnérabilité qu’il faudrait cacher.

La parole apparaît tout aussi entravée dans le rapport que Cécile entretient avec le monde professionnel. Lorsqu’elle téléphone à Philippe Etchebest, elle ne semble pas lui dire toute la vérité sur l’avancement de son restaurant ; elle paraît incapable de montrer ses failles. À cet instant, elle s’isole du groupe, comme si cet appel devait rester secret. Le film laisse alors planer une ambiguïté intéressante : Cécile a-t-elle honte de ses anciens camarades face au grand chef parisien, ou bien honte de la posture qu’elle adopte désormais face à eux ? Peuvent-ils percevoir qu’elle joue un rôle et n’est plus tout à fait elle-même ?

Un vieux couple...

La relation entre les parents de Cécile, Gérard et Fanfan, s’appuie également sur plusieurs clichés narratifs au sens des tropes. Le cliché³⁶ désigne à l’origine « une expression rebattue, fondée sur une image figée, devenue banale par l’usage courant qui en a été fait dans la langue française ». Au cinéma, cette logique peut aussi s’appliquer à certains types de personnages ou de relations immédiatement reconnaissables. Le trope correspond alors à un motif narratif récurrent ; le cliché apparaît lorsque ce motif devient familier au point de sembler presque automatique pour le spectateur.

Le film mobilise ainsi plusieurs figures bien connues : celle du vieux couple qui se chamaille sans cesse, de l’homme incapable d’exprimer clairement ses émotions ou encore de l’épouse jugée trop bavarde, trop inquiète ou trop contrôlante. Gérard travaille excessivement, refuse de ralentir malgré ses problèmes de santé et semble presque marié à son travail plutôt qu’à sa propre épouse — ce que le site TV Tropes désigne sous le nom de *Married to the Job*. À l’inverse, Fanfan doit continuellement surveiller son mari, gérer son état de santé et anticiper ses besoins, au point d’endosser parfois une forme de rôle maternel à son égard. TV Tropes parle alors de *Parenting the Husband*. Mais le film ne surjoue pas de ce cliché et montre aussi la tendresse entre les époux. Derrière les disputes, les reproches et les petites phrases acides apparaissent surtout l’inquiétude vis-à-vis d’un contexte anxiogène. Gérard et Fanfan continuent à s’aimer, mais cet amour passe désormais davantage par les gestes du quotidien et les saillies humoristiques. Le couple répond aux codes du patriarcat mais n’en est pas moins touchant.

32. Réalisé par Mike Rohl en 2025, production Netflix

33. <https://tvtropes.org/>

34. *Top Chef*, émission de compétition culinaire diffusée depuis 2010 sur M6, devenue l’un des principaux espaces de médiatisation de la haute gastronomie auprès du grand public.

35. *Bienvenue chez les Ch’tis*, Dany Boon, 2008. Le film repose largement sur les stéréotypes et les incompréhensions réciproques entre le Nord et le Sud de la France, avant de déconstruire progressivement ces préjugés.

36. «Le cliché», La langue française. URL: <https://www.lalanguefrancaise.com/linguistique/le-cliche>

Représenter les femmes hors du male gaze³⁷ : l'exemple d'Agnès Varda

La pointe courte
— Agnès Varda



L'héritage d'Agnès Varda

Agnès Varda est souvent célébrée pour son engagement féministe, mais il faut d'abord rappeler qu'elle s'est introduite dans le monde de l'audiovisuel de manière largement autodidacte, un peu comme Amélie Bonnin, qui réalise son premier long métrage à quarante-deux ans. Entrer dans un univers aussi masculin constitue alors un véritable tour de force. Varda n'appartient pas au cercle des Jeunes Turcs des Cahiers du cinéma, celui de Godard, Truffaut ou Rohmer. Lorsqu'elle réalise *La Pointe Courte* en 1955 — œuvre souvent considérée rétrospectivement comme précurseur de la Nouvelle Vague — elle évolue déjà hors de ces cercles cinéphilés. Par elle-même, sans réseau et sans partager la même culture cinématographique que ses pairs, elle parvient à trouver sa patte et à se faire une place singulière

