

A close-up, intimate photograph of a man and a woman. The man is on the left, looking down with a somber expression. The woman is on the right, also looking down, her face showing signs of age and wear. She is wearing a red garment with large buttons. The lighting is dramatic, with strong shadows and highlights, creating a melancholic and contemplative mood.

FRANÇOISE LEBRUN
PAUL VECCHIALI

LA TRAVERSE PRÉSENTE

TROUS DE MÉMOIRE

FILM DE PAUL VECCHIALI

RESORTIE LE 5 JUILLET 2023



TROUS DE MÉMOIRE

FICTION | COULEUR | 1984 | 80 MINUTES | FRANCE

RÉALISATION PAUL VECCHIALI

SCÉNARIO PAUL VECCHIALI & FRANÇOISE LEBRUN

ASSISTANT RÉALISATION DIDIER ALBERT

IMAGE GEORGES STROUVÉ SON JEAN-FRANÇOIS CHEVALIER

MUSIQUE ANTOINE DORNEL

MONTAGE PAUL VECCHIALI & KHADICHA BARIHA-SIMSOLO

MIXAGE PAUL BERTAULT

PRODUCTION DIAGONALE

DISTRIBUTION LA TRAVERSE

FILM RESTAURÉ PAR HIVENTY POUR LA TRAVERSE

AVEC LE CONCOURS DU

CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE

*Françoise et Paul, qui ont vécu ensemble,
se retrouvent un après-midi dans un parc, à l'initiative
du second, qui veut la reconquérir et lui demande
de l'aider à retrouver un souvenir perdu.*

→ BANDE-ANNONCE

DISTRIBUTION LA TRAVERSE

Freddy Denaës & Gaël Teicher

7 rue de la Convention / 93100 Montreuil
01 49 88 03 57 / nostraverses@gmail.com

PROGRAMMATION DÉBORAH CARON

06 11 41 63 82 / progtraverse@gmail.com

PRESSE JEAN-BERNARD EMERY

06 03 45 41 84 / jb.emery@cinypresscontact.com

LAISSE-MOI VINGT MINUTES



**EXTRAITS D'UN ENTRETIEN
AVEC PAUL VECCHIALI
PAR PASCALE BODET ET EMMANUEL LEVAUFRE
POUR LA LETTRE DU CINÉMA**

2002

1 UNE LONGUE ÉCHARPE BLANCHE

Françoise Lebrun m'avait demandé si c'était un court métrage. Je lui avais répondu : « Je ne sais pas, on part le matin, on tourne, je joue avec toi et puis on verra où on arrive. » Il y avait une idée préalable, quelque chose qui me semblait productif : lui demander de retrouver un souvenir à moi, alors que le souvenir était à elle. Nous avons convenu qu'elle devait choisir une chanson, et je lui avais envoyé la lettre qu'elle lit devant la caméra. Au début, c'était donc réfléchi, mais très vite nous ne savions plus où nous allions. Sur le tournage, j'ai eu l'idée de la bataille navale, et je lui ai expliqué pendant qu'on rechargeait la caméra comment jouer. À un moment, je m'entends lui dire : « Et l'enfant qu'on a eu, qu'est-ce que tu en as fait ? », et je la vois, croyant qu'elle me fusille du regard. « Je m'en vais », et elle s'en est allée. J'étais persuadé que Françoise – non le personnage – était fâchée. Je fais semblant de m'étrangler, on coupe, je lui dis : « Tu veux qu'on arrête ? – Non, non, on continue ! » Je repars raccorder du banc, je me répète mentalement ce que je vais lui dire. Et quand je la rejoins sous l'arbre, je la vois en larmes. Tout est chamboulé et j'oublie tout ce que j'avais prévu de lui dire... Une seule chose était organisée : l'assistante agitait une longue écharpe blanche vingt secondes avant la fin de chaque bobine, afin que je trouve une chute au chapitre. Sinon, la musique de chaque chapitre était envoyée en direct sur le plateau, en play-back, grâce à un signe convenu que je faisais du doigt.

