

Entretien avec Olivier Hems

Olivier Hems, réalisateur et Gilles Padovani, producteur, répondent aux questions de Hussam Hindi, membre de Clair Obscur, directeur artistique du Festival de Dinard, enseignant de cinéma et de Mirabelle Fréville, programmatrice et membre de Clair Obscur.

Hussam Hindi : Est ce que tu peux te présenter et nous raconter ton parcours jusqu'à *Nous* ?

- Je suis autodidacte. J'ai commencé par travailler dans le journalisme, notamment à Ouest France quand j'étais au lycée. J'ai basculé brutalement dans le cinéma, je ne dirais pas du jour au lendemain mais presque, pour des raisons personnelles et d'intérêt évidemment. Je ne connaissais personne.

Je me souviens avoir pris un annuaire du cinéma et avoir contacté un grand nombre de techniciens. Je n'avais aucune expérience, ce qui rendait les choses compliquées. Et puis un jour un décorateur m'a appelé pour travailler sur un film de Rivette. J'étais un peu comme un gosse à qui l'on offre une grosse voiture. J'ai quand même tenu le flingue de Sandrine Bonnaire entre les prises, ce n'était pas rien, pour moi. Un autre monde. La réalisation, c'est venu très vite : un atelier vidéo dans un collège. On m'a proposé de gérer le tournage avec les adolescents. J'ai pris beaucoup de plaisir à le faire. C'était à La Courneuve, dans un collège difficile, donc le tournage a été un peu « rock'n'roll ». Mais il y a eu toute une aventure autour du film : des diffusions, des prix. Les élèves étaient tellement fiers. J'ai poursuivi dans cette voie, d'abord en coréalisant, puis en travaillant seul.

H.H : C'était en quelle année ?

- La Courneuve, ça devait être en 1999.

Mirabelle Fréville : Journaliste, faits-divers, on arrive directement sur *Nous* aujourd'hui... C'est une idée qui te trotte dans la tête depuis que tu bosses dans le journalisme ?

- Au départ, je m'intéresse au thème de la solitude, c'est présent dans *Résistance aux tremblements* et *Si loin du crime*, mes films précédents. Et puis un jour, je reçois un article, envoyé par une amie, qui me dit : « Lis-le, ça pourrait t'intéresser ».

En le parcourant, j'ai eu l'impression de lire une histoire inventée de toutes pièces : un roman, une fiction. Je voulais en savoir plus.

Il se trouvait que je connaissais le journaliste. Grâce à lui, j'ai rencontré le lieutenant de police qui avait perquisitionné l'appartement. Au début, il était réticent. Il craignait que je ne fasse un film à sensations. Pour me tester, il m'a mis sous le nez les photos du squelette... choquantes. Je crois que c'est à ce moment-là que je suis sorti du roman. Cette histoire était « vraie ».

Nous avons passé l'après-midi ensemble. Chaque réponse du policier était un élément de plus sur la solitude de Jean Galto. Je m'acharnais à trouver des éléments positifs, une ouverture sur les autres, sur le monde. Rien ! Et puis cette précision : pas de message sur son répondeur téléphonique depuis plus d'un an. Je suis sorti du commissariat, j'étais sonné, en colère aussi. On n'a pas le droit de crever comme ça. Je trouvais la mort de Jean Galto inacceptable.

M.F : Dans quel sens ?

- Je me souvenais des documentaires animaliers : les bêtes blessées qui s'isolent du groupe pour aller mourir. Jean Galto est mort comme elles. Or, pour moi, l'homme est un être « sociable ». Il est fait pour vivre avec les autres. De sa naissance à sa mort, il est accompagné par ses proches. Que penser d'une société qui oublie ses vivants et ses morts ? À cet égard, ce fait-divers met en lumière les dysfonctionnements de notre société : l'individualisme, chacun vivant dans une bulle dont la membrane est de plus en plus épaisse.

H.H : Tu es allé sur place ?

- Oui, c'était un petit immeuble à la périphérie de la ville. Il y avait des voisins, des boîtes aux lettres. Pas isolé du tout comme endroit. Le facteur continuait de mettre du courrier dans sa boîte aux lettres, comme si La Poste le déclarait « vivant ». Un squelette, mais vivant. Je trouvais la situation tellement absurde. Je n'ai pas pu entrer chez Jean Galto. Il y avait des scellés sur la porte. Mais par une vitre, j'ai vu ses chaussures. Je ne sais pas pourquoi, ça m'a fait mal au coeur. Il devenait tellement « humain ».

