



CANNES 2007

Quinzaine
des Réalisateur

DIRECTORS' FORTNIGHT

CANNES 2007
Quinzaine
des Réalisateurs
DIRECTORS' FORTNIGHT

PRIX JEAN VIGO 2007

Distribution

Shellac

Tél. + 33 1 42 55 07 84

shellac@altern.org

à Cannes

Tél. + 33 4 93 39 35 19

Presse

Makna Presse

Chloé Lorenzi, Stanislas Baudry

Tél. + 33 1 42 77 00 16

177, rue du Temple 75003 Paris

info@makna-presse.com

à Cannes

Chloé Lorenzi + 33 6 08 16 60 26

Stanislas Baudry + 33 6 71 74 98 30

Sylvie Testud

Les Films Pelléas présente

Pascal Greggory

LA FRANCE

un film de Serge Bozon

Avec la participation de Guillaume Depardieu

1h42 – 35 mm – 1.66 – couleur – DTS SR – 2007 – France – visa n° 111 759

www.shellac-altern.org

www.lafrance-lefilm.com



Synopsis

Automne 1917. Au loin, la guerre bat son plein. À l'arrière, Camille, une jeune femme, vit au rythme des nouvelles de son mari parti au front. Mais un jour, elle reçoit une courte lettre de rupture. Bouleversée et prête à tout, elle décide de se travestir en homme pour le rejoindre. Elle se dirige vers le front, empruntant les chemins de traverse afin d'échapper à la vigilance des gendarmes. Dans une forêt, elle rencontre une petite troupe de soldats qui ne se doutent pas de sa véritable identité.

Elle va les suivre, et changer ainsi de vie, découvrant au fil des jours et des nuits ce qu'elle n'aurait pu imaginer, ce que son mari ne lui avait jamais raconté et ce que ses nouveaux compagnons se garderont de lui révéler : la France.

Note sur les chansons

Il y a des films dont on a l'impression qu'ils sont profondément français, ceux de Pagnol, Pialat, Rohmer, Grémillon, Becker, par exemple. Dans *La France*, les mélodies sont plutôt d'inspiration anglo-saxonne, tentative de synthèse de la popsike anglaise (nerveuse, acide, rapide, comptine victorienne pervertie par l'arrogance) et de la sunshine pop californienne (solaire, éthérée, lente, horizontale, angélisme vocal alangui par la drogue), mais une synthèse enfouie, car les instruments et les conditions d'enregistrement n'ont rien à voir avec le matériel électrique en jeu (dans les deux genres cités) : ni basse, ni guitare, ni batterie, ni orgue, etc. Au contraire, les acteurs ont joué en (son) direct et dans la nature, comme les poilus de 1917, sur des instruments (acoustiques) de fortune fabriqués, comme en 1917, à partir de matériaux de récupération : guitare « charbonnière », « choucroutophone », violon carré, épinette des Vosges, etc.

Pourquoi une telle synthèse ?

Parce que l'idée du film de guerre comme trajectoire en plein air d'une petite unité en mouvement, loin du front, des états-majors et de l'affrontement quotidien, est anglo-saxonne (Walsh, Fuller, etc.), comme l'est l'horizon lointain du film d'aventure, sinon le goût de l'aventure.

Le résultat : quatre chansons, composées et arrangées par Fugu et Benjamin Esdraffo.

Serge Bozon





Entretien Jean Douchet/Serge Bozon

JD : Ce que l'on a envie de savoir tout de suite, c'est quelle est la genèse du film.

SB : Je me souviens plus très bien, et la scénariste non plus. Après coup, je pourrais dire : croiser le film de guerre et le film d'amour. Mais pas le film de guerre où on est du début à la fin sur le front, puisqu'il s'agit ici de 14-18. Non, le film de guerre au sens, disons, de Walsh/Fuller, où l'on suit des unités mobiles en route vers une certaine destination. Les films où la guerre n'est pas donnée d'avance, mais est un horizon, l'horizon d'un parcours dans la nature. Pas un décor d'office, mais une destination et un souvenir, car les soldats ne sont pas des bleus attendant leur baptême du feu, mais des soldats qui y retournent. On traverse des paysages, alors cela ressemble plus à un film d'aventure, puisque l'ennemi n'est pas à un endroit donné d'avance que l'on doit attaquer ou d'où il est censé nous attaquer, il surgit de manière aléatoire et donc surprenante.

