



Grégory Gadebois, Céline Sallette

François Dupeyron occupe une place à part dans le cinéma français : il ne suit pas les règles narratives traditionnelles et ses films sont fabriqués hors des principes habituels. Qu’il s’inspire d’un texte original, qu’il s’adapte lui-même (il est un écrivain publié) ou transcrive les écrits des autres, Dupeyron fait toujours œuvre personnelle, ne parlant que de lui. Avec des stars, des inconnus ou des vedettes en puissance, il démontre que sa direction d’acteurs est cohérente et même remarquable. Ses films énoncent rarement où ils vont aboutir, surprenant les spectateurs. *Mon âme par toi guérie* est un petit budget, avec un acteur peu connu du grand public bien que révélé par le théâtre. Le milieu décrit, un peu en marge, fourmillant de questions et de problèmes dans un Midi ensoleillé, ne se rencontre pas tous les jours dans le cinéma français. Suivre le personnage de Grégory Gadebois, épiléptique, guérisseur, à la recherche de son identité, magnifiquement filmé par Yves Angelo (vieux complice du réalisateur), c’est être bouleversé par les émotions et les rencontres. Dans cette rentrée 2013, un film qui ne ressemble à rien sinon à François Dupeyron.

FRANÇOIS DUPEYRON

Mon âme par toi guérie

J’AI BESOIN D’UN CORPS

EITHNE O’NEILL

Frédi, 38 ans, divorcé, est en visite chez son père, veuf récent. À la mention du don de guérisseur que sa mère lui a transmis, le fils prend la clé des champs. Fuite devant l’engagement ? Le destin en décide autrement. Zigzaguant à moto sur une route nocturne, Frédi renverse un gamin qui entre dans le coma. À son chevet, Frédi demande pardon, pose ses mains sur son ventre, en vain. À la thalasso, pourtant, il soulage les migraines d’une parfaite étrangère, stoppe une hémorragie terrifiante. Devant son mobile home, les malades s’assemblent.

Fils de maçon, Frédi vit comme lui sur un terrain de camping occupé par des familles ouvrières. Devant Julie, leur fillelette éplorée, il se chamaille à tue-tête avec son ex. Arrêté pour conduite irrégulière (serait-il sous influence ?), il rétorque aux flics : « Pas de drogues, la connerie humaine me suffit. » Sa brusquerie cache sa faculté d’empathie. Entre sa voisine brune, Josiane (Marie Payen), et Nanar, son compagnon volage, Frédi joue le médiateur.

Autour d’un héros prolo, donc, se tisse une tapisserie : les très riches heures d’une communauté près du canal du Midi. Habitué à la précarité, ces êtres ont tous leur lot de séparation, de perte imminente, de deuil. Mal à l’aise dans son corps de nounours, Frédi rumine. À quel saint se vouer ? La hantise du petit comatique précipite peut-être la crise. Alors qu’il la croyait maîtrisée, l’épilepsie plonge Frédi dans l’abîme ; au réveil, il ne reconnaît pas son corps. Élagueur, il doit quitter les arbres pour débarrasser une piscine de ses feuilles mortes. À sa détresse psychique s’ajoute une spectaculaire maladie séculaire. Il apprend toutefois les gestes du massage. Ainsi se mettent en place les deux fils d’une intrigue : celui de l’échange entre le guérisseur et le patient, celui de l’interaction entre le corps et l’âme.

Trêve de psychologisme, de religion, de politique, de réalisme. Ni le lieu ni l’an ne sont nommés ; les gens, rarement. On débute quelque part au sud de Draguignan, la mère est décédée depuis cinq semaines, et le temps s’en va. Après une cure de vingt-trois jours, Nina a besoin de voir Frédi. Bien que sa villa aux persiennes closes suggère un écart entre les adeptes de la bière et la buveuse de champagne, les exigences du corps défaillant et de l’âme éclipsent la contrainte des barrières sociales. Si le père s’insurge contre les capitalistes, c’est pour s’octroyer le plaisir de contempler les vagues. Désormais il s’agit d’incarner le désir.

