

ZADIG FILMS PRÉSENTE

UN FILM DE

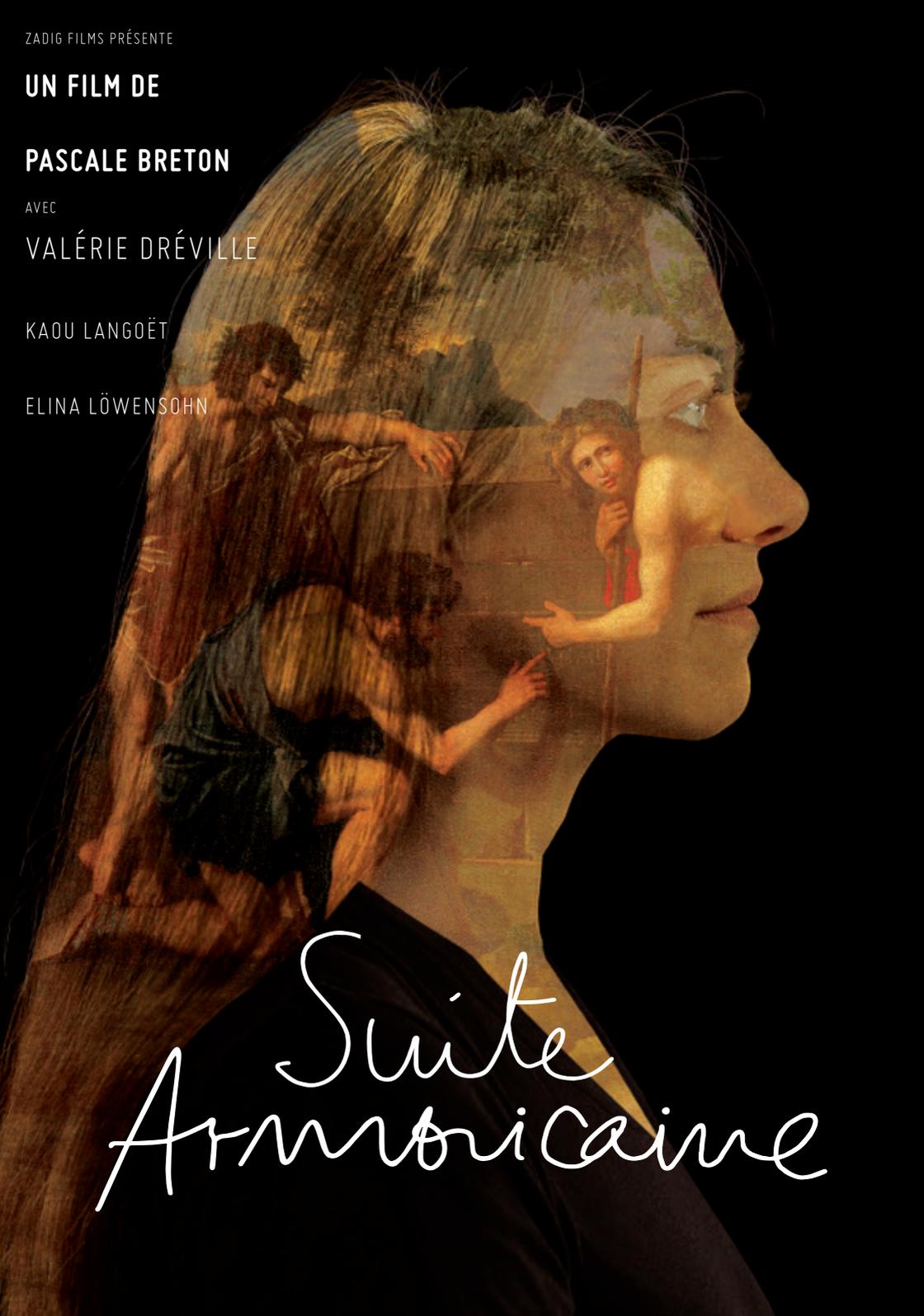
PASCALE BRETON

AVEC

VALÉRIE DRÉVILLE

KAOU LANGOËT

ELINA LÖWENSOHN

The poster features a close-up profile of a woman's face, looking towards the right. Her hair is dark and voluminous. Overlaid on her face and hair is a semi-transparent historical painting. The painting depicts a scene with several figures in period clothing, including a man in a blue tunic and a woman in a red dress. The background of the painting shows a landscape with mountains and a body of water. The overall color palette is warm, with browns, yellows, and reds.

Suite
Armoricaine



FESTIVAL DEL FILM LOCARNO
CONCORSO INTERNAZIONALE 2015
PRIX FIPRESCI

Zadig Films présente

SUITE ARMORICAINE
UN FILM DE PASCALE BRETON

SORTIE LE 9 MARS 2016

Sortie en Bretagne le 2 mars 2016
2015 / France / DCP / 148 min

PHOTOS ET DOSSIER DE PRESSE

téléchargeables sur
www.makna-presse.com

PRESSE

MAKNA PRESSE

Chloé Lorenzi

177, rue du Temple – 75003 Paris

Tél : +33 (0)1 42 77 00 16

info@makna-presse.com

DISTRIBUTION

MÉTÉORE FILMS

10 Bis, rue Bisson – 75020 Paris

Tél : +33 (0)1 42 54 96 20

films@meteore-films.fr

**UNE ANNÉE UNIVERSITAIRE
À RENNES VÉCUE PAR DEUX
PERSONNAGES DONT LES
DESTINS S'ENTRELACENT :
FRANÇOISE, ENSEIGNANTE
EN HISTOIRE DE L'ART, ET ION,
ÉTUDIANT EN GÉOGRAPHIE.
TROP OCCUPÉS À FUIR LEURS
FANTÔMES, ILS IGNORENT QU'ILS
ONT UN PASSÉ EN COMMUN.**