dans le paysage audiovisuel français. On rattache plutôt Agnès Varda à la Rive gauche, aux côtés de Chris Marker, Alain Resnais ou Jacques Demy, un groupe de cinéastes davantage marqué par le documentaire, le court métrage, la littérature ou les arts plastiques. Varda vient d'ailleurs : de la photographie, du théâtre, des arts plastiques, mais aussi d'une culture plus littéraire. Ce parcours pluridisciplinaire n'est pas sans rappeler celui d'Amélie Bonnin, passée elle aussi par plusieurs formes artistiques avant de réaliser son premier long métrage.

Cette précision importe parce qu'elle éclaire le regard de Varda. Son cinéma fonctionne beaucoup par rimes visuelles, par échos entre les objets, les corps et les lieux. Dans *Cléo de 5 à 7*³⁸, les miroirs et les reflets reviennent sans cesse,



comme si le personnage cherchait à comprendre qui elle est réellement derrière l'image qu'elle renvoie aux autres. Chez Varda, le fond passe constamment par la forme. Les objets, les gestes ou les espaces ne servent jamais simplement de décor : ils deviennent porteurs de sens. C'est aussi ce qui rapproche son cinéma de celui d'Amélie Bonnin. La cinéaste ne vient pas non plus du cinéma par la voie la plus traditionnelle : elle est issue du graphisme puis du documentaire. Comme Varda, elle porte une attention très forte aux lieux, aux gestes et aux détails matériels. Dans *Partir un jour*, certains motifs impriment le sens : le morceau de sucre trempé dans le café, le rideau de perles, les plats préparés en cuisine ou encore les gestes hérités de l'enfance.

Le rapprochement entre les deux cinéastes apparaît également dans leur manière de filmer la province. Chez Varda comme chez Bonnin, la province n'est jamais une carte postale pittoresque. Toutes deux filment des lieux qui échappent habituellement à l'attention des cinéastes et les regardent presque comme des documentaristes, cherchant à en saisir la vérité sociale et humaine. En voyant les premières scènes de *Partir un jour*, notamment celle des fritures dégustées au bord de l'eau avec Raphaël immergé, on pense immédiatement à *La Pointe Courte*³⁹ et à sa manière de filmer Sète : non comme un décor folklorique, mais comme un espace vivant, populaire et traversé par le travail collectif. Cette influence documentaire se ressent également dans la manière dont Amélie Bonnin met en scène des moments anecdotiques. Certaines scènes ne font pas directement avancer l'intrigue mais permettent d'observer les personnages dans leur quotidien : Cécile qui s'entraîne à dresser des plats avec sa brigade, qui fume une cigarette seule dehors, ou encore la longue soirée passée avec les amis de Raphaël.

Un "féminisme joyeux", de Varda à Bonnin

Le cinéma d'Agnès Varda montre constamment des femmes qui échappent aux archétypes traditionnels et qui ne se définissent pas uniquement par le couple ou la maternité.

« J'essayais de vivre un féminisme joyeux, mais en fait j'étais très en colère. Les viols, les femmes battues, les femmes excisées. Les femmes avortées dans des conditions épouvantables. Des jeunes filles qui allaient se faire faire un curetage à l'hôpital et des jeunes internes qui leur disaient : "Pas d'anesthésie, ça vous apprendra !" »
— Agnès Varda, *Les Plages d'Agnès*, 2008.

Dans le film musical *L'une chante, l'autre pas*⁴⁰, les personnages féminins militent pour le droit à l'avortement et le film défend clairement une position pro-choix. Mais ce qui intéresse surtout Varda, c'est l'idée qu'il existe plusieurs manières d'être une femme. Elle filme les femmes non comme des figures idéalisées, mais comme des êtres complexes, opaques, libres et mouvants, pétris de doutes et de défauts, et qui ont le droit à l'erreur. *Partir un jour* s'inscrit lui aussi dans cette logique. Le film refuse de considérer la maternité comme un accomplissement obligatoire. Cécile ne se définit pas uniquement par son couple ou par son désir d'enfant ; son épanouissement passe aussi par son travail, son ambition et sa créativité. Le personnage de la compagne de Raphaël est d'ailleurs très intéressant : alors qu'un récit plus classique aurait pu construire une rivalité féminine, le film choisit au contraire une forme de sororité. Elle aide Cécile lorsqu'elle pense faire une fausse couche, sans jalousie ni agressivité.