2 LA LUMIÈRE AMÈNE L'ÂME

Georges Strouvé, lui, n'entendait pas un mot de ce que l'on disait. Il faisait ce qu'il voulait au zoom, sans travelling. Il travaillait sur les corps. [...] La journée avait été magique. Il y avait la grâce. On était là, il n'y avait rien à faire. Et, comme à son habitude, Georges n'a pas tiré la couverture à lui. Il n'a pas fait une image dont on



puisse dire après : « Ah la belle image! » Il a toujours fait une image conforme au projet filmique. Quand j'écrivais un scénario, j'invitais Strouvé à prendre le thé, à dîner, et on parlait. Pas obligatoirement de la lumière, mais de l'ambiance, du climat du film, et il me posait des questions qui étaient toujours un peu à côté, pour aller de lui-même au centre de la séquence. Sur le tournage, il savait tout, comme l'ingénieur du son, comme tout le monde. [...] Ce sont des souvenirs diffus, des souvenirs de bonheur, et il n'y a rien dont on se souviens plus mal que des moments de bonheur. Je sais juste que je décrivais le climat en termes d'émotions. Je parlais à Strouvé comme je parle aux acteurs, en lui donnant des substantifs : « innocence », « naïveté », « Dans cette séquence, je vois le lyrisme, ou bien le concret, ou bien une distance... » Car une séquence doit avoir sa spécificité, et même s'il y a l'interprétation, la musique,

enfin un peu tous les vecteurs, c'est surtout la lumière qui amène l'âme. C'est pour cela que je déteste la lumière homogène sur tout un film. Georges l'a complètement compris. Je lui disais comment j'aimerais ressentir cette séquence en tant que spectateur, puis on se mettait au découpage, je lui précisais où serait la caméra, et je le laissais libre. Il devait juste mettre l'émotion sur le texte, exactement comme les acteurs. Au tournage, Georges se mettait au cadre et me disait : « Fous-moi la paix, laisse-moi vingt minutes. » Et il était très rare qu'il ne fasse pas ce qu'il fallait.

3 CE N'EST PAS UN FILM

Je n'ai jamais perdu d'argent avec les films que j'ai produits. Même avec *Trous de mémoire*, pour lequel l'Aide à la distribution m'avait été refusée sous prétexte



que « ce n'était pas un film ». Je n'ai donc pas fait de pub. J'ai fait des affichettes, qu'on a déposées avec les copains, en sauvage. J'ai loué une salle, l'Utopia Champollion, qui n'a pas désempé. On a fait douze mille entrées sur la France. C'est peu, et en même temps beaucoup pour un film qui a coûté cent mille balles. Je l'ai vendu au Canada, et trois fois au ministère des Affaires Étrangères. Le film a rapporté un million trois cent mille, c'est-à-dire treize fois sa mise. Il faut toujours mettre en rapport le nombre d'entrées avec les coûts de production. Ce n'est pas parce qu'on produit un film difficile qu'on perd forcément de l'argent. [...] Je ne pèse un film en termes d'entrées que quand je le vois. Alors je fais mon travail de producteur pour trouver la direction dans laquelle il faut aller. Pour reprendre la chaîne, je suis d'abord scénariste et dialoguiste, puis réalisateur, puis monteur, ensuite je suis producteur. Je ne fais pas les choses à l'envers. En tant que producteur, je regarde. Enfin, puisqu'il m'est arrivé de faire ce boulot, je suis distributeur. À chaque étape, je me demande : « Bon, en fonction des éléments que j'ai en main, qu'est-ce qu'il faut faire ? » *En haut des marches* est allé à Cannes dans la sélection « Perspectives », et la projection a été suivie de vingt-cinq minutes d'applaudissements. Immédiatement, avec Jean-Paul Gautier, mon administrateur, nous avons loué un bureau, ce qui nous a permis de signer les contrats avec les exploitants. Le film a fait un bide à Paris, mais a bien marché en province. Dans ce cas précis, c'est le distributeur qui a travaillé. Il a réfléchi aux moyens qu'il fallait donner au film. À mon avis, c'est idiot d'inverser l'ordre. Si le distributeur commence par dire : « Il faudrait ça, ça, ça pour que ça marche... » Or, que sait-on du film à ce moment-là ? On a un écrit, c'est du vent ! En revanche, une fois le film fini, on regarde, et on dit : « Voilà. Qu'est-ce que j'ai entre les mains ? »