ENTRETIEN AVEC PASCALE BRETON

Le titre, *Suite Armoricaïne*, évoque au premier abord une suite possible de votre précédent film et aussi, bien sûr, l'idée de suite musicale, alternance de teintes sonores, reliées ensemble pour former un tout cohérent...

En effet, le titre est comme une réponse ironique au temps qui s'est écoulé depuis *Illumination*. Il contient la dimension du temps, qui est le sujet du film, du temps qui avance de suite en suite. Dans une suite au sens musical, les musiciens n'avaient pas besoin de se réaccorder entre les différentes pièces, et ainsi les danseurs n'arrêtaient jamais de danser. On aimerait qu'il en soit ainsi entre deux films. Je voudrais entrer dans le film suivant alors que le précédent est à peine terminé. Ça n'est pas toujours le cas ! Mes courts-métrages s'étaient bien enchaînés, mais après *Illumination* j'ai dû affronter cette expérience douloureuse dans la vie d'un réalisateur : ne pas réussir à porter à l'écran ses scénarios. Ça a été particulièrement cruel pour le dernier d'une série de trois, *Chansons pour Gracchus* : nous avons commencé la production et le casting, mais le financement n'arrivait pas.

Après cet arrêt, alors que je me voulais neuve et déçue, l'idée d'écrire un film sur la fac où j'avais étudié la géographie m'est venue subitement, un jour où je roulais dans les avenues de Villejean à la recherche des bureaux d'une association. J'avais gardé le souvenir d'un « grand ensemble » aux arbres maigres et aux proportions approximatives ; c'était devenu, trente ans après, une sorte de forêt dont surnageaient à peine les immeubles, comme dans une ville abandonnée à cause d'une catastrophe. Je me suis dit nettement : il faudrait tourner un film entier à Villejean. J'ai pensé aussi que la fac en serait le cœur. Parce que les années passent, mais les étudiants ont toujours vingt ans.

Et le sujet allait être, d'une certaine façon, la substance du temps...

Oui, et dans l'exaltation où je suis quand un sujet me tombe dessus, j'étais persuadée qu'un film sur le temps ne pouvait se situer qu'à Villejean. C'était sans doute vrai pour moi mais je ne le savais pas encore. Deux semaines plus tard, à la fin d'une projection de films d'étudiants, je rencontrais Éric Thouvenel et Roxane Hamery, tous deux enseignants en cinéma à Rennes 2. Je leur confiais mon souhait de tourner dans l'université un film de long-métrage en collaboration

avec les étudiants. Ils ont trouvé que c'était une bonne idée, et ils en ont fait part à l'administration. L'idée d'un film universitaire qui pourrait se tourner avec quelques petites aides publiques, un matériel minimal et une équipe étudiante me redonnait confiance dans un projet de cinéma. Comme je voulais être prête pour commencer à tourner à la rentrée suivante (on était déjà en avril et la rentrée est maintenant en septembre), j'ai décidé d'utiliser la méthode d'écriture improvisée de Cesare Zavattini, le père du néo-réalisme italien : écrire sans chercher à connaître la fin, avancer dans le récit comme dans un pays inconnu qu'on découvre au fur et à mesure.

Par leurs parcours très différents, leurs expériences et leurs âges respectifs, Françoise et Ion ne cherchent pas la même chose : Françoise revient là d'où elle s'était « échappée ». Ion, lui, cherche à s'échapper de ce qui lui rappelle une enfance amochée par une mère immature...

Les deux personnages sont comme le recto et le verso d'une même médaille : Françoise, professeure d'histoire de l'art, débarque à Rennes comme une somnambule à la recherche d'elle-même, ayant oublié le pays de son enfance au profit d'une contrée imaginaire dont elle a fait son objet d'étude : l'Arcadie ; et Ion, incomplet tel un ion, enfant incertain d'une mère en exil, étudie la géographie pour conjurer la menace du « no man's land ». Tous deux ont occulté leur enfance. Françoise pour s'épargner la nostalgie, et Ion la honte que lui inspire sa mère devenue SDF. Et chacun, au moment de choisir l'objet de ses études, a opté pour la matière qui pouvait lui masquer le plus agréablement possible son origine douloureuse : Françoise l'histoire du paysage italien derrière lequel elle a pu escamoter ceux de son enfance, et Ion la géographie pour se situer dans l'espace, lui qui a partagé l'errance de Moon, sa mère.

Démultipliées, les voix se répondent, s'opposent, s'annulent, se fondent. Peut-on dire qu'il s'agit d'un film choral ?

Oui, même si un film choral compte généralement plus de deux personnages principaux. Mais dans *Suite Armoricaïne*, chaque figurant, et presque chaque arbre, a le droit à son point de vue. La complexité d'un film choral consiste justement à manier les changements de points de vue.

