

Peaux de vaches de Patricia Mazuy

Peaux rouges

La genèse du premier long métrage de Patricia Mazuy, c'est l'histoire d'une femme qui voit rouge. Raoul Coutard, génial routard de la Nouvelle Vague, refusa d'en signer la photographie après un tournage houleux ; la cinéaste à peine trentenaire lui soutenait que les nuits n'étaient pas bleues, mais rouges. À sa sortie de prison, dans l'autocar qui le conduit à la ferme familiale, Roland (Jean-François Stévenin) sursaute quand une grande lampée de rouge éclabousse la vitre. Voici posée la campagne de Mazuy, et barré d'un large trait tout impératif de la filmer de manière naturaliste. Ce rouge qui fait programme reviendra en lieu et place de la psychologie (quand il est ému, Roland ne dit rien, il saigne du nez). L'intensité colorée maintient intact le choc de ce film de 1989 : à l'image de son générique de fin, explosion de couleurs vives sur une toile, et à celle d'*Une chambre en ville* où Mazuy, alors assistante-monteuse, avait rencontré Stévenin, *Peaux de vaches* ne s'excuse jamais de tenir haut la forme malgré son point de départ de drame rural réaliste : deux frères déchirés par l'incendie d'une grange pour cause de troupeau infecté et de prime d'assurances. Par amour pour son aîné, et par penchant à l'autodestruction sans doute, Roland a payé pour Gérard (Jacques Spiesser), qu'il retrouve après dix ans de prison, marié avec Annie (Sandrine Bonnaire), père, prospère. La flamboyance chromatique, à laquelle la restauration fait justice (le rouge, mais aussi les machines agricoles, toutes jaunes, comme l'intérieur du « bar snack » du coin, et le mariage du vétérinaire et ami de Gérard, vu du car par Roland – un ballet de parapluies plus chaotique que chez Demy), prolonge visuellement un prologue strident : l'incendie criminel qui commence à l'étable, aux allures de western eastwoodien, sur fond d'accords de guitare de Theo Hakola.

Pourtant, jamais Mazuy ne fige cette santé plastique en formalisme. Quand les frères, d'abord pour plaisanter puis avec des coups qui portent, se bagarrent dans ce que Gérard, pas amoureux de la terre pour deux sous, appelle « la bouillasse », c'est cette substance même qui provoque un déclic chez Annie. Comme

la grimace préférée de sa petite Anna (Salomé Stévenin) – un cri muet, bouche béante, esquisse infime de sourire –, sa colère d'épouse face au secret de famille qu'elle pressent s'infléchit. L'extraordinaire regard de Bonnaire, l'intensité de son cri initial aussi (quand, rentrée seule, sa fille dans les bras, elle trouve Roland, inconnu encore, tapi dans sa cuisine), confèrent à son personnage la capacité de redessiner pour nos yeux les deux bonshommes. Devant ces figurines qui s'agitent dans la boue, elle comprend quelque chose de la fraternité, si bien que le transfert de culpabilité hitchcockien glisse vers une passion homme-femme plus intéressante. Dès lors, celle qui se fondait dans le décor (Demy encore : une robe à grosses fleurs raccord avec le papier peint de la cuisine) prend une ampleur émouvante. Ce devenir-héroïne d'Annie, sur qui Mazuy elle-même ne misait pas lourd au scénario, substitue un regard à l'œil rond de la vache en feu dans la toute première séquence. Mais il faut qu'à l'œil se joigne la main (Annie caressant soudain le crâne chauve de Roland, « pour voir comment ça faisait »), et que la jeune femme, en gilet de laine carmin, trace le dernier trait rouge. Quand Roland, à la fin du western, reprend la route, c'est peu dire qu'Annie le poursuit : en deux travellings sidérants, ils forment un couple dératé, lui courant moins pour lui échapper que pour bouger avec elle, faire chauffer la machine corporelle, concurrencer les véhicules agricoles omniprésents et quasi vivants.

« *You led me to a life of crime* », chantent The Triffids dans le juke-box du snack « Au bien assis » : « *Tu m'as entraînée dans une vie de crimes.* » Au cours de ce tournage qu'elle dit trop peu préparé, Patricia Mazuy a détourné la vache folle (il est bien question d'encéphalite bovine) en course folle, et opté contre une fin de fait-divers. Dans le récit, même chose : ce sont les maladroits qui perturbent les bien réglés. Gérard, le paysan, se croit maître du temps (« *C'est moi qui dis quand on a terminé ou pas !* », hurle-t-il à son employé). Roland, l'ex-détenu, confond le dedans et le dehors, étend à des recoins dangereux le ter-

rain de jeu de sa minuscule nièce, évalue mal les distances, jusqu'à causer la mort d'un chien (jaune) dans l'une des scènes les plus marquantes. Mais Stévenin lui apporte l'alliage inédit de claudication et de souplesse, de malice et de candeur. Lui, l'intempestif, a finalement l'art du *kairos* et l'agilité du passe-muraille. Quand Annie s'inquiète de le voir jouer à colin-maillard avec Anna, il la rassure en lui plaçant le foulard écarlate sur les yeux pour attester de sa transparence. Circa 1989, le « *You can see, now ?* » des *Lumières de la ville* fut donc réécrit par une femme qui voit rouge.

Charlotte Garson

Peaux de vaches de Patricia Mazuy (1989). Restauration 4K. En salles depuis le 25 août.

LA TRAVERSE



Le western passionnel normand de Patricia Mazuy, réalisé en 1988, ressort en version restaurée. Avec le regretté Jean-François Stévenin.



En 2018, Patricia Mazuy signait *Paul Sanchez est revenu !*, manière de western burlesque sur le retour d'un assassin dans un village du Var. Trente ans auparavant, déjà, elle traitait un sujet voisin, mais dans le Nord et un contexte paysan et familial : ainsi, son premier long métrage, *Peaux de vaches*, restauré sous sa houlette, pourrait être sous-titré *Roland Malard est revenu*, ou même *Un homme est passé...*

Le prologue n'a rien perdu de sa fulgurance, de son intensité naturaliste : le regard affolé, en gros plan affolant, d'une vache, une sérieuse cuite entre deux frères, Roland et Gérard Malard (Jean-François Stévenin et Jacques Spiesser), une crêpe flambée, puis un incendie qui ravage la ferme mais ne crame pas que des bovidés... Quinze ans plus tard, Roland sort de prison, et Mazuy change de ton pour un drôle de western rural en forme de triangle passionnel entre les deux frères, liés par un secret, et Annie, la femme de Gérard (Sandrine Bonnaire) : on se regarde en silence, on picole (toujours), on se jalouse, on se désire, on se bagarre salement dans la gadoue, tout est animal et charnel, dangereux mais rieur, sous un superbe ciel orageux qui se découvre lentement. Un triangle ou, plutôt, un carré, puisque Gérard et Annie ont une fille, Anna, incarnée par Salomé Stévenin. La manière dont Patricia Mazuy implique totