

LES AVENTURES DE GIGI LA LOI

un film de ALESSANDRO COMODIN



Locarno Film Festival
2022
Special Jury Prize
Concorso internazionale



SHELLAC PRÉSENTE
Une production Okta Film, Idéale Audience & Michigan Films

LES AVENTURES DE GIGI LA LOI

une comédie documentaire de Alessandro Comodin

avec Pier Luigi Mecchia, Ester Vergolini, Annalisa Ferrari, Tomaso Cecotto,
Massimo Piazza, Mario Fontanello, Ezio Massarutto, Ulisse Buosi, Rebecca Martin

Italie, France, Belgique - 1h42 - 1.66:1 - couleur - DCP 2K - 5.1 -
Italien et frioulan avec sous-titres français - 2022

SORTIE NATIONALE LE 26 OCTOBRE

DISTRIBUTION

SHELLAC
41 rue Jobin
13003 Marseille
+33 4 95 04 95 92
contact@shellacfilms.com

PROGRAMMATION

Thomas Gastaldi
Léo Gilles
+33 4 95 04 96 09
programmation@shellacfilms.com

STOCK COPIES

BIVOLIS
+33 1 49 96 09 40
dcp@bivolis.net
kdm@bivolis.net

MATÉRIEL PUBLICITAIRE

SONIS
+33 1 60 92 93 50
contact@sonis.fr

PRESSE

MAKNA PRESSE
Chloé Lorenzi et
Marie-Lou Duvauchelle
info@maknapr.com



SYNOPSIS



Gigi est policier de campagne, là où, semble-t-il, il ne se passe jamais rien. Un jour, cependant, une fille se jette sous un train. Ce n'est pas la première fois. Commence alors une enquête sur cette inexplicable série de suicides dans cet étrange univers provincial entre réalité et imaginaire, là où un jardin peut devenir une jungle et un policier avoir un cœur toujours prêt à sourire et aimer.



LE JARDIN D'OLGA : LÀ OÙ TOUTES LES HISTOIRES ONT COMMENCÉ

Cela fait plus de trente ans que je ne suis plus cet enfant qui grimpait aux arbres. Depuis ces mêmes arbres, comme moi, ont poussé, les outils de la ferme en fer, comme mes cheveux, ont rouillé, mais rien n'a vraiment changé dans ce jardin parce que le gardien de ce paradis n'est pas une personne quelconque, c'est Gigi. Avec lui, je partage la sensation que le monde entier est un jardin, plein d'arbres, très dense, parfois sans limites, parfois plein de barbelés et frontières, un endroit bienveillant mais à défendre, constamment menacé.

L'histoire de « Gigi-la-loi » vient de ce jardin et à ce jardin revient à l'infini parce que les plantes et les arbres sont tellement luxuriants qu'ils débordent de sa tête et prolongent ses doigts.

En dehors de son jardin, Gigi a été pendant toute sa vie policier municipal, un simple et pittoresque représentant de la loi dans cette région particulièrement périphérique. Ce film est avant tout son portrait et, par conséquent, il ne peut que prendre la forme d'un film policier. Un film policier à mesure de son personnage principal, subversif et original, sincère et déroutant, sympathique et provocateur. Gigi s'interroge, à sa façon il enquête, il se laisse traverser et submerger par sa curiosité contradictoire et inexplicable. C'est ainsi qu'il devient notre passeur en uniforme, qui se laisse regarder sincèrement et sans craintes. À travers ses yeux et ses sensations, nous regardons et vivons son petit bout de monde végétal et c'est ici que, avec lui, nous partageons les mystères qui l'obsèdent, les passions qui le traversent avec ses rires qui éclatent sans effets ni artifices.

ENTRETIEN AVEC ALESSANDRO COMODIN

Quelle a été l'impulsion première du film ?

L'origine « préhistorique » du film est le jardin de ma grand-mère, où j'ai beaucoup joué enfant, dans mon village. C'est le magma, le chaos primordial, l'endroit d'où toutes les histoires viennent pour moi. Une fois ma grand-mère décédée, c'est Gigi qui s'en occupe, en laissant grandir les arbres démesurément, comme dans un dessin animé japonais. L'envie de cinéma était celle d'un film policier, d'une enquête, par la force des choses, puisque le personnage principal était Gigi, qui, à l'époque, était encore policier. Entendons-nous bien : un film policier oui, mais de province avec un oncle enquêteur qui parle en dialecte. Le film vient, comme toujours chez moi, d'une sensation, d'un mouvement, celui de l'enquête, du déplacement dans ce lieu qui se révèle l'été, avec une chaleur pesante, où il ne se passe pas grand-chose à la surface mais où ça grouille en dessous. J'avais le lieu de départ et le personnage principal. Mais quelle enquête ?

