UGC PRÉSENTE
UNE PRODUCTION PAGE 114 ET WHY NOT PRODUCTIONS

JOHN C. REILLY
JOAQUIN PHOENIX
JAKE GYLLENHAAL
RIZ AHMED

LES FRÈRES SISTERS

UN FILM DE
JACQUES AUDIARD

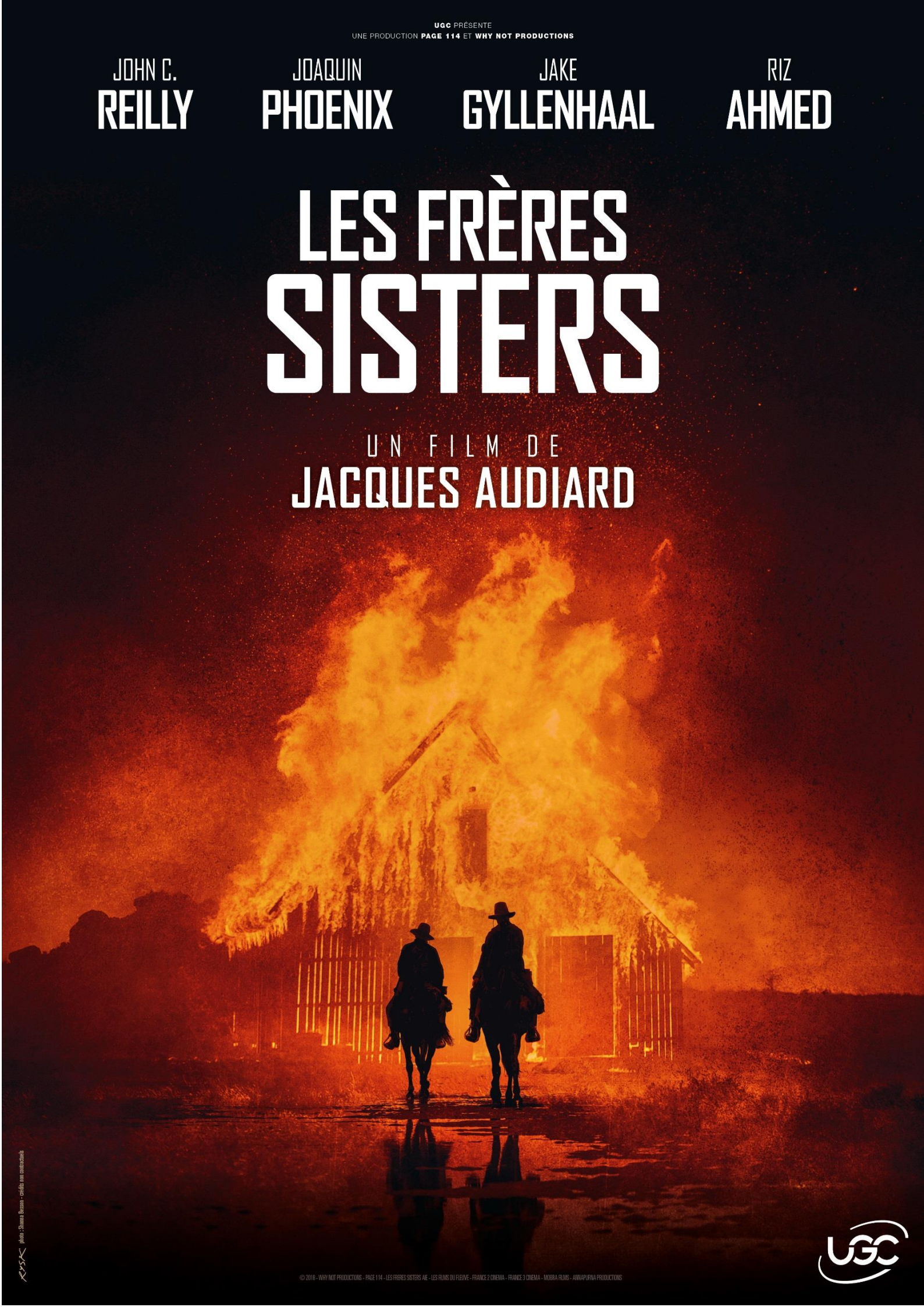

photo : Shanna Besson - crédits non contractuels

© 2018 - WHY NOT PRODUCTIONS - PAGE 114 - LES FRERES SISTERS AIE - LES FILMS DU FLEUVE - FRANCE 2 CINEMA - FRANCE 3 CINEMA - ROBRA FILMS - ANNAPURNA PRODUCTIONS