Ici, j'ai écrit les retours en arrière pour faire avancer le récit comme par vagues. Chacune des rencontres de Françoise et de Ion est considérée de leurs deux points de vue à la faveur d'une remontée dans le temps. Ainsi le spectateur est convié à une dérive maritime dont on ne mesure jamais à quel point elle nous éloigne du point de départ. L'attention devient flottante et, paradoxalement, cette légère déréalisation accentue les sensations de réalité. Vers le milieu du film (le chapitre « Miz Kerzu »), Françoise et Ion sont rattrapés l'un et l'autre par leurs passés et contraints de s'y confronter. Sans doute pour le meilleur si l'on en croit Albert Camus, qui disait que rien ne se paie plus cher que le mépris des origines.

L'université, dans laquelle évolue tout un monde d'étudiants, de chercheurs, d'employés, liés par quelque chose qui les unit et les dépasse et qui n'est pas seulement la quête du savoir, apparaît dans la façon dont vous la filmez, comme une matière organique, un personnage essentiel du film.

Mon projet de départ - un film universitaire - est devenu un film professionnel, parce que le scénario a plu à Paul Rozenberg et Mélanie Gerin, mes producteurs. Mais il en est resté plus que le scénario et la sensation de liberté : l'université m'a accordé une résidence autour de laquelle s'est constitué un groupe de onze étudiants en cinéma. Tandis que l'équipe partait et revenait, je restais sur place, à Rennes, pour ma rencontre hebdomadaire avec mes étudiants associés, et aussi pour hanter les décors, y découper mes scènes. Nous avons tourné de septembre à avril, de la rentrée aux examens, avec le concours des étudiants en cinéma qui venaient figurer avec talent dans les scènes d'amphi. Ce qui, au scénario, ressemblait à un geste, une danse décomposée dans un temps long et sur une scène presque unique (Rennes), s'est avéré un tournage complexe pour notre toute petite équipe. Les personnages étaient nombreux et devaient être réinventés à chaque saison (les costumes, les coiffures, les barbes...). Les jeunes gens de la boîte de nuit où on voit Moon et Françoise jeunes filles, le grand-père, Françoise enfant, mais aussi les personnages des SDF demandaient le soin d'une reconstitution historique. Je voulais qu'on y croie, et même que la croyance soit totale, bien que la précision réaliste ne soit pas le plus important pour moi. C'est seulement un (indispensable) préalable au lyrisme.

On connaît la très grande actrice de théâtre qu'est Valérie Dréville. On la voit peu au cinéma. S'est-elle imposée à vous dès l'écriture du scénario ?

Je ne pense jamais aux acteurs quand j'écris, seulement aux personnages. J'entretiens même le flou de leurs visages pour mieux creuser leurs pensées. Je m'intéresse particulièrement à leur inconscient. Je me demande toujours quel genre d'actes manqués ils font, quels rêves... Le rôle de Françoise n'était pas simple, il fallait s'incorporer la psyché de cette Bretonne-historienne de l'art, avec des bribes de la langue de son grand-père en filigrane dans ses pensées.



A l'époque du casting je ne l'ai pas formulé comme ça, mais en fait j'étais à la recherche d'un alter ego. Valérie était très prise au théâtre, il a fallu des acrobaties dans son planning et le nôtre pour trouver le nombre de jours dont nous avons besoin pour Françoise. Nous n'avons eu que très peu de temps pour répéter, en particulier avant le début du premier tournage. Or j'ai l'habitude de lire et répéter le scénario en entier avec les acteurs.

Comment avez-vous procédé pour parvenir à concilier ces contraintes ?

Pour le chapitre «Septembre», quand Françoise débarque à Rennes, en crise d'identité, Valérie avait bien sûr lu le scénario en entier, mais nous n'avions pas commencé à travailler sur la période punk («Miz Du» et «Miz Kerzu») ni sur l'anamnèse de son enfance (de «Janvier» à la fin). Puisque le personnage n'en était pas là, cela pouvait rester nébuleux. Valérie était d'accord pour se risquer dans cette ignorance partielle, et ça me plaisait : dans la création de son personnage se poursuivait la joie d'improviser que j'avais eue à l'écriture.

Ion ressemble d'une façon troublante à Sid Vicious...

Je l'avais vu la première fois quelques années auparavant sur une scène punk rock dans le Finistère. Il avait dix-neuf ans et a déboilé torse nu sur la scène en hurlant en breton tel un Sid Vicious, effectivement, réincarné. Il m'avait confié son désir d'être acteur. Contrairement à Valérie, qui partait travailler sur d'importants spectacles entre deux périodes de tournage, Kaou restait tout le temps avec nous. Nous passions du temps à préparer les scènes, plus qu'à les répéter. Il y avait toujours quelque chose de physique dans ses scènes, il fallait un peu chorégraphier. Comment Lydie allait-elle monter sur ses épaules ? Comment Ion éviterait-il les gestes maladroits de tendresse de Moon ? Comment allait-il chuter dans l'amphi ? Comment se glisserait-il dans sa hutte de carton au sous-sol de la bibliothèque ?

Le fait que vous ayez fait des études de géographie influe-t-il sur votre relation à l'image et au cadre, en particulier lorsque vous filmez en plan large des vues d'immeubles et d'arbres mêlés ainsi que le plan final où se déploie un magnifique paysage final ?