La photographie d’Angelo baigne dans la luminosité de pays côtiers. Frédi lève son visage vers un soleil éblouissant ; par pudeur, il tourne le dos au spectateur. À contre-jour, l’angle de la prise est de biais. Soudain ! À couper le souffle, l’optique s’ouvre sur l’azur et l’améthyste de l’eau, un élan visuel auquel correspond l’envoûtement de l’accompagnement sonore. Entre la maison, l’hosto, le boulot et les bistrots, les allers et retours de Frédi scandent l’action. À y regarder de plus près, la structure interne du film est le flux et le reflux de la pensée et de l’acte. Ce va-et-vient entre le dedans et le dehors, l’esprit et la chair, se répercute sur les paroles et les notes musicales en un mouvement constant d’abattement et de bonheur.

Deux outils traduisent le monologue lyrique qui constitue le roman au titre amer *Chacun pour soi, Dieu s’en fout* : l’insertion de rêves et la partition fugale élaborée. D’abord du Bach, puis des numéros rock, punk, soul/folk et reggae.

Sur des rochers anthracite grimpent père et Julie, dévisageant Frédi, rongé de remords. Une caverne béante menace : ventre ou tombe ? Espoir et angoisse rythment le montage des séquences. « *Protect your hands to give* » (protège tes mains afin

MON ÂME PAR TOI GUÉRIE

France (2013). 2 h 04. Réal. et scén. : François Dupeyron.

Dir. photo. : Yves Angelo. Cost. : Catherine Bouchard. Son : François Maurel, Armelle Mahé. Mont. : Dominique Faysse.

Mus. : Armelle Mahé, François Maurel. Prod. : Paulo Branco. Cie de prod. et dist. : Alfama Films.

Int. : Grégory Gadebois (Frédi), Céline Sallette (Nina), Jean-Pierre Darroussin (père de Frédi), Marie Payen (Josiane), Philippe Rebbot (Nanar), Agathe Drome (mère de l’enfant dans le coma), Nathalie Boutefeu (mère de la petite fille leucémique), Stéphane Wojtowicz (l’homme à l’hémorragie), Anthony Paliotti (pote de Frédi et Nanar).



Céline Sallette, Grégory Gadebois

qu'elles donnent) de Roman Reg loue la vie, grâce à « un chant dans l'âme », puis le fardeau surgit : « J'ai un poids sur la tête. » Nina et Frédi roulent à moto et la stridente « Black Shadow » de Reg s'entend. Au bar Lockness, The Swingsons exécutent des airs enjoués et traditionnels *live* pour les amis. Au premier plan, le bourdonnement dans la tête de Frédi devient « *Future is now* » de l'Allemande Nina Hagen, *It's really going to be a better world* (Nous allons vraiment vers un monde meilleur). Un trio éloquent de Vanupié « *Why I feel down* » (Pourquoi je déprime) et *If I*, si hésitant, culmine dans la douceur de « *Free Birds* » qui affirme : *We are looking for a way to be kind and giving* (Nous cherchons une façon d'être aimable et généreux).

« Prenez ma vie pour celle de votre fils », dit Frédi, c'est-à-dire mon corps pour le sien. Julie passe de la peluche à un chiot en chair et os ; des cerfs-volants, elle progresse au windsurf. On émerge du chaos égocentrique du titre romanesque pour trouver notre corps. L'aveu « J'ai besoin d'un corps », fait par Frédi à une fille de joie, est à double tranchant. Avant de profiter de la consolation du corps d'autrui, le malade, en étant sûr de pouvoir donner, guérit par l'acceptation de lui-même. Cette prostituée copine, que Frédi aime à prendre en photo, entame la chaîne signifiante de femmes ressemblantes qui croisent son chemin. Trois mamans brunes, celle du comateux, celle de la fille leucémique et Josiane, rejoignent les figures de la serveuse au bar et de la migraineuse au spa pour amener Frédi à Nina la Blonde. Apparition évanescence, Nina est témoin d'une autre crise épileptique, à moins qu'elle n'en soit la cause. En l'apercevant, l'homme se dirige vers elle et tombe à ses pieds.

