



TRAIN DE VIES OU LES VOYAGES D'ANGÉLIQUE

film de Paul Vecchiali

2017 - France - HD - 16/9 - 76 mn

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

Une femme a-t-elle le droit et la possibilité de vivre sa sexualité comme elle l'entend ?
C'est la question que nous pose le film à travers les voyages d'une femme à l'apparence immuable. Voyages au cours desquels elle côtoiera des gens fort différents : sa meilleure amie, son mari, ses beaux-parents, un farfelu, un séducteur, un dragueur et une femme en noir, aussi étrange qu'ambigüe. Si la mort est au bout du dernier voyage, la vie n'en continue pas moins son chemin.

GÉNÉRIQUE DÉBUT

ANTIDOGMA 14

DIALECTIK PRÉSENTE

ASTRID ADVERBE
(Angélique)

dans

TRAIN DE VIES

ou

LES VOYAGES D'ANGÉLIQUE

Film de Paul Vecchiali

Avec, par ordre d'apparition dans le film

Paul Vecchiali (Henri Lemoine)
Marianne Basler (Clarisse, l'amie)
Ugo Broussot (Frédéric)
Jean-Philippe Puymartin (Philippe)
Brigitte Roüan (Isa Lemoine)
Pascal Cervo (Olivier Lemoine)
Bruno Davézé (Serge)
Simone Tassimot (la Dame en Noir)

L'IMAGE SERT DE SUPPORT À LA DIALECTIQUE

Paul Vecchiali, entretien avec Pascale Bodet

P. B. *Train de vies* est minimaliste et peu illusionniste, les faits y sont rendus par une signalétique des choses plutôt que par les choses elles-mêmes. Par exemple, le compartiment de train est manifestement une synthèse de compartiment de train, le décor est rendu essentiellement par un équivalent froissé de housses de sièges ferroviaires : par une idée de ces housses plutôt que par leur vraisemblance. Paradoxalement, le spectateur est introduit au plus près des personnages, de ce qu'ils vivent et de ce qu'ils font, simplement parce que la place du spectateur, qui est, au cinéma, d'être « en face » (en face de l'écran), est ici la place du voyageur, sur les sièges en face des personnages, dans le compartiment du train. As-tu fait le pari que le spectateur de ton film se sente assis sur ce siège en face de tes personnages, comme embarqué dans le même train ?

P.V. Je ne me pose jamais cette question. Je fais des films qui consistent à concrétiser des rêves et je demande à « chaque » spectateur (et non pas à un spectateur idéalisé) de les partager. Donc, je n'espère rien, j'attends les retours qui me sont précieux.

P. B. Cela donne-t-il au spectateur la liberté, comme dans un vrai voyage, de s'intéresser avec plus ou moins d'attention à ses co-voyageurs ? Par exemple, un voyageur peut avoir de la curiosité pour la vie des autres, mais aussi éprouver parfois de l'agacement, ou du désintérêt – ce qui, appliqué au cas du spectateur, donne à celui-ci la latitude de décrocher du film, de se distraire avec un coin de plan, un détail sur les vêtements, une vis visible sur le siège en face, ou même ses chaussures ou se boucher les oreilles ?

P.V. Même réponse que précédemment. « Chaque » spectateur est libre. Il peut, arriver pendant le visionnement d'un film, regarder sa montre, glisser un œil vers le voisin ou la voisine... Que peut-on contre ça ?

P. B. Pourquoi n'avoir pas fait du train un espace en trois dimensions et découpé ton film à la façon du *Crime de l'Orient express* ? Là, tu nous coince dans un rapport frontal et statique à des personnages qui parlent.

P.V. C'est exact. Il s'agit là, non pas d'un choix esthétique, mais d'une nécessité budgétaire. L'image a du sens certes, mais c'est avant tout un film de « sons ». L'important, pour moi, est de ne pas « distraire » chaque spectateur des aventures d'Angélique.

P. B. Quand on demande à un réalisateur de parler de son film, on lui demande la plupart du temps de raconter son film : « C'est quoi, l'histoire ? ». Moi, je te demande : c'est quoi l'idée de ton film ?

P.V. Donner la parole à une femme qui revendique sa liberté sexuelle, son droit à choisir avec qui faire l'amour et qui aimer. Tout cela par des voyages effectués ou rêvés (Mais je pense que nous en reparlerons).