M.F : Et les voisins ?

- J'ai rencontré un de ses voisins : 25 ans, sympathique, sociable, « monsieur tout le monde »...

Il disait « Je comprends pas, je comprends pas. Je croyais qu'il était en vacances ». Apprendre que l'on a vécu pendant plus d'un an avec un squelette au-dessus de sa tête, un voisin que l'on a connu et n'avoir rien senti, rien entendu, rien vu, rien fait surtout, ce n'est pas une chose facile. Il était traumatisé. Il vivait avec ce sentiment de culpabilité.

M.F : Tu avais deux possibilités, tu pouvais faire soit un documentaire, soit une fiction. As-tu tout de suite opté pour la fiction ?

- Je ne me suis pas posé la question comme ça. Quand j'ai vu les lieux, je me suis dit : je ne filme pas ici. C'était intuitif, pas intellectuel. Il était hors de question que je filme sur place. J'aurais eu l'impression de marcher sur la tête de cet homme. De m'introduire chez lui par effraction et de lui voler sa vie. Dans *Nous*, on peut dire que la fiction vient au secours du documentaire. Comme je ne pouvais pas tourner sur place, j'ai « fabriqué » des images.

H.H : Quel était ton objectif en tournant ce film amateur ?

- J'avais l'image de ce squelette assis sur le clic-clac. Je voulais lui donner des yeux, une bouche, un passé, une mémoire ; que cet homme ne se réduise pas à une dépouille. Jean Galto a eu un nom, un prénom, une identité. Il a eu une vie avant sa fin tragique, des sentiments. En l'humanisant, j'ai le sentiment de le réintroduire dans la communauté des hommes, le rapprocher de nous. Ce qui lui est arrivé n'est pas un événement lointain, presque irréel. Non, cela pourrait survenir dans notre immeuble, et même à chacun d'entre nous.

H.H : Vraiment ?

- Ce genre d'histoire n'a rien d'exceptionnel. L'inspecteur me l'a confirmé. Simplement les journaux ne le mettent pas en avant. Ça, c'est intéressant d'ailleurs. Comme si cela n'avait aucun intérêt ou qu'il fallait le cacher.

M.F : Mais le mort est le grand absent du film ?

- Oui et non. Physiquement, il apparaît plusieurs fois dans le film.

Au début, mais on ne l'identifie pas encore. Puis on voit son ombre, ses pieds. Je pense que l'on se dit : « C'est lui ! » lorsque le policier mentionne son âge. Il est en gros plan. Je voulais ce gros plan, ce choc, Jean Galto remplaçant, l'espace d'un instant, l'image que l'on s'était faite de son squelette.

M.F : Le filmeur se filme, mais surtout filme sa famille.

- Il nous offre son point de vue sur le monde, sur ceux qui l'entourent. Ce que Jean Galto a vu pendant ces quelques jours de vacances, on peut le voir aussi. On est avec lui. Les images nous permettent d'être avec lui, au cœur de son esprit. Et il filme la vie ; des proches qui le regardent, lui sourient, viennent vers lui. Alors que sa mort défile en pointillé avec la voix-off.

H.H : Mais tu as tout reconstitué ! Quand même, il n'y a que le rapport du policier qui est issu du fait-divers ?

- Pour moi, ce qui est important c'est la façon dont on ressent les choses. Le cinéma fabrique des émotions pour faire exister des personnages. J'applique ce principe dans Nous. J'essaie de faire exister Jean Galto et de proposer un éclairage sur sa vie.

H.H : C'est ce qui est intéressant. Ça rejoint toute une réflexion sur les images amateurs et les images professionnelles. On va parler du réel à partir d'images d'amateurs. Elles sont beaucoup plus fortes. Tu as amateurisé des images pour que ça fasse vrai, pour que ça fasse réel. Toi le professionnel, tu t'es mis dans la peau d'un amateur, en l'occurrence le mort. C'est dur comme situation.

- C'est troublant ! C'est la raison pour laquelle au départ, je voulais confier l'image à un caméraman. Lui refiler le bébé ! Mais bon, ça n'était pas logique.

H.H : D'ailleurs, ça trouble aussi, parce qu'il faut que ça soit amateur. C'est venu quand, cette envie de filmer ce moment sur la plage, et après, de mettre la voix-off dessus ?