Le format du scope s'est imposé à moi dès les premières photos de Villejean que j'ai prises pendant l'écriture du scénario. Le format 2,35 évoquait la fresque - qui est une donnée du film, picturalement et narrativement - et donnait du paysage urbain une sorte de coupe stratigraphique dès lors qu'on était en plan large. Il m'a semblé être la mesure idéale entre l'architecture urbaine et végétale (qui perdait de sa hauteur, sauf aux moments voulus) et les (nombreux) personnages. Idéale pour ce film effectivement très géographique puisqu'une des questions est : comment les humains habitent-ils le monde ? Il y a des habitats très variés dans *Suite Armoricaine* : un appartement vide, une chambre d'étudiant, le bosquet d'un parc,



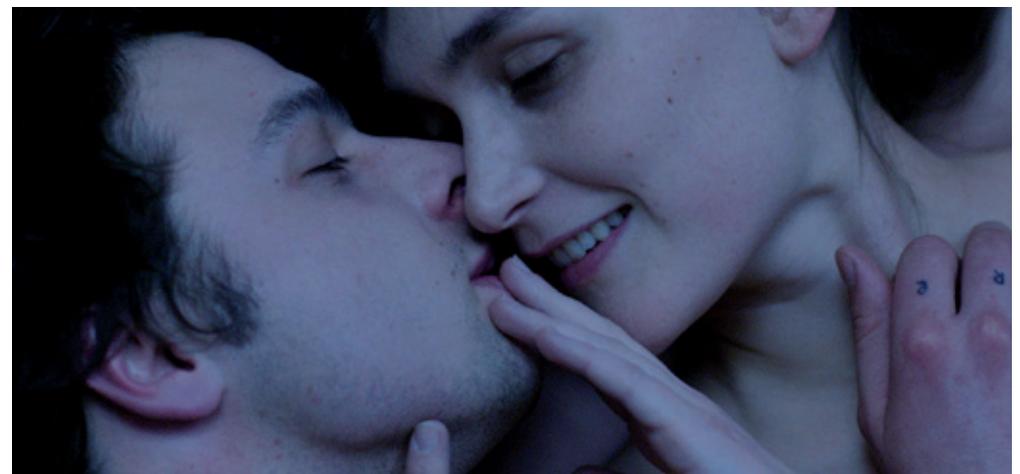
une hutte de carton dans un sous-sol, un ruisseau. J'avais renoncé à mon film sur Gracchus Babeuf, mais pas à son credo : « la terre n'est à personne, les fruits sont à tout le monde ». La géographie (à la façon du cinéma selon Bresson) est une discipline qui apprend à aborder avec un sentiment d'égalité toutes les pratiques humaines : ainsi, le film fait se côtoyer picturalement ces herbes communes qui guérissent de la peur (en tous cas selon les *disconter* - mot breton d'origine latine qui désigne les guérisseurs qui défont le sort/le conte...), avec un tableau de Poussin, de Paolo Uccello ou de Corot.

Le montage obéit à une scansion dramatique bien particulière. Pouvez-vous nous donner des pistes sur ce que vous aviez en tête pour l'un et l'autre ?

Dans le premier bout-à-bout, une énergie fiévreuse et désordonnée se dégageait des rushes. Le scénario tenait toujours debout avec sa structure en vagues, mais il a fallu du temps pour organiser cette fièvre et ce chaos. L'incarnation, ce n'est pas rien, ça oblige à tout revisiter. Le film était un labyrinthe plus désorientant que je ne le pensais, et au cours du montage nous avons dû en étudier les culs-de-sac, les retours en arrière, les méandres. C'est seulement quand nous les avons connus par cœur que le montage s'est terminé. Le montage, c'est une réinterprétation, mais aussi au sens musical. Et la partition était complexe. Alors il fallait tout réapprendre pour rejouer. Ça a été la même chose au montage son.

La musique n'est pas seulement là pour accompagner les images mais pour lire autre chose qui n'est pas visible. Pouvez-vous expliquer comment vous avez procédé dans le choix des morceaux et de l'orchestration originale ?

Trois morceaux figuraient au départ dans le scénario : la Pavane de Holborne, Clockface de Siouxsie et Contort Yourself de James Chance. J'ai apporté Little Red Hood de Wyatt au montage, pour avoir un morceau qui justifie la manière de parler fort des acteurs. Et il est resté - on aurait pu s'en douter - c'est un morceau irremplaçable. Éric Duchamp (avec qui j'avais déjà travaillé pour *Illumination*) a composé des musiques : Muse - le thème de Françoise - est une déstructuration de la Pavane de Holborne ; Arcadia (le thème de Lydie) est une version rock d'une mélodie franchement bretonne. D'autres morceaux me sont arrivés de Klet Beyer, Ben Mazeau... Le morceau du départ vers le Finistère est un titre remixé de l'excellent groupe finistérien Chapi Chapo. Tout faisait musique : une berceuse en roumain chantée par Elina Löwensohn, une ballade en breton de l'acteur qui joue le grand-père (on l'entend dans le rêve). Nous avons fait chanter à Laurent Sauvage (John) un texte d'Éric Duchamp sur un morceau qui nous semblait assez rennais. D'une façon générale, et vous avez raison de le souligner, la musique n'est pas utilisée comme une musique de film. Elle n'accompagne pas les sentiments,



RENSEIGNEMENTS

↑ REFERENCES
PÉRIODIQUES
RENSEIGNEMENTS
P.E.B.
C.F.C.B. - URFIST
FONDS ANCIENS
TOILETTES - PHOTOCOPIES
SALLES INFORMATIQUES



elle vient plutôt les contrarier, les mettre en perspective avec autre chose. Chaque morceau de musique est comme un rush sonore, un bloc qui se confronte à l'image.

