

NEW YORK CITY
3 882 544 HOMMES
4 292 589 FEMMES
1 MOTIVATION

30 BEATS

un film de Alexis Lloyd

STUDIO 37 & LATITUDE 49 PRÉSENTENT

INGEBORGA DAPKUNAITE
JASON DAY
VAHINA GIOCANTE
PAZ DE LA HUERTA
JUSTIN KIRK

BEN LEVIN
LEE PACE
CONDOLA RASHAD
THOMAS SADOSKI
JENNIFER TILLY

30 BEATS

un film de Alexis Lloyd

DURÉE : 1H28

SORTIE NATIONALE : LE 21 MARS 2012

Matériel presse téléchargeable sur www.sortiescinema.net/media/30-beats

Distribution

Studio 37/Latitude 49
Patrick Nebout
Port. : 06 23 91 56 70
patrick_nebout@me.com

Relations presse

Laurence Granec et Karine Ménard
5 bis, rue Kepler - 75116 Paris
Tél. : 01 47 20 36 66
laurence.karine@granecmenard.com

SYNOPSIS

New York, en plein été : une vague de chaleur transforme la ville en zone tropicale. Dix personnages sont tour à tour entraînés dans une ronde des amours où chacun se retrouve pris dans une chaîne de séductions, de sentiments et de désirs à fleur de peau.

Entretien avec Alexis Lloyd

par Marc Lambron

Tout d'abord, peux-tu nous parler un peu de ton parcours...

Je suis né à Paris, dans une famille de médecins. J'ai grandi dans le Quartier Latin des années soixante et soixante-dix, mon grand-père et mes deux parents étaient médecins, mon père psychanalyste, mon oncle aussi, c'était une culture et une époque particulière à Paris, intense, stimulante, hyperactive, très cinéophile et musicale, plutôt une bonne époque pour être enfant et adolescent. J'ai fait mes études à Paris, j'ai failli ne pas en faire beaucoup d'ailleurs, j'étais parti travailler six mois dans l'Oregon, dans une ferme, à 15 ans, avec l'idée de rester aux Etats-Unis. Mais je suis revenu, ai fait le plein d'études : hypokhâgne, khâgne, Ecole Normale Supérieure, Sorbonne, Sciences Po, ENA, et ce qui s'en suit, un passage en ambassade, à Athènes, quelques années de tournée avec l'Inspection des Finances. À 30 ans, j'ai changé de cap, j'ai démissionné. Je suis passé dans le cinéma.

Ce passage dans le cinéma, c'est quoi ?

Le cinéma est moins fermé qu'on ne l'imagine. C'est un monde un peu méfiant au départ, tourné vers lui-même, mais finalement pas plus que les autres. Il faut un peu de chance et la rencontre d'atomes crochus. Pour moi, ça a été la rencontre avec Paul Rassam, l'associé de Claude Berri. Il recevait beaucoup de scripts en anglais, était proche de Coppola, Forman, Oliver Stone, Soderbergh, beaucoup d'autres. Il m'a proposé de travailler quelques temps avec lui, à lire des scripts et apprendre le métier tel qu'il l'exerçait, à la fois proche des réalisateurs et très investi dans la distribution. Il m'a présenté à Jake Eberts, qui venait de produire *Danse avec les loups* et préparait un film en Australie. J'y suis allé comme apprenti assistant-réalisateur, et j'ai enchaîné sur d'autres tournages, aux Etats Unis, à New York, en avançant en parallèle sur mes projets de scénario et de courts-métrages.

Comment s'est passée la naissance de ce film, en partie inspiré par la pièce de Schnitzler « La Ronde » qui avait déjà été adaptée au cinéma par Max Ophuls et Vadim? Pourquoi ce thème ?

Je voulais faire un film sur New York. Je cherchais un sujet où la ville aurait un rôle de catalyseur, même plus : où elle serait perceptible de façon quasi-sensorielle, comme un organisme géant. Je souhaitais aussi faire un film axé sur le travail des acteurs, sur la manière particulière dont les acteurs de New York créent et incarnent leurs rôles. Enfin, je cherchais un sujet où le rythme et une sorte de danse circulaire entre plusieurs personnages seraient mis en avant. Il y a beaucoup de ces éléments dans *La Ronde* de Schnitzler et j'ai trouvé la structure de la pièce séduisante. Elle ne se passe pas à New York bien sûr, mais il y a suffisamment de passerelles entre Vienne de 1900 et New York d'aujourd'hui pour recomposer un film sur le même thème - la réaction en chaîne des pulsions amoureuses et sexuelles dans une grande ville où les rencontres sont fluides, passagères, circulaires. Le scénario est en fait très éloigné de la pièce, il ne s'agit pas d'une adaptation, les dix personnages et leurs histoires sont complètement différents. Il s'agit juste d'une variation. Le film est tout autant inspiré par les histoires emboîtées et les péripéties amoureuses des *Mille et Une Nuits* et par le cinéma italien des années soixante.