En juillet 2017, pendant son travail, Gigi découvre le corps démembré d'une femme qui s'est jetée sous un train. Plusieurs trains sont passés sur ce corps sans que personne ne s'en aperçoive. A ce moment-là, je me suis rappelé que dans le calme plat de la plaine, il arrive au moins une fois par an que des personnes du village se jettent sous un train, au niveau du passage à niveau, derrière le cimetière. J'y ai moi-même perdu un ami quand j'étais adolescent. Voilà alors que l'autre centre du film s'est révélé de lui-même : le passage à niveau, autour duquel Gigi fera son enquête, où les gens se suicident, on ne sait pas pour quelle raison, mystérieusement toujours au même endroit. Cette rue coupée par le chemin de fer, la via del Macello - la rue de l'abattoir - est un lieu comme un autre mais pourtant, sous la surface, chargé de toutes ces histoires de suicides ces derniers vingt ans qui répondent étrangement à plein d'autres épisodes qui ont eu lieu pendant la guerre.

Comment Gigi est arrivé dans le film ? Qui est-il dans la vie ?

Gigi est mon oncle, le petit frère de ma mère. C'est le tonton sympa, l'adulte qui faisait des bêtises avec les enfants, qui m'amenait faire des tours en Vespa. Il a vieilli, mais ce côté enfantin est resté. Il est né au cœur des années 1960, en plein boom économique dans un contexte tout à fait rural, qui subissait les prémisses des effets du bonheur artificiel de la société de consommation avec son DDT et puis son héroïne. Gigi pour moi est l'un des derniers représentants de ces personnages de village, sorte de légendes vivantes, dont on raconte les faits et gestes dans les bars. Comme tout personnage qui se respecte, Gigi aussi a son surnom, « Gigi la Legge » - Gigi la Loi -, qui lui a été donné de façon moqueuse à cause de ses nombreuses frasques, qui ont fini par lui coûter son uniforme. Il ne s'occupe plus maintenant que des affaires subalternes, comme les contrôles de résidence et d'autres tâches administratives. Son surnom reste malgré tout le titre original du film pour aller à l'encontre des ragots et des moqueries et n'en révéler que son côté légendaire, sorte d'hommage à ces figures pour lesquelles j'ai une énorme tendresse et qui occupent mon Olympe personnel.

Vous revenez sur les mêmes lieux que L'ÉTÉ DE GIACOMO, et on retrouve un personnage qui n'est pas sans lien : un rapport au monde très singulier, qui ne se situe pas dans la norme, assez marginal par rapport aux cadres sociaux. Est-ce une forme d'identification que vous éprouvez pour ces types de personnages ?

Mon oncle est légendaire parce qu'il est marginal dans ce petit monde provincial ! Il y a effectivement une forte identification de ma part. Encore plus pour mon oncle peut-être que pour Giacomo, parce que nous sommes de la même famille, mais aussi parce qu'il y a une ressemblance physique entre nous. Avec Giulio, mon assistant, on s'est souvent dit en rigolant, que si j'étais resté dans mon village, je serais sûrement devenu comme mon oncle. L'espace du film est très restreint, et il y a cette frontière de la voie ferrée que, moi, j'ai franchie. Lui est resté. La marginalité de mon oncle est une façon de se défendre, de refuser la norme, par le rire, par les blagues, par la mise en question de tout ordre établi. On ne peut jamais savoir s'il joue de sa marginalité ou s'il l'est pour de vrai. C'est un dandy, un provocateur excentrique, ailleurs il aurait été artiste.

Dans L'ÉTÉ DE GIACOMO, la surdité du personnage l'enferme dans son monde, la prison à la fin de Bientôt les jours heureux, ici l'hôpital psychiatrique : la question de la norme, de l'enfermement dessine comme un fil de films en films.

J'y ai pensé puisque l'hôpital psychiatrique était bien dans le scénario, et que Gigi y avait fait un séjour. J'ai sans doute besoin d'aller voir des endroits qui enferment pour savoir que je peux facilement m'en échapper. C'est une grande question pour moi.. Je ne saurais pas dire d'où ça me vient. C'est un questionnement inconscient, mais c'est vrai que je raconte toujours des histoires de gens qui s'échappent du monde pour aller se cacher dans la forêt. Parfois ça se termine bien parfois moins, mais c'est toujours assez mélancolique.