Surtout, Amélie Bonnin filme une héroïne profondément éloignée des représentations féminines les plus conventionnelles. Cécile occupe l'espace, sa démarche est lourde, assurée, parfois abrupte. Elle parle avec un franc-parler familier, boit, parle la bouche pleine, ne cherche jamais à produire une image précieuse ou séduisante d'elle-même. Cécile ressemble beaucoup à son père, jusque dans sa difficulté à exprimer ses émotions. À l'inverse, Sofiane paraît souvent plus doux, plus patient. Le film joue avec des codes traditionnellement associés aux personnages masculins et féminins. Ainsi les personnages sont caractérisés hors des clichés habituels, et les personnages portent chacun leur lot d'ambivalence.

37. Le concept est mis à jour par Laura Mulvey, on parle de male gaze quand les personnages féminins sont filmés pour séduire la gente masculine.

38. *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962.

39. *La Pointe Courte*, Agnès Varda, 1955. Le film se distingue notamment par sa manière de filmer Sète comme un espace populaire traversé par le travail, les gestes quotidiens et la vie collective des pêcheurs.

40. *L'une chante, l'autre pas*, Agnès Varda, 1977. Le film accompagne les luttes féministes des années 1970 et aborde explicitement les questions du droit à l'avortement, de la contraception et de l'émancipation des femmes.

Transmissions



À première vue, *Partir un jour* ressemble à un récit sentimental classique construit autour d'un retour au pays et d'un triangle amoureux. Pourtant, le véritable sujet du film semble ailleurs. Plus qu'une histoire d'amour, le film raconte une histoire de transmission : celle d'une passion, mais surtout celle qui unit un père à sa fille. Il interroge ce que l'enfance continue de déposer en nous et la manière dont la mémoire se loge dans les gestes, les habitudes et la mémoire du corps.

Les figures paternelles : entre héritage et émancipation

Cécile tient sa passion de son père, c'est auprès de lui qu'elle a découvert les rudiments du métier. Pourtant, en quittant sa province pour Paris puis en participant à *Top Chef*, elle entre dans un autre univers social, beaucoup plus codifié et donne l'impression de renier son premier professeur... Le chef Philippe Etchebest devient un père de substitution pour elle. Le film ne le dit jamais explicitement, mais lorsqu'elle l'évoque, et malgré son tempérament affirmé, elle redevient une petite fille : stressée, impressionnable, en quête de validation. Son propre père lui avait transmis la passion ; Etchebest lui transmet les codes du monde gastronomique. Le film rejoue ainsi symboliquement ce que la psychanalyse appelle le fait de "tuer le père"⁴¹ : quitter le milieu familial pour construire sa propre identité. Pourtant, Cécile ne supprime jamais réellement cette figure paternelle ; elle la déplace. Le problème est précisément là : à force de chercher l'approbation de ses pairs parisiens, elle finit par donner l'impression de renier le monde et ne pas se définir encore en figure indépendante.

La scène de réconciliation autour de *Cécile ma fille* (cf l'analyse de séquence présentée plus haut) agit alors comme une

transmission enfin formulée. À travers la chanson et les souvenirs, le père exprime enfin ce qu'il ne savait pas dire autrement. Et Cécile comprend peut-être à ce moment-là que sa passion ne vient pas uniquement des cuisines parisiennes ou de la haute gastronomie, mais d'une histoire familiale beaucoup plus intime.