La structure de *La Ronde* a quelque chose d'intrinsèquement intrigant et séduisant, pour les acteurs comme pour les spectateurs : chaque personnage a une sorte de double personnalité amoureuse, explore ou subit, pas volontairement, plutôt inconsciemment, l'étrangeté du dédoublement de personnalité dans sa vie sexuelle ordinaire.

Que se passe-t-il lorsqu'on convertit un thème européen en récit new-yorkais ?

La ville est totalement hybride, elle ne s'est jamais conformée à la partie anglaise et puritaine de l'Amérique et reste étrangement fidèle à ses racines hollandaises, celles de la Nouvelle Amsterdam, où toutes les races, les religions, les libertés étaient admises et se mélangeaient. C'est peut être d'ailleurs pour ça que la sexualité, qui est la grande parade de l'hybridité, y est sur son terrain ! En tous cas, le cinéma qu'on peut faire aujourd'hui à New York l'est aussi, hybride, à la fois européen et américain, c'est tout son intérêt. Dans le fond, c'est aussi ça qui donne son inspiration au film. Une ville hybride, bizarre, sous haute pression, à la fois très sombre et très solaire, avec plus de liberté qu'ailleurs et aussi plus de risques. C'est toute l'histoire de New York.

Comment as-tu travaillé la caractérisation de ces personnages ?

À la manière dont les acteurs travaillent leurs rôles, particulièrement à New York, et en travaillant l'écriture avec eux. C'est à dire en y mettant de la méthode, en partie inspirée de la méthode héritée de l'Actors Studio : elle mêle un travail de préparation et d'expérimentation, des lectures du script sur scène, et surtout cherche à donner libre cours aux impulsions, aux souvenirs, aux fantasmes, aux improvisations, qui ont plus d'importance que le texte lui-même. J'ai commencé le script avec seulement trois personnages bien identifiés, ceux du début : la jeune fille vierge, l'universitaire et la voyante. Le reste a été apporté par la dynamique de chaque séquence, en laissant venir à leur suite des personnages qui soient à chaque fois le plus contrasté possible et le plus déstabilisant possible pour le personnage précédent ! Il s'agissait de faire ressortir au maximum ce jeu des doubles personnalités amoureuses, qui est l'un des fils conducteurs du film.

Ces personnages ont des points communs : ils sont jeunes, plutôt disponibles sexuellement...

J'ai été frappé par la jeunesse de la population new-yorkaise, par le rôle qu'ont les jeunes de 25 à 35 ans dans la ville, ils la font plus vivre et vibrer que ce qui se passe à Paris ou à Londres. Ils viennent des quatre coins de la terre pour expérimenter New York, sur tous les plans. La ville est donc inévitablement un grand laboratoire de rencontres amoureuses et sexuelles. Et puis la découverte de la sexualité est une affaire de jeunesse. C'est tout son charme. Ils sont disponibles car je souhaitais éviter de mélanger les sujets et il ne s'agissait pas de parler de couples installés ou mariés, de fidélité, de tromperie, d'adultère. Par ailleurs, New York est sans doute la capitale mondiale des célibataires, ce qui n'empêche pas, bien au contraire, les vrais coups de cœur, les jalousies, les passions, les névroses amoureuses.

Comment s'est fait le choix des acteurs, comment s'est passé le casting ?

Il y a d'abord eu les deux actrices que j'avais rencontrées avant, comme producteur ou distributeur, avec qui je savais depuis longtemps vouloir tourner : Jennifer Tilly, que j'avais connue dans *Bound*, et Ingeborga Dapkunaite, dans *Soleil Trompeur*. Il y a les acteurs dont c'était le premier film, comme les deux jeunes : Condola Rashad, que j'avais vue sur scène dans *Ruined*, ou Ben Levin, rencontré dans une séance de casting. D'autres viennent du théâtre

new-yorkais, comme Tom Sadoski ou Justin Kirk, qui est aussi connu pour ses rôles à la télévision (*Angels in America* et la série *Weeds*). Pour le personnage de la jeune Française, je cherchais une comédienne qui incarne la capacité à prendre des risques avec soi-même, qui ait un charme et une sensualité très naturelles, versatiles, et qui parle bien anglais. J'ai été vite convaincu par Vahina Giocante. Pour le personnage de Paz de la Huerta, je cherchais une actrice dont l'intensité, la fragilité et la complexité se combinent de façon à la fois très physique et très mentale.

