



FESTIVAL DE CANNES

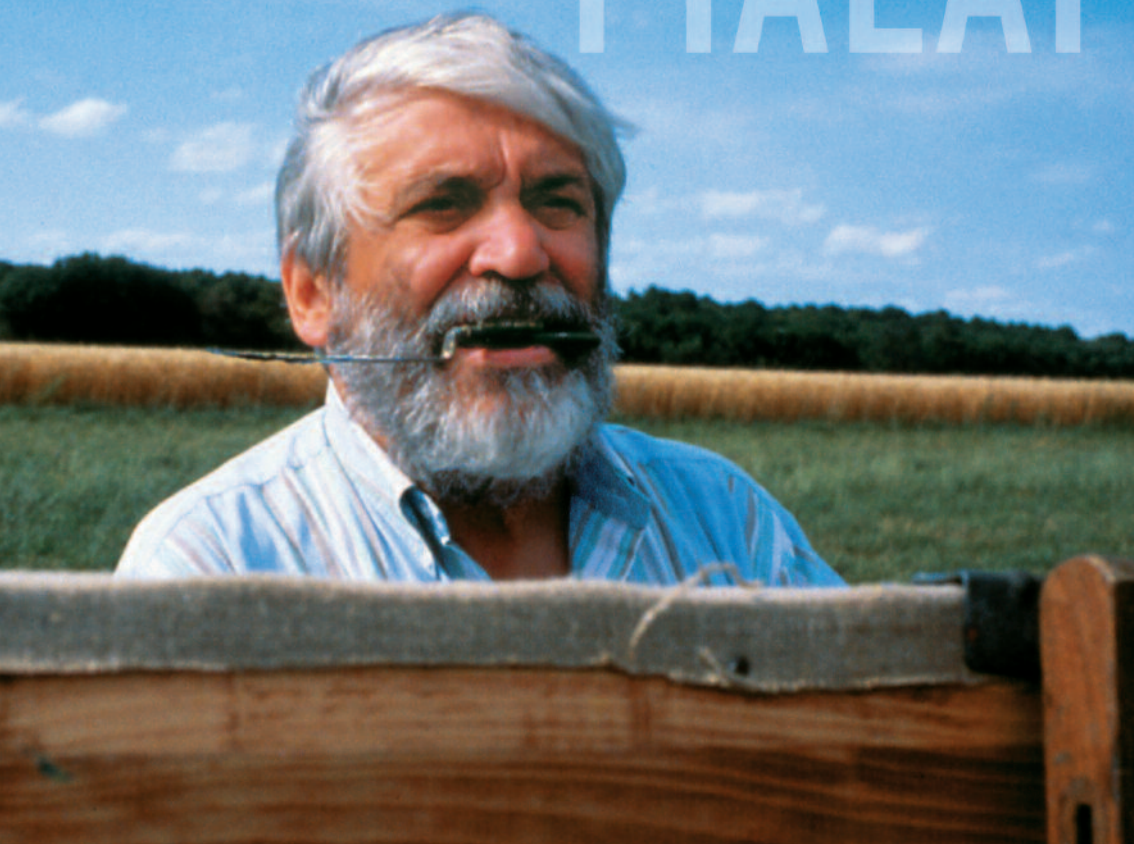
SÉLECTION OFFICIELLE

CANNES CLASSICS

HORS COMPÉTITION

# MAURICE PIALAT

l'amour  
existe





FESTIVAL DE CANNES  
SÉLECTION OFFICIELLE  
CANNES CLASSICS  
HORS COMPÉTITION

gaumont présente

# MAURICE PIALAT, l'amour existe

un film de  
anne-marie faux et jean-pierre devillers

durée : 81 minutes

**sortie le 30 mai 2007**

distribution **bodega films** pour **gaumont** : 8, bd. montmartre, 75009 paris **tél.** : 01.42.24.06.49 **fax** : 01.42.24.16.78

presse **marie queysanne** 113, rue vieille du temple, 75003 paris **tél.** : 01.42.77.03.63 **fax** : 01.42.77.00.13  
**à cannes** : palais des festivals - niveau 3 **tél.** : 04.92.99.83.40 **fax** : 04.92.99.81.15 **mobile** : 06.80.41.92.62  
marie.q@wanadoo.fr

dossier de presse et photos téléchargeables sur le site : [www.image.net](http://www.image.net)



# synopsis

« le cinéma de maurice pialat est parcouru par une évidence :  
ce qui se vit, se dit, s'invente, se défait dans la « vraie » vie  
résonne - le plus souvent en échos fracassants - un jour ou l'autre, dans les films.

ce sont de ces correspondances dont nous sommes partis  
pour tracer une forme d'auto-portrait, celui d'un cinéaste qui n'oublia jamais  
ce que fut l'enfance et ne voulut rien céder quant à ce qu'aimer veut dire. »

# entretien avec gérard depardieu

## la rencontre

Maurice, je l'ai rencontrée bien avant *Loulou*. C'était pour *La Gueule ouverte*. Mais je n'étais pas libre, j'allais faire *Les Valseuses*. Je l'ai rencontrée par l'intermédiaire de Jean-Pierre Rassam et des gens qui étaient autour de lui, comme Claude Berri et Arlette Langmann.

Maurice était déjà considérée comme quelqu'un de difficile sur un tournage. En fait, c'était un faux lent, et pas du tout, mais alors pas du tout, un pervers, comme l'affirment certains qui sont tombés dans la bassine de la connerie...

Dès le début, même à cette époque-là, nous avions à peu près les mêmes pensées, sur les gens et sur le cinéma.

Il m'avait vu au théâtre, sans doute chez Claude R gy. Et à la télévision, où je jouais dans beaucoup de dramatiques. J'étais le mec qui bougeait tout le temps, j'étais partout à la fois, pas comme les acteurs de maintenant qui sont programmés. J'étais donc un peu incontournable mais surtout j'étais libre. Je n'étais pas un acteur coincée.

## *loulou*

Ce film, il m'en avait parl e bien avant, c'était donc tout à fait naturel de le faire ensemble. Mais les choses prenaient du temps avec Maurice. Parce que c' est un cinéaste-peintre et que pour marquer vraiment sur la toile, les choses ont besoin de trouver leurs couleurs. Alors il lui fallait du temps, du temps pour que  a sorte...

Dans *Loulou*, il y avait son histoire avec Arlette Langmann, qui était sur le tournage et qui avait écrit

le film avec lui, et moi, qui étais antipathique à souhait, un jeune acteur un peu con ! Mais il faut bien que jeunesse se passe... Le tournage n'en finissait plus et moi, j'avais le sang qui bouillonnait ! J'avais été habitué à la rapidité tranquille des Italiens, alors nos méthodes de travail n'étaient pas les mêmes.

Mais il faut dire aussi que lui non plus n'était pas encore le Maurice que j'ai retrouvé après. Après *Police*, il a totalement changé. Sur *Loulou*, il était encore embarrassé par plein de choses : ses parents, son passé, l'échec de *La Gueule ouverte*... Tout était trop tard pour lui, tout venait toujours trop tard. C'est d'ailleurs ce qui lui donnait son extrême lucidité. A laquelle s'ajoutaient son immense culture et son regard de peintre. Et il lui arrivait d'être aussi irascible que Francis Bacon pouvait l'être ! Enfin, j'imagine... Mais il était surtout violent envers lui-même. Et il a fallu du temps, Sylvie et la paternité, pour que les choses s'adoucissent.

Sur *Loulou*, il parlait en disant que le film était tellement à chier qu'il préférerait aller voir *Apocalypse Now*. Et il me disait que je n'avais qu'à tourner à sa place ! Alors, comme il commençait à me faire chier, j'ai fait quelques plans, je me souviens d'un plan de métro, oh ! trois fois rien, et il m'a dit « Tu vois, c'est peut-être le plus beau plan du film... » Mais après ça, on a commencé par plus trop se causer, et c'était dur. Mais il n'y avait aucune tricherie, seulement l'affrontement de deux tempéraments. Alors ce sont de beaux souvenirs...