Franchir le pas de la simple matérialité à « ce qu'on ne voit pas » doit se faire par la femme, sans qui, dans cet univers, on n'est rien. Quand Frédi lui demande s'il a été heureux avec son épouse, le père dit : « Je crois que oui. » N'est-ce pas une preuve



Céline Sallette, Grégory Gadebois

de bonheur qu'il trouve, avant son fils, une nouvelle compagne ? De ce coin de caravanes frustes près des palmiers se dégage une humanité profonde, caractéristique des milieux évoqués par le cinéaste, qu'ils soient en costume ou contemporains. Grégory Gadebois, qui joue Frédi, et Céline Sallette (à l'intensité vue dans *Ici-bas*) se prêtent sans hystérie à un conte de fées où les scènes renvoient au sens poétique de rencontres anciennes. Ainsi sont illustrés les mots d'Hugo cités par le roman : *L'enfer, c'est l'absence éternelle, c'est d'aimer, c'est de dire, hélas ! Où donc est-elle, ma lumière, où est ma vie et ma clarté ?* (*La Fin de Satan*, 1886). Nina, dont les portraits par le mari couvrent les murs, est la fragilité faite femme. Enfin, la mélancolique se repose sur la poitrine de Frédi qui lui demande de raconter son vie. Ses dires et la musique de fosse se fondent dans un bercement ou une lallation des origines. La « Chanson d'après-midi », sensuelle et spirituelle, s'accomplit. « N'est-ce pas merveilleux », s'exclamait le père face à la mer. À l'heure, le don, offert et reçu d'un corps à l'autre, n'est autre que l'amour. ■

Entretien avec François Dupeyron

*QUAND QUELQU'UN SE MET À PARLER**

ÉLISE DOMENACH ET HUBERT NIOGRET

Élise Domenach et Hubert Niogret : *Qu'est-ce qui a motivé l'écriture de votre roman (Chacun pour soi, Dieu s'en fout, éd. Léo Scheer, 2009) que vous avez adapté ?*

François Dupeyron : L'idée d'un scénario : un type qui a un don dans les mains. Dans le nord de la France un ouvrier était tombé, s'était ouvert l'artère fémorale ; un autre ouvrier avait appliqué sa main, pressé et ça s'était arrêté. Il est devenu guérisseur. J'étais parti de cela, mais j'avais aussi besoin d'un rapport au père. C'est un fil important du film. Au bout de trois jours de travail je me suis rendu compte que j'avais dit non à tout ce qui se présentait : Ça ne se fait pas au cinéma... c'est pas bon. Je m'autocensurais. Du coup, je me suis dit que je devrais peut-être écrire un roman. J'ai essayé de l'écrire en m'interdisant de repousser les idées qui venaient, avec une liberté totale, et derrière la tête l'idée d'en faire un film. Mais le roman a été très difficile à adapter...

C'est la deuxième adaptation de l'un de vos romans. Pour Inguélézi, cela s'était-il passé de la même manière ?

Non. Ça avait été beaucoup plus simple. J'avais écrit un scénario pour le CNC, en deux temps trois mouvements, pour la commission. J'avais pris le roman, sans me poser de questions. Cette fois, le roman était bien plus touffu. Ce que le roman m'a permis dans ce cas, c'était de ne pas me censurer. Je ne suis pas romancier. Le roman m'a permis briser quelque chose en moi qui disait non. J'ai écrit le roman en quatre semaines, et le scénario en quinze jours.

C'était donc plus facile de ne pas vous censurer dans l'écriture romanesque.