P. B. Par « idée », j'entends le pari d'un seul trait qui rassemble tout. Dans *TRAIN DE VIES*, tu prends un train, donc un compartiment, donc deux sièges accolés en face desquels le spectateur reste assis pendant le « voyage », c'est à dire le film ; et sur ces sièges, se déroulent des vies, sur un temps fictionnel très long (je dirais une trentaine d'années), grâce à des acteurs qui jouent des personnages qui se livrent crûment au téléphone ou à leur voisin – en parlant plus fort que dans un vrai train, ou alors il s'agirait de voyageurs indiscrets, bref : l'idée, c'est avoir une idée de « train de vies », qui se suffit à elle-même car tout en découle de façon littérale : un train, des vies. Es-tu d'accord ?



P.V. Entièrement.

P. B. *Es-tu d'accord sur le choix du mot « idée » ?*

P.V. Certes. L'idée est le support de l'histoire. Autant aller directement au départ.

P. B. *Si l'économie globale du film découle de cette idée de « train de vies », peux-tu parler de cette économie, au sens large (et donc pas seulement au sens strict : budget, temps de tournage) : choix artistiques de décor, de lumière, de costumes ?*

P.V. Je vais sans doute te surprendre. J'avais fait un court, *La Bazurette* avec Astrid Adverbe et moi. Au cours duquel (mais il est intégré dans le long) elle parle sans cesse de ses désirs sexuels, de la maladie et des morts. J'ai eu le désir « d'agrandir » ce personnage. Et c'est sans doute plus l'idée d'économie qui m'a guidé que l'inverse. En effet, j'avais décidé de faire *Les Sept Déserteurs* qui se passe en un lieu unique mais en extérieurs. Il m'a semblé juste et PRODUCTIF de faire en même temps ce film où l'on ne sort jamais du pseudo-train, de façon à pallier les problèmes de météo. Si pluie ou vent pendant le tournage des *Sept Déserteurs*, on abandonne l'extérieur pour rentrer tourner *Train de vies*. Le budget s'en est trouvé diminué dans la mesure où je n'avais à payer qu'un aller-retour puisque les techniciens (ça va de soi) mais aussi les comédiens/ennes (à une exception près : Brigitte Roüan) étaient les mêmes. Il se trouve que la météo a été indulgente. Donc nous avons terminé le premier en cinq jours et demi, le second en deux jours et demi. Ce n'est pas une volonté de record. La préparation a été longue et, même, douloureuse car j'avais tout juste le financement nécessaire et que tout dépassement eût été tragique pour *Dialectik*.

P. B. *J'ai été choquée par la lumière, qui accentue les signes du vieillissement, les dents qui ont jauni, la racine des cheveux qui n'est pas teinte, le maquillage qui ne fera que révéler les rides parce*

qu'une femme ridée ne se maquille pas. Et ce qui m'a choquée et fascinée, c'est que le rouge à lèvres des femmes, leur ombre à paupières, les couleurs de leurs costumes « pètent » pour contredire les signes du vieillissement. N'importe qui aurait « calmé » ces interruptions de couleur, comme aussi le jaune des champs de moutarde qu'on voit exploser au hasard d'un raccord sur un paysage à travers la vitre du compartiment.

P.V. J'étais pris entre le désir de fantasmer ces voyages et une certaine idée à montrer du réel. L'image est importante, certes, mais elle sert de support à la dialectique. Le vieillissement de certaines personnes (dont moi) est une rupture de ton et de temps qui devrait déstabiliser. C'est, avant tout, ce que je cherche... *Train de vies* est surtout un film de sons.

P. B. *As-tu imaginé, à un stade de la réalisation, une image à la lumière plus nimbée, plus esthète, grâce à laquelle le rouge à lèvres des actrices ne serait pas venu « péter » contre leurs dents et les aspérités des peaux auraient été gommées, masquées, embellies ?*

P.V. Une volonté de sophistication eût été contraire à l'idée de base du film. Pour dialectiser l'ensemble, il m'a paru nécessaire de passer par une certaine crudité. La balance s'est faite en postproduction.