Gigi entretient un rapport assez altéré à la réalité, ce qui est une façon de l'arranger à sa façon.

Le film peut être vu comme l'histoire de quelqu'un qui projette sur la réalité son propre désir. Tout est vrai et réel mais tout peut être vu comme un délire. Avec Gigi c'est toujours difficile de comprendre quelle est la part de jeu et de divagation. J'ai l'impression que, souvent, il fait exprès puis il se fait prendre à son propre jeu, jusqu'à ce que ça l'amène à l'hôpital psychiatrique. Pour ma part, j'ai cherché à respecter cette ambiguïté, le doute qu'il sème. Ceci fait fait écho avec mes films, où on ne sait toujours pas très bien si c'est vrai ou faux. C'est peut-être une tendance de famille...



Comment la voiture s'est imposée comme mobile et matrice de la mise en scène ?

La voiture est arrivée avec les repérages. J'ai suivi Gigi dans ce qu'il faisait pendant ses journées de travail. Il était déjà bien mis à l'écart, s'occupant des vérifications de domicile, mais il avait toujours son uniforme. J'ai adoré faire des tours de voiture avec lui, c'était pour moi revenir à l'enfance, le petit neveu avec son oncle flic sans pistolet. Dans le scénario il y avait ces vérifications de domiciles, j'y voyais un moteur de rencontres, une façon de voir Gigi au travail et moi de faire des portraits de gens avec une dimension documentaire forte. Cela a toutefois disparu juste avant le tournage, ressentant la nécessité de simplifier, de ne garder que les trajets en voiture.

Dans vos films précédents, votre mise en scène consiste à suivre ce qui se passe, vous cadrez beaucoup. Or, cette mise en scène a beaucoup bougé ici.

Je me suis considérablement éloigné de la caméra, j'ai choisi de travailler avec des focales beaucoup plus longues que d'habitude et surtout je n'ai presque jamais cadré à l'épaule. Les cadres les plus éloignés de ce que j'ai fait auparavant ce sont les plans de voiture : la caméra ne peut pas bouger. C'est aussi une façon de se donner des contraintes pour que je puisse raconter une histoire avec, et peut-être trouver une forme nouvelle, une façon personnelle de construire le récit, quelque chose qui me surprenne moi aussi. Avec mon assistant Giulio, on a longtemps cherché la matrice, le plan d'où tout part. Jusqu'au tournage, par exemple, je me suis demandé comment j'allais filmer la découverte du cadavre. Dans le scénario, c'était écrit comme dans un film normal, je m'étais même posé la question s'il fallait reconstruire un faux cadavre. Arrivant au tournage, ça m'a semblé impossible de procéder ainsi, ça coupait toute l'ambiguïté que je recherche - ce qui arrive est-il vrai ou faux ? C'est à ce moment-là que la matrice s'est révélée. Le pare-brise, cadre dans le cadre, filme le passage à niveau et puis il a suffi d'organiser toute la réalité autour : le passage des trains, les entrées et sorties de champs, la centrale à la radio et les figurants. Un cadre matrice et le son du hors-champ : tout était en place pour que, je l'espère, le spectateur se pose la question de la véracité de ce qu'il voit.

Quand vous dites « contraintes », est-ce que vous avez trouvé des libertés à travers celles-ci ?

Ça a eu pour effet de permettre des choses très intéressantes notamment en termes de construction de l'histoire. Le champ et le contrechamp étaient tournés à des heures d'écart, ce qui est normal, mais en travaillant comme dans un documentaire je n'ai pas veillé à la continuité, de façon délibérée. Il ne se passait pas la même chose dans l'un et l'autre ; Gigi et son interlocuteur ne parlaient pas de la même chose dans les deux différentes positions de caméra, sauf une fois ou deux pour des événements très précis. De cette façon un contre-champ ne peut que continuer un champ, et jamais le compléter, en donner un angle nouveau, comme on fait d'habitude. Les différents personnages arrivent et disparaissent en créant un espace-temps continu et en même temps morcelé. Les plans collent entre eux sans coller vraiment.