La cuisine : mémoire des gestes et lien collectif

La transmission passe enfin par la cuisine elle-même. Dans *Partir un jour*, cuisiner ne consiste jamais seulement à préparer des plats ; la cuisine devient une manière de transmettre son héritage. Au début du film, Cécile semble avoir perdu le rapport sensible et collectif à la cuisine. Dans l'univers de la gastronomie parisienne et de *Top Chef*, cuisiner devient avant tout une affaire de performance et de compétition. D'ailleurs, elle parle très peu du plaisir des clients ou de la convivialité des repas. La cuisine apparaît surtout comme une source de tension permanente et elle semble manager ses équipes d'une main de fer, sans leur transmettre la passion que d'autres ont su lui transmettre.

Le retour dans sa ville natale lui permet de sortir de sa zone de confort et retrouver l'inspiration créative. Le marché filmé au début du long-métrage concentre déjà cette idée : le bruit, le mouvement, les discussions, les produits locaux et les grandes tablées composent l'image d'une France populaire attachée à son terroir et à ses traditions festives. La nourriture y devient prétexte à la rencontre. Le film insiste aussi beaucoup sur les gestes culinaires. Les mains qui coupent, dressent, mélangent ou servent reviennent constamment à l'écran. La mémoire semble résider dans ces gestes transmis inconsciemment depuis l'enfance. Cécile croit avoir construit seule son identité de cheffe dans les cuisines parisiennes, mais son corps se souvient déjà d'une manière de cuisiner héritée de son père.

Échos

Lecture comparée : Chef, renouer avec le plaisir de cuisiner

Dans *Partir un jour*, le contraste entre la gastronomie parisienne de Cécile et le routier familial de son père raconte autant un conflit intime qu'un rapport différent au monde. On retrouve cette opposition dans un certain nombre de comédies populaires américaines, c'est le cas de *Chef*, réalisé par Jon Favreau en 2014, qui partage plusieurs thématiques avec *Partir un jour*.

Carl Casper, chef reconnu travaillant dans un restaurant gastronomique, finit par perdre le plaisir même de cuisiner. Suite à une altercation avec un critique gastronomique, il perd son emploi... Il ne cuisine plus véritablement pour les autres mais pour répondre à des attentes sociales et maintenir un prestige professionnel. Le basculement du film intervient lorsqu'il ouvre un food truck spécialisé dans le sandwich cubain. Carl Casper ne renonce jamais réellement à son exigence de chef ; au contraire, il tente de réconcilier deux mondes : le savoir-faire gastronomique et la convivialité populaire. Une très belle scène le montre d'ailleurs mobiliser son expérience de chef pour réhabiliter une cuisine populaire et régionale, en accordant au sandwich cubain le même soin, la même exigence et la même attention aux produits qu'à un plat gastronomique. Cela lui permet, en s'émancipant progressivement du regard des autres, de retrouver une forme d'identité personnelle tout en construisant une véritable relation avec son fils, à travers la transmission de son savoir et de son amour du métier.

C'est précisément ce que suggère aussi *Partir un jour*. Le film ne rejette jamais frontalement la gastronomie ni le perfectionnisme de Cécile. Amélie Bonnin filme au contraire avec beaucoup d'attention les gestes techniques, les mains qui dressent les assiettes, les préparations culinaires. Juliette Armanet elle-même a appris de véritables gestes



professionnels afin de rendre crédible cette précision. Mais le film laisse entendre qu'une cuisine trop coupée de sa destination première — nourrir quelqu'un, créer du lien, donner du plaisir — risque de perdre une partie de son sens.

Au contact de sa famille, Cécile redécouvre progressivement la dimension collective de la cuisine et tout ce que l'expérience culinaire peut charrier comme expériences. Le marché filmé au début du long-métrage concentre déjà cette idée : le bruit, le mouvement, les discussions, les grandes tablées, les produits locaux composent l'image d'une France traditionnelle qui est attachée au terroir. La nourriture n'y est jamais réduite à une simple consommation ; elle devient prétexte à la rencontre. Le routier participe du même imaginaire. Comme dans *Bagdad Café*⁴², lieu perdu au milieu de nulle part qui finit par devenir un espace de solidarité et de chaleur humaine, le restaurant de *Partir un jour* rassemble des individus très différents autour d'un espace banal du quotidien. Routiers, habitués, amis d'enfance ou familles s'y croisent continuellement, ce qui permet de représenter les classes populaires.