La langue bretonne, qui était encore parlée par un demi-million de locuteurs dans les années 1980, est un thème que le cinéma français a peu abordé...

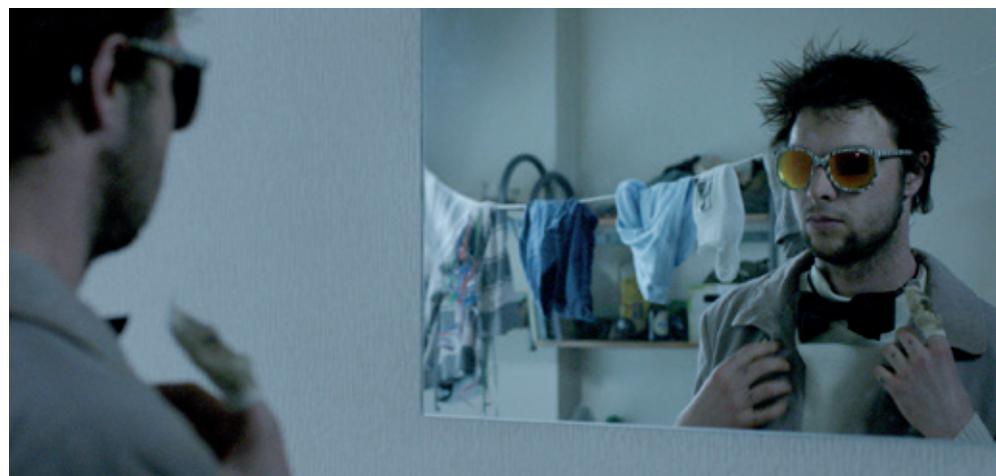
Je ne m'attendais pas à tomber sur ce sujet si important pour moi en commençant à écrire sur l'université. Important parce que, comme Françoise, et c'est là le vrai point d'autobiographie, je fais partie de la première génération de ma famille à ne pas parler breton. Et ce n'est pas la même chose que de ne plus parler l'arabe ou l'italien de ses grands-parents, langues qui contiennent de vivre ailleurs. C'est plus proche de ce que peuvent ressentir certains Amérindiens. Un monde, une culture, se fait submerger sous nos yeux, et notre enfance avec.

Mais vous n'en faites pas pour autant un objet de désolation...

Non, parce que j'ai été contente, quand je suis revenue en Bretagne au début du millénaire et après quinze ans à Paris, de rencontrer des néo-brittophones comme Klet Beyer (l'acteur principal d'*Illumination*, qui joue ici un rôle secondaire mais déterminant) ou Tangi Daniel (qui joue le compagnon de Moon). Mais la musique de la langue telle qu'elle était encore si communément parlée quand j'étais enfant n'est plus là, ni les modes de politesse, les rituels de la nature. Qu'en fait-on, de ses mondes engloutis ? Cette question résonne avec celle de Baudelaire, qui a aussi sa place dans le film : où sont nos amis quand ils sont morts ?

Vous semblez répondre : dans un film.

Oui, c'est là qu'arrive l'art, lorsqu'on en a besoin comme d'une nourriture. Il y a eu beaucoup de jeunes morts dans ma génération. Stéphane, le bibliothécaire, l'évoque dans la conversation au Restaurant Universitaire. Mais Françoise et lui évitent volontairement le sujet. Les nombreux morts de l'épidémie du sida à l'époque où n'existait aucun soin, c'est encore un sujet tabou. Le cinéma, particulièrement, est un mausolée scientifique. Il n'accueille pas seulement les vivants mais leur vie même. Il accueille le temps vécu, l'air, les gestes, chaque battement de cils, chaque souffle. Dans *Suite Armoricaïne*, il y a de nombreuses formes du souvenir qui, même si petit à petit Françoise y accède, gardent leur dose de flou. Soudain, après avoir appris la mort de Moon au téléphone, c'est une scène entière qui lui revient en mémoire, celle qu'elle avait vécue avec son amie au café.



Cette scène était-elle déjà à cet endroit au scénario ?

Oui, mais c'est la seule que j'ai rajoutée tardivement, après le casting. J'avais deux actrices impressionnantes et très différentes, Valérie Dréville et Elina Löwensohn, j'ai eu envie de leur donner une scène où elles seraient à égalité, chacune défendant la vérité de son personnage. C'est la seule scène aussi qu'on n'a ni répétée ni vraiment discutée. Les actrices savaient. C'était extraordinaire de les voir jouer ce long flash-back (c'est un oxymoron) tellement au présent, sans la moindre nostalgie. D'ailleurs, le film avait besoin de tout ce qui est dit dans cette scène - et peut-être encore plus de ce qui s'y joue du pouvoir ultime du cinéma : ressusciter un humain. Le cinéma est un art de la mémoire (une « mosaïque de temps », disait Tarkovski, ce qui revient au même).