## le regard du peintre

Prenez *A nos amours*, cette merveille. Il a trouvé Sandrine Bonnaire, qui venait de son HLM, mais il l'a trouvée exactement comme elle était déjà, avec son élégance et sa finesse, l'élégance de sa démarche. Tous les mannequins devraient s'inspirer de l'élégance de cette démarche. Et ça, Maurice savait le voir. Son insolence, aussi. Il l'a vue telle qu'elle était. Il avait vu son âme, il avait tout repéré.

Et quand Maurice se dépréciait, il le faisait comme un peintre face à sa toile. Et je n'ai jamais vu un peintre heureux devant sa toile terminée... Maurice, il aurait voulu faire comme Bonnard, aller encore rectifier sa toile sur les murs du musée. Et quand il faisait l'acteur, c'était pareil : il n'était jamais satisfait. Parce qu'il était possédé par un autre art que le cinéma. Comme Truffaut était possédé par le roman.

## méthodes de travail

Le rire permettait de casser les tentatives de séduction des acteurs, toujours en train de vouloir séduire. Maurice détestait ça. Alors on s'amusait beaucoup à déstabiliser tout ça. Par le rire. Je suis sûr que sur un plateau, il n'a jamais autant ri qu'avec moi. Et il fallait que tout sorte de ses gonds...

Le sommet, ça a été *Sous le soleil de Satan*. Toscan devenait fou. Mais c'est aussi le film de ses plus beaux plans de peintre, à mon avis plus beaux que ceux de *Van Gogh*. La mère de Mouchette/Sandrine Bonnaire était jouée par une pharmacienne, et elle devait me filer une baffe quand je ramène le corps de sa fille dans l'église. Je la reçois dans l'oreille, j'étais sourd, alors j'ai rien dit mais j'ai demandé à Maurice de tester un peu la baffe, pour voir l'effet que ça faisait, pour voir si ça faisait redescendre sur terre, si ça faisait passer l'envie d'être un saint. Elle l'a cogné, très fort et très mal, évidemment, et ensuite, toute l'équipe s'envoyait des baffes, pour voir si c'était si difficile que ça, d'envoyer une baffe. C'était comme ça avec Maurice, et ça durait, ça durait... Avec Maurice, le plan de travail commençait à la fin de la feuille de service. On faisait des 12h/19h30, il ne se passait rien, sinon qu'il organisait parfois quelques grandioses scènes de repas, et nous on commençait à tourner vraiment à 19h30. Voilà la patte de Maurice. Sur *Satan*, il disait toujours qu'il faudrait donner un peu de Bernanos à filmer à tous les soi-disant cinéastes. Pour qu'on voit un peu. Pour que Dieu reconnaisse les siens.

## **jouer ensemble**

C'est moi qui ai insisté, lui ne voulait pas. J'avais une maison en Normandie et avec lui et Sylvie, on a adapté la séquence de la rencontre avec le Diable dans *Satan*. On s'est vite aperçu que Bernanos, c'est comme Dostoïevski, qu'on voulait adapter aussi : il suffit de filmer les dialogues. Et c'est en faisant ce premier travail d'adaptation que je lui ai demandé de jouer avec moi, d'interpréter Menou-Segrais.

Mais il était gêné devant la caméra. Comme la bonne du curé, la vraie bonne du curé de l'endroit où nous tournions, n'arrivait plus à passer son balai quand nous la filmions. Elle se mettait à regarder son balai comme s'il était un instrument du Diable! Paralysée par la caméra. Alors que Maurice adorait jouer. Parce que ça l'obligeait à poser tous ces bagages qui l'encombraient et l'irritaient pour aller dans une vérité. Et en même temps, il était très envahi par sa responsabilité d'acteur. De moi, il attendait un trait, sans aucune trace, un trait, boum ! Et je savais ce qu'il voulait. Il recherchait l'être devant sa caméra, seulement ça.

## **sans fin**

Il est mort deux jours après ma dernière visite. Mais je lui ai parlé jusqu'au bout, nous avons eu une vraie conversation, au grand étonnement de Sylvie. En lui parlant très fort, pour passer le barrage de la morphine. Il m'a dit « Faut faire attention aux femmes, tu sais... Ce sont elles qui portent les enfants... » Alors je voudrais faire une suite au *Garçu*. Avec Antoine, que j'emmène souvent avec moi à moto, comme quand il était petit. Je continue de passer le relais. Mais pour moi, Maurice n'est jamais parti. Il est là, je lui parle, je le retrouve. Comme Truffaut. Comme Carmet.