Cette drôle de perception du temps m'a été offerte par cette contrainte, et qui participe de la sensation de réalité altérée de notre personnage principal. Une autre contrainte fondamentale était celle de ne travailler qu'avec des personnes avec lesquelles on avait créé un lien fort ou qui avaient un lien fort avec ce lieu. L'idée est de séparer le moins possible la réalité du tournage, tout y est mélangé. Paola, par exemple, dans la vie, s'appelle Ester et est sage-femme. Elle travaille beaucoup et avec des horaires parfois compliqués. Pendant la préparation, Ester nous dit qu'elle peut se libérer une fois par semaine pendant les premières semaines de tournage et puis une semaine entière pour jouer ce qu'on avait prévu dans le scénario (qui a été en grande partie coupé dans le film). Comme elle n'avait jamais joué et moi je ne l'avais jamais filmée, on s'est dit que pendant le jour de la semaine où elle était là, on ne pouvait pas encore la filmer, parce que c'était trop tôt, alors on a utilisé la radio pour mettre en scène sa rencontre avec Gigi et en même temps créer ce suspense autour de cette nouvelle collègue. Leur relation radiophonique et le rendez-vous n'étaient écrits nulle part, c'est arrivé comme ça... La contrainte des nuits d'Ester à l'hôpital a donc été fructueuse pour notre histoire à nous.

Est-ce que le tournage était très ritualisé, avec les traditionnels « action ! », « coupé ! » ?

Oui, mais on a énormément laissé tourner, ce qui a eu comme conséquence que les personnages oublient la caméra. C'est toutefois un vrai tournage de fiction, même si, à quelques exceptions près, on a très peu de prises pour chaque plan, voire une seule, et même si une grande partie du scénario a été abandonnée avant le tournage. Le scénario a servi malgré tout, ça a donné une armature au film, une organisation : la voiture donc, les lieux, le blocage des rues, les rendez-vous avec les personnages, le planning des acteurs.

Quel est l'espace-temps du film ?

L'espace-temps du film est celui de Gigi où son village et son quotidien sont ses mesures du monde. Il n'y a rien d'autre que cela, il n'est jamais sorti du village. L'espace du village est borné, il est arpenté, mais c'est microscopique car il s'agit de quelques kilomètres carrés. Les longs plans-séquence donnent une forte impression de présent, de quotidien, et une certaine ambiguïté, parce qu'il manque le début et la fin des séquences, ça donne un flottement.

Tomaso apparaît comme une figure errante, assez spectrale. Or il a le même prénom que le personnage principal de BIENTÔT LES JOURS HEUREUX, qui revenait en hanter le présent, la forêt.

Oui, mais ce n'était pas du tout recherché, le hasard a bien fait les choses. Il y avait aussi une exigence de notre part : aucun personnage ne devrait faire ce que l'on ne ferait pas nous-mêmes.



On a donc vécu le film plusieurs fois avant Gigi, avant le tournage. Par exemple, on a sonné aux portes de la rue de l'Abattoir, en évoquant la question des suicides. C'est pendant cette "enquête" que nous sommes tombés sur Tomaso. En discutant, on s'est rendu compte qu'on avait le même âge, qu'on a fréquenté le même lycée, qu'il avait pour ami quelqu'un dont je suis proche. On se revoit le surlendemain, et il nous dit qu'il avait fait une tentative de suicide deux semaines auparavant et qu'il sortait de l'hôpital psychiatrique où nous faisions notre « casting » depuis un an. Cette rencontre avait tout pour me déplaire dans sa violence, mais au fil du temps, et c'est souvent cela qui fait la différence, côtoyer Tomaso m'a obligé à préciser mon envie de cinéma par rapport au personnage. Je ne pouvais pas lui demander de faire des choses qu'il n'aurait pas été capable de vivre devant la caméra, cela devait venir de la relation que Tomaso avait établi avec moi et puis avec Gigi. Dans le scénario, le rapport entre Gigi et Tomaso était beaucoup plus interactif, plus explicite, plus réel. Ce qui est à la fin dans le film est ce que j'ai réussi, par décantation, à obtenir, rien de plus. Rien dans le film n'est là par hasard, le moindre personnage est le fruit d'une rencontre, d'une relation personnelle. Il y a une excitation dans cette façon de faire, mais aussi une « mise en danger », y compris pour les personnes filmées.

Comment le film et son tournage ont-ils été perçus dans le village ?