La notion d'Arcadie est le cœur de votre film. On se souvient que cette région de la Grèce antique est devenue au cours des siècles une terra incognita idéale, un éden de bergers heureux... C'est, j'imagine, la Bretagne de votre enfance et de votre jeunesse ?

Quand j'étais enfant, j'avais des rêveries pastorales, en effet. J'aimais énormément la campagne dans chacun de ses détails, tel talus, tel houx, tel nombre de vaches dans tel champ en pente. Je prenais des photos, longuement cadrées. Le remembrement dévastateur à Argol, la commune de mes grands-parents, m'a rendue inconsolable l'été de mes sept ans. Des bulldozers avaient détruit mes chemins préférés, les lieux de pique-nique, etc. De ce chagrin j'ai été consolée des années plus tard par Patti Smith, les Clash, Siouxsie, les Cure, Joy Division. Puisque le mal était fait, l'éden perdu, il fallait cette musique sombre et un nouveau romantisme, construit sur la nuit, l'amour physique, le renoncement aux utopies collectives. Le punk a été, y compris (et avant tout) musicalement, une sortie radicale des Arcadies que nos prédécesseurs baba cool avaient réinventées.

Le mouvement de balancier entre l'Arcadie et modernité n'est effectivement pas nouveau, et on peut en retrouver la trace dès la Renaissance, comme l'explique Françoise Diraison dans l'un de ses cours...

L'Arcadie est un pays, un paysage, et aussi une représentation de la jeunesse, la métaphore du vert paradis des années estudiantines, et de plein d'autres choses séduisantes. Mais le plus important en Arcadie, Poussin le met au centre du tableau. Masquant le paysage, c'est un tombeau. La jeunesse passe et les paradis sont provisoires. Mais si on veut bien l'admettre, et qu'on dompte notre mélancolie au lieu de la laisser tout emporter, on peut voir que le paysage est toujours neuf, prêt à être habité ou traversé, comme celui du vaste méandre de l'Aulne armoricaine qui s'offre à Ion et par lequel le film se clôt... mais ne se finit pas. Puisque toujours il y a une suite.



ENTRETIEN AVEC VALÉRIE DRÉVILLE

Qu'est-ce qui vous a séduite dans le projet de *Suite Armoricaïne* ?

Le thème, lui-même, qui m'a troublée par une coïncidence extraordinaire. Car, au moment où Pascale m'a proposée de lire son scénario, j'étais en train de travailler sur *Les Revenants* d'Ibsen sous la direction de Thomas Ostermeier et j'y ai trouvé beaucoup de correspondances. Il y avait une espèce de cercle concentrique très troublant qui charriait cette question de la mémoire, du retour en arrière mais qui n'en est pas forcément un.

Cette Bretagne, tellurique, magique, est-ce quelque chose que vous connaissiez ?

Mal, parce qu'on ne peut pas y accéder comme ça, surtout pas en touriste. J'ai fait beaucoup de recherches, j'ai parlé avec des gens sur le tournage. *Suite Armoricaïne* questionne d'une façon très subtile le rapport à un monde en voie de disparition que l'on peut continuer de percevoir dans des interstices, des chemins de traverses. Car ce monde existe encore.

Avez-vous dû puiser dans le souvenir que vous avez de vous petite-fille, avec vos propres sensations, votre approche du monde des adultes, pour construire votre personnage ?

Bien sûr, mais de toutes façons, le fait d'être une actrice entraîne peu ou prou toujours ce processus de retour en arrière mais pas spécialement lorsqu'on est confrontée sur un plateau au monde de l'enfance. Jouer c'est toujours revenir vers une origine, ce qui ne signifie surtout pas revenir en arrière d'une façon régressive.

A propos de Françoise, votre personnage, Pascale Breton dit qu'il est devenu très vite « un terrain commun entre elle et vous »...

Je l'ai senti immédiatement, et ce, la première fois que nous nous sommes vues. Je ne pourrais pas dire de quoi il est constitué, mais pour moi, c'est très clair. Je dirais plutôt un terrain commun entre Pascale, Françoise mon personnage, et moi-même. Et pourtant je sais que ce n'est pas autobiographique mais il y a, comme une évidence, ce jeu de miroirs entre nous trois. Et j'ajouterais aussi avec la petite fille qui joue mon rôle enfant. Le film instaure une circulation de doubles, comme lorsqu'on se regarde dans un miroir qui donne sur un autre miroir et qu'on voit plusieurs reflets de soi. Le rapport de l'acteur à son personnage, c'est le rapport à l'autre. Etre un autre qui existe.

Pascale Breton a vécu les années très punk, très rock, de Rennes, alors en pleine effervescence musicale qui apparaissent en filigrane dans le film. Un univers éloigné de votre propre jeunesse. Comment travaille-t-on avec ces éléments ?

C'était effectivement un univers qui m'était très étranger. Mais je dirais que c'était un avantage. J'adore m'approcher de quelque chose que je ne connais pas. C'est même nécessaire lorsqu'on est comédien, cette tension entre la distance et la proximité. Maintenant je vois la Bretagne tout à fait autrement...

Le retour au pays natal pour Françoise, c'est un peu l'apprentissage du chaos...

Oui, tout à fait. Mon personnage se heurte à un monde qu'elle avait laissé autrefois dans une certaine effervescence heureuse de la jeunesse. Elle doit désormais affronter les fantômes du passé dont certains provoquent bien des questionnements en elle. Mon personnage se fait une nouvelle peau en se dépouillant de quelque chose. Elle intériorise. Mais ce n'est pas sans douleur. Elle plonge. Elle y va. Elle ne sait ce qu'elle va trouver. Elle retourne vers son pays, mais ce n'est plus le sien. C'est quoi au juste ? Elle avance, en remontant dans le temps et dans un nulle part chaotique où elle trouve la brèche.

Vous êtes plutôt une comédienne de théâtre. Quelles sont les grandes différences d'approche entre un plateau de tournage et la scène ?

Le cinéma, en tout cas dans ce qu'il m'apparaît chez Pascale, c'est un rythme qui accompagne la vie. Un tournage comme celui-ci, où les amateurs jouent un grand rôle, m'oblige à faire abstraction d'une certaine technique, ce qui m'aide beaucoup en retour pour le théâtre. Je ne dirais pas que l'inverse soit vrai.

PASCALE BRETON BIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE

Née à Morlaix, Pascale Breton grandit entre le Finistère et l'Algérie. Cinéphile dès l'enfance, elle étudie les lettres et la géographie, à Rennes puis à Paris. Elle travaille dans la mode, à la radio (Nova), écrit des articles, traduit de l'anglais et est déjà scénariste. Elle réalise son premier film en 1995, un moyen-métrage qui remporte un prix à Angers et le Grand Prix à Clermont-Ferrand. Suivront un court et deux moyens-métrages. Elle quitte Paris en 1999 pour Port-Louis (Morbihan) où elle réalise en 2003 son premier long-métrage, *Illumination*. Produit par Paulo Branco, il est distingué aux festivals de Turin, Rotterdam et San Francisco. *Suite Armoricaïne* est son deuxième long-métrage comme réalisatrice. En compétition internationale au Festival de Locarno (2015), il remporte le Prix FIPRESCI.

REALISATRICE ET SCENARISTE

1995. *La Huitième Nuit*, avec Arnold Barkus (37', Gloria Films)

Angers : Prix du Meilleur Scénario

Clermont-Ferrand : Prix de la Meilleure Première Œuvre et Grand Prix

1998. *La Réserve*, avec Vincent Branchet (35', Fidélité Productions)

2000. *Les Filles du douze*, avec Mélanie Le Ray (27', CLP/Paris-Brest/A Giornata)

Festival de Brest : Grand Prix

Césars : nomination au César du Meilleur Court-Métrage

2001. *La Chambre des parents* (30', Les Films du Poisson, dans le cadre de l'opération Jeunes Talents Cannes de l'ADAMI).

Festival de Brest : Grand Prix ex-aequo

2004. *Illumination*, avec Klet Beyer (133', Gemini Films)

Turin : Mention pour le scénario

Rotterdam : Prix KNF

San Francisco : Nomination pour le meilleur premier long-métrage

Santiago du Chili : Best Director's Award

2013. *Château Rose*, avec Marie Fortuit (59', Les Chantiers Nomades/Zadig Films)

2016. *Suite Armoricaïne*, avec Valérie Dréville et Kaou Langoët (Zadig Films)

Locarno : Compétition internationale
Prix FIPRESCI

Séville : Compétition internationale

Rotterdam : International
Film Festival 2016



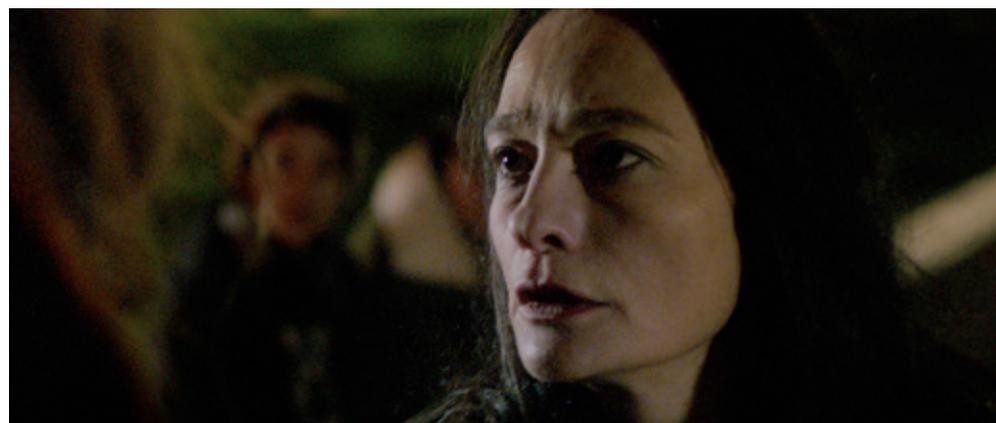


BIographies

VALÉRIE DRÉVILLE. Élève d'Antoine Vitez à l'École de Chaillot puis de Claude Régy au Conservatoire National, Valérie Dréville est révélée aux cinéphiles par son rôle d'infirmière personnelle de Jean-Luc Godard dans *Prénom Carmen* (1983). En 1989, elle entre à la Comédie-Française où elle rencontre Anatoli Vassiliev. Conquise par la méthode issue de Stanislavski, elle s'installe à Moscou pour suivre son enseignement. En 1993, elle quitte la Comédie-Française pour travailler avec les plus notables metteurs en scène européens, parmi lesquels Kristian Lupa, Thomas Ostermeier, Luc Bondy, Romeo Castellucci... et Vassiliev avec qui elle réinvente *Médée* (*Médée-Matériau*, 2005). Elle n'en continue pas moins sa carrière au cinéma - on la voit notamment dans *La Sentinelle* d'Arnaud Desplechin (1992), *La Question humaine* de Nicolas Klotz (2007), *De bon matin* de Jean-Marc Moutout (2011). Le rôle de Françoise Diraison dans *Suite Armoricaine* est son premier rôle principal au cinéma.