P. B. *Ta société de production s'appelle, depuis 2013, *Dialectik*. Pourquoi le choix d'une image crue est-elle dialectique dans *Train de vies* ? En quoi la crudité de ton film – non seulement parce que les acteurs parlent crûment de sexe, mais aussi parce que tes choix artistiques, et surtout d'image, sont crus – est-elle « dialectique » ? Quelle est cette « idée de base » du film ?*

P.V. L'idée de base était que les voyages donnent un sentiment précis de la vie telle que nous la parcourons. Et il s'agit ici d'une vie résumée ainsi que peuvent l'être des souvenirs, à la fois chaotiques et vibrants (comme les mouvements d'un train).



P. B. *En quoi le casting de Train de vies est-il dialectique ?*

P.V. Un casting se fait au feeling. Pour moi, c'est reconstituer une famille. Quand je pense y avoir abouti, j'écris pour les acteurs. Puis nous faisons des lectures « à plat » pour voir si des mots ou des phrases indisposent l'un ou l'autre des membres de cette famille. On change au besoin. Ensuite, juste avant le tournage, il y a la lecture définitive où j'indique les cadences : pauses, silences, accélérations. Donc rien de dialectique là-dedans mais plutôt, la préparation de ce qui va l'être. Personne d'autre qu'Astrid Adverbe ne pouvait jouer Angélique puisqu'elle est présente dans *La Bazurette*, où je joue son beau-père (donc aussi récurrent)... Cette partie-là du casting ne pouvait être modifiée !

P. B. *Le romanesque des destinées sentimentalosexuelles, les détails de l'image hurlent la préoccupation du temps qui passe. Ton générique de fin fait penser, d'un point de vue graphique, à une épitaphe. J'ai calculé que les actions contenues dans le film se déroulent sur une trentaine d'années. Or aucun personnage ne vieillit physiquement. J'aime ce parti-pris de l'éternel présent, alors que le film ne parle que de mort qui guette. Y a-t-il une dimension fantastique dans ce parti-pris ?*

P. V. On peut le dire dans la mesure où tout peut être « fantasmé » par les personnages comme par les spectateurs.

P. B. *Si je vois une dimension fantastique dans Train de vies, elle vient des acteurs, et de la latitude que tu leur donnes de se métamorphoser dans le plan (plan-séquence plus précisément), et de se métamorphoser d'une séquence à une autre (d'un voyage à l'autre, puisque le film est divisé en séquences et que chaque séquence correspond à un voyage). Si bien que les acteurs changent de jeu, que les personnages, très capricieux, ou instables, ne se ressemblent pas d'un moment et d'un voyage à l'autre. La fragilité de la vie est-elle telle que c'est la vie même qui vire au fantastique ?*

P.V. Oui, quelque chose comme ça en effet. Le film commence par un Gros Plan d'Angélique et se termine de la même façon. Que s'est-il passé entre ces deux plans ? Là, commence l'ouverture de la dialectique, précisément. Seul, mon personnage évolue physiquement. Mais n'est-ce pas lui qui fantasme cette histoire ? Quand Angélique est morte, beaucoup de mes amis eurent souhaité que l'image s'arrête là et que le générique de fin s'inscrive dans le noir. Ce qui est contraire à l'idée du film : la vie DOIT continuer et le chant final où l'on reconnaît la voix du beau-père d'Angélique (moi, autrement dit l'auteur) renverse encore les lectures. C'est très important pour moi, ces renversements successifs.

P. B. *J'ai l'impression que tu associes souvent fantasme et dialectique. Pourquoi ? Je ne comprends pas.*

P.V. Les fantasmes sont interprétables de mille façons différentes. Leur interprétation varie d'un spectateur à un autre, d'un moment à l'autre du film. Et, s'ils ne sont pas identifiables, c'est encore plus intéressant car cela laisse le champ libre à une vision tout à fait différente du film. On peut dire alors que le « rêve » présenté à chaque spectateur lui appartient directement, je veux dire sans étape intermédiaire.

P. B. *Je n'ai jamais vu Marianne Basler, que tu retrouves après Rosa la rose fille publique (1985) puis L'Impure (1991), s'abandonner ainsi. Pour moi, Marianne Basler, c'est une beauté parfaite, hyper sexy, au comportement insolent, indomptable, et qui n'a aucun problème, grâce au timbre de sa voix et au bleu acier de son regard, à être naturellement homme. Elle sait aussi très bien jouer les godiches et les midinettes. Bref, elle a un éventail de jeu énorme, servi par un physique hollywoodien qu'elle sait contredire. Mais ici, j'ai été surprise de la voir mal à l'aise. C'est comme une palette de jeu inédite, poussé loin. Inédit donc, invraisemblable, et extraordinaire.*



P.V. Désolé. Je ne la sens pas du tout mal à l'aise mais, au contraire, ravie de sortir de ses emplois habituels. Et elle le fait avec la même grâce.

