

LES 7 DESERTEURS

JEAN-PHILIPPE PUYMARTIN

BRUNO DAVÈZE

MARIANNE BASLER

UGO BROUSSOT

PASCAL CERVO

ASTRID ADVERBE

SIMONE TASSIMOT

OU LA GUERRE EN VRAC

FILM DE PAUL VECCHIALI

IMAGE : PHILIPPE BOTTIGLIONE - ASSISTANT : AUGUSTIN LAUTH - SONS : FRANCIS BONFANTI, PATRICK
ALEX, ELORY HUMEZ - MONTAGE : VINCENT COMMARET - CHEF DÉCORATEUR : MAURICE HUG - PREMIER
ASSISTANT : JULIEN LUCQ - RÉGISSEUR GÉNÉRAL : ERIC ROZIER - MAQUILLAGE : CLARISSE WAQUET
CHEFS-ÉLECTRICIENS : GUILLAUME BRUNET ET CAFER ILHAN
CHEF-MACHINISTE : ANDRÉ HAIDANT - PHOTOGRAPHE DE PLATEAU : WLADIMIR ZALESKI
MUSIQUE : ROLAND VINCENT - ATTACHÉ DE PRESSE : EMMANUEL VERNIÈRES

LES 7 DÉSERTEURS OU LA GUERRE EN VRAC

film de Paul Vecchiali

2017 – France – HD – 16/9 – 91 min

Sortie le 30 mai 2018

Distribution

Dialectik

Paul Vecchiali

p.vecchiali@orange.fr

Presse

Emmanuel Vernières

06 10 28 92 93

emvernieres@gmail.com

SYNOPSIS

-

Dans un hameau délabré, quatre hommes et deux femmes qui, au sein d'une guerre anonyme, ont déserté, trouvent, réfugiée dans la chapelle, une Nonne.

Devenus sept, ils survivent comme ils peuvent en allant voler dans les maisons voisines, abandonnées. Certains se connaissent ou se connaissaient dans le passé. Les autres tissent des liens d'autant plus denses que la guerre est présente, mais uniquement par les sons.

Puis, sans en connaître la raison, ils meurent les uns après les autres : assassinats ou suicide...

Les plans de la fin suggèrent une solution à cette énigme. Mais est-ce la bonne ?

Quoiqu'il en soit, le sexe et la mort sont au rendez-vous.

GÉNÉRIQUE DÉBUT

ANTIDOGMA 13

Ce film, qui n'est pas une histoire vraie, est dédié à
Samuel Fuller,
Raymond Bernard,
William Wellman,
Jean-Luc Godard

MORT

SI FAVEUR PEUT T'ÊTRE DEMANDÉE
PRENDS-MOI EN PLEIN VIRAGE
D'UNE ROUTE CACHÉE

DIALECTIK

Présente

Marianne Basler
Astrid Adverbe
Simone Tassimot
Jean-Philippe Puymartin
Ugo Broussot
Bruno Davézé
et
Pascal Cervo
dans

LES SEPT DÉSERTEURS
ou
LA GUERRE EN VRAC

Film de Paul Vecchiali

JE CRIAIS « PAN » OU « TAC TAC TAC » EN DIRECT

Paul Vecchiali, entretien avec Matthieu Orléan

M.O. 1. *Importance de l'incipit du film : dédicaces / voix off / citation. Dès le début beaucoup d'éléments sont ainsi mis en place. Est-ce que tu peux développer là-dessus, ça m'intéresserait de savoir le choix des dédicaces, même si je les devine (Fuller, Wellman, Godard, Bernard) / L'origine de la citation commençant par « Mort. » / Les partis pris théoriques que la voix off explicite : un film où les « fantassins auraient le rôle principal » (et non les États-Majors / les hommes politiques comme c'est souvent le cas dans le cinéma contemporain, qui met surtout en scène le pouvoir) et où la guerre serait invisible. Un choix théorique et aussi une contrainte économique ?*