KAOU LANGOËT. Originaire de Brest, il devient le chanteur et tromboniste du groupe de punk-rock Gimol Dru Band. Pascale Breton le rencontre lors d'un concert et quelques années plus tard lui propose d'interpréter le rôle de Ion. *Suite Armoricaine* est son premier long-métrage en tant qu'acteur. Depuis le tournage, Kaou Langoët a intégré la formation d'acteur de l'Actors Factory.

ELINA LÖWENSOHN. Le public européen a découvert Elina Löwensohn, actrice new-yorkaise d'origine roumaine, dans les films de Hal Hartley qui en fait sa muse : *Simple Men* (1992), *Amateur* (1994), *Flirt* (1995) et *Fay Grim* (2006). Depuis la fin des années 90, Elina vit à Paris. Elle se partage entre une carrière au théâtre et d'importants rôles au cinéma dans, par exemple, *Sombre* de Philippe Grandrieux (1998), *De la guerre* de Bertrand Bonello (2008) ou *Vénus noire* d'Abdellatif Kechiche (2010). Depuis 2010, Elina Löwensohn joue dans les films de Bertrand Mandico, et collabore en particulier à la série 20+1.



LA MUSIQUE ORIGINALE DU FILM

Composée et interprétée par Éric Duchamp.
Elle a été enregistrée et mixée par Miguel Constantino
au Studio Brut à Spézet.
Le morceau *Black Whale* est chanté par Laurent Sauvage.

MUSIQUES ADDITIONNELLES

Pavan:The Funerals

Anthony Holborne
interprété par
le Vienna Concentus Musicus
sous la direction de
Nikolaus Harnoncourt

Doc Pouliquen & Injustice

composé et interprété
par Klet Beyer

Contort Yourself

interprété par James Chance

Yaouank

composé et interprété par
Jean-Marie Le Scraigne

Clockface

interprété par Siouxié And The
Banshees

Cloud

composé et interprété par Groom

Pavan:The Funerals

Anthony Holborne
interprété par
l'ensemble Hespèrion XXI
sous la direction de Jordi Savall

Little Red Riding Hood Hit the Road

interprété par Robert Wyatt

Passé

composé et interprété par
Abderrahmane Sall

Cucule cu pene sure

chant traditionnel roumain
interprété par Elina Löwensohn

La Course

par Chapi Chapo
& les petites musiques de pluie
composé par Patrice Elegoet

LES TABLEAUX DU FILM

PENDANT LES COURS ET AU COLLOQUE

Les Bergers d'Arcadie

de Nicolas Poussin
Musée du Louvre, Paris

Charron traversant le Styx

de Joachim Patinir
Musée du Prado, Madrid

Le Miracle de l'hostie profanée

de Paolo Uccello
Galerie Nationale des Marches,
Ubrino

Prométhée

d'Arnold Böcklin
Collection Barilla d'Art Moderne,
Parme

Mappemonde en Tau

de Gossuin de Metz

Carte du Pays du Tendre

collection privée

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Le Nouveau-né

Georges de La Tour
Musée des Beaux-Arts, Rennes

Le Passage du gué, le soir

Jean-Baptiste Camille Corot
Musée des Beaux-Arts, Rennes





FICHE ARTISTIQUE

Valérie Dréville
Françoise

Kaou Langoët
Ion

Elina Löwensohn
Moon

Manon Evenat
Lydie

Laurent Sauvage
John

Klet Beyer
Gweltaz

Yvon Raude
Stéphane Nédellec

Peter Bonke
Sven

Tangi Daniel
Dave

Ewen Gloanec
Efflam

Catherine Riaux
La grande Catherine

Hildegarde Blond
Françoise enfant

FICHE TECHNIQUE

Réalisation et Scénario
Pascale Breton

Image
Tom Harari

Son
Paulin Sagna

Assistant à la mise en scène
Camille Lotteau

Scripte
Charles Sire

Décors
Pascal Le Déault

Costumes
Danila Fatovich

Casting
Brigitte Moidon (ARDA)

Musique
Éric Duchamp

Montage
Gilles Volta
Joseph Guinvarc'h
Camille Lotteau

Montage Son
Rémi Chanaud

Mixage
Hervé Buirette

Étalonnage
Isabelle Laclau

Production
Zadig Films
Mélanie Gerin
et Paul Rozenberg

Coproduction
Sylicone

Avec la participation
du Centre National
du Cinéma et de
l'Image Animée

Le soutien
de la Région Bretagne

Le concours
de l'Université Rennes 2

Et en association
avec Indéfils 2

La photo

Montage de Bernard Collet
sur une photographie originale
de Ian Craddock

L'affiche

Alain Le Quernec
Carolina Rojas
Photo : Alan Guichahoua