- Je ne sais pas, les choses se mêlent de façon un peu...
- Gilles Padovani : c'est tout de même venu dès le début. Quand tu m'as présenté le projet, c'était déjà ça. Il y avait des corps sur la plage et il y avait la voix-off.
- Oui, c'est vrai. Quand je pensais au squelette, je l'imaginai regardant sa télévision... Et que voyait-il ? Des images de plage, avec des corps dénudés... Voilà. C'est ce que j'imaginai. Il était immobile, malade, las. Il savait sa fin imminente et il a éteint la télévision. Son immobilité m'a fait penser à des images en mouvement. Des images qui se superposent dans son esprit. Un mouvement qui porte l'enquête. Et puis de fil en aiguille, je remonte un peu le temps et je pense au super 8. Des images tremblantes, incertaines. Il y a quelque chose d'émouvant dans les images super 8. On a toujours l'impression qu'elles peuvent s'effacer, disparaître à tout moment. Un peu comme la vie de cet homme, qui s'efface progressivement. D'ailleurs, on a travaillé en ayant à l'esprit cette idée lors du montage.

M.F : Oui, on va revenir un peu sur l'image, sur le choix de l'image, du super 8. Tu dis que c'est amateur, en même temps, c'est très professionnel, c'est très bien cadré, tu as un sens des gros plans qui est évident. Souvent dans le film amateur, on filme de très loin, on ne filme pas de près...

- J'ai essayé de trouver un équilibre. Ne pas faire n'importe quoi et, en même temps, ne pas m'installer dans un confort de tournage. Par exemple, je gardais mes lunettes de vue parce qu'elles m'empêchaient de voir correctement le cadre dans l'ocilleton de la caméra.

M.F : Oui, mais c'est toi qui a filmé, tu n'as pas demandé à un amateur de le faire, c'est quand même la différence. Évidemment tu t'es inspiré de films amateurs, mais ta propre vision, ton sens du cadre est là. Si on prend une image très précise : le moment où tu dis « le cadavre est devant la télé », on voit un plan de Myriam qui est flou, très blanc... comme pour faire une confrontation entre la mort et la vie, non ? Et cet inspecteur qui découvre la mort face à ces images pleines de vie, de chaleur, la plage, l'été, alors que l'appartement est glauque, triste... Tout ça, ça a été pensé quand même ?

- Quand j'ai tourné, je ne me suis pas dit : « sur telle partie du texte, je dois filmer ça et ça... ». Simplement, j'avais des idées de plans, une sorte de boîte à outils que j'ouvrais au gré du tournage. Mais je ne forçais pas les choses. Par exemple, pour parler des flous, je voulais filmer des flous lumineux, notamment de Myriam, d'autres plus inquiétants, que l'on voit au début – des gros plans. Mais, ils n'étaient pas planifiés au jour le jour. Sur une durée aussi courte de tournage, cette méthode aurait été ingérable. Non, ils se présentaient à moi, presque par accident. Il fallait simplement être là quand « l'accident » survenait.

H.H : Et tu n'avais pas le texte dans la tête ? Tu n'avais pas le texte entre les mains en tournant ?

- Non, je l'ai mis de côté.

H.H : Il était écrit avant ?

- Oui, mais par expérience je sais que si on essaie de coller au texte, quand on revient de tournage, c'est la catastrophe. Parce que le texte est malléable. Sur *Nous*, je l'ai considérablement réduit au final. La forme du procès verbal a évolué. On a donné de l'épaisseur au lieutenant de police qui, peu à peu, n'est plus insensible face à ce qu'il voit, alors qu'au début il ne fait qu'énoncer des faits. J'ai surtout essayé d'avoir une vision d'ensemble : des images lumineuses, charnelles, d'autres plus ambiguës. Je pense à ces corps allongés, dans lesquels il y a quelque chose d'assez étrange.

H.H : Avec un côté quand même mélancolique dans le visage de Myriam.

- Oui, mais aucun comédien ne connaissait l'histoire de Jean Galto au moment du tournage. On est parti « en vacances ».

M.F : Dis-nous en un peu plus là-dessus, parce que j'ai du mal à comprendre comment ça s'est passé. Donc, tu as fait un casting...

- Il y a eu plusieurs castings pour constituer cette famille. Il fallait trouver des correspondances entre les corps, les visages. Je cherchais des comédiens qui incarnent immédiatement les personnages tels que je les imaginais.

M.F : Et tu as fait des répétitions ?