P.V. Pour Raymond Bernard, c'est simple : selon Fritz Lang, *Les Croix de bois* serait le film le plus fort fait sur la guerre et, d'ailleurs, Hawks lui a emprunté quelques passages. Pour Godard, il y a dans *Les Carabiniers* un air commun à ma recherche. Pour Fuller, c'est l'auteur qui a le mieux filmé la guerre, ses contradictions et ses émotions. Enfin, pour William Wellman, c'est son film, *Les Forçats de la gloire*, qui a déclenché la volonté de faire *Les Sept Déserteurs*. La contrainte économique vient après. Jamais avant. Le petit quatrain qui ouvre le film est de moi. Il est évident que le mot « mort » qui ouvre le film n'est pas innocent. Il en déclenche la dialectique. Mon père m'a souvent parlé de la guerre, celle de 14-18 où,

précisément, c'étaient les fantassins qui représentaient la nation. Les États-Majors n'intervenaient qu'en cas de désertions, justement, ou de conflits internes. C'est donc un choix théorique et « engagé ».

M.O. 2a. *La guerre est invisible certes mais on l'entend. À la fois dans les récits sanglants des personnages (leurs blessures passent par le langage) et dans les bruits off qui sont incessants (bombes, tirs, déflagrations). Comment as-tu travaillé cette bande son ? Est-ce que ce sont des sons originaux ou des sons prélevés de films de guerre préexistants ? Est-ce que les sons ont été mixés ensuite en studio ou est-ce qu'ils étaient diffusés sur le set même du tournage à partir des Nagra que l'on découvre à la fin.*

P.V. Pour la séquence dite « des confessions », elle a été tournée en play-back faits de vrais sons de guerre, mis en place par le mixeur. D'autres fois, je criais « pan » ou « tac tac tac » en direct. Ensuite au mixage, j'ai dit que je n'avais pas besoin de « monteurs sons » mais de « musiciens ». Les nagra ne sont que des accessoires. Mais ils étaient chargés des sons qu'on entend in fine.

M.O. 2b. *Le seul contre-point sonore aux bruits de guerre, ce sont les bruits d'oiseaux (un motif récurrent dans tous tes films). De quoi l'oiseau est-il le nom ? Le symbole ?*

P.V. Ce n'est pas un symbole, c'est un « chant ». J'ai été frappé pendant la guerre de 39-40, que j'ai vécue, à quel point les oiseaux étaient soit énervés, soit effrayés par les bruits de la guerre. Et puis ils viennent aussi en contrepoint sonore.

M.O. 3. *Dans la même lignée, il semble que, comme souvent dans*



tes films, il y ait dès le début une présence derrière la caméra. On le devine par les regards caméra des personnages (en particulier le regard caméra final de Madeleine), puis cela s'incarne à la fin, au moment de la mort de la même Madeleine, par l'arrivée d'une main dans le champ. Ce hors-champ est-il celui du cinéaste comme manipulateur ou du spectateur comme voyeur (caméra à l'épaule qui tremble quand on découvre les corps inanimés de Natacha et Simon, principe utilisé une fois comme à la fin de La Machine) ? Je n'arrive pas à trancher (« qui êtes-vous pour juger ? »). En tout cas il semble que ce hors-champ soit ce qui tue.

P.V. J'ai pour habitude de laisser à CHAQUE spectateur le soin d'interpréter ce qui a fait naître le rêve qu'est un film. Mais mon point de vue à moi est que cette présence est « la main du pouvoir » et, comme c'est ma propre main qui ferme les yeux de Marianne...

M.O. Il y aussi, au départ, la mention du frère de Serge qui a

laissé des messages puis a disparu. Le film commence donc sur un absent, un fantôme (« soyons fantômes » dira Natacha). Un personnage en creux qui hante le film, comme dans les films de Mizoguchi. Qui est cet absent ?

P.V. On peut lui donner plusieurs significations et, comme précédemment, je ne répondrai que par mon sentiment personnel : ce serait le Destin, tout bêtement. Dans un premier temps, je ne pensais pas montrer l'arrivée des six personnages (les « vrais » déserteurs) et puis j'ai trouvé utile de justifier leur arrivée dans ce hameau d'où l'idée du « frère ».

M.O. 4. *Autre chose invisible et ultra-présente : le sexe.*

La sexualité passe ici par des états extrêmes de frôlements par la parole (parole crue : braguette, bite, putes, seins, fesses, sucer Tout est dit ; parole référencée (comme la référence au monologue de Bardot au début du Mépris). Le fantasme plutôt que l'acte. On est loin des scènes de pénétration de Bareback par exemple. Pourtant

la scène intime entre Denis et Alexandre, dos contre dos, est une des plus troublantes/excitantes que j'ai jamais vues. D'où t'est venue cette idée du sexe partout et nulle part, qui fait vibrer ces corps si incarnés ?

P.V. Le sexe et la mort se regardent, c'est ce que j'ai envie de répondre. Ils sont inséparables. N'appelle-t-on pas la jouissance « la petite mort » ?

M.O. *Un sexe à distance sans se toucher : est-ce que cela pourrait presque être une transposition en cinéma de la situation contemporaine de la sexualité via écrans : webcam / applications de rencontre ? En cela c'est un film très contemporain. Un sexe à distance sans se toucher : est-ce que cela pourrait presque être une transposition en cinéma de la situation contemporaine de la sexualité via écrans ? En cela, c'est un film très contemporain.*

P.V. Je ne l'ai pas pensé comme ça mais, à présent que tu le formules, oui, ça a dû être instinctif. Je crois sans doute qu'au seuil de la mort, le souvenir du sexe doit représenter une sorte de « refuge ».

M.O. 5a. *Le film tourne autour du personnage de la Marquise, ancienne pute, devenue religieuse. Comme elle, beaucoup de personnages ont une double identité : Simon / Fédor ; Natacha / Yvette. Pourquoi cette dualité ? Dualité identitaire et dualité de vie. D'où vient-elle ? Est-elle la condition sine qua non de l'amour ? On pense à Corps à cœur, et ce tiraillement entre le glauque et le sublime, qu'incarne le personnage interprété par Hélène Surgère (qui a aussi deux noms).*

P.V. Ce doit être un jeu inconscient qui se rapporte aux comédiens, enfin à certains qui ont besoin de pseudonymes pour exister dans leur métier. Mais il me semble que cette dualité est l'essence même du comédien : être un autre sans cesser d'être soi. C'est une hypothèse. En ce qui concerne Surgère, je lui ai donné les deux prénoms de la villa que ma mère occupait à Toulon : Jeanne/Michèle... Mais le personnage lui-même est double...

M.O. 5b. *La dualité est-elle la conséquence de la lâcheté ou est-elle au contraire une manière de la sublimer ?*

P.V. Je dirais plutôt la sublimer.

M.O. 5c. *La parole dans le film ne cache pas cette dualité, au contraire, elle la révèle et l'exaspère. La dualité est très frontale dans le film. Elle se formule. Penses-tu que l'introspection fictionnelle (le personnage qui se confesse, dans le vrai et dans le faux) soit le seul remède à la guerre, à la haine ? En tout cas pas l'introspection transparente qui n'a pas droit de cité ici (le vain « dire la vérité ») : est-ce pire que la guerre ?*

P.V. Je suis embarrassé pour répondre. Je ne vois pas ça dans le film, mais plutôt des gens qui ne se contentent pas de leur propre vie et tentent de s'en inventer d'autres, plus conformes à leurs rêves...