Croiser le film de guerre itinérant et une intrigue romanesque, voilà. Croiser les deux genres, avec l'idée que la piste romanesque lance le film et est ensuite un peu écrasée ou phagocytée par la piste militaire jusqu'à ce que surviennent certains événements... C'est venu progressivement tout ça, par les différentes étapes du scénario qu'Axelle Ropert me faisait lire.

JD : Je dirais du film que c'est une ballade en bleu et en blues. Et que c'est la notion même de ballade, dans tous les sens du terme (la promenade, la chanson, se faire balader – i.e. avoir – par quelqu'un, etc.), depuis le Moyen Age jusqu'à aujourd'hui, qui prédomine.

SB : Et c'est ce qui l'éloigne, je crois, des résonances cinéphiliques initiales. De toute manière, faire un film de guerre aujourd'hui, ce n'est pas comme faire un western, ce n'est pas un désir maniériste ou purement cinéphilique, car c'est un genre toujours vivace, et de plus en plus (surtout sur 14-18 en France !). Et la menace de la guerre reste présente.





JD : Puisque je parle d'une ballade, cela implique une tranquillité apparente et pourtant il y a peu à peu une tension dramatique qui monte et qui est quand même très différente de la tension dramatique habituelle. C'est là la grande surprise, je dirais, du tempo. C'est une montée secrète, enfin sourde.

SB : C'est cette montée d'une tension qui fait que le film est vraiment sur la guerre, j'espère. La violence remonte progressivement dans le récit au lieu d'être là d'office. C'est la même chose que ce que je disais sur le parcours géographique : la guerre n'est pas un décor donné d'avance, mais une destination.

JD : Le film est tellement singulier que la guerre, on pourrait dire que c'est un prétexte. En réalité, la guerre est traitée. Pas du tout de la même façon que d'habitude. Mais elle a une présence, indiscutablement, par cette montée secrète de la violence, qui est absolument inattendue et qui en plus est rompue par ces longs morceaux de chant qui sont à la fois normaux

puisqu'une troupe cela chante toujours, c'est fait pour cela, mais pas du tout comme ça, pas avec une musique comme celle-là, pas avec des chansons comme celles-là, pas avec des paroles comme celles-là. Cela déchire un peu le récit, cela l'inscrit et cela lui donne consistance. Je sais bien que c'est difficile de répondre...

SB : J'avais l'impression que les chansons permettraient en effet de décupler un certain type d'émotion et de faire exister l'unité du groupe de manière plus émotive. Dans une chanson, la notion de groupe existe tout de suite de manière unitaire, ils n'ont pas besoin de raconter leur vie, de se dire qu'ils sont soudés depuis longtemps, etc., puisqu'ils chantent ensemble : la musique induit une fraternité de fait, « en action ». J'avais aussi l'impression que la piste romanesque initiale et cachée ensuite, puisque Camille ne peut parler à personne de son mari, de sa quête, resurgissait par les chansons de manière inattendue, puisque ce sont des chansons d'amour et du seul point de vue féminin.

C'est-à-dire que ce sont des chansons d'amour du point de vue d'une femme qui, à chaque fois, raconte une rencontre amoureuse avec un homme étranger dans un pays étranger. Et ce n'est jamais le même soldat qui chante. Comme si les soldats avaient tous des dons musicaux cachés et qu'on ne pouvait pas anticiper jusqu'où la liste de ces dons pourrait aller.

JD : Oui, avec des détails qui m'ont plus que frappé. Les instruments. C'est quasiment des instruments haïtiens. Faire de la musique avec le minimum.

SB : J'ai été intrigué quand j'ai vu des photos de poilus musiciens sur le front. Souvent, ils avaient reconstitué des instruments avec du matériel de récupération volé dans les tranchées. Par exemple, avec des boîtes de cigares, ils faisaient des violons. Ils mettaient aussi sur leurs casques des cordes métalliques et un bout de bois comme manche et cela faisait une sorte de guitare. On a cherché qui pourrait fabriquer de tels instruments, non pas en recopiant de qui avait été fait à l'époque,

mais en inventant de nouveaux instruments avec des matériaux d'époque (seau à charbon, boîte de conserve, etc.). Un producteur belge nous a parlé de Max Vandervost et de Dominique Gauvrit. Je suis content du résultat car j'avais peur du côté post-surréalisme ludique ou folklore alternatif. Mais j'aimais par contre l'idée d'instruments de récupération qui ont des drôles de sonorités, en effet, un peu hawaïennes ou presque moyenâgeuses, car cela trouble encore plus le rapport au style musical. Plus généralement, les chansons contribuent à installer le film dans une dimension un peu autre que ce que l'on pourrait imaginer. Elles donnent le ton du reste, je crois. Tout en jouant sur le minimum dont vous parlez.