Peut-être parce que ce n'est pas mon métier, justement.

Peut-être aussi parce que vous ne vous soumettiez pas à l'épreuve du jugement de producteurs et des chaînes...

Bien sûr. Et je ne me trompais pas, car cela a été très difficile ensuite de trouver les partenaires. Cela dit, j'ai quand même continué à me censurer dans les scénarios successifs. Le monologue de la mère du petit garçon qui est dans le coma (qui vient du roman), je l'avais réduit à trois fois rien dans le scénario.

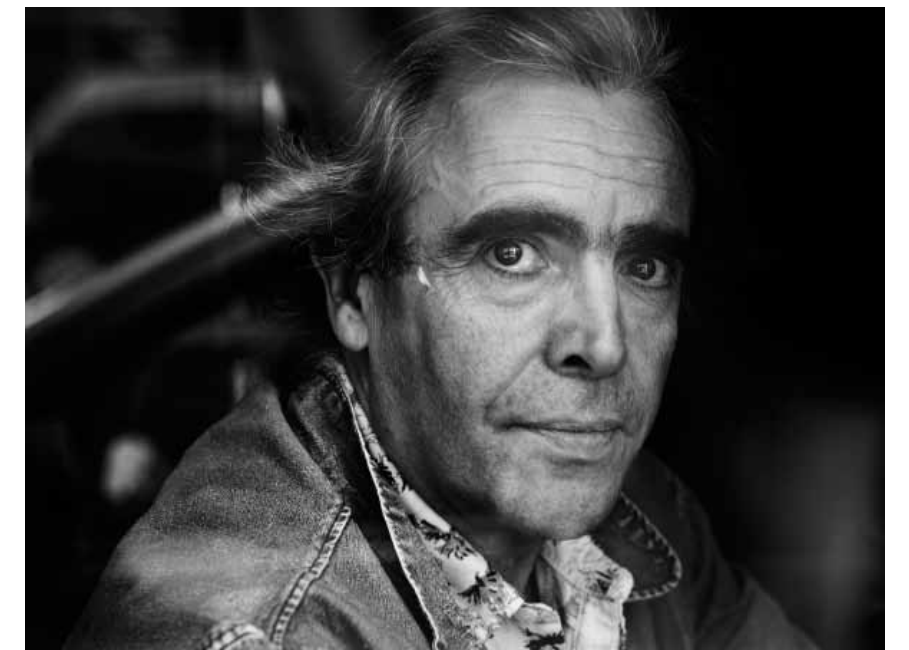
Vous avez retrouvé lors du tournage des éléments du roman que vous aviez censurés dans le scénario ?

Exactement ! Ce monologue très sombre d'une mère, j'ai eu peur qu'il effraie les partenaires et les actrices. Mais Paulo Branco, en soutenant le projet, m'avait rendu toute liberté. J'ai donc repris cette scène, qui est super. Un personnage existe comme ça ; quand il se met à parler. J'ai supprimé aussi certaines scènes du scénario. Par

exemple celle où la mère dans l'hôpital, au chevet du petit garçon, s'énervait contre Frédi et lui foutait une baffe. C'était du cinoche ; ça ne tenait pas.

La mise en scène vous a rapproché de l'écriture, là où le scénario vous en éloignait. On retrouve mot pour mot les mêmes dialogues. Pensez-vous les avoir écrits en cinéaste, voire en directeur d'acteur ?

Sans doute, car mon métier c'est le cinéma. Quand j'écris des romans, je le fais même en monteur. J'ai monté pendant dix ans les pires choses ; des films industriels où il fallait capter l'attention du spectateur pendant trente minutes sur des bouts de tuyaux ! Alors, le faire avec des acteurs, c'est une plaisanterie ! Je pense que c'est pour cette raison que le plan-séquence ne me fait pas peur. Je ne me trompe pas sur le rythme d'une scène.