P. B. *Je ne sais toujours pas, dans le premier voyage où on la voit, si c'est à cause d'une gêne non feinte qu'elle sort son rouge à lèvres, qu'elle croise et décroise ses jambes. Bref, je ne sais pas si elle avait besoin, « en vrai », de se calmer. C'est comme si elle était prise au dépourvu, mais de quoi ?*

P.V. Il y a peut-être une chose qui t'a échappée : Angélique est en retard, peut-être même aura-t-elle raté le train... or, Clarisse, que joue Marianne, a sans doute raconté des craques à son mari, pour accompagner Angélique. C'est cela qui la déstabilise, et Marianne exprime à merveille cette angoisse, légèrement rentrée.

P. B. *La deuxième fois qu'on la voit, je suis captivée par ses grimaces, elle ose le grotesque, elle y prend plaisir, elle roule des yeux ! Elle y va fort ! Est-ce cela, la dialectique, cet écart entre son rouge à lèvres impeccable, la pureté classique de ses traits, et ce qu'elle exprime de gêne, aussi par des déformations physionomiques inattendues ?*

P.V. Voilà ! On peut tout aussi bien recevoir cette « transformation » par des arguments psychologiques (et tu sais que je n'aime pas ça) ou bien voir ces aspects inattendus comme une preuve de dédoublement. Là, le cinéma peut prendre une dimension dialectique. Et se poser le « pourquoi » de la chose fait justement partie de la dialectique.

P. B. *Astrid Adverbe est tout aussi fascinante à force de changements de chaque instant : elle peut passer, d'un mouvement de tête, de l'autoritarisme au badinage ou à la confession tragique – et cela même sans mouvement de tête. Juste par la teneur du regard, un petit temps, ou un ton de voix. Pourquoi aimes-tu Astrid Adverbe à ce point ?*

P.V. Pour tout ce que tu viens de dire, de remarquer : la palette de son jeu qui, toutes proportions gardées, rejoint celle de Danielle Darrieux. Elle a ce charme inné, un peu ingrat par instant parce que l'angoisse se lit sur son visage et puis c'est une danseuse. Élégance du port donc, et démarche ailée. Bien sûr, ici, elle ne marche pas mais son corps se comporte comme si elle avançait.

P. B. *Hélène Surgère était ton actrice, presque ta créature, comme Marlene Dietrich pour Sternberg. Est-ce la même chose avec Astrid ? Quel rapport entre elles deux ?*

P.V. Je ne saurais répondre à ça. Peut-être parce que ce serait casser le mystère qu'il y a entre un réalisateur et son interprète. Hélène est « ceci ». Astrid est « cela ». L'un comme l'autre savent s'adapter à mes variations.

P. B. *Tes actrices prennent le risque de la métamorphose, et celle qui change le plus pendant la durée du plan, c'est Astrid Adverbe. C'est étourdissant. Comme sur un grand 8... Était-ce une de tes demandes ?*

P.V. La direction d'acteurs est, à 80%, le choix. Après, il suffit de quelques coups de pattes pour aboutir au résultat cherché. La seule chose que je fais avec mes comédiens, c'est travailler sur la cadence. Et ils me suivent spontanément. Astrid en est le meilleur exemple.

P. B. *Ces virevoltes constantes, n'est-ce pas mettre en danger le personnage d'Angélique ? Le cinéma n'aime pas tellement les personnages qui changent tout le temps. Angélique est-elle libre, ou capricieuse ?*

P.V. Elle est LIBRE. Libre d'une façon si insolente qu'elle représente peut-être la femme de demain.



P. B. *Ici, les métamorphoses féminines sont extraordinaires. Les hommes, eux, me semblent plus « normaux ».*

P.V. Ce qui différencie un comédien d'une comédienne (et cela dans un point de vue général, donc suspect) c'est que la femme reste présente derrière le personnage et prend du recul. Le comédien, lui, joue sa partition sans se préoccuper de ses apparences. A priori, n'est-ce pas ?