La direction d'acteurs semble s'effacer, rechercher un effet de naturel, éviter toute théâtralisation. Est-ce une des conséquences du travail issu de l'Actors Studio ?

Probablement. Je souhaitais faire un film où l'on sente le moins possible la mise en scène, le jeu des acteurs, les effets de caméra. Je voulais qu'on soit le plus proche possible des corps, qu'on sente l'électricité et la moiteur de l'air entre ces personnages, qu'on réduise au maximum la distance avec le spectateur. J'ai voulu une caméra fluide, très proche, qui suive les acteurs dans leurs mouvements, parfois improvisés, sans les contraindre excessivement, souvent en caméra à l'épaule ou en steadycam, des prises de vues dans la longueur des scènes, même si le montage découpe ensuite ces longues prises dans un rythme différent.

Un film choral commande-t-il une certaine optique de mise en scène ?

Oui dans le sens où l'on travaille réellement avec dix personnages principaux. Aucun d'entre eux n'est un second rôle. Chacun porte vraiment le film pendant 15 à 20 minutes, en continu, sans quitter l'écran. C'est stimulant, pour les acteurs comme pour le metteur en scène. Chaque acteur sait que son rôle est indispensable à la tenue de l'ensemble du film, on ne peut couper le rôle de personne !

Une autre chose à ce sujet, liée à Schnitzler et aux nouveaux principes d'écriture chorale qu'on rencontre dans les séries américaines. Schnitzler a écrit ses personnages comme des archétypes, aucun d'entre eux n'a de nom propre, il a développé leur côté typique plutôt que leur singularité. C'était novateur pour son époque. J'ai été conduit à faire un choix opposé, à la fois dans l'écriture et dans le casting des acteurs, à savoir pousser les personnages et les situations dans des angles inhabituels, atypiques, pas franchement marginaux ou excessivement bizarres, mais à la limite.

La télévision américaine exploite de façon frontale les archétypes et les conventions, avec souvent beaucoup d'intelligence, de créativité et de succès. Il revient au cinéma, surtout au cinéma new-yorkais, d'explorer des chemins moins fréquentés, des situations plus inhabituelles. Dans ce film, le déclencheur des bizarreries est d'ailleurs d'ordre climatique, une vague de chaleur massive, qui fait craquer les conventions, glisser les comportements.

Cette vague de chaleur, cette canicule urbaine, comment la fait-on sentir ?

Ce n'est pas facile. La chaleur ne s'exprime pas dans une couleur ou une lumière spécifique, il faut travailler indirectement, sur les peaux, la sueur, les signes extérieurs : ventilateurs, glaçons, costumes, etc. La chose était d'ailleurs compliquée par le vent, qui était chaud et moite pendant le tournage mais a toujours l'air plus frais vu d'une salle de cinéma bien climatisée. Nous avons quand même travaillé l'image, en poussant les contrastes et les hautes lumières. Le travail sur le son, sur la moiteur et l'humidité de tous les contacts de peau, a fait partie des choses sur lesquelles nous avons aussi joué. Le but était de créer l'impression la plus sensorielle possible, de montrer New York se transformant en ville tropicale au cœur de l'été.

C'est aussi bien sûr un film sur le corps, ou sur les corps. Est-ce que cela suppose une certaine manière de filmer, que ce soit dans le cadrage ou dans le travail avec les acteurs ?

Il faut que les acteurs comprennent et acceptent à quel point leur peau est un élément du film. Ce n'est pas toujours facile, surtout en Amérique. Le rôle du chef opérateur est crucial à cet égard. J'ai eu la chance d'avoir à mes côtés une femme extrêmement talentueuse, sensible, expérimentée, Lisa Rinzier, qui s'entend très bien avec les acteurs, a beaucoup de générosité à leur égard. *30 Beats* est un film très dialogué, très écrit, mais à aucun moment dans le tournage le texte n'a eu plus d'importance que ce qui se passait entre les corps. Et au montage, nous avons souvent été amenés à couper du texte pour mieux laisser jouer les corps.

Le film m'a fait penser au mot de Paul Valéry disant : « Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau ». Avec un père psychanalyste et une mère dermatologue, qu'en penses-tu ?

C'est un bon mot, mais c'est davantage. Ce qu'il y a de très beau avec la peau c'est que c'est une extension organique du système nerveux lui-même, sa partie externe. La peau est l'une des plus belles choses à peindre, à photographier, à filmer parce qu'elle touche à notre intérieur le plus sensible et sensoriel. Du point de vue du cinéma, un film sur la peau est donc forcément aussi un film sur les complications humaines du système neuropsychique, d'autant plus problématiques que la sexualité se met en mouvement dans une ville débridée et désinhibée. L'une des ambitions du film est de mettre en scène cette étrange et mystérieuse connexion entre la peau et le psychisme, que nous expérimentons tous et vivons intensément, mais contrôlons à peine.