François Dupeyron à Paris, août 2013. Photo Nicolas Guérin/Positif



Jean-Pierre Darroussin, Grégory Gadebois

Dans ces plans-séquences qui laissent le temps à la parole, au monologue, la caméra semble avoir son rythme propre, presque autonome.

En effet. Avec Yves Angelo on travaille ensemble depuis *Inguélézi* avec le principe suivant : on sait rarement pourquoi une prise est meilleure qu'une autre. On ne maîtrise pas bien. La caméra devra donc être un peu comme un acteur qui ne cherche pas à tout maîtriser, pour garder cette fraîcheur de l'œil qui découvre. Yves le réussit très bien.

C'est le cas dans la scène où Éric Caravaca met le pied pour la première fois en Angleterre, dans *Inguélézi*, sur une sorte d'aire d'autoroute...

Oui. C'était d'ailleurs une première prise. Les suivantes étaient techniquement meilleures, mais au montage on revenait sans cesse à celle-là, qui avait une gaucherie... Sur ce film, j'ai aussi cherché une certaine gaucherie. Je voulais qu'on ne touche à rien dans les décors. On ne vire pas les tables, les chaises, comme on fait d'habitude au cinéma. Si on ne peut pas se mettre là, on se met ailleurs. Quand Frédi masse, par exemple, c'est un plan amateur, pas sophistiqué du tout.

Le soleil frappe les comédiens en face, et vous tenez ce principe de contre-jour durant presque tout le film.

Je n'avais rien : pas de pied, pas de projecteur. Je me suis dit : comme j'ai très peu de temps, on va faire des plans-séquences et jouer avec le soleil.

Y'a rien de mieux que le soleil. Aucun opérateur ne peut rivaliser avec ça. Le soleil bouge ; il devient vivant. On ne peut pas faire ça avec un projecteur. Ça apporte plein de choses riches... Ça s'est imposé peu à peu comme un principe. On a tourné dans la continuité. La première fois, c'était quand on a tourné la scène où il arrive en moto. On cherchait le plan. Frédi avait le soleil bille en tête. On ne voyait plus rien. Le plan se découpait de lui-même en deux, avec une partie toute blanche. Le soleil apportait une lumière vivante ; des rythmes. Comme si on montait avec le soleil. Et Yves avait pris de vieux objectifs, qui font des réflexions très douces. Avec les objectifs d'aujourd'hui on ne peut plus avoir ça, car ils ont des traitements anti-reflets. L'assistante monteuse a compris progressivement. Pour le premier plan, elle a noté : « Séquence au bord de la plage. 1^{re} prise : réflexion. Puis 2^e prise : réflexion. » Au bout d'un moment, elle est allée voir Dominique Faysse : « C'est fait exprès ? C'est génial ! »

Comment Gadebois évoluait-il dans ce système de mise en scène évolutif à l'intérieur du plan ?

Je commençais à mettre en place les plans avec les acteurs. Puis Yves nous rejoignait. Avec lui je travaille comme avec un autre réalisateur – il l'est d'ailleurs. Il est là tout le temps. Avec son œil neuf, il commence à filmer. Grégory est très physique, il a besoin de s'approprier le décor, de trouver sa place.

La musique participe au rythme des plans. Correspondent aux moments d'aveuglement les plus forts des passages d'une balade onirique. Lors de la scène de plage du début, la musique évolue avec la lumière, d'un rock assez déjanté à cette balade, en nous faisant basculer dans le rêve.

C'est central pour moi. Dominique Faysse a monté avec la musique. Je lui avais donné en amont mes choix de musiques, pour qu'elle les ait tout de suite au montage. Ça change beaucoup le résultat.

Le rapport à la musique semble plus fort que dans *Inguélézi*, qui pourtant comporte aussi un basculement vers un rêve en noir et blanc, au début.