P. B. *Pourquoi Angélique s'appelle-t-elle Angélique ? Est-ce en référence à Angélique marquise des anges, où le personnage féminin est libre, passionné, et provoque les coups de foudre ?*

P.V. C'est, tout bêtement, une allusion au personnage que joue Astrid Adverbe dans *C'est l'amour...*

P. B. *Quel rapport entre l'Angélique de Train de vies et celle de C'est l'amour ?*

P.V. Le prénom. J'aime bien relier les personnages de film en film.

P. B. *Pourquoi joues-tu dans tes propres films ?*

P.V. Je ne me considérais pas comme un comédien. J'ai débuté dans le film d'Agnès Varda *Le Bonheur* et me suis trouvé très mauvais. Ensuite, dans *Les Ruses du diable* ou *Corps à cœur*, j'ai remplacé un comédien qui s'était défilé sans prévenir. Après, il y a eu la « pentalogie » où je devais finir cette série de films par acheter ma villa (*Retour à Mayerling*). J'ai donc dû être présent dès le départ (la première saison, on dirait aujourd'hui). Et, dans ...*Et tremble d'être heureux*, je me suis senti vraiment comédien. J'ai, alors, décidé de continuer. Je me suis aperçu que cela changeait tout au fonctionnement de la « famille ». Je n'étais plus sur un piédestal. N'importe qui pouvait me conseiller. Une sorte de démocratie était née. Et ça me plait bien, cette idée !

P. B. *Pourquoi as-tu éprouvé le besoin de citer Mizoguchi dans Train de vies ?*

P.V. Plus je vieillis, plus je ressens le besoin de rendre hommage aux cinéastes ou aux films qui m'ont donné du bonheur, qui ont orienté ma route. Ainsi, Godard, Grémillon, Ophuls, Lubitsch... et Mizoguchi, sans doute le plus grand de tous. Ma rétrospective au Japon m'a permis de filmer les paysages avec mon iPhone pour les insérer dans le voyage de noces et dans le dernier voyage. Cela facilitait l'introduction d'un hommage à Mizoguchi. Dans *Les Sept Déserteurs*, je dédie le film à Jean-Luc Godard, Raymond Bernard, William Wellmann et Samuel Fuller.



GÉNÉRIQUE DE FIN

Image : **Philippe Bottiglione** – Assistant : **Augustin Lauth** –
Chefs-Électriciens : **Guillaume Brunet** et **Cafer Ilham** – Sons :
Francis Bonfanti et **Patrick Allex** - Chef-Machiniste : **André Haidant** – Premier Assistant : **Julien Lucq** – Stagiaire : **Lisa Quilici** – Régisseur Général : **Éric Rozier** – Chef-Décorateur : **Maurice Hug** – Chef-Maquilleuse : **Clarisse Waquet** – Photographe de Plateau : **Wladimir Zaleski** – Chef-Monteur : **Vincent Commaret** – Mixeur : **Elory Humez** – Étalonneur : **Herbert Posch**

Paul Vecchiali remercie

Pascale Bodet - **Nanako Tsukidate** – **Yu Shibuya** – **Takayuki Nittai**

DIALECTIK REMERCIE

Transpalux

Transpagrip

Samedi 14

Label 42 Studio

Vidéo de Poche

Restaurant « Au déjà vu »

(Stéphane et Nathalie Demurtas)

Jacques Gautier

Et, tout particulièrement

MALIK SAAD

FRED WILLIG

NICOLAS LECLÈRE

DIDIER DIAZ

FRANÇOIS CHENIVESSE

HÉLÈNE ET ROMAIN ZALESKI

CHANSONS

« De temps en temps »

(Paul Vecchiali)

Chanté par **Ugo Brousset**

« Ferme tes jolis yeux »

(René de Buxeuil et Virgile Thomas)

Chanté par **Simone Tassimot**

« De gare en gare »

(Paul Vecchiali)

Chanté par **Paul Vecchiali**

TRAIN DE VIES

ou

LES VOYAGES D'ANGÉLIQUE

Écrit, produit, réalisé

par Paul Vecchiali

DIALECTIK COPYRIGHT 2017

Visa d'exploitation : 145 374