- Non, mais j'ai vu plusieurs fois Valérie Bral - qui interprète Myriam – avant le tournage. On se promenait, on discutait, c'était informel. Elle posait beaucoup de questions auxquelles je répondais de façon très vague. Je lui disais : « tu dois

simplement être avec moi ». Mais elle ne comprenait pas. Je la sentais inquiète. Alors un jour je lui ai demandé si je pouvais la filmer nue. On était chez moi, c'était gênant. Elle m'a dit oui. Ces quelques minutes ont tout changé. Elles ont créé une intimité, mais surtout une confiance réciproque.

Et le tournage a vraiment été une expérience très agréable. Ils étaient tous contents d'être là, Guy, Jeanne, Marie, Sébastien, Hervé et la petite Yuna. Ils ont tous endossé leur rôle de vacanciers décontractés sans effort, sans se poser de questions. Le premier soir, j'ai ressenti un immense soulagement. J'étais bien entouré, et soutenu même.

M.F : Pas de repérages ?

- Si, du côté de Sainte-Marine avec Catherine Vaton qui habitait sur place. On s'est arrangé pour que les lieux de tournage soient très proches les uns des autres. Notre obsession : limiter les trajets ! Ensuite, Aurélia Hollard, la première assistante, et Carole Billoud, sont venues pour l'organisation, sur place. Prévoir les accessoires, les marées, la location de la caravane, la gestion des « costumes », le planning des comédiens, la nourriture, etc. Elles étaient donc trois, et leur enthousiasme a beaucoup apporté au film. Elles anticipaient mes demandes et celles des comédiens. Grâce à elles, il y a eu du confort, de la confiance, de la gaîté. Dans ce genre de tournage, un peu aléatoire, c'est déterminant pour ce que j'appelle la mise en condition des comédiens.

- Gilles Padovani : Une toute petite équipe.

- Oui, une toute petite équipe. D'ailleurs, moi j'étais parti sur l'idée du camping, « allez, tout le monde campe ! » Et Gilles m'a dit : « non Olivier, s'il pleut, le mauvais temps, la boue... ça peut mal finir ». Et il a eu l'idée de louer une maison. On se retrouvait tous ensemble le soir, le matin au petit-déjeuner. On avait l'impression de former une famille. Il y avait pas mal de caractères bien trempés, de bons vivants, donc ça rigolait. Il y avait quelque chose qui se rapprochait du film finalement. Et quand on tournait, c'était quelque chose de très simple. À un moment je sentais les choses et je tournais. Quand je voulais quelque chose de particulier, je leur demandais.

M.F : C'est peut-être là aussi que ça se rapproche du documentaire. Il y a une ça que tu dis que c'est une fiction documentaire?

- C'est exactement ça. On vivait des moments que l'on aurait pu vivre avec nos familles respectives... Et j'avais vraiment ce sentiment-là, c'est exactement ça.

H.H : Et personne ne savait rien sur la mort ?

- Non non, on ne parlait pas de la mort, on était « en vacances ».

H.H : Ça veut dire quoi « être en vacances » sur un tournage ?

- Oh... c'est du travail pour les comédiens ! Je ne leur dis pas : « Action ! » ou « tu devrais être plus comme ci ou plus comme ça ». Non, pendant plusieurs jours, ils doivent être détendus, concentrés, à l'écoute les uns des autres, dans leur rôle de vacancier en famille. Alors qu'ils ont en face d'eux d'autres comédiens qu'ils ne connaissent pas ou peu. C'est compliqué, en fait. Car tout se voit sur les images, la moindre contrariété, tout ce qui est forcé, hors propos. Si l'un des comédiens sort du jeu, c'est foutu.

H.H : C'est une réussite, parce que tu fais participer le spectateur, c'est-à-dire

que tu le balades en fait. Au début on est dans un film de vacances avec une voix-off dont on ne sait pas trop d'où elle vient, et c'est petit à petit qu'on va arriver, avec le personnage, jusqu'à la fin. C'est en cela que je trouve que tu fais participer le spectateur au film. C'est à nous de faire un effort intellectuel, de reconstituer les choses, surtout que tu ne facilites pas les choses non plus au niveau du temps. Le temps a une signification importante dans tous tes films. Le décalage entre la voix, le présent, et les images du passé, avec les quelques dates que tu donnes petit à petit au spectateur, on doit à chaque fois pendant la projection s'arrêter et se dire « c'était en 95, on est en 2005... ». C'est volontaire j'imagine, le fait de faire participer comme ça...