## lettre de toscan à pialat, lue par depardieu

cher maurice,

je reviens de voir les rushes. quand mouchette a poussé son cri, j'ai été glacé et les larmes me sont montées aux yeux. je ne comprends rien à la technique du cinéma et je n'en ai rien à faire..., seule l'émotion compte : elle est là, immense. quand mon ami roberto a fait *rome ville ouverte*, il n'y avait ni pellicule, ni clap, ni son, ni lumière ; depuis quarante ans avec ses images qui ont réinventé le cinéma, il nous saisit la gorge, et cela suffit.

maurice, vous cherchez à fuir quelque chose qui ne m'intéresse pas : le beau cinéma, alors que tout seul, et dans la douleur, vous faites le grand. s'il vous plaît, « ratez-le » bien votre film, notre film à vous et à nous, comme d'habitude. serais-je tout seul, contre vous-même, à vous faire confiance, je continuerai. si vous le voulez, à la vision définitive du matériel, vous retirez votre nom et je laisserai le mien tout seul, tout fier.  
je vous aime quand-même.

daniel (toscan du plantier)

# entretien avec anne-marie faux et jean-pierre devillers

## une commande de sylvie pialat

Pendant toute la fabrication du film, nous avons pensé tout le temps à Sylvie et à Antoine, son fils. Notre liberté était totale. Pendant les dix semaines du montage, elle n'est non seulement jamais intervenue mais elle n'est même jamais venue. Mais nous avions peur tout court, peur tout le temps. Parce qu'il n'était pas question que ce film soit une hagiographie de Maurice Pialat. Et il n'était pas question non plus d'insister une fois de plus sur la légende noire et balisée de l'artiste caractériel. Il fallait construire notre film sur cette voie étroite, et ce sont les films de Pialat qui ont imposé la façon dont notre documentaire s'est construit. C'est notre rencontre avec les films qui a tout déterminé, et qui nous a embarqués loin de l'hagiographie et des clichés.

## le parti-pris de la biographie

Nous avons été sidérés quand nous nous sommes aperçus que les phrases que prononçait Maurice Pialat dans la vie se retrouvaient telles quelles dans tous ses films, à la virgule près et de façon chronologique, jusqu'au *Garçu*. La chronologie de ses films recoupe parfaitement la chronologie de son existence. Ses propos et ses films constituent naturellement une continuité narrative, et nous avons construit une continuité sonore où tout s'enchaînait, où tout coulait de source. Cet enchaînement a constitué le grand plaisir du montage. Du coup même les témoignages de ses amis de jeunesse devenaient redondants par rapport aux films, d'où le parti-pris de se contenter de la voix off pour les témoignages. Cette absence du moindre hiatus entre ses propos et ses films est vraiment très impressionnante et très troublante.

Finalement, ce film est un véritable autoportrait de Maurice Pialat, un autoportrait alors qu'il n'est plus là. Puisque de *L'Enfance nue* au *Garçu*, on le voit grandir en même temps que ses films. La cohérence est totale. Quand il peint un enfant dans ses années de formation, on retrouvera exactement le visage de cet enfant dans *L'Enfance nue* vingt-cinq ans plus tard. Et même s'il n'a pas eu factuellement l'enfance que décrit le film, il l'a vécue comme ça, comme une tragédie de l'abandon qui l'a poursuivie toute sa vie. Son enfance est restée une plaie à vif, d'où *L'Enfance nue*.

## obsessions

Quand il fait *La Maison des bois*, feuilleton télévisé adapté d'un roman, c'est encore autobiographique, parce qu'il raconte l'amour du cinéma, l'amour du cinéma qu'il s'est choisi.

Dans *La Maison des bois*, il ne raconte pas son histoire biographique mais l'histoire de son cinéma, et cette histoire va de Lumière à Renoir. C'est un condensé de tous les films qu'il a pu voir, donc ça rejoint l'autobiographie.