NI OUI, NI NON



**EXTRAITS D'UN ENTRETIEN
AVEC FRANÇOISE LEBRUN
PAR PASCALE BODET ET DAMIEN BERTRAND**

À PARAÎTRE DANS
PAUL VECCHIALI - ONCE MORE
OUVRAGE COLLECTIF SOUS LA DIR. DE CYRIL NEYRAT
COÉDITION ÉDITIONS DE L'ŒIL/FIDMARSEILLE, JUILLET 2023

1 LA LÉGÈRETÉ

Je connaissais Paul depuis un petit moment. On avait traversé les mêmes milieux, connu les mêmes gens, etc. Cette connaissance remontait au temps du Studio Parnasse. Ça m'amuse d'inventer, de partir dans l'inconnu, j'étais partante, avec la peur aussi, parce que faire venir cinq/six personnes à cinq heures du matin, ça me travaillait. Il faut y aller, assurer quand même... C'était à la fois... j'ai envie de dire « gratuit », mais en même temps « responsable ». Les deux. Mon premier film avec lui, *En haut de marches*, a été très compliqué pour moi : pour *La Maman et la putain*, il y avait des grands plans-séquence, où on ne bougeait pas tellement, alors que dans ceux de Paul, il faut faire cinq pas, dire trois mots, repartir de l'autre côté, tourner la tête à gauche... Je me disais : « Oh la vache, c'est dur là! »... Et *Trous de mémoire*, après, ça devenait de la liberté, de la légèreté.

2 DÉCIDER À QUEL MOMENT ON S'ARRÊTAIT

Je suis « convoquée » à Versailles, on tourne avec les chutes d'un film institutionnel que Paul avait réalisé pour je-ne-sais-plus-quelle-compagnie-des-eaux. On n'avait pas vraiment parlé du film, il avait écrit une lettre que j'ai reçue par la poste, que je devais décacheter dans le film. Et j'avais la possibilité de tirer la sonnette d'alarme, de dire : « Là, on arrête. »

L'idée, c'était un couple séparé qui se retrouve pour chercher quelque chose, et il y avait la possibilité que le couple se retrouve ou pas. Moi, j'étais plutôt du genre : « Bah non, ça va, c'est pas la peine. » Je n'étais jamais en position de dire oui ou non, j'ai dû faire un chemin de traverse à la fin, ni oui ni non. Mais le point de départ, c'était vraiment : *rechercher quelque chose*. Dans la lettre qu'il m'adresse, il me dit qu'il a besoin de me voir parce qu'il cherche quelque chose qu'il ne retrouve pas, un souvenir, une chanson. Bon, ce n'est pas seulement la chanson : c'est me retrouver, qu'on se remette ensemble.



Et à partir du moment où je chante la chanson, c'est le signal qu'on arrive à la fin. L'arrivée au dernier point possible des confrontations. J'avais ce pouvoir de décider à quel moment on arrêtais.

3 MARGUERITE EST DANS LES CHAMPS

Trous de mémoire était totalement improvisé, à part trois points précis à placer... C'était très joyeux, Paul m'a surpris par ses interventions... Finalement, c'était le temps de l'innocence, c'est un tournage qui s'est fait comme ça, quasiment du jour au lendemain, avec une journée magnifique, un peu fraîche, mais du soleil. Il y a eu de la chance, quelque chose de très lumineux dans cette histoire, avec la contrainte des bobines de dix minutes : la femme de Strouvé était là avec un mouchoir blanc, et faisait un signe dont on savait qu'il signifiait qu'on devait trouver une chute à la scène parce qu'on arrivait en fin de bobine. On ne savait pas où on allait, mais j'ai été un peu rassurée après la première bobine :



« Bon, ça va, on a déjà de quoi faire un court métrage, donc on n'a pas demandé à l'équipe de venir à cinq heures du matin pour des prunes! » Ça m'a un peu détendue, je me suis dit « On peut y aller comme ça. » À propos du rapport au texte et/ou à l'impro : pour *Fugue en sol mineur*, Paul m'avait enfermée dans une pièce, pour que j'écrive le texte, parce que je ne savais pas quoi faire; ensuite, pour *À vot'bon cœur*, avec cet enjeu du meurtre des gens du CNC : là, il y avait des choses écrites, beaucoup, plus au niveau du déroulement général, de la dramaturgie, mais lui avait préparé plein de choses, vraiment à lui; dans *Le Cancre*, une partie était écrite, mais la dernière réplique est arrivée comme ça : on cherchait la fameuse marguerite et il m'a dit : « Est-ce que tu sais où est Marguerite? Elle est dans les champs. » Il y avait cette ouverture avec Paul, cette possibilité d'à la fois suivre son chemin à lui et le sien propre en même temps. C'est assez joyeux! »