- Oui oui, le fait de créer un grand décalage entre le son et l'image. Il y a le temps du passé. Ce sont ces images fugaces de bonheur, le temps de la sensation, de ce qui est révolu. Et puis il y a aussi le temps présent avec le lieutenant de police. C'est le temps impartial, le temps inacceptable aussi. Les deux ne fonctionnent pas du tout de concert au début, et donc on ne comprend pas pourquoi. Qu'est ce qu'il se passe, qu'est ce qu'on me raconte ? Pour moi, c'est la question du film : Pourquoi ? Pourquoi ce type est retrouvé mort dans son clic-clac par un lieutenant de police un an après son décès ? Comment est-ce possible ? Le spectateur doit mener sa propre enquête à l'intérieur du film. C'est qui, lui ? Jean Galto ? Ah ! tiens, Myriam, c'est elle. Ah ! mais le filmeur est Jean Galto, etc. Il peut nouer des liens entre les personnages qui apparaissent à l'image, peu à peu. Jusqu'à ce que l'image et le son se rejoignent, lors de la lecture de la lettre.

M.F : En même temps, ce qui est étonnant dans le film, c'est que tu poses tout de suite ce qui se passe. Avant le générique, on entend le « un deux un deux » de l'inspecteur. Tu imposes ton narrateur quand même. Je ne sais pas si tu l'as mis au montage ou si tu l'avais déjà pensé avant... Et les cartons de début, cette histoire de perquisition, ça inquiète quand même beaucoup le spectateur. Tu as eu besoin de dire ça, parce que tu as eu peur qu'après, les gens ne comprennent pas ?

- Une fois le film monté, la question était : « est ce que je ne suis pas allé trop loin ? » Parce que c'est bien de créer un décalage, de créer de la confusion, mais si finalement le spectateur passe à côté de toutes les informations, et bien... c'est raté !
- Gilles Padovani : le film est assez court, donc on ne peut pas se permettre de perdre le spectateur pendant 3 ou 4 minutes parce qu'après il ne reste plus beaucoup de temps...
- Et d'ailleurs, il y a des gens qui ne raccordent pas les wagons, et qui passent à côté du film. Mais ce sont des choix. Pour revenir à ces cartons, ils permettent de présenter le lieutenant de police, de lui donner un statut particulier : ce type qui va vous parler du fond de la nuit, dans sa machine à sons distordus, il existe, je l'ai vu, vous pouvez le croire.

M.F : Moi j'ai l'impression que c'est une horlogerie d'une grande finesse ! Tout est y réglé, on dirait un opéra où chaque note de musique a sa place. Je trouve, après coup, que c'est un film où il n'y a rien à dire, tout est imbriqué. Moi je pensai que tout était écrit à 100% avant le tournage, et toi, tu dis que tu es dans l'intuition en fait.

- Enfin l'intuition, il ne faut pas exagérer, il y avait des plans qui étaient prévus, un fil conducteur. Mais autour de ça, j'ai choisi de prendre des risques. Par moments, j'avais vraiment l'impression d'être en phase avec le film, avec les comédiens. Je

sentais les plans. Et puis tout à coup, ça se perdait, je me disais « qu'est-ce qu'il se passe ? je suis trop loin, je suis trop prêt... » et j'arrêtais de filmer. Mais la caméra super 8 m'aidait. C'est vraiment un plaisir particulier de filmer avec ce genre de caméra. Il y a le bruit du déclenchement au départ, la pellicule que l'on entend tourner, et puis à la fin, un bruit sec : clac ! Contrairement à la vidéo, où on filme « au kilomètre », on a le sentiment d'un acte important.

H.H : Le super 8 permet aussi peut-être de dater le film ?

- Oui oui, c'est vrai. Le super 8 permet un décalage temporel, il crée de la nostalgie, de l'émotion, ce que tu disais tout à l'heure sur le film amateur. On a utilisé une pellicule qui n'existe plus aujourd'hui : le kodachrome 40 Asa. C'était la pellicule qu'utilisaient les particuliers avant l'arrivée de la vidéo. Aurélia a trouvé les bobines en Irlande et aux Etats-Unis. Personnellement, le super 8 me passionne. J'ai passé des heures à Brest, à regarder des films à la Cinémathèque de Bretagne. Il y a là-bas un fonds, des centaines de films amateurs : une vraie mine d'or.

M.F : Et le montage ?

- Tu parlais d'horlogerie, c'est intéressant parce qu'après, on travaille avec des gens qui rentrent dans l'univers du film et qui parviennent à le valoriser. Je pense à la monteuse image, Gisèle Rapp-Meichler. C'est ce qui s'est passé avec elle.