Notre film a rejeté violemment les témoignages filmés et une voix off explicative. Le film n'en voulait pas. Parce que la force des films de Pialat est telle, qu'elle ne peut pas coexister avec ces béquilles habituelles du film documentaire.

Le seul manque biographique était la période de la guerre, la période 39-45, parce que ce film-là, qui aurait dû s'appeler *Lyon*, il ne l'a pas fait. Alors nous avons pris un texte de ses carnets, un texte lu par Gérard Depardieu. La période de l'Occupation, et donc de la Collaboration, c'est sans doute la seule de ses obsessions qu'il n'a pas filmée. C'est le seul trou de son autobiographie de cinéaste. C'est sans doute pour ça qu'il avait pensé adapter *La Douleur*, le livre de Marguerite Duras. De la même façon, Van Gogh l'a obsédé durant toute sa vie. Mais ce film-là, il l'a fait.

## le public, « les professionnels de la profession » et la nouvelle vague

Durant toute sa jeunesse, il a été attiré par toutes les formes de spectacle : le théâtre, le cirque, le burlesque. C'est une dimension importante de sa personnalité. Et pour lui, il était inenvisageable que les choses qu'il faisait ne soient pas vues par un public. Il a souvent raconté qu'un de ses plus grands moments de bonheur, ça a été de regarder les files d'attente devant un cinéma des Champs-Élysées qui passait *Nous ne vieillirons pas ensemble*. Il raconte qu'il était en larmes, des larmes de joie. C'est pour ça que l'idée d'être un « cinéaste marginal » lui était insupportable. Et pour les gens de sa génération, le cinéma était tellement plus au centre de la vie...

Il y a chez lui une vraie souffrance de n'avoir jamais été totalement accepté par le « milieu du cinéma ». Même s'il s'en défiait dans le même mouvement. C'est l'une de ses grandes contradictions. Mais il faut bien admettre que personne ne l'a beaucoup aidé, mis à part Godard pour *L'Amour existe*. C'est sans doute aussi pour ça que Godard est le seul qu'il sauve parmi les cinéastes de la Nouvelle Vague. En même temps, il est acteur chez Rouch et chez Chabrol. Et il y a l'hommage à Truffaut dans *Police*. Mais il leur a toujours reproché de tourner pendant que lui restait empêché, ce qu'il admet très honnêtement, et surtout d'avoir triché avec la réalité de leur époque, de l'avoir dissimulée sous des fariboles.

Il avait un besoin éperdu de reconnaissance. Si l'on y réfléchit, il l'a presque toujours obtenue. Mais cette reconnaissance n'était jamais la bonne au bon moment. Quand il monte sur scène prendre la Palme d'Or pour *Sous le soleil de Satan*, il a la banane ! Mais les sifflets d'une partie du public viennent gâcher son plaisir. Mais Pialat n'est pas du tout un cinéaste maudit, ni même empêché. C'est un cinéaste qui a fait ses films. Son autodénigrement est parfois pénible à supporter et en même temps, on voit bien que ce n'était pas quelqu'un de triste. De mélancolique, sûrement. Mais l'autodénigrement lui était une pose nécessaire, une façon de ne jamais baisser la garde, d'être toujours prêt à rendre les coups, de conserver son exigence intacte.

## **pialat, cinéaste politique**

Il avait en permanence le souci de montrer la réalité de son époque, y compris via une autre époque, comme dans *Van Gogh*. De cette génération-là, il reste finalement comme l'un des cinéastes les plus politiques, même s'il se défendait de s'intéresser à la politique. Dans ses films, il ne fait que montrer la réalité du temps, révélée au scalpel. Par exemple, de film en film, il ne cesse de montrer la faillite de la famille. Par la culture de ses obsessions les plus intimes, et par le biais de la famille et du couple, deux cellules politiques, il n'arrête pas de parler de l'état de la société française. De ce point de vue, *La Gueule ouverte* est un film tout aussi politique que *Le Petit soldat* de Godard.