L'IMPROMPTU



**EXTRAITS DU LIVRE
PAUL VECCHIALI - LA MAISON CINÉMA
DE MATTHIEU ORLÉAN**

LES ÉDITIONS DE L'ŒIL, 2011

1 S'EXHIBER SANS FARD

Dans *Trous de mémoire*, « impromptu », comme l'avait écrit Serge Daney, tourné en une seule journée et en totale improvisation, Françoise Lebrun est à nouveau salvatrice : elle a le pouvoir de répondre aux interrogations de l'homme, et d'analyser avec lui sa mémoire. Seul, il en est incapable. Elle est la femme qui possède tout ce qui lui manque : la sécurité, la détermination, et ce rapport harmonieux au cosmos qui donne à son manteau la couleur de l'écorce. Françoise jaillit de la nature, évolue en parallèle avec elle, jusqu'à venir pleurer contre le bois. Elle est capable de naître et renaître, en somme de faire table rase, alors que Vecchiali est terrifié par l'idée que les choses aient une fin. En prise directe, par ses mots et par sa gestuelle, aux questions que pose à l'homme sa finitude, elle est celle qui intercède et fait de l'au-delà un possible. Cette question de l'acceptation de la disparition se retrouvera également dans un court-métrage, *La Terre aux vivants* (sur le thème de l'incinération) où Françoise Lebrun est encore, et invariablement, sa femme en cinéma. Celle qui l'apaise sur ses rapports à l'Histoire et à la mort. En somme, à l'inacceptable.

Qu'ils soient ensemble ou séparés, en guerre ou en paix, Paul Vecchiali et Françoise Lebrun forment donc un couple de l'écran comme Fred Astaire et Ginger Rogers. Dans *À vot'bon cœur*, ils sont allongés, l'un près de l'autre, dans cette même piscine où Mélinda et Natasha firent l'amour (*Change pas de main*), où Pierrot s'effondrait en larmes en attendant le coup de fil de Jeanne-Michèle (*Corps à cœur*). Paul raconte à Françoise le projet de *La Guêpe*, ils parlent de cette vengeance collective (autant comique que révolutionnaire), et évoquent le talent de leur ami Jacques Demy, à qui *À vot'bon cœur* est dédié. Elle y chante *Le Prince de Naguère* n'habite plus rue Daguerre, une mélodie pour le cinéaste des *Parapluies de Cherbourg* et d'*Une Chambre en Ville*.



La chansonnette n'est pas sans évoquer la trame même de *Trous de mémoire*, qui était déjà précisément construit, vingt-cinq ans auparavant, autour de la recherche d'une chanson du passé. Paul (Paul Vecchiali dans le rôle principal) veut retrouver un souvenir musical lointain, enfoui, revenu aux oreilles d'un coup sans qu'il ne sache comment : une musiquette obsédante dont il a oublié l'origine. Pour tenter de résoudre ce mystère, il donne rendez-vous à son ex-compagne, Françoise (Françoise Lebrun), dans les jardins de Louveciennes. À la fin du film, après moult digressions, supputations, interrogations, le spectateur apprend que *Les Roses de Picardie* (la chanson perdue puis retrouvée) n'appartient pas à l'enfance de Paul, mais à celle de Françoise. Leur mémoire de couple, même séparé, est devenue une et indivisible. Leur mémoire déclinée en « témoire ». Tout en n'oubliant pas de filmer l'usine dominant le fond du champ, car, quand bien même ce ne serait pas le sujet du film, la lutte des classes est toujours dans le champ (dixit le film). Sans