M.F : Mais les correspondances entre le texte et l'image, déjà, tu savais ce que tu voulais faire ?

- J'avais une idée du résultat final, mais je ne savais pas comment y parvenir. En montage, on procède de façon empirique. On essaie, on se trompe, on recommence. Mais à partir du moment où le réalisateur et la monteuse travaillent dans le même sens, on ne perd pas de temps. Gisèle affinait le montage en fonction du texte. Moi, j'améliorais le texte en fonction de l'image. Je venais voir le résultat de son travail. Je donnais mon avis. On avançait comme ça.

M.F : Vous vous rapprochiez du texte, vous vous en éloigniez ?

- Nous avons travaillé en pensant au rythme, à l'énergie des plans, aux mouvements contraires, aux ruptures. Mais surtout, ne pas chercher à illustrer. Pour revenir au plan de l'homme seul, il arrive là après un long mouvement de caméra. Il entre dans le cadre de manière presque fortuite, comme si le filmeur, voyant ce type entrer dans son champ de vision, se disait : « Je le connais, lui ? ». C'est ce qui nous intéressait dans ce plan. Car dans le même temps, l'inspecteur, en voix-off, s'enfonce dans la solitude de Jean Galto, perdant sa neutralité.

M.F : Combien avais-tu de rushes de super 8 ?

Une heure trente.

M.F : Une heure et demie pour en faire 11 minutes ! C'est beaucoup de matière. Tu as dérushé tout seul ? Vous avez dérushé ensemble avec la monteuse ? La monteuse a dérushé toute seule ? Comment vous avez fait ?

- J'ai fait un premier montage que l'on a regardé ensemble. On était d'accord pour dire que ça n'allait pas. Je voulais tout garder. Je ne parvenais pas à faire des choix. Ensuite, elle a regardé les rushes seule et on en a parlé. Des plans que j'aimais sont passés à la trappe, d'autres apparemment anodins sont remontés à la surface. Curieusement, je n'ai jamais eu de regrets. Car elle me surprenait toujours. C'est

d'ailleurs devenu un petit jeu entre nous : aller puiser dans la boîte à images le plan « magique », celui qui allait changer la physionomie du montage. Gisèle était très forte à ce jeu-là.

M.F : Il y a aussi une autre chose qui forme énormément le film, c'est le son. Parce que le son est incroyable dans ce film.

- Oui, bon, le son a été le moment le plus délicat. À jeter l'ordinateur par la fenêtre, et le film avec ! Vraiment, on n'y arrivait pas. Alexandre Hecker, le monteur son, a fait preuve de beaucoup d'abnégation. Rien ne fonctionnait, et surtout on ne parvenait pas à trouver une unité dans le film. Ce qui nous a sauvé, je crois, c'est que nous étions tous les deux partisans de la sobriété.

M.F : Comment ça s'est passé ?

- On a fini par distinguer deux sortes de sons : ceux qui sont justifiés car liés à l'activité du policier (dictaphone, et tous les petits bruits autour de lui) et d'autres qui ne le sont pas : les tintements de mâts au début du film et l'ambiance plage. Ce sont pour moi des réminiscences du passé, l'inconscient de Jean Galto, peut-être. On boucle la boucle à la fin du film car le policier est au bord de la mer quand il parle dans le dictaphone. Alexandre est même allé plus loin : il a enlevé la distorsion dictaphone à la fin du dernier plan. J'ai toujours l'impression d'entendre une vague qui nous porte et ouvre l'espace sur une plage bondée de monde. J'aime beaucoup cette idée. C'est une bouffée d'oxygène.

M.F : J'aimerais évoquer le piano parce que souvent dans les films américains, au moment où les violons sortent, tout le monde va pleurer, et là, tu mets des petites notes de piano qui s'entendent à peine. C'est léger et profond en même temps, on est dans l'intimité de ce couple. Est-ce que tu donnes un sens à ce piano ?

- Pour moi, c'est un son qui provient de l'appartement voisin. Le policier est peut-être assis sur le clic-clac. Une fenêtre est ouverte. C'est un son que Jean Galto a entendu avant lui. J'aime cette idée de créer des liens presque inconscients. On voit ce que Jean Galto a filmé, mais on entend aussi ce qu'il a pu entendre. Pour prendre un autre exemple, Alexandre a ajouté des sons abstraits, très fins, je trouve, notamment sur la lettre. Des sons linéaires que de très légers crissements viennent perturber. Sans forcer les choses, il crée une tension presque imperceptible.