M.O. 6a. *Dualité aussi autour de la temporalité du film. Au départ, à cause des vêtements des personnages, on se croirait dans les années 1940. Mais à certaines remarques et à certains signes (post-It / congélateur / Coca-Cola / répondeur téléphonique / Office bureau), on se doute qu'on est dans un présent indéfini. Pourquoi*



ce choix de ne pas avoir daté précisément le film ? En tout cas un film qui refuse les conventions du genre, et qui mélange les temporalités, qui en fait la synthèse (les années 1940 + les années 2000), plutôt que de choisir par exemple d'être atemporel (comme les films de science-fiction).

P.V. J'ai précisément demandé à Catherine Gorne (qui m'a admirablement épaulé) de ne pas dater le film par ses costumes. Je voulais tenter de trouver un « espace temporel » qui ne doive rien à une époque précise mais qui fasse allusion à quelques références connues.

M.O. 6b. *Allant dans le sens de cette étrangeté temporelle, on notera la multiplication de récits oniriques (par exemple Madeleine) et de récits du passé (Simon au début avec son grand-père, Natacha et ses récits enfantins). Le film serait-il tout entier un rêve ou un jeu de rôles joué par des grands enfants ?*

P.V. Là, tu touches un point essentiel (pour moi) : ne pas savoir où l'on est, qui est qui, le pourquoi des comportements... Toutes les hypothèses que tu évoques sont incluses dans le film. Je le répète : à CHAQUE spectateur de faire son choix. Depuis assez longtemps, je fonctionne ainsi : film sous forme de rébus. Quant à Simon, il vit constamment dans le mensonge « ouvert » ! Et Pascal Cervo s'en fait l'interprète idéal par son humour abrupt.

M.O. 7a. *Le lieu où vit la Marquise et où s'installent les personnages est un magnifique décor de théâtre. Décharné certes, mais un décor quand même, abstrait et épuré. Volontairement imaginaire, comme de toc. Comme du faux : « un espace de représentation », comme dit la Marquise. On pense au prélèvement du HLM de C'est la vie ! D'où vient cette idée minimale de décor ? Avec qui as-tu travaillé ? Comment ?*

P.V. J'ai cherché pendant des mois un décor « réel ». Il y en avait même un en Corse mais on ne pouvait y accéder (pour le

matériel) que par hélicoptère. Aussi ai-je choisi l'autre solution : fabriquer ce hameau dévasté qui a pris 4 mois de travail à Maurice Hug, le chef-déco, dont l'imagination et l'efficacité sont sans bornes. J'allais de temps en temps sur le lieu pour rectifier des choses en me mettant à la place de la caméra lorsqu'elle est au plus loin. Quant à l'aqueduc, comme le « mur des lamentations », c'est un hommage au film de Douglas Sirk *Le Temps d'aimer et le temps de mourir*.

M.O. 7b. *Importance dans le décor de la chapelle, comme épiscène de la communauté. Que cela dit-il de ton rapport au religieux ? Je note cette récurrence de figure de religieuse dans ton cinéma récent, des dix dernières années (par exemple récemment dans Le Cancre), mais pas avant, pourquoi ? Qu'est-ce qui a changé dans ton rapport à la foi ?*

P.V. Rien n'a changé. Ma sœur aînée était dominicaine et je m'en amuse un peu. Nous communiquions sans contrainte mais je n'ai jamais eu la Foi. Ce qui la désolait mais elle espérait toujours que j'y reviendrais. Les films dont tu parles sont peut-être la réponse : NON !

M.O. 8a. *On retrouve ce décalage par l'humour qui traverse le film (et les jeux sur les mots : « pas obsédé, pas observateur » comme le dit Simon). Écris-tu ton film seul au scénario ou écris-tu en fonction de la personnalité de tes acteurs ?*

P.V. J'écris seul, certes, mais en ayant, au préalable, dans ma tête, les intonations des comédiens et comédiennes auxquels j'ai pensé. Nous faisons deux ou trois lectures « à plat » pour voir si quelque chose gêne dans les mots. Puis une dernière lecture où je leur propose une cadence : accélération, ralenti, pauses,

« absences »... Ils se réjouissent beaucoup de cette « approche » du tournage. Dans le décor ensuite, il y a juste quelques « coups de patte » quand je ressens un faux-sens par rapport à la scène. Ici, ce n'est jamais arrivé.