UGC présente
En association avec WHY NOT PRODUCTIONS, PAGE 114 et ANNAPURNA PICTURES

JOHN C. REILLY JOAQUIN PHOENIX JAKE GYLLENHAAL RIZ AHMED

LES FRÈRES SISTERS

Un film de JACQUES AUDIARD

Durée provisoire : 1h57

SORTIE LE 19 SEPTEMBRE 2018

DISTRIBUTION
UGC DISTRIBUTION
Tél. : 01 46 40 46 89
sgarrido@ugc.fr

PRESSE
MARIE-CHRISTINE DAMIENS & MAGALI MONTET
mc@mcdamiens.fr / 01 42 22 12 24
magali@magalimontet.com / 06 71 63 36 16

Matériel téléchargeable sur : www.ugcdistribution.fr

© 2018- WHY NOT PRODUCTIONS – PAGE 114 – LES FRERES SISTERS AIE – LES FILMS DU FLEUVE – FRANCE 2 CINÉMA – FRANCE 3 CINÉMA – MOBRA FILMS – ANNAPURNA PICTURES

SYNOPSIS

Charlie et Elie Sisters évoluent dans un monde sauvage et hostile, ils ont du sang sur les mains : celui de criminels, celui d'innocents... Ils n'éprouvent aucun état d'âme à tuer. C'est leur métier. Charlie, le cadet, est né pour ça. Elie, lui, ne rêve que d'une vie normale. Ils sont engagés par le Commodore pour rechercher et tuer un homme. De l'Oregon à la Californie, une traque implacable commence, un parcours initiatique qui va éprouver ce lien fou qui les unit. Un chemin vers leur humanité ?

LISTE ARTISTIQUE

ELI SISTERS	JOHN C. REILLY
CHARLIE SISTERS	JOAQUIN PHOENIX
JOHN MORRIS	JAKE GYLLENHAAL
HERMANN KERMIT WARM	RIZ AHMED
MAYFIELD	REBECCA ROOT
LA FILLE DU SALOON	ALLISON TOLMAN
LE COMMODORE	RUTGER HAUER
MME. SISTERS	CAROL KANE

LISTE TECHNIQUE

REALISATION	JACQUES AUDIARD
SCENARIO	JACQUES AUDIARD
	THOMAS BIDEGAIN
D'APRES LE ROMAN DE	PATRICK DE WITT
CASTING	FRANCINE MAISLER
IMAGE	BENOÎT DEBIE
DÉCORS	MICHEL BARTHÉLÉMY
MONTAGE	JULIETTE WELFLING
MUSIQUE	ALEXANDRE DESPLAT
COSTUMES	MILENA CANONERO
PRODUCTRICE EXECUTIVE	MARTINE CASSINELLI
1ER ASSISTANT REALISATEUR	JEAN-BAPTISTE POUILLOUX

JACQUES AUDIARD

Réalisateur & scénariste

Vous êtes rarement là où on vous attend.
Là, en l'occurrence, l'idée du projet ne vient pas de moi, mais de John C. Reilly et d'Alison Dickey, son épouse productrice. Nous nous sommes rencontrés en 2012 au festival de Toronto où était projeté *De Rouille et d'os*. Ils m'ont demandé de lire le roman de Patrick De Witt dont ils détenaient les droits. Je l'ai lu et il m'a enthousiasmé. Je ne m'en suis pas rendu compte sur le moment mais c'était la première fois que l'on me proposait un sujet qui me plaisait. Jusque-là, j'étais toujours parti sur une idée que j'avais, un roman que j'avais lu… bref, l'initiative venait toujours de moi. Pas là. J'ajouterai que si j'étais tombé par hasard sur le roman de Dewitt, s'il ne m'avait pas été proposé, jamais je ne serais parti de mon propre chef sur un western. Entre-temps, comme le scénario était déjà en route, j'ai fait *Dheepan*. A l'arrivée, tout cela est effectivement assez dépaysant.

Y avait-il chez vous un désir de western inassouvi ?
Franchement non. Je n'ai pas un rapport érudit avec ce genre. Pour preuve, ceux qui m'ont le plus intéressé sont les westerns sinon « du déclin », du moins les post-modernes : par exemple les films d'Arthur Penn, aussi bien *Little Big Man* que *Missouri Breaks*. Parmi les plus classiques, même chose, je suis plutôt attiré par les œuvres du crépuscule, qui contiennent la critique de quelque chose – du genre lui-même peut être : *Rio Bravo, Liberty Valance, les Cheyennes*. Dramatiquement, le western est très linéaire, sans suspense, épique. Dans mon travail, je pense avoir été attiré jusqu'à maintenant par des histoires plus tendues, des scénarios plus « efficaces ».

Cette distance semble paradoxalement vous permettre de glisser vers des thèmes très personnels.
A moins que ce ne soit justement parce qu'il y avait ces thèmes familiers de filiation et de fraternité que j'ai été d'emblée séduit par le livre. Qui sait ? Ces thèmes sont présents de toute façon, ils font partie des motifs assez communs du western : l'héritage de la violence des ancêtres, comment la contrôler… On n'est jamais très loin de *l'Homme qui tua Liberty Valance*, qui raconte ni plus ni moins que l'arrivée de la démocratie. Toute cette violence originelle, comment va-t-on parvenir à la calmer ? Ce qui distingue *les Frères Sisters*, c'est que cette mythologie se résume aux conversations entre deux frères.

On sent chez vous une forme de désintérêt pour le paysage en tant que « territoire » du genre.
Sans doute, oui. C'est un western d'avant Freud, pré-analytique. Deux frères parlent, parlent et finissent par dire des choses qu'ils n'avaient jamais dites. Normalement ça devrait se passer dans un salon, là ça se passe à cheval. *Les Frères Sisters* sont d'impénitents bavards mais aussi des tueurs impitoyables, et c'est le mélange inattendu des deux qui faisait le charme du roman. Très vite, on a aimé l'idée d'emmener le récit vers une sorte de conte macabre. Deux enfants perdus dans la forêt ; ils avancent dans une imagerie de chromos, avec des étapes, ils avancent *vers quelque chose*.
Comme il fallait trouver une bonne opposition aux deux frères, un des gros chantiers de l'adaptation a été le développement des personnages de Warm (Riz Ahmed) et Morris (Jake Gyllenhaal), l'idéaliste et le dandy. Ils existaient dans le roman, mais de manière plus simplement drolatique. A l'opposé des deux frères, de leur folie et de leur brutalité, nous en avons fait des personnages du monde moderne, porteurs d'une utopie.

Il y a là une dimension théorique : le western est fait de films avec un point de vue moral porté par l'un des personnages ; dans *les Frères Sisters*, il y a un *horizon* moral vers lequel un personnage choisit de se diriger.
Oui, la démarche d'un des deux frères va changer en cours de route. La formulation de l'objectif du film à travers Warm, l'idéaliste dont les convictions vont séduire les personnages les uns après les autres – surtout Eli – a été en fait le grand chantier de l'adaptation. Ça, et couper du dialogue !
Il y avait là, dans cette utopie, une histoire que l'on pouvait raconter, d'autant qu'elle se fondait sur les récits très documentés des Saint-Simoniens qui ont traversé les États-Unis au XIXème siècle, tout ce présocialisme européen qui s'est retrouvé là-bas en quête d'une société nouvelle.