En revenant chez elle, Cécile ne retrouve donc pas seulement un territoire mais ses compétences sociales et sa capacité d'empathie. Là où Paris l'avait enfermée dans l'urgence, la compétition et la peur permanente du jugement, la province lui apprend à ralentir, faire un pas de côté et s'ancrer dans le présent.



41. Formule héritée de la psychanalyse freudienne : "tuer le père" ne signifie pas supprimer réellement la figure paternelle, mais s'en détacher symboliquement pour construire son propre désir, son identité et son autonomie. Le motif renvoie notamment au complexe d'Œdipe théorisé par Freud.

42. *Bagdad Café*, Percy Adlon, 1987

Filmographie et sitographie

Pour aller plus loin : films et séries en écho à *Partir un jour*

Films musicaux, chansons populaires et héritage de la comédie musicale

- *Le Magicien d’Oz*, Victor Fleming, 1939 — classique fondateur du film musical hollywoodien, construit autour du voyage initiatique, du retour au foyer et de l’imaginaire du « chez soi ».
- *Grease*, Randal Kleiser, 1978 — film musical populaire par excellence, où la chanson et la danse structurent les identités adolescentes, le groupe et les rituels collectifs.
- *Fame*, Alan Parker, 1980 — récit d’apprentissage musical situé dans une école d’arts du spectacle, utile pour penser le travail du corps, de la voix et de la performance.
- *High School Musical*, Kenny Ortega, 2006 — relecture adolescente et très pop de la comédie musicale, fondée sur l’énergie du groupe, les numéros collectifs et la culture populaire télévisuelle.
- *Mamma Mia!*, Phyllida Lloyd, 2008 — exemple de *jukebox musical* fondé sur des chansons populaires déjà connues, qui deviennent support de récit familial, de mémoire et de fête collective.
- *La La Land*, Damien Chazelle, 2016 — hommage contemporain au musical classique, travaillé par la mélancolie, l’échec du rêve et le refus du *happy end* hollywoodien traditionnel.
- *Annette*, Leos Carax, 2021 — proposition radicale et opératique, à mettre en regard de *Partir un jour* pour mesurer l’écart entre musical stylisé et film musical naturaliste.
- *Emilia Pérez*, Jacques Audiard, 2024 — film musical hybride, entre thriller, mélodrame et opéra contemporain, révélateur du regain d’intérêt récent pour des formes musicales audacieuses.

Une tradition française du film chanté

- *Les Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy, 1964.
- *Les Demoiselles de Rochefort*, Jacques Demy, 1967.
- *L’une chante, l’autre pas*, Agnès Varda, 1977.
- *On connaît la chanson*, Alain Resnais, 1997.
- *8 femmes*, François Ozon, 2002.
- *Les Chansons d’amour*, Christophe Honoré, 2007.

Cuisine, transmission et lien social

- *La Cuisine au beurre*, Gilles Grangier, 1963.
- *L’Aile ou la Cuisse*, Claude Zidi, 1976.
- *Tampopo*, Jûzô Itami, 1985.
- *Le Festin de Babette*, Gabriel Axel, 1987.
- *Bagdad Café*, Percy Adlon, 1987.
- *Salé Sucré*, Ang Lee, 1994.
- *Ratatouille*, Brad Bird, 2007.
- *Les Saveurs du palais*, Christian Vincent, 2012.
- *Chef*, Jon Favreau, 2014.

Comédie populaire, groupe et monde provincial

- *La Belle Équipe*, Julien Duvivier, 1936.
- *Coup de tête*, Jean-Jacques Annaud, 1979.
- *Bienvenue chez les Ch’tis*, Dany Boon, 2008.
- *Les Barbares*, Julie Delpy, 2024.

Séries télévisées

- *Fame*, créée par Christopher Gore, diffusée sur NBC puis en syndication, 1982-1987.
- *Un, dos, tres*, créée par Ernesto Pozuelo, Pilar Nadal, Jesús del Cerro, Daniel Écija et Juan Carlos Cueto, diffusée sur Antena 3, 2002-2005.
- *Glee*, créée par Ryan Murphy, Brad Falchuk et Ian Brennan, diffusée sur Fox, 2009-2015.