M.O. 8b. *De l'humour certes mais dans le contexte difficile d'un film de et sur la guerre (et sur la mort / le suicide / la trahison / la méchanceté / la jalousie / le dénigrement de soi / l'oubli), posant la question de la lâcheté, sans jamais observer un point de vue moral. En cela, le film pourrait-il être un prolongement (ou une suite ou une variation) à En haut des marches ? D'ailleurs, la peinture qui circule dans le film est-elle un clin d'œil tangible aux toiles peintes par l'héroïne d'En haut des marches ?*

P.V. Là encore, je n'y avais pas pensé. Plutôt à *La Machine*, film engagé mais non militant, comme ici. Le personnage d'Alexandre prend la place que j'avais dans *La Machine* justement, en s'exprimant comme je l'ai fait : c'est mon porte-parole.

M.O. 9. *Film où intervient peu de montage, même dans les scènes de groupe, peu découpées (beaucoup de plans-séquences, rythmés de champs-contrechamps qui créent du dialogue sans mot entre personnages). Peux-tu parler de ce choix ? En cela très différent des cinéastes cités à l'incipit : Fuller, Godard. Ici c'est un film de la profondeur de champ (et champ dans tous les sens du terme). D'où la récurrence des travellings qui creusent l'espace. Utilises-tu aussi des zooms ou jamais ?*

P.V. Non, je n'aime pas le zoom. Ce qui ne signifie pas que je le condamne. Je n'aime pas « les mouvements qui déplacent les lignes ». Le travelling est plus souple. Ici, ils sont toujours très lents, presque imperceptibles. En revanche, si, il y a du montage



et beaucoup, ne serait-ce que sur le son, qui a une importance capitale.

M.O. 10. *Enfin comme toujours, c'est un film de musique. Ici, qui passe par ces moments récurrents où chantent les personnages, en groupe ou seul (comme Alexandre au coin du feu). Qu'est-ce que cette respiration apporte au film ? Que disent les personnages par le chant qu'ils ne peuvent dire autrement ? La chanson sans cesse redite est une rengaine mais pas une redondance (c'est une infinie variation). Es-tu d'accord ?*

P.V. Entièrement. J'ai pour habitude de dire que je recours au chant quand la parole risque d'être impudique : trop livrer le personnage.

M.O. 11. *En somme comme toujours un film contre l'absolutisme, qu'il soit l'autorité de l'armée (référence à Marat et à la Révolution française), de l'église, et des institutions du cinéma. Que dit ce film*

à ce moment de ta carrière ? D'où t'est venue cette impérieuse nécessité de le réaliser ?

P.V. On ne sait jamais vraiment d'où viennent les idées qui poussent à faire un film. J'ai dit ce qui l'avait déclenché mais après ? La révolte contre les fausses guerres d'aujourd'hui ? Ma volonté anarchique de lutter contre toute forme de pouvoir ? Le souvenir des bombardements de la guerre de 39/40 où ma grand-mère a succombé et où j'ai vu, à l'âge de treize, des horreurs de toutes sortes : les gens que l'on noyait parce qu'on ne pouvait plus les sauver, les pillards qui profitaient de la mort pour chaparder, les chapelles ardentes où des ballets macabres s'organisaient entre les chercheurs et les cadavres ? En vrac, comme la guerre ?

M.O. *Aujourd'hui, comme cinéaste, quel serait ton abri, ton refuge ?*

P.V. Je ne sais pas. Le cinéma d'aujourd'hui me désole. Ce n'est

pas un jugement, c'est un sentiment que quelque chose s'est perdu et ne se retrouvera jamais : le besoin du « rêve ». Cocteau disait assez justement selon moi : il faut aller au cinéma pour connaître et non pas pour reconnaître ou bien : on va au cinéma pour se laisser envahir et non pour s'évader. J'ai bien peur que tout cela ne soit définitivement enterré !