Le film ne se contente jamais d'être une simple réflexion sur le genre.
Non, mais on ne peut pas en faire l'économie non plus. Quand on s'engage sur un film quel qu'il soit, on réfléchit à son projet en fonction de ce que l'on vit, des images que l'on voit, des livres que l'on lit, des conversations que l'on a, des réflexions que l'on se fait au quotidien. Tout cela entre en ligne de compte pour déterminer ce qui va faire la pertinence de ce projet-là plutôt qu'un autre. A quel endroit dans le grand système de fabrication des images le film dans lequel on se lance va-t-il se situer ? Ce n'est pas une question de sujet. On ne se dit jamais *« ah ça c'est un bon sujet ! »* Non, on se demande plutôt *pourquoi* c'est un bon sujet…
Alors aujourd'hui, un western, c'est quoi ? Pour simplifier, on peut distinguer deux tendances. D'un côté un versant néo-classique – *Appaloosa, Open Range* – des films qui ont pour principe de réactiver une mythologie, avec une certaine révérence envers les archétypes, les paysages etc. Et de l'autre, l'approche d'un Tarantino : ironie, ultra-violence, application des codes de violence du cinéma contemporain sur le western. Nous sommes allés vers une troisième voie, il me semble : le western apaisé.

Le récit avance en parallèle : les frères d'un côté, le duo formé par Warm et Morris de l'autre. Le spectateur s'imagine que leur réunion sera le point d'aboutissement du récit, la confrontation finale, mais en fait pas du tout : quand ils se retrouvent, c'est un tout autre film qui commence.
En créant Warm et Morris quasiment de toute pièce, du moins dans leurs caractéristiques utopiques et leur profondeur politique, on s'est rendu compte que la réunion des deux trajectoires autour de la rivière prenait une tout autre dimension, un tout autre poids. Surtout pour le personnage d'Eli. D'un coup, c'est comme si une pensée lui était offerte, avec un horizon de vie, ce qui le fait entrer en contestation avec l'autorité de son frère. Dans un western, normalement, on va chercher une fille chez les Indiens, on assiste à l'affrontement entre éleveurs et cultivateurs, tout est très simple, linéaire. Là, on assume quelque chose de moins net. On est dans un western où le cow-boy pleure sur la mort de son canasson, où le héros se masturbe en pensant à la fille qu'il a laissée au pays, où une brosse à dent devient un outil de communication, un indice d'évolution.

Plutôt qu'en Amérique du nord, vous avez tourné en Espagne et en Roumanie.
C'était une volonté. On a fait des repérages aux USA, toute la route Oregon-San Francisco, qui débouche sur le Pacifique, ces endroits absolument merveilleux. Puis on a repéré en Alberta au Canada, où a été tournée la série *Deadwood*. En dehors même des problématiques de coûts, ce qui m'a gêné, c'est que lorsque tu arrives sur place, tous les décors sont là, intacts, dans une qualité d'entretien irréprochable. Et tu te demandes *« mais j'ai vu ça combien de fois ? »* Le *big sky*, les villages pionniers, tous ces décors sont à dispo, avec la montagne en arrière-plan, la profondeur… il suffit de les louer ! Il nous a semblé qu'il fallait être plus inventif que ça. Ce qui est en jeu, c'est le rapport que tu entretiens avec le réel en tant que metteur en scène. J'en avais déjà fait l'expérience sur *Un prophète*, où j'avais visité de vraies prisons, en France, en Suisse, en Belgique : tout ce réel n'aide pas

à voir le cinéma. Au mieux, ça amène au documentaire ; ça ne pousse pas à avoir un véritable geste, ni une quelconque invention.

De film en film – et de plus en plus – on ressent chez vous ce besoin de réinvention, qui passe par la notion d'« étranger. »
A chaque film, il faut trouver le moyen de se mettre dans une situation de nouvelle attention, de nouvelle vigilance ; que la forme ne me soit surtout pas donnée. Pour *Dheepan*, nous avions inventé de l'inconnu : des acteurs non professionnels, venus d'ailleurs, parlant tamil. D'une certaine manière, *Les Frères Sisters* double cette démarche. C'est un western, genre très lointain pour moi, tourné en anglais mais en Roumanie et en Espagne, et joué par des acteurs américains. Tout cela permettait au projet d'avoir des habits neufs. J'ai peur de sonner présomptueux mais cela revient parfois à se demander *« vais-je m'ennuyer ou pas ?»*