oser dire « noumoire », qui résonne un peu comme mouroir. L'histoire de l'un s'était projetée dans l'histoire de l'autre. Il y a là, dans ce mécanisme psychique de la réminiscence quelque chose de la structure même du cinéma, de son érotisation et de son onirisme. Le cinéma n'est-il pas le paradigme du souvenir, éternellement passé et pourtant toujours présent ? Solitaire et ontologiquement pluriel ? Un souvenir partagé. *Trous de mémoire* sous-tend en filigrane l'histoire d'À vot'bon cœur. Les deux films dialoguent ensemble, ou plutôt chantent ensemble. Mis à part le rôle matriciel de *La Guêpe*, le seul film de Vecchiali à être directement cité dans À vot'bon cœur est justement *Trous de mémoire* : Paul et Françoise marchent dans les allées du parc Philippe-Pinel au Kremlin-Bicêtre, en juillet 2003. Un soleil d'été irradiant les baigne jusqu'à cet instant où ils se disent au revoir, debout dans cet étui de lumière. Pas adieu cette fois. La caméra cadre Paul. Puis Françoise. Mais le contre champ sur l'actrice est extrait de la fin de *Trous de mémoire*. Un autre temps

affleure. La tenue d'été verte et noire devient d'un coup le manteau moutonneux couleur d'écorce.

Trous de mémoire est à l'origine d'un dispositif qui, depuis 1984, n'a pas fini de transpercer tout son cinéma : celle de l'autoportrait. De l'autoportrait en fiction. Alors qu'il était apparu par-ci par-là dans quelques-uns de ses précédents films (un passager du bus dans *Les Ruses du diable*, un visage sur une photo noir et blanc dans l'appartement multicolore de Ginette dans *C'est la vie!*, l'hôtelier dans *En haut des marches*), *Trous de mémoire* marque une rupture dans le rapport de Vecchiali à son cinéma. Vecchiali décide de prendre le risque de s'exhiber sans fard, comme quelques années plus tard dans le métro, au générique de *Once More*.

D'autres fois, il surgira masqué, ou si l'on préfère protégé par l'anecdote inventée qui lui sert de paravent. À chaque fois cela sera pour indiquer le caractère intime et personnel de sa quête cinématographique. Jusqu'aux années 2000 où Vecchiali deviendra, sans fausse pudeur, un des héros de ses propres films.

2 DU MONTAGE À L'INTÉRIEUR DES PLANS

PAUL VECCHIALI – *Trous de mémoire* était déjà un projet ancien. On en parlait avec Françoise Lebrun depuis *En haut des marches*, mais on le voyait plutôt comme un court métrage. Puis j'ai eu envie de passer au long. Françoise se demandait si on allait y arriver. Un jour, je lui ai dit : « J'ai eu du fric pour faire un documentaire sur une usine (usine à Louveciennes devant laquelle on tourne), allons-y ! » Grâce à ce documentaire que j'avais fini le samedi au lieu du dimanche, j'avais récupéré une caméra, de la pellicule... Il ne nous restait plus qu'à tourner. Avant de tourner, j'avais écrit cette lettre qui est le point de départ du film, et je l'avais envoyée à Françoise par la poste. [...] *Trous de mémoire* est la version professionnelle de la première bobine de *La Double Vie*, tourné en 1979, qui était sur le même principe d'improvisation, mais qui est resté inachevé.



[...] Au même moment Rohmer faisait *Le Rayon vert* en impro, mais il l'a tourné en six semaines. On n'avait pas la même méthode! Moi, j'ai tourné *Trous de mémoire* en une journée, et je l'ai monté en deux heures. Avec ce film, on vit la journée : le soleil naît, les oiseaux se mettent à chanter, puis disparaissent... Avec Françoise, ce qui est extraordinaire, c'est le monceau de souvenirs communs qu'on a dans la vie. Mais aussi le grand respect de l'un vis-à-vis de l'autre. Il n'y avait pas d'attirance sexuelle, qui aurait pu brouiller ou déstabiliser le projet. Il était donc facile d'improviser.

MATTHIEU ORLÉAN – Le plus fou, ce sont les hasards signifiants qui rythment le film. Il y a ce moment très triste où Françoise Lebrun évoque un ami qui est mort. Au même moment, un nuage passe devant le soleil et obscurcit la scène. Autre hasard : quand vous dites qu'il faut définir la règle du jeu, on entend simultanément un coup de feu. Peut-être a-t-on trop l'habitude avec vous de traquer les références cinématographiques, mais on pense évidemment à la fameuse scène de chasse dans le film de Jean Renoir, *La Règle du Jeu!*

P.V. – Le hasard nous a beaucoup servis sur ce film.