Pour *Inguélézi*, j'avais trouvé la musique après le montage image. Je voulais mettre beaucoup de scènes de rêve ; finalement j'en ai mis une seule. Si je m'écoutais, je mettrais des rêves partout. Je note mes rêves tous les matins. Ça fait partie de mes journées. Et quand j'écris la vie de mes personnages, ça me semble naturel d'écrire leurs rêves. C'est très difficile, au cinéma, les rêves...

Le roman est plus sombre que le film. Est-ce l'incarnation des personnages par des acteurs qui donne quelque chose de plus solaire ?

C'est moi qui ai évolué. Dans le roman, le rapport avec le père est dur. Il y a trente pages très dures. Dans le film j'ai coupé. Il y a une scène, c'est tout.



Mélodie Soudier, Grégory Gadebois

Un échange plein d'espoir entre père et fils n'est pas dans le livre : ils boivent des bières, heureux de se parler. Darroussin dit à Gadebois : « On a peut-être des choses à se dire tous les deux, en fait. Qui sait où on va ; encore un chantier ! » Il semble parler pour nous, spectateurs. L'intérêt de vos films, c'est l'imprévisibilité de vos récits. Une qualité rare dans le cinéma actuel.

Parce que les films sont souvent trop pensés. La pensée au cinéma, c'est pauvre. Ce qui est beau chez un acteur, c'est ce qui lui échappe. C'est ce que je recherche dans l'écriture, avec la caméra, et même au montage. La première scène était un plan-séquence de sept minutes. Je ne savais pas comment la couper. Après une vision avec un ami, la coupe est apparue. On a enlevé le meilleur. Jean-Pierre Darroussin et Grégory Gadebois sont tous les deux debout au début, puis ils s'assoient ; Jean-Pierre raconte qu'il est allé à la Croix-Rouge donner les affaires de sa femme. Puis la caméra allait sur lui, et il disait : « C'est pas rien d'être attaché à une femme... » Et il sortait un texte que je tirais d'un entretien avec Pasolini : « Un être humain, c'est un infini. Quand il est mort, c'est fini. » Un très beau texte. Jean-Pierre le jouait merveilleusement. J'y étais attaché. Mais c'était trop pensé. Une fois coupée, la scène devenait limpide.

Moi âme par toi guérie aurait pu être le titre de tous vos précédents films... C'est vrai. Il est de Baudelaire (*Chanson*

d'après-midi). Quand j'ai réalisé *Drôle d'endroit pour une rencontre*, je minutais les films que j'adorais. C'était le début des cassettes vidéo. Et je me suis rendu compte que dans les films qui ont du rythme (Welles, par exemple), les séquences durent presque toujours deux minutes trente, ou bien le double. Chez Buñuel un peu moins : une minute trente environ. Je m'étais dit : c'est simple... un film, c'est quatre-vingt-dix minutes, donc trente fois trois minutes. *Drôle d'endroit*, c'est trente fois trois minutes ! Après coup j'ai réalisé que j'avais réalisé trente fois un homme qui repousse une femme ou une femme qui repousse un homme. C'était troublant. J'ai regardé mes films un peu différemment, et compris qu'entre le film et moi, il n'y a pas de différence. Si je voulais écrire, faire parler les autres, et il fallait que je commence par comprendre comment je fonctionne, moi. La meilleure façon de me connaître, c'était par les films. Je n'ai pas fait d'analyse... Dans mon premier court métrage, mon père jouait. Et il se pendait. Quinze ans plus tard, avec *C'est quoi la vie ?*, j'ai refait un film avec un père, agriculteur comme le mien, et il se pendait de nouveau ! Dans celui-ci, une mère a disparu, et le fils retrouve son père. Disons qu'un bout de chemin a été fait.

Cette grande idée de l'amour qui sauve est incarnée ici de manière imprévisible, presque méconnaissable, dans la rencontre de personnages singuliers.