Pourquoi cette envie d'acteurs américains ?
Je me suis toujours dit que j'aurais du mal à travailler aux États-Unis, pour des raisons d'organisation du métier et de conditions de tournage. En revanche, les acteurs font envie, on ne peut pas le nier. Ils offrent une sorte d'incarnation immédiate. On ne se pose pas de question, ils se dressent physiquement et occupent l'image d'une façon différente. Ça, c'est le constat du spectateur : les visages n'apparaissent pas de la même façon, les corps n'ont pas la même taille, les voix la même profondeur etc. Ensuite, quand tu travailles avec eux, eh bien, tu comprends pourquoi : c'est un travail. Du travail. Ils ne s'arrêtent jamais. Un exemple : j'entre en contact avec Jake Gyllenhaall. Il me dit *« je me suis un peu renseigné sur la période »* – il a des assistants qui lui remontent beaucoup de documentation. *« Mais à ton avis, Jacques, comment s'exprimerait un type passé par les premières universités de la Côte Est au XIXème ? Quel serait son phrasé ? »* Heu, merci bien, mais comment répondre à ça ? Bref, il est allé bosser un mois avec un linguiste, et il est revenu avec un script en phonétique ! Il ne lui manquait plus que le costume. C'était la première fois que je vivais ça. Ils viennent avec la démarche du personnage, ils ont déterminé comment il s'assied, comment il se comporte en société, s'il regarde ou non ceux à qui il s'adresse. Depuis des décennies, ils ont développé ce métier d'acteur « de cinéma ». Ils savent où est la caméra, quel est l'objectif, comment on va les voir, s'ils sont dans le cadre ou non, quel détail de leur expression va être capté. Tout cela était très nouveau pour moi et très impressionnant. Électrisant, même. Le tournage pouvait être dur, mais le matin j'étais incroyablement content de les retrouver.

On ne dirige pas Joaquin Phoenix en lui donnant des instructions en cours de prise, comme vous l'avez parfois pratiqué avec des acteurs peu expérimentés.
La question ne se pose pas en ces termes. Joaquin, c'est le plus charmant des hommes, mais il me dit d'emblée *« Jacques, je ne suis pas un acteur professionnel ».* Bon, il est difficile de le prendre au sérieux quand il dit ça, vu qu'il est sous le feu des projecteurs depuis l'âge de huit ans… A la fin de chaque prise, il se tient debout, l'oreille tendue vers toi, attendant que tu viennes lui dire comment c'était, et ce qu'il doit ajuster pour la prochaine. Mais attention ! Pas question de lui dire que c'était bien ! Après, comme partout, chaque acteur est différent et aura besoin d'indications spécifiques.

Vous avez interverti l'âge des deux frères par rapport au livre ?
On a simplement fait en sorte que le patron du duo soit le cadet (Joaquin Phoenix). Dans un motif biblique, le plus âgé (John C. Reilly) a perdu son droit d'ainesse. Le projet assumé est de les envisager comme des gosses. Ce sont deux vieux cow-boys usés, rincés, mais au fond, ils ont douze ans. Dans cette fraternité jamais remise en cause, quelque chose s'est figé, bloqué en enfance. Ils ne peuvent fonctionner qu'en couple, car cela les ramène à un moment irrésolu de leur enfance – ou peut-être

résolu de manière vicieuse. J'adorais filmer ces deux grands types, le gigantesque John C., avec ce côté « oh mais tu boudes ? ». La gageure était que Eli devienne peu à peu un personnage désirable. Qu'il grandisse au fil du film.

Vous dédiez le film à votre frère aîné, disparu à l'âge de 25 ans. Le souvenir d'un frère renvoie forcément aux souvenirs d'enfance ?
Dans mon cas, oui. Cette dédicace me paraissait normale. Dans une fratrie de deux, au moment de la disparition accidentelle du grand frère, on devient non seulement fils unique mais aussi l'aîné. Toute la responsabilité qui lui incombait théoriquement vous revient, c'est l'héritage qu'il vous laisse. On réalise alors qu'on s'abritait derrière lui, et que c'était bien confortable. D'un coup, on a tous les inconvénients de l'aînesse, mais sans les avantages. Et on est seul.