Nous étions une petite équipe, très discrète, c'est le principe de mon tournage idéal : être comme un petit chantier routier éphémère, presque invisibles mais vêtus de gilets fluorescents. Ceci dit, Gigi dans cette voiture, ça faisait un certain effet, il est autant aimé que détesté, cela a suscité des jalouxies. Heureusement il a pris le film comme une revanche en retrouvant l'uniforme qui lui avait été enlevé et qui n'est rien moins que son identité. Je me suis permis de lui rappeler qu'il devait se faire plaisir, qu'il était libre dans un film et qu'il pouvait tout dire. En appelant par exemple son commandant le « faisan », parodie du vrai nom d'un de ses commandants précédents, celui-ci devient tous les commandants qu'il a eu dans sa vie, une sorte de fétiche. Il y a ce côté parenthèse de liberté, mais on peut se demander comment le film va être reçu, parce que les gens dont on parle existent bien et peut-être qu'ils se reconnaîtront.

Quelle est la langue parlée dans le film ?

Le scénario a été écrit en italien mais dans la réalité, les gens du Frioul, à la campagne, et d'un certain âge, parlent surtout le frioulan, l'italien s'ils le doivent. C'est un grand bonheur que le film soit en bonne partie parlé dans ma langue maternelle. C'est une langue vivante, qui se mélange en une palette infinie avec l'italien et parfois même avec le vénitien. Même le frioulan qu'ils parlent entre eux parfois n'est pas le même, comme entre Gigi et Annalisa. C'est très riche, et donc très difficile à traduire, parfois impossible.

C'est le second film que vous tournez dans cette partie du Frioul d'où vous êtes originaire, est-ce un territoire de cinéma encore à explorer ?

Sûrement. Je m'en étais éloigné avec mon deuxième film, mais j'y suis trop bien pour faire mon travail. Je le connais par cœur, je le vis de manière très émotionnelle sans que cela soit tout à fait rationnel. Je ne peux m'en éloigner que pour y revenir. C'est vraiment très riche et à première vue tout à fait intéressant. Comme dans le film, il ne se passe rien à la surface mais « en dessous ça grouille ». Il y a un côté exemplaire, justement microscopique qui n'est pas loin de l'universel. C'est parfait pour faire des films, enfin, selon moi. Au cours des dix-neuf années où j'y ai vécu, j'y ai engrangé tant d'émotions qu'il semblerait que je ne sois jamais parti. C'est peut-être pour ça que dans mes films on a toujours l'impression de tourner en rond, que l'on peut avoir le sentiment d'y être enfermé, qu'on a toujours un hôpital ou une prison. J'y emprunte avec les différents personnages de mes films des vies parallèles d'un moi, double possible, qui serait resté dans mon village.

Il y a dans ce film comme dans les précédents un rapport magique, merveilleux à la forêt, qui est ici très fictive en fait.

Si je voulais mentir, je dirais que mon plan de carrière était parfaitement pensé à l'avance et que mes trois premiers films forment une trilogie de la forêt... C'est génial de tourner dans des forêts, c'est tout : c'est un décor bien fait et comme j'y suis très sensible, je ne vois pas d'autres endroits pour raconter des histoires pour pas cher. Ce jardin en particulier n'est pas si grand, mais assez pour que ce soit un petit monde. Ce jardin est une petite jungle donc on peut vraiment tout inventer grâce au cinéma. Il représente un lieu d'enfance pour moi, tout ce que je peux aimer ou détester de moi-même est né dans cet endroit. C'est un lieu primitif, d'où proviennent toutes les autres forêts, y compris celles de mes films précédents. C'est à la fois beau et pas grande chose en même temps; c'est une nature très vraie mais aussi complètement fausse, qui protège et met en danger. C'est aussi le lieu de l'artifice, avec ces scènes éclairées, oniriques. J'aimais ce défi de pouvoir faire un film d'aventures dans un petit jardin. Il y a même un train qui y passe! Par contre, je pense pouvoir affirmer qu'il n'y aura pas de forêt dans mon film suivant et que la jeune fille qui en sera la protagoniste quittera le village. Reviendra-t-elle ou s'en ira-t-elle pour toujours ?

Propos recueillis par Arnaud Hée, le samedi 18 juin 2022 à Clichy-la-Garenne

BIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE

Alessandro Comodin est un cinéaste italien qui tourne ses films là où il a grandi, dans sa région du Frioul rural et natal, tout au milieu des arbres. C'est là désormais qu'il se sent à l'aise pour travailler. Il a réalisé trois longs métrages pour le cinéma sans jamais avoir pu dire s'il s'agissait de fictions ou de documentaires.