## **non réconcilié**

Il traite très bien la question de la culture et de son usage. Il suffit de revoir *Nous ne vieillirons pas ensemble* pour s'en apercevoir. Pialat avait besoin de se décrire comme un pur autodidacte, alors qu'il a fait les Arts Décoratifs pendant quatre ans et que sa culture était immense. Mais il se voyait comme ça. C'était une façon de signifier que la culture ne lui avait pas été donnée à la naissance et qu'il lui avait fallu la conquérir. Il a toujours considéré qu'il ne faisait partie d'aucun club. Exactement comme tous ses personnages. Il possédait l'art de tout prendre mal. C'était pour lui un formidable carburant.

## **ses personnages**

Ils sont toujours abandonnés et rien ne leur est jamais donné à la naissance. Pour eux, tout reste toujours à faire, et rien n'est jamais acquis. C'est vrai de *Van Gogh* mais aussi du curé de *Sous le soleil de Satan*, et du personnage de Marlène Jobert dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*. Ce ne sont jamais des privilégiés, ils doivent toujours se bagarrer. Chez Pialat, le danger de l'abandon plane toujours. Pour les enfants comme pour les adultes.

**cinéastes en miroir : ozu, roinoir, ford,  
lumière, eustache, demy,...**

Ozu par exemple, c'est l'idée que les adultes trahissent toujours les promesses qu'ils ont faites aux enfants. Idée que l'on retrouve exactement chez Pialat, et en particulier dans *Le Garçu*. Et puis nous avons appris que Pialat connaissait et admirait Ozu. Et c'est vrai qu'ils ont la même façon de filmer les enfants, comme des êtres qui ne sont pas prêts à céder sur leur désir, ce que font sans arrêt les adultes, et qui n'oublient pas les serments trahis. Chez Pialat comme chez Ozu, les enfants sont à la fois tristes et déterminés. C'est aussi l'idée que les adultes restent en fait des enfants, que les pères ne cessent jamais d'être des fils, ce qui est le sujet du *Garçu*. Tous ces cinéastes sont des miroirs et des réponses aux films de Pialat.

propos recueillis par Frédéric Bonnaud,  
le 30 avril 2007, aux films du worso.



## anne-marie faux

Venue de Seine-St-Denis où elle aura été enfant, vendeuse, secrétaire médicale... elle part pour Paris en 1989 où elle écrit, filme et vit.

### activités d'édition et publications

rewriting pour l'ouvrage : *persévérance*, serge daneu (p.o.l., 1994)

direction d'édition des catalogues des manifestations de la cinémathèque française pour le centenaire du cinéma (1994/95)

collaboration à l'écriture de scénarios : *prima donna* (m. canto), *en avoir ou pas* (l. masson), *place de la république* (e. sivan)

traduction de nouvelles (anglais/français) pour les éditions ombres (1997)

### articles

une quarantaine de textes parus et d'interventions sur des films de ford, akerman, garrel, godard, guity, de oliveira, pialat, rivette, rohm, rossellini, ruiz, straub-Huillet, robert frank dans diverses revues, catalogues et ouvrages collectifs, dont artpress, trafic, les cahiers du cinéma, vertigo, l'avant-scène, la revue belge du cinéma, iris, les cahiers de la photographie, hors-champ...

### livres

dessins et gravures pour *l'amour existe*, texte de maurice pialat (2007)

*préparatifs de hasards* (à bruit secret, 2003, poésie, photographies, peinture)

*changer son matin* (crac de valence, 2003)

*conversations en archipel*. jean-marie straub et danièle huillet (éditions mazzotta, 1998)

*charlot, le dépaysé invariable* (cinémathèque française, 1995, essai)

cinéma et peinture : *emprunts, empreintes* (auditorium du louvre, 1987)

## films

documentaires long-métrages tv

2005 *renoir(s), en suivant les fils de l'eau* - co-réalisation

documentaire long-métrage cinéma

2007 *maurice pialat, l'amour existe* - co-réalisation

*hic rosa, partition botanique* - en cours



# jean-pierre devillers

professeur d'arts plastiques de 1980 à 1987.

dea sur le cinéma allemand des années 60.