H.H : Et le dictaphone ?

- Le dictaphone...une longue histoire.

H.H : On entend les voisins à certains moments, des bruits de voisinage, non ?

- Oui. Le cauchemar du dictaphone. Si on distord trop le son, on ne comprend plus ce que dit le lieutenant de police. Quand on fait l'opération inverse, le côté dictaphone disparaît. Non, un vrai casse-tête ! Sans parler des déclenchements de l'appareil. Et puis comment intégrer les bruits de voisinage dans le dictaphone ? Là, on n'est plus dans le montage, mais dans la création sonore. Le film supposait d'inventer un univers sonore. Moi je me disais : vas-y, sois libre ! Invente ! Et à chaque fois, je prenais un grand coup de dictaphone sur la tête ! Alexandre aussi.

- Gilles Padovani : Le mixeur était fou de saloper un son. Il avait un énorme audi, et on lui demandait de rendre le son encore plus mauvais.

Oui, c'est vrai. C'était contre-nature.

M.F : Il y a le comédien aussi. Tu connaissais cet acteur ? Tu as fait des essais de voix ? Tu as choisi de ne pas montrer ton narrateur à l'image mais de le rendre présent par une voix-off. Comment on choisit cette voix-off qui va incarner son personnage ?

• Je l'avais à l'esprit. Marc Barbé est un comédien que j'adore, ambigu, instinctif. Il a vraiment de multiples facettes et il peut tout jouer. Pour moi, c'est « l'Américain ». Il semble « venu d'Hollywood » pour faire quelques piges en France. Il me semblait inaccessible, sûrement parce que c'est un comédien qui me fascine. Du coup, j'ai fait des essais avec d'autres, à Paris, et chaque fois je me disais que ça n'allait pas. Un jour, j'ai dit à Gilles : « ça suffit, on arrête ». Gilles lui a téléphoné et il a accepté.

M.F : Tout de suite ? Avec le scénario ?

• Oui, il a accepté très rapidement que l'on se rencontre pour répéter. L'enregistrement a été assez difficile. Moi j'avais décidé de ne pas lui donner trop d'indications. Une seule chose m'importait : le rythme du texte. Donc je lui ai demandé : en marchant, en marchant plus vite, assis, debout, contre le mur, allongé... Au bout d'un moment, il ne comprenait plus ce que je voulais. Il s'est plié malgré tout à ce que je lui demandais. Marc Barbé est un comédien instinctif et lui demander de répéter cinquante fois un passage, debout, assis ! Ce n'est pas une chose facile. Mais au final, je n'ai pas regretté ce travail, cette lutte parfois. J'aime beaucoup la voix-off, l'intériorité du policier, son inquiétude, et cette implication progressive dans l'histoire qu'il raconte.

H.H : Tu ne feras jamais une comédie ?

• J'aimerais bien. Mais Résistance est une comédie !

H.H : Concernant tes influences, tu pensais à quoi et à qui... ?

• À personne ! Je n'en sais rien...

M.F : Il n'y a pas du tout de Lynch... ?

• Lynch... J'étais en train de penser à *Elephant*. J'aime beaucoup ce film, la bande sonore, très élaborée. C'est un travail sur la sensation. Être avec le personnage, en lui.

H.H : *Paranoïd Park* ... ?

• Ah oui, *Paranoïd Park*, la bande son est absolument incroyable. Elle permet de donner un point de vue sur le personnage, de comprendre comment il perçoit le monde qui l'entoure, de ressentir sa souffrance. Je pense à la scène sous la douche dans *Paranoïd Park*, ce son incroyable qui semble jaillir des tripes de l'adolescent.

M.F : Cronenberg, Lynch, c'est un peu des genres fantastiques aussi. Tu aimes bien le côté fantastique. Un polar réalisto-fantastique. Dans *Nous*, on a un côté polar...

• J'aime surtout l'idée d'enquête, les enquêtes qui font remonter le passé à la surface.

M.F : En même temps, ce sont des réalisateurs qui choisissent des acteurs qui incarnent complètement leur histoire. Ils choisissent des corps pour interpréter : comme le personnage d'*Elephant* qu'on voit toujours de dos, ce

gamin blond.

- Moi je me souviens de sa démarche ; une façon de se déplacer, nonchalante. Son mouvement ondulatoire, hypnotique. Le personnage semble parfois glisser sur le sol, avec ces bruits lointains, d'outre-tombe, autour de lui. Il y a un côté fantomatique dans Elephant. Des gueules d'anges, mais des anges de la mort.