La fin du film est à la fois ironique, car la mère accueille ses fils à coups de carabine, et onirique, par son traitement flottant, cet apaisement presque irréel qui renvoie à l'épilogue de *Dheepan*.
L'abandon de la violence, passer à autre chose, il y avait déjà cela dans *Dheepan*. Quelqu'un me l'a fait remarquer, peut-être Juliette Welfling, la monteuse… Sans doute est-ce lié au fait que les deux projets se sont enchaînés moins chronologiquement que d'habitude, puisque je me suis engagé sur *Les Frères Sisters* avant de tourner *Dheepan*. Dans cette fin, il y a l'idée de tout reprendre à zéro. Les deux frères rentrent chez leur mère et chacun retrouve sa vraie place : l'aîné est rétabli dans son droit, le cadet retrouve sa place de cadet.
Pour la première fois, j'ai dû tourner dans le désordre – vraiment dans le désordre ! – car on devait respecter un plan de travail contraignant. Mais je tenais à ce que la scène de fin soit tournée en dernier, pour qu'elle se nourrisse de toute la mémoire du film. Le découpage de la scène a été donné aux acteurs le matin du dernier jour. Si je l'avais tournée deux semaines avant, elle aurait été très différente. Maintenant, « onirique » me semble un mot trop fort. On n'est pas dans une rêverie, ils rentrent effectivement chez eux, la mère est réellement le point d'arrivée de cette histoire. Mais dans la forme que prend la scène, un plan-séquence à la *steady cam* avec les acteurs qui se replacent plusieurs fois hors-champ, il y a effectivement une sorte d'irréalité. On est dans une subjectivité, celle d'Eli, et on prend à ce moment-là le temps de la *sensation*. Le bonheur est dur à dire, contrairement au malheur. Justement parce qu'il relève de la sensation.

Un mot sur votre collaboration avec le chef-opérateur Benoit Debie ?
Il est l'un des seuls qui travaille l'image en couleurs, alors qu'aujourd'hui, il y a une sorte d'étalon visuel standard désaturé, à dominante bleue, qui est propre au numérique. Benoît voulait d'ailleurs travailler en 35mm. Mais en dehors des considérations économiques, il me paraît inutile de s'imposer l'argentique, car cela peut procéder d'une forme de maniérisme ou de fétichisme – je crois vraiment qu'il faut passer à l'étage au-dessus. J'ai beaucoup aimé le travail de Benoit pour les films de Gaspar Noé ou Harmony Korine. J'avais envie d'une photo qui rejoindrait l'imagerie du conte, où il y aurait soit de la couleur, soit la nuit. Parfois, c'est très sombre, mais quand il y a de la lumière, c'est coloré. Comme sur les Tin Pans, les daguerréotypes tirées sur des plaques de métal au XIXème, souvent des photos de rien du tout mais que l'on dotait de cadres pas possibles, dorés ou en velours rouge, ce genre de choses. J'avais envie de rouge, de vert, pour moi ça avait du sens, et pour Benoît aussi : il colore les sources lumineuses en intérieur, parfois même en extérieur.

Au fond, vous récusez tous les fétichismes, aussi bien celui du genre « western » que celui de la technique.
C'est vrai que ça ne me passionne pas. C'est une fixation de la pensée. Si je suis parfaitement honnête, les images marquantes que j'ai vues ces dix dernières années échappent souvent au cinéma, pour se

trouver dans l'art contemporain. Là oui, il y a une production d'images que je trouve intéressante. Nombre de mes confrères et consœurs cinéastes entretiennent des rapports très tendus avec ces questions techniques. Je veux me libérer de ces obsessions fétichistes, à moins que ça ne me serve très prosaïquement à obtenir ce que je recherche. Il me paraît plus intéressant aujourd'hui de travailler la fiction et la représentation du réel avec le matériel qui nous est donné, voire d'hybrider en utilisant un support ou un autre en fonction des scènes. Sur ce type de sujet, l'époque a des hésitations, des grands mouvements de balancier, comme on peut le voir en musique avec le retour du vinyle. On voudrait entretenir un rapport intime avec le patrimoine mais en même temps, les outils et la représentation du réel ont complètement changé. C'est l'un des grands paradoxes contemporains.