écriture d'un livre sur wim wenders, préfacé par samuel fuller en 1985.

réalisateur de documentaires depuis 1990.

## filmographie sélective

documentaires long-métrages tv

1992 *portrait de david lynch*

1993 *portrait de emir kusturica*

1996 *le cinéma de juliette binoche*

1996 *des jumelles singulières* (festival input 96 et berlin 97)

1997 *les 50 ans de cannes* avec chiara mastroinni

1998 *le cinéma de catherine deneuve*

1998 *moi, jacques lerouge, ancien condamné à mort* (fipa 98)

2000 *le cinéma de james cameron*

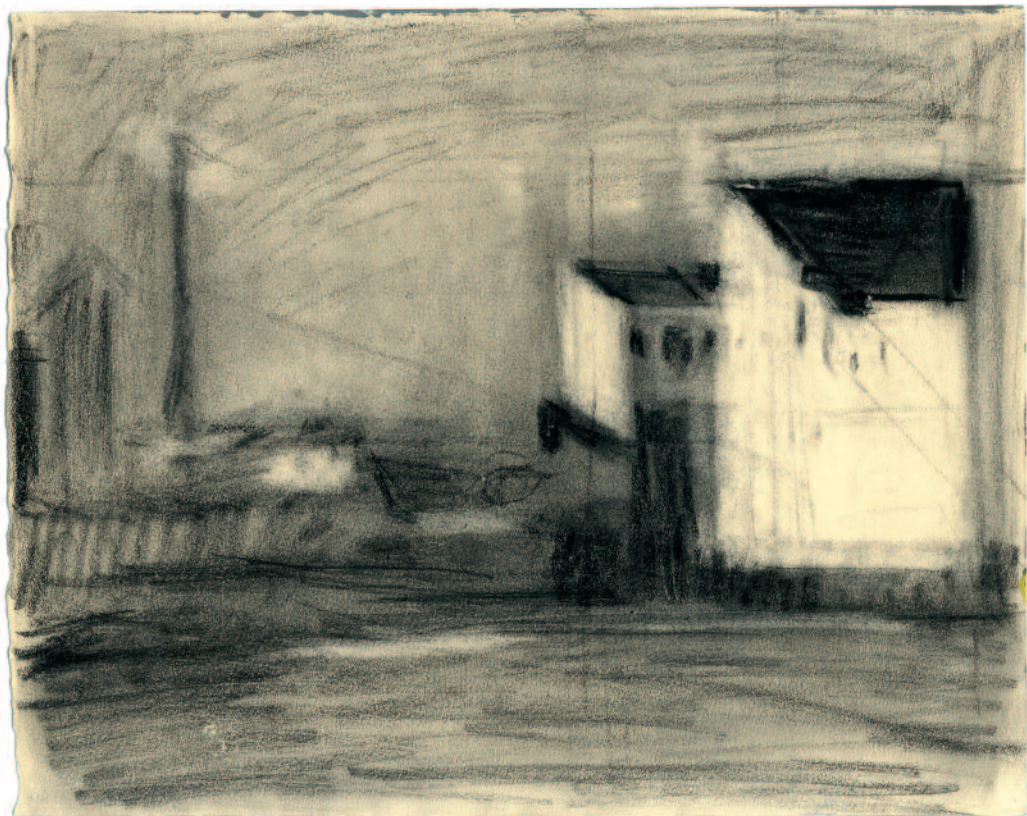
2001 *claire sautet, une histoire simple*

2003 *à la vie, à la mort* (fipa 2003)