M.O. 12. *Dernière question (ça porte bonheur, juste avant 13) : un lien ou non (la trame y fait penser) entre ton film et Les Dix petits nègres d'Agatha Christie ? Ou avec la tragédie grecque et les sépultures d'Antigone ?*

P.V. Eh bien, c'est tout ça, tu viens de me le faire remarquer. Je voudrais ajouter que les camions se trouvaient à plus de cent mètres du décor et que les techniciens faisaient ces allers/retours en riant ou chantant. Le film doit beaucoup à leur investissement. Ce qui justifie les formulations du générique de fin.

GÉNÉRIQUE FIN

Marianne Basler (Madeleine)
Astrid Adverbe (Natacha)
Simone Tassimot (la Nonne)
Jean-Philippe Puymartin (Alexandre)
Ugo Broussot (Denis)
Bruno Davézé (Serge)
Pascal Cervo (Simon)

(PLAN DU RUISSEAU)

PAUL VECCHIALI REMERCIE

Philippe Bottiglione (Directeur Photo) pour sa virtuosité, sa sûreté professionnelle et sa science de l'image
Guillaume Brunet et Cafer Ilhan (Chefs-Électriciens) pour leur inventivité et leur rapidité d'exécution
André Haidant (Chef-Machiniste) pour sa bonne humeur et sa dextérité
Francis Bonfanti (Ingénieur du Son) pour son génie héréditaire
Patrick Alex (Assistant Son) pour son sens de l'humour et son investissement
Catherine Gorne (Créatrice des Costumes) ARAM pour l'excellence de son inspiration
Clarisse Waquet (Chef-Maquilleuse) pour son professionnalisme et sa présence bienfaisante
Johanna Lattard (Chef-Maquilleuse) pour son apport indispensable
Éric Rozier (Régisseur Général) pour son engagement incessant et sa bonne humeur
Julien Lucq (Premier Assistant) pour sa fidélité et sa vivacité
Lisa Quilici (Stagiaire Réalisation) pour son application et son désir d'apprendre
Wladimir Zaleski (Photographe de Plateau) pour son regard acéré et sa polyvalence

Vincent Commaret (chef-Monteur) pour la précision de son approche et sa clairvoyance
Elory Humez (Mixeur) pour sa disponibilité et son sens aigu des sons
Herbert Posch (Étalonneur), Jérémy Delpon et Benjamin Delboy pour leur finesse d'esprit et leur rapidité d'exécution
Gaël Teicher pour ses conseils avisés sur le scénario et, enfin,
Maurice Hug (Chef-Décorateur/Accessoiriste) pour ses qualités personnelles et professionnelles sans lesquelles ce film n'aurait pas existé

DIALECTIK REMERCIE

Transpalux
Transpagrip
Samedi 14
Label 42 Studio
Vidéo de Poche
Restaurant « Au déjà vu »
(Stéphane et son équipe)
Jacques Gautier
Et, tout particulièrement
Michèle et Guy Grinda
(Camping LA LAUNE)
MALIK SAAD
FRED WILLIG
NICOLAS LECLÈRE
DIDIER DIAZ
FRANÇOIS CHENIVESSE
HÉLÈNE ET ROMAIN ZALESKI

LA GARDE DE NUIT À L'YSER

(Paroles Lucien Boyer – Musique : Ernest Genva)
Interprétée par la troupe

PETIT FRÈRE et LA BOÎTE DE PANDORE

(paroles : Paul Vecchiali – Musique : Roland Vincent)
Interprétées par Jean-Philippe Puymartin

LES SEPT DÉSERTEURS

ou

LA GUERRE EN VRAC

Écrit, produit et réalisé
par Paul Vecchiali

In memoriam : Jacques Monge

DIALECTIK COPYRIGHT 2017

Visa d'exploitation : 146 101

Conception graphique : Sophie Doléans et Gaël Teicher
editionsdeloeil@gmail.com