Sitographie et ressources pédagogiques

Autour de *Partir un jour* et d’Amélie Bonnin

- *Partir un jour*, court métrage d’Amélie Bonnin, César du meilleur court métrage de fiction en 2023.
Disponible sur le site d’Arte. URL : <https://boutique.arte.tv/detail/partir-un-jour-court-metrage>
- CNC, « Auteurs et producteurs : Amélie Bonnin et Robin Robles », autour de *Partir un jour*, du court au long métrage.
URL : https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/col-lection-video--auteurs-et-producteurs---amelie-bonnin-et-robin-robles_2538316
- CST, *ConversationS Techniques – Partir un jour – Amélie Bonnin, réalisatrice*.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sHK5Z3hw6sY>
- ARTE, *Blow Up – La cuisine au cinéma*.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=FBZQGQXIsUU>

Film musical, comédie musicale et culture populaire

- CHION, Michel, *La Comédie musicale*, Paris, Cahiers du cinéma / SCÉRÉN-CNDP, coll. « Les petits Cahiers », 2002.
- CNC, « Raphaëlle Moine : “Les opérettes françaises ont été une alternative aux comédies musicales hollywoodiennes” ».
URL : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/raphaelle-moine---les-operettes-francaises-ont-ete-une-al-ternative-aux-comedies-musicales-hollywoodiennes_1402064
- CNC, « Les comédies musicales ».
URL : https://www.cnc.fr/cinema/dossiers/les-comedies-musicales_899184
- *La Revue des médias*, « Comment expliquer le regain d’intérêt des Français pour la comédie musicale ? ».
URL : <https://www.larevuedemos.com/comment-ex-pliquer-le-regain-dinteret-des-francais-pour-la-come-die-musicale/>
- PACI, Viva, « La Comédie musicale et la double vie du cinéma », par Fanny Beuré, 1895. *Revue d’histoire du cinéma*.
URL : <https://journals.openedition.org/1895/4633>
- Musicologie.org, « Le cinéma populaire et ses musiciens en France depuis les années 1930 ».
URL : https://www.musicologie.org/19/le_cinema_popu-laire.html

- UPOPI / Ciclic, « Comédies made in France ».
URL : <https://upopi.ciclic.fr/analyser/le-cinema-la-loupe/comedies-made-france>

Analyse filmique et outils narratifs

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- VALLET, Yannick, *La Grammaire du cinéma. Du storyboard au montage : les techniques du langage filmé*, Paris, Eyrolles, 2015.
- Spines, « In medias res: Meaning, Definition and Examples ».
URL : <https://spines.com/in-medias-res-meaning/>

Sociologie, culture et représentations

- DUPUIS, Xavier et LABORIT, Bertrand, « Le renouveau du spectacle musical en France », *OpenEdition Books*, Département des études, de la prospective et des statistiques.
URL : <https://books.openedition.org/deps/144>
- *Télérama*, « Les classes populaires sont-elles sous-représentées dans le cinéma français ? », entretien autour de *The Bourgeois Gaze* de Rob Grams.
URL : <https://www.telerama.fr/cinema/les-classes-populaires-sont-elles-sous-representees-dans-le-cinema-francais-7029914.php>

Anaïs Tilly

Rédactrice du livret

Après plusieurs années d’enseignement en culture artistique et audiovisuelle en BTS audiovisuel, Anaïs Tilly développe aujourd’hui des contenus pédagogiques et des formations dans le champ de l’éducation à l’image. Créatrice de Scaelio Pédagogies, elle travaille régulièrement à la rédaction de documents d’accompagnement pour les dispositifs Collège au cinéma et Lycéens au cinéma, ainsi que pour des structures culturelles et associatives. Elle est également rédactrice en chef du webzine Courte Focale.



Propriété



LE RECIT
LE RÉSEAU EST CINÉMA
IMAGE ET TRANSMISSION



Soutenu par