JD : C'est qu'il y a un ton, par cette histoire déjà, ce mélange d'une histoire d'amour avec une toute autre histoire qui n'a rien à voir. Mais ce qui m'a surtout frappé, c'est qu'il y a une véritable cohérence globale de ce ton, entre autres par les cadres et les couleurs, les lumières qui donnent un aspect « cela ne peut pas être

réaliste et en même temps il y a un certain réalisme ». Cela nous met dans une impression d'ailleurs. On n'est pas dans une histoire, dans un circuit connu. C'est un seul ton (musique, cadre, lumière, jeu, etc.) mais comme un ton d'ailleurs. On est dans une balade, un vagabondage.

SB : Je voulais qu'il y ait un côté « pas réaliste », mais sans effets. C'est-à-dire que je ne voulais pas du tout qu'il y ait un côté « truqué », que l'on ait l'impression que l'image a été trafiquée (avec moult filtres au tournage, post-production numérique massive, etc.). Pour aller vite, quand on tourne un film comme *La France*, avec 99% de scènes en extérieur, le problème est le suivant : on n'éclaire évidemment pas les scènes de jour, donc la lumière, c'est la pellicule, point, les différences entre les chef opérateurs sont quasiment annulées. Il n'y a plus que ça qui joue, la pellicule. Et avec un soleil plein face, par exemple, vous pouvez toujours vous amuser ! Or dans les films actuels les pellicules existantes

induisent une texture de l'image disons réaliste et dure, par la netteté du piqué, le côté très contrasté, la saturation des couleurs. On cherchait une image plus douce, moins contrastée, sans pour autant être molle, granuleuse ou pastel. La chef opératrice et moi avons mis beaucoup de temps à trouver (grâce au laboratoire Arane) ce qu'on cherchait, à savoir une pellicule qui n'avait jamais été utilisée pour le tournage d'un film jusqu'alors, la 5299 de Kodak. De manière analogue, je voulais éviter dans les scènes de nuit le côté clair-obscur moderniste, où souvent tout est noir à part un visage ou un bout de feu, c'est-à-dire où on joue beaucoup sur des effets d'opacité maximale. Je voulais au contraire que les nuits soient assez éclairées pour que l'on puisse voir tous les membres de la troupe, avec une espèce d'artificialité secrète. Voir ce que chacun fait la nuit dans le petit cercle du campement. Comme à Hollywood. Un autre exemple : il n'y a jamais de plans généraux de la troupe perdue dans des paysages immenses. Il n'y a jamais de vrai plan général.



Tout reste à l'échelle de la troupe. Je crois que cela vient peut-être de la série B, ce côté « exotisme vibrant de la petite échelle ». Les décors naturels sont comme des petits îlots qui changent de nature, avec à chaque fois une seule dominante physique (roseaux, arbres, brouillard, rivière, etc.).

JD : Cela donne une profonde impression d'intériorité. L'extériorité y est, mais elle s'efface complètement dans l'histoire de cette jeune femme et de ces hommes. Intériorisation. Le monde est dedans. Il n'est pas dehors. Alors tout est possible. En permanence, tout est possible. On ne sait jamais ce qui va se passer. Et ce qui est important, c'est qu'il y en a une, qui ne connaît pas la guerre, qui veut rester au monde, et tous les autres, qui connaissent la guerre, qui veulent quitter le monde. Et c'est cela qui est frappant. Elle veut vraiment récupérer son mari et les autres au contraire veulent se détacher totalement. Mais ce n'est pas du tout un film mortifère. C'est quand même un film qui est sur le désir de vivre malgré tout. On aimerait tellement vivre, on

est empêché peut-être, mais on aimerait tellement vivre. Ce sont les jeux entre de ces deux attitudes (récupérer/se détacher) qui sont à mon avis au centre du film.