2016 - *Bientôt les jours heureux* (102 min)

Cannes 2016 - Semaine de la critique

2011 - *L'Été de Giacomo* (78 min)

Locarno 2011 - Léopard d'Or / Cinéastes du Présent

2009 - *Jagdfieber* (21 min)

Cannes 2009 - Quinzaine des Réalisateur

EQUIPE TECHNIQUE

Réalisation et scénario Alessandro Comodin

Photo Tristan Bordmann

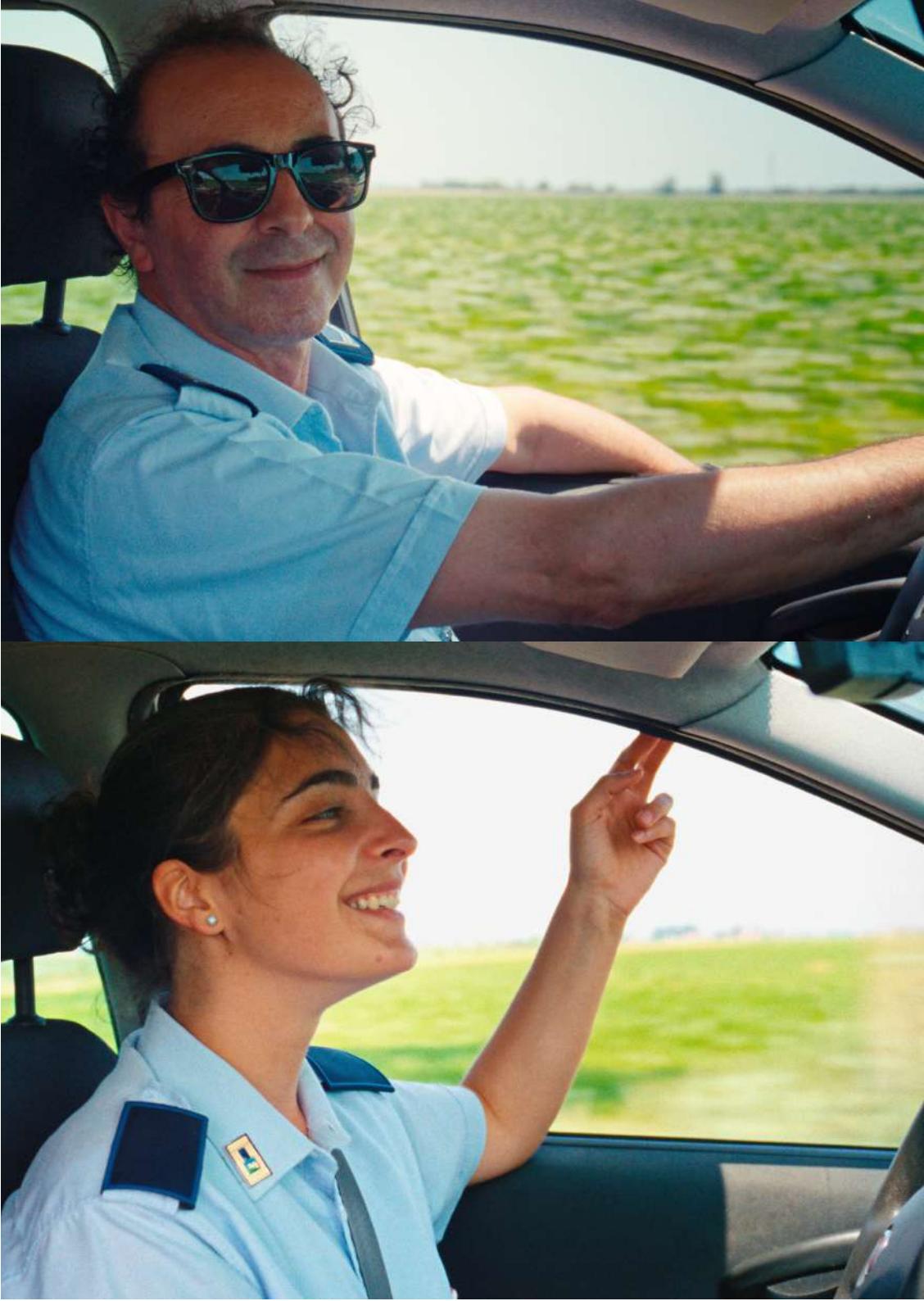
Costumes & décors Tiziana De Mario

Son Julien Courroye, Ingrid Simon & Emmanuel de Boissieu

Montage João Nicolau

Produit par Paolo Benzi (Okta Film)

En coproduction avec Pierre-Olivier Bardet & Hélène Le Cœur (Idéale Audience),
Alice Lemaire & Sébastien Andres (Michigan Films)



**UNE DISTRIBUTION
shellac**

AVEC LE SOUTIEN DE