2005 *noir(s), en suivant les fils de l'eau* - co-réalisation

documentaire long-métrage cinéma

2007 *maurice pialat, l'amour existe* - co-réalisation



## texte de maurice pialat lu par gérard depardieu

nous avons vingt ans et nous étions perdus. pour gagner ou perdre la guerre, l'urss avait eu 20 millions de morts, l'Allemagne 12 ou 14, les juifs 6, la France 250 000, y compris peut-être les 40 000 collabos «  pur s » (certains disaient 100 000), et curieusement, pas si curieusement que ça, les usa, soucieux de la vie de ses boys, aussi 250 000. victoire pas chère. mais nous étions perdus. perdus devant la lâcheté de nos pères. incroyables devant cette fausse victoire clam e en dernière heure, qui deviendrait la « vérité » de nos livres d'histoire. je n'ai jamais aimé la trop fameuse phrase de nizan : « je ne laisserai jamais dire que vingt ans est le plus bel âge de la vie. » mais je dois reconnaître qu'il valait mieux avoir 20 ans en 40 que 20 ans en 45. devant ces g s ou même ces soldats de la wehrmacht enfouis sous leurs casques, embranchés, enfeuill s... nous étions des enfants attardés, fils de lâches et lâches nous-mêmes. car bien peu s'étaient engagés dans le combat, avaient sauvé l'honneur avec leurs a n s. quand le désespoir vous atteint à vingt ans et qu'on ne se rend pas compte.

j'ai longtemps voulu faire un film sur l'exode. voil , depuis, il peut se passer n'importe quoi de français, un match de foot ou autre chose, pour moi, c'est la honte.

## extraits

### maurice pialat, à propos du tournage de *sous le soleil de satan*

"... je n'ai pas arrêté tous les jours de tout ce temps de tournage de dire : j'écris ma lettre de démission, je fous le camp, qu'on me remplace, ça me fait chier de tourner ce film,... j'ai pas arrêté. ce n'est quand même pas que de la pose, du truc du gars qui dit : retenez-moi, je saute la rambarde, je vais me jeter dans le vide... non, non, non. Je n'ai pas arrêté de dire pendant tout le film - je ne sais pas si j'ai osé employer le mot chef-d'oeuvre - mais, si on fait un grand film ou un bon film en tournant comme cela, alors c'est vraiment complètement injuste puisque ce que je fous tous les jours c'est une honte, c'est dégueulasse, on peut pas tourner aussi mal ! ... je pensais aussi à une petite voix intérieure qui disait qu'on accouche dans la douleur et que ce n'est pas forcément les choses qui se passent facilement qui sont forcément les meilleures."

.....

"c'est toujours le thème de l'abandon, quoi. c'est des gens qui sont abandonnés. ça va pas dans le sens du succès sauf quand on trouve le joint avec l'abandon le plus courant : celui d'une femme par un homme ou d'un homme par une femme. mais le reste du temps, les gens abandonnés n'intéressent personne. bah, c'est probablement parce que je me sens quelque part comme ça... j'espère que cela va se terminer parce que c'est peut-être l'objet d'un film, pas l'objet de 10 films. il faut savoir s'arrêter. passer à autre chose".

.....



" ... je suis un paresseux incroyable. je fais rien. rien. je me traîne. je fais rien.  
bon, je gamberge peut-être un peu mais je fais rien, quoi.  
... quand l'envie me reprend, je continue à rien faire.  
après, tout d'un coup je veux tourner mais faut que les choses soient prêtes...  
et comment peuvent-elles être prêtes si j'ai rien fait !

alors, c'est pour ça quand même que depuis quelques années maintenant, c'est sylvie - avant  
c'était arlette, d'ailleurs, entre parenthèse toujours des femmes - je me repose sur quelqu'un  
qui fait le boulot à ma place (silence)... en grande partie... " .

# fiche technique

un film de ..... **anne-marie faux et jean-pierre devillers**  
produit par ..... **syLVie pialat**  
textes dits par ..... **gérard depardieu**  
montage ..... **virginie parrot**  
documentaliste ..... **christine hamon**  
direction de production ..... **thomas santucci**  
production executive ..... **mathieu bompoint**  
1<sup>er</sup> assistant réalisateur ..... **vincent garreau**  
image ..... **stéphane bion**  
steadycamera ..... **gilles ferron**  
son ..... **stephan christophe, arnaud montand, antoine mazan**  
montage son et mixage ..... **gilles benardeau**  
une coproduction ..... **gaumont - les films du worso - l'ina**  
avec la participation de ..... **france 3**  
avec le soutien de ..... **la région île-de-france**  
et la participation du ..... **cnc**

2007 - durée : 81 minutes



dessins originaux de maurice pialat  
photographies (collection personnelle)  
graphisme, mise en page pierre collier