M.O. – Par certains côtés, il annonce *Once More*, avec ses neuf plans-séquences.

P.V. – Godard dit qu'il y a dans *Once More* du montage à l'intérieur des plans. On pourrait dire pareil de *Trous de mémoire*.

3 AUSSI UN MÉLODRAME

Pour complexifier les choses au-delà de l'improvisation, Vecchiali décide, dans *Trous de mémoire*, de faire de Paul et de Françoise un metteur en scène et son actrice, en somme de mettre le cinéma en abyme : « Et si on profitait du cinéma pour faire le point, vraiment? », dira le personnage masculin. Il crée de la fiction dans la fiction. Sa phrase « Si je t'ai menti, quand même c'est la vérité » résonne comme l'expression d'un art poétique. En effet, qu'est ce d'autre « faire du cinéma »

que de « mentir »? Il ne s'agit plus seulement de désirer des images existantes, mais aussi de les inventer de toute pièce. *Trous de mémoire* permet de voir en *live* comment un réalisateur séduit son actrice, en fait sa star, vient à elle pour la faire entrer dans son film. Dans un premier temps, les mots du cinéma reparaissent timidement, créant lapsus et doubles sens. Quand Paul demande à Françoise si elle reconnaît le décor » (il montre l'usine), il faut l'entendre comme une allusion directe à l'envers technique du cinéma. Dire décor n'est pas dire paysage. Plus tard, il dira : « C'est Raimu qui disait ça », posant explicitement le cinéma entre eux. Et si Françoise se refuse charnellement à lui à la fin du film, elle décide de se donner à l'homme par le cinéma. Elle commence par dire : « Je voudrais te retrouver par hasard, comme dans les films qu'on aimait », et avance dans le récit en multipliant les allusions cinématographiques. Coincée dans ce casting amoureux qu'il lui fait subir et auquel elle a le pouvoir de résister, elle relève l'exploit d'être la fois l'actrice, la femme et la cinéphile : elle dira les paroles d'*Un souvenir* de Damia (chanson qu'écoutent les personnages principaux de *La Maman et la putain* de Jean Eustache, dans lequel joue Françoise Lebrun), ou lui avouera avec brutalité : « Je ne sais plus quand tu joues, quand tu te mets en scène. » Entre distance et proximité, légèreté et gravité, *Trous de mémoire* parle du cinéma tel qu'il se fait et non tel qu'il se voit, des difficultés à se positionner face à l'aliénation de l'imaginaire. Toutefois, le documentaire n'est jamais brut chez Vecchiali. Et les professions de foi qui se multiplient au fur et à mesure que se couche le soleil (« L'art, je n'aime pas quand il s'affiche en tant qu'art. ») sont à prendre à l'intérieur de cette fiction. Ce n'est pas une leçon de mise en scène comme Jean Renoir pouvait en donner Gisèle Braunberger. Ce serait oublier les halbardiers, moineaux et autres blagues qui peuplent ce film. Ce serait oublier que ce film est aussi un mélodrame. »

VINGT-DEUX ANS DE RÉPÉTITION



**EXTRAIT DU DOSSIER DE PRESSE
DE LA SORTIE INITIALE**

1985

Ici, il s'agissait d'un cadre sensible, spontané. Chaque instant était éprouvé comme une nécessité, d'une manière quasi automatique, une sorte de télépathie. Mais tomber juste, c'était aussi intégrer les probabilités de développement ultérieur de la scène. La difficulté dans ce genre de sport est de ne pas trop anticiper mais de ne pas être en retard non plus. Avec Paul Vecchiali, il y a vingt-deux ans de répétition. Cela nous a permis de nous en passer cette fois.

GEORGES STROUVÉ





REVIENS!
PUISQUE C'EST
COMME ÇA,
JE VAIS FAIRE
DE LA POLITIQUE!

PAUL À FRANÇOISE
À LA FIN DE *TROUS DE MÉMOIRE*