L'année dernière je me suis passionné pour Lévi-Strauss. J'ai pensé que je pouvais regarder mes rêves comme lui regarde les mythes. De jour en jour, si vous accolez aux rêves de la veille les événements de la journée, et que vous acceptez une série de déplacements (l'eau devient le feu, ou la terre), vous obtenez les rêves de la nuit suivante. Il faut lire les rêves dans la chronologie, mais aussi dans la synchronie, comme on lit une partition musicale. Je crois qu'il y a de ça, dans ce film-ci. Un enfant tombe dans le coma, la fille de Frédi pleure pour lui. Peut-être que l'enfant dans le coma est une part de lui. Après, il y a les enfants de la voisine. Des déplacements, des contraires. Et la petite fille qui est condamnée, pour laquelle Frédi ne peut rien, qui vient avec sa mère. Céline, à qui il dit : « Ce que j'aime chez vous, c'est le sourire de la petite fille. » J'ai l'impression qu'une même chose circule. Est-ce ce que Deleuze appelle le bégaiement ? Ce qui bégaié, c'est ce qui m'a accroché à cette histoire. Pourquoi a-t-il besoin de sauver cette femme ? C'est peut-être sa façon de trouver l'enfant.

Ce pourrait être l'histoire que Frédi se raconte, en tout cas.

Oui. J'ai été frappé d'apprendre que les épileptiques ressemblent aux schizophrènes. Quand ils boivent, ils remplissent un vide. Frédi raconte qu'un bout de lui-même disparaît dans la crise. Ce qui disparaît pourrait être l'enfant.

Marie Payen et Eric Caravaca dans *Inglelézi*

On pense à *L'Idiot* de Dostoïevski.
J'y ai pensé, oui.

Gadebois a un regard qui tombe, tourné vers l'intérieur, qui évoque les icônes orthodoxes...

On pourrait très bien en faire un mystique !

Les acteurs se sont-ils imposés assez tôt ?
Jean-Pierre, oui. Tout de suite. Je le connais bien. Grégory et Céline sont venus parce que d'autres acteurs ont refusé. Une nuit, j'ai cauchemardé sur la scène de l'hémorragie, et j'ai pensé à Gadebois. Je l'avais vu jouant Brassens au théâtre (dans *Trois Hommes dans un salon*, 2008). Je me suis passé tout le scénario dans la tête. Il me semblait bien dans toutes les situations.

Et Céline Sallette ?

J'avais l'idée d'un peintre et son modèle. Je lisais les textes que Matisse a écrits à la fin de sa vie ; de très beaux textes où il parle de laisser venir les choses. Il avait pour modèle une femme russe, Lydia Delectorskaya, qui était aussi son assistante. Il explique que quand il a un visage dans la main, il peut se mettre à dessiner d'un seul trait. C'est là que se produisent ses célèbres déformations, qui sont magiques. C'est déformé, et

pourtant ressemblant. En somme, j'essaie de faire cela avec Yves Angelo. Quand on a le truc dans la main, on peut partir. J'étais parti de cette idée. Et j'avais besoin qu'elle boive. Et je me souvenais de Duras qui disait : « Ce sont les hommes qui m'ont fait boire. » J'avoue que je suis un peu mou dans les castings au début. J'ai le sentiment que le scénario agit comme un aimant. Il attire les gens qu'il faut. Si ça ne marche pas, c'est que ce n'est pas le bon. Un casting doit être vivant. J'avais pensé au rôle de la mère pour Marie Payen. En déjeunant avec elle, je l'ai vue plus gaie que dans mon souvenir. J'ai compris que je me trompais. Je laisse mes acteurs très libres. Je suis là pour les aider. Ce film, je l'ai écrit ; j'en ai été le premier acteur. Maintenant, je suis à leur service.

Philippe Rebbois a un monologue très fort, quand il se confie à Frédi, lui dit qu'il ne se reconnaît plus dans la glace, qu'il ne veut pas vieillir comme tous ces cons avec leurs boules de pétanque...