Dans le film il n'y a pas d'acte sexuel explicite. Pourquoi ?

C'était voulu comme ça dans l'écriture du scénario. Nous vivons dans un monde où la pornographie filmée fait partie de la culture populaire généralisée. Filmer l'acte sexuel n'a de mystère pour personne, tout a été fait, montré, simulé ou non, filmé par les meilleurs comme par les moins bons. Je me suis aussi rappelé des mots de Orson Welles disant qu'il y a deux choses impossibles à filmer : la prière et l'acte amoureux. L'idée de *30 BEATS* est de se focaliser sur ce qui se passe juste avant, et parfois juste après le passage à l'acte, et de laisser une part de mystère, libre à l'imaginaire de chaque spectateur.

Il y a une dramaturgie particulière d'un récit cyclique, pas de récurrence mais des enchaînements, comment est-ce que ça se construit ?

Grâce aux séries américaines, le public accepte désormais qu'il y ait sept, huit, dix personnages principaux. Dans ces séries, les personnages peuvent être développés sur 15 heures à travers toute une saison, ce qui permet de s'enrichir progressivement les portraits et d'avoir un vaste espace narratif. Lorsqu'on est dans un format plus resserré, on a deux contraintes, la première est de faire rapidement passer au spectateur le message que la structure du film est celle d'une réaction en chaîne, que l'on passe d'une histoire à une autre de façon linéaire, mais qu'on reste un certain temps avec chaque personnage, sans discontinuité ; la seconde est de permettre au spectateur de se prendre au jeu du : « et maintenant ça va être qui ? », de miser sur la combinatoire des personnages et des situations comme sur une forme de suspense.

Que veut dire le titre 30 BEATS ?

Une valse à trente temps. Un rythme et une chorégraphie, qui dépassent les individus.

Comment a été choisie la musique ?

Il ne s'agit pas de musique new-yorkaise, elle a été en grande partie faite par CC Adcock, un musicien rock de Lafayette en Louisiane. Le son blues-rock zydeco du Sud américain se prête bien à la tonalité du film, finalement mieux que beaucoup de musiques new-yorkaises plus dures et plus froides.

Biographie

Alexis Lloyd est né à Paris en 1961. Il a étudié à l'Ecole Normale Supérieure (Lettres), a débuté dans le cinéma en 1992 avec Claude Berri, Paul Rassam et Jake Eberts, puis est devenu assistant-réalisateur en Australie et à New York. En 1994, il a été nommé à Londres à la tête de Guild, filiale du groupe Pathé, puis a lancé et dirigé Pathé UK, devenue l'une des principales sociétés de production et de distribution en Angleterre. En 2001, il s'est installé à New York, a écrit et réalisé les courts métrages *Indiscretion* (101) et *Le 10^{ème} jour* (tous deux diffusés sur France 2). Son scénario *Octane* a fait partie de la sélection Equinoxe en 2008.

Alexis Lloyd a supervisé la co-production et la distribution de plus de 90 films et produit 9 films à la tête de Pathé UK, dont *An Ideal Husband* d'Oliver Parker, *Topsy-Turvy* de Mike Leigh, *Ratcatcher* de Lynne Ramsay, *Love's Labours Lost* de Kenneth Branagh, et *The Claim* de Michael Winterbottom.

Fiche artistique

Ingeborga Dapkunaite

Alice (la call-girl)

Jason Day

Diego (le coursier)

Vahina Giocante

Kim (la standardiste)

Paz de la Huerta

Laura (la fille à la cicatrice)

Justin Kirk

Adam (l'anthropologue)

Ben Levin

Sean (le jeune homme)

Lee Pace

Matt (le chiropracteur)

Condola Rashad

Julie (la vierge)

Thomas Sadoski

Julian (le speechwriter)

Jennifer Tilly

Erika (la medium)

Fiche technique

Scénario et Réalisation

Alexis Lloyd

Image

Lisa Rinzler

Montage

Xavier Loutreuil

Roberto Silvi

Musique

CC Adcock

Son

Leslie Shatz

Denis Haggerty

Producteurs

Molly Conners

Carl Ford

Alexis Lloyd

Producteurs délégués

Susan Batson

Ronald Guttman

Pierre Lagrange

Production

Latitude 49 Production (France)

30 Beats Production Inc. (US)