SB : Oui, un exemple concret : le lieutenant. Le spectateur se demande s'il n'a pas compris le mensonge sexuel de Camille, mais en même temps le lieutenant laisse filer ce mensonge. Il n'en fait rien. Plus précisément, je voulais qu'on ait peu à peu l'impression que le lieutenant se doute de quelque chose, mais qu'il laisse filer, se détacher et comme flotter entre lui et ses hommes. Tout ça, c'est grâce à l'acteur, évidemment. Et Pascal Greggory, c'est quelqu'un qui a eu, je dirais, deux carrières. Il a une première carrière avec Rohmer, Arrieta, etc., quand il était tout jeune à la fin des années 70 et au début des années 80. Puis, disons avec sa rencontre avec Patrice Chéreau, il s'est beaucoup transformé physiquement et dans son jeu. Son corps est devenu plus musclé, ses personnages plus sombres, torturés et violents. Il ne jouait plus de ce comique

involontaire, un peu folâtre et naïf, que je trouve si français et élégant. Et j'aimais bien l'idée de le faire jouer avec le corps qu'il a actuellement, évidemment, mais dans un registre pas du tout torturé, violent ou animal. Que sa mondanité démunie revienne paradoxalement à la surface dans l'autorité et la guerre.

JD : On accepte totalement la donne. Après, il n'y a plus qu'à se laisser porter. Le lieutenant est double. Comme s'il avait conscience que, de toute façon, on est dedans (la guerre), mais qu'on ne sera plus jamais dehors. On est dehors (dans les paysages traversés loin du front), mais on ne sera jamais dehors, car la guerre est encore là, cachée partout. D'où le jeu extériorisation/intériorisation dont je parlais. Et en même temps, Camille, c'est quand même un personnage qui cache, aussi. Et qui se cache et qui cache. Elle a une double fonction aussi dans ce sens-là.

SB : Disons que Sylvie Testud est à la fois physiquement crédible en garçon et sur un registre dans lequel on la

connaît moins, un peu inquiète et perdue et en même temps curieuse de tout ce qui se passe, mais comme en cachette. Cela m'excitait, elle qui est si précise, de la plonger dans un groupe avec des acteurs non professionnels et des tempéraments aussi hétérogènes que (disons) François Négret et Laurent Talon, qui jouait dans *Mods*, mon précédent film. Les acteurs viennent d'horizons très divers : les comédiens professionnels y côtoient des profs, des critiques, des musiciens professionnels, des musiciens amateurs, un assureur... Ce qui est pratique dans les films de groupe, c'est que comme tout le monde est tout le temps dans toutes les scènes, on peut très bien attendre soixante minutes pour révéler d'un coup l'importance d'un personnage jusqu'alors en arrière-fond. C'est pareil pour le cadre et le montage, le spectateur ne peut pas anticiper le soldat que je vais filmer, grâce à ce bruissement collectif d'arrière-fond qui est constant.

Serge Bozon

Serge Bozon a réalisé des films (dont *L'Amitié*, sorti en 1998 et *Mods*, sorti en 2003, Prix Léo Scheer au festival de Belfort et sélectionné dans une trentaine de festivals internationaux), écrit des textes sur des films (dans *La Lettre du Cinéma*, *Trafic*, *Vertigo*, etc.) et joué dans des films (de Jean-Claude Guiguet, Jean Paul Civeyrac, Sandrine Rinaldi, Pierre Léon, Axelle Ropert, Jean-Charles Fitoussi, Judith Cahen, etc.).





Sylvie Testud

Après avoir suivi la formation du cours Florent et du Conservatoire National d'Art Dramatique, Sylvie Testud a débuté au cinéma en Allemagne.

En 1998, le public français la découvre dans le rôle de Béa, personnage principale du film de Thomas Vincent, *Karnaval*, et elle obtient le Prix Michel Simon ainsi qu'une première nomination aux Césars.

En 2001, elle rencontre la cinéaste Chantal Akerman qui la dirige dans *La Captive* et en 2003, elles se retrouvent pour la comédie *Demain on déménage*.

Elle obtient le César du Meilleur Jeune Espoir Féminin en 2001 pour son interprétation de l'une des soeurs Papin

dans *Les Blessures assassines* de Jean-Pierre Denis. Elle joue dans *Vivre me tue* de Jean-Pierre Sinapi, *Filles uniques* de Pierre Jolivet, *Cause toujours* de Jeanne Labrune.

En 2004, elle obtient le César de la Meilleure Actrice pour son rôle dans *Stupeur et tremblements* d'Alain Corneau qu'elle retrouve pour *Mots bleus* en 2005. Entre 2006 et 2007, elle est entre autres dans *La Vie est à nous* de Gérard Krawzyck. *L'Héritage* de Gela Babluani, *La Môme* d'Olivier Dahan, *La Fortune* de Laurent de Bartillat, *Mange ceci est mon corps* de Michelange Quay.

Sylvie Testud joue également au théâtre notamment dans *La Pitié dangereuse* de Stefan Zweig sur une mise en scène de Philippe Faure ou dans *Jeanne au bûcher*, oratorio de Arthur Honegger et Paul Claudel mis en scène par Jean-Pierre Scarpitta et dirigé par Emmanuel Krivine à l'Opéra National de Montpellier.

Actrice discrète et reconnue, elle évoque son quotidien d'actrice dans *Il n'y a plus beaucoup d'étoiles ce soir*, et se rapproche peu à peu de la fiction avec *Le ciel t'aidera* et enfin *Gamines*, paru en 2006. Elle vient de l'adapter au théâtre avec Nathalie Beyer, Elodie Bouchez, Aure Atika, Albert Delpy.

Pascal Greggory

Pascal Greggory intègre à l'âge de 12 ans la Chorale pour enfants de l'Opéra de Paris.

Il découvre la comédie au cours d'art dramatique Périmony puis au Conservatoire, en tant qu'auditeur libre.

Il fait ses premiers pas au cinéma en 1976, dans *Docteur Françoise Gailland* de Jean-Louis Bertucelli, aux côtés d'Annie Girardot.

Il tourne ensuite dans *Les Soeurs Brontë* d'André Techiné (1979), *Le Beau mariage* (1982) et *Pauline à la plage* (1983) d'Eric Rohmer. Sa carrière prend un nouvel essor en 1994 avec son interprétation du Duc d'Anjou dans *La Reine Margot* de Patrice Chéreau, rôle pour lequel il est nommé aux Césars.

Depuis, il enchaîne les grands films, notamment *Jeanne d'Arc* de Luc Besson, *Ceux qui m'aiment prendront le train* (nommé aux Césars) et *Gabrielle* de Patrice Chéreau, *Zonzon* de Laurent Bouhnik, *La Fidélité* d'Andrzej Zulawski, *La Confusion des genres* de Ilan Duran Cohen (nommé aux Césars), *Le Temps retrouvé* de Raoul Ruiz, *Nid de guêpes* de Florent Emilio Siri, *La Vie promise* d'Olivier Dahan, *Raja* de Jacques Doillon, *Arsène Lupin* de Jean-Paul Salomé, *La Môme* d'Olivier Dahan.

Pascal Greggory s'est également illustré au théâtre, notamment sous la direction de Patrice Chéreau (*Dans la solitude des champs de coton*, *Le Temps et la chambre*, *Hamlet*, *Phèdre*) et Luc Bondy (*Il ne faut pas jouer avec le feu*).



LISTE ARTISTIQUE

Sylvie Testud
Pascal Greggory
Guillaume Verdier
François Negret
Laurent Talon
Pierre Leon
Benjamin Esdraffo
Didier Brice
Laurent Lacotte
Bob Boisadan
Lionel Turchi
Laurent Valero
Michel Fossiez
Jean-Christophe Bouvet
Emmanuel Levaufre
Cécile Reigher
Philippe Chemin
Mehdi Zannad

avec la participation de Guillaume Depardieu

Camille
Le Lieutenant
Le cadet
Jacques
Antoine
Alfred
Pierre
Jean
Frédéric
Le guitariste
Le violoniste
Le bandonéoniste
Le hautboïste
Elias
Le fils d'Elias
La soeur de Camille
L'agent de liaison
La sentinelle

LISTE TECHNIQUE

Scénario Axelle Ropert
Réalisation Serge Bozon
Image Céline Bozon
Son Laurent Gabiot,
Pauline Gaillard,
Maïkôl
Montage François Quiqueré
Musique Medhi Zannad (Fugu),
Benjamin Esdraffo
Décors Brigitte Brassart
Costumes Renaud Legrand
Maquillage, coiffure Michel Vautier
Assistant réalisation Thomas Longuet
Direction de casting Stéphane Batut
Direction de production Hélène Bastide
Régie Jérôme Pétament
Produit par David Thion

Une production déléguée Les Films Pelléas
(Philippe Martin et David Thion)

Avec la participation du
Centre National de la Cinématographie

Avec le soutien de la Région Ile-de-France
et de Centre Images - la Région Centre,
en partenariat avec le CNC

Avec la participation de Cinecinema

En association avec les soficas
Cinémage, Coficup - un fonds Backup Films,
Soficinéma 3

Une distribution Shellac

Ventes internationales Pyramide International

© Les Films Pelléas / Photos Carole Bethuel
Graphisme .soazig petit.