J'ai écrit quelques scénarios avec de longs monologues, et constaté qu'ils sont toujours rejetés. Par les chaînes, les producteurs... Je ne comprends pas. Le théâtre est allé dans la direction des monologues mais pas le cinéma.

Pourtant la vie est comme ça. Quand quelqu'un se met à parler... il arrive que ça dure !

Comment avez-vous choisi la musique ?

J'ai sympathisé avec les gens d'une radio locale dans le Var : Radio Mosaïque, et avec l'exploitant des salles de Saint-Raphaël et Fréjus. Ce sont eux qui m'ont parlé de Nina Hagen, qui m'ont fait connaître Vanupié, ce garçon qui chante dans le métro parisien. Il a composé la balade, *Free Birds*. L'autre garçon est un chanteur du coin, Swingsons. Il m'a chanté un truc sur la plage avec sa guitare, et il a composé le reste de la musique. Le mélange de douceur et de rock déjanté dont vous parlez vient de là. Mais c'est l'art de Dominique Faysse d'avoir monté cette musique avec émotion. J'avais fait une mise en scène pour l'opéra de Genève en 2009 et un essai filmé, avec une chanteuse qui chante des lieds, et qui devient folle pendant la guerre (*Conversation à Rechlin*). Chants et écriture s'enchaînaient comme s'ils se prolongeaient. On a filmé en quatre jours, en plans-séquences. Ça m'a redonné le goût des plans-séquences.

Une part de l'écriture se fait au montage, en somme...

Pour *C'est quoi la vie ?*, j'avais voulu faire des plans fixes pour sentir ce qu'est une caméra. *La Chambre des officiers* bougeait aussi très peu. *Monsieur Ibrahim* se passait dans les années 60, j'ai donc voulu retrouver physiquement la manière dont on filmait un peu après la Nouvelle Vague. Ça commençait à bouger. Avec *Inglelézi*, j'ai voulu essayer autre chose : tout faire avec une petite caméra à la main. Ça m'a libéré ! Mon idée, c'était de ramener de la matière, et construire le film au montage. Là on se rend compte qu'il y a toujours un axe meilleur que les autres. Je me suis dit ensuite : si un axe est meilleur, autant le chercher et mettre en place le plan. Ce que j'ai fait dans *Aide-toi...* Au théâtre, j'avais trois axes possibles : de face, et de chaque côté. Même là, un axe est meilleur que les autres ! J'ai été marqué par l'expérience de *Conversation à Rechlin*. ■

* Propos recueillis à Paris le 27 août 2013.

Gaumont Classique

IMAGE ET SON RESTAURÉS | NOUVEAUX VISUELS | SUPPLÉMENTS EXCLUSIFS

HOMMAGE À JACQUES BREL

ÉDITION SPÉCIALE - 35^e ANNIVERSAIRE DE SA DISPARITION



LES RISQUES DU MÉTIER

DE ANDRÉ CAYATTE

SUPPLÉMENTS

« André Cayatte : la justice dans l'angle mort »
Documentaire inédit avec Ulli Rickardt, Marianne Hall, Delphine Deshayes, Jean Voline, Nadine Abri...

« Les risques du métier... du livre à l'écran »
L'histoire du film racontée par Simone et Jean Carmac, Jacques Brel et André Cayatte.



MON ONCLE BENJAMIN

DE ÉDOUARD GROUARD

SUPPLÉMENTS

« L'homme à l'habit rouge »
Documentaire inédit avec Édouard Molinaro, Philippe Monnier et Bernard Alane.

« À genoux, chrétiens ! »
Avec Alexandre Jardin, François Guéhenec, Édouard Molinaro.

« Reportage sur le tournage »
Avec Jacques Brel et Édouard Molinaro.

« Mon oncle Benjamin de Claude Tillier »
Par René Fallet et Georges Simenon.

DISPONIBLES LE 16 OCTOBRE 2013

en DVD et en Blu-ray



Plus de films en DVD et en Blu-ray sur :
<http://boutique.gaumont.fr>