H.H : Et la structure en puzzle aussi, le rapport avec la mort, avec le temps. On retrouve ça dans *Nous*.

- Dans *Nous*, les images super 8 permettent de dilater le temps. Le film semble appartenir à un passé très lointain, sans rapport avec la mort de Jean Galto. Et pourtant il y a un rapport. Ce « et pourtant il y a un rapport » est terrifiant, je trouve. Il crée un vide, une incompréhension. À partir de là, on reconstitue le puzzle.

M.F : Et sinon, tu vas beaucoup au cinéma, tu t'enrichis quand même inconsciemment de ce que tu vois ou pas ?

- Très peu en ce moment. Je suis en période d'écriture et voir un film nouveau me sort parfois de mon univers. Je préfère revoir un film en DVD.

M.F : Tu vas dans les musées ?

- Oui. J'aime beaucoup les expos photos.

H.H : Si loin du crime, ton précédent film, on dirait que ce sont des photographies d'ailleurs. Que des plans fixes quasiment, avec la voix qui défile, mais, avec absence du corps. Il n'y a pas de corps, c'est frappant d'ailleurs.

M.F : Et dans *Nous*, à un moment, quand ils viennent tous se photographier devant la plage et que Myriam arrive après, il y a un côté Martin Parr.

- Il a d'ailleurs fait toute une série sur les classes populaires en vacances. J'ai vu ça à Arles. Son regard est quotidien, insolite parfois, une sorte de portrait sociologique sur son époque.

M.F : Il y a aussi un Italien qui fait des photos de groupe sur les plages. Que tu sois inspiré par la photo, on le sent vraiment, on a l'impression de déjà avoir vu cette photo quelque part.

Peut-être une dernière question sur la production : Gilles Padovani, tu l'as rencontré dès tes débuts ? *Si loin du crime* est produit par Gilles, ton autre fiction aussi ?

- Gilles Padovani : Non.

M.F : Comment vous êtes vous rencontrés ? Quand on est réalisateur, comment on rencontre un producteur en région, en Bretagne, parce qu'on a envie de tourner en Bretagne ? Pourquoi ces liens avec la Bretagne ?

- Je me souviens très bien de notre rencontre, enfin, de notre premier coup de fil. Parce que j'avais envoyé le scénario de *Si loin du crime* au CNC, j'avais des contacts avec des producteurs, et Gilles m'a appelé, il voulait me rencontrer.

- Gilles Padovani : On a fait *Si loin du crime* et après pour le suivant j'ai dit non à *Résistance*, « la vieille grand-mère... non... » et on a commencé à travailler sur *Nous*, il a fait *Résistance* avec un autre producteur. Je n'aimais pas le scénario, donc je n'avais pas envie de la produire.

H.H : Il ne serait peut-être pas allé à Cannes si tu l'avais produit ?

- Gilles Padovani : Ah mais oui, je suis pratiquement sûr de ça. Parce que je ne l'aurais pas porté, comme j'ai porté *Nous*. Enfin, je pense que j'ai porté *Nous*.
- Ah oui, et même jusqu'au bout !
- Gilles Padovani : Et quand j'ai vu *Résistance* à Brest l'an dernier, je n'ai pas trop aimé le film. J'ai retrouvé dans le film ce que je n'aimais pas dans le scénario.

M.F : Tu n'as pas aimé le scénario mais on y retrouve Olivier en tant que réalisateur, non ?

- Gilles Padovani : Oui, je trouve que ce sont deux films assez proches et en même temps... je trouvais ça trop froid, trop distant. Alors que *Nous*, j'adore.

M.F : Je ne sais pas si on peut finir là-dessus, mais moi, je n'aime pas les films à chute, notamment les courts-métrages à chute, et pourtant, ton film est un film à chute dans le sens où ce « nous » à la fin, là où tout sort, est quelque part une chute. C'est écrit dès le départ, tu savais que ça allait finir comme ça ?

C'est venu après le tournage. Pour moi, le plan de fin - Myriam regardant le filmeur avec ses lunettes de soleil - est comme un mauvais présage. Cette façon d'affirmer le « nous » sur cette image me donne l'impression que Jean Galto lutte déjà, en 1994, contre la solitude, et sa fin tragique.

M.F : Et le titre du film était *Nous* dès le départ ?

Oui.

M.F : C'est un bon choix. Merci à vous deux, on souhaite un énorme succès au film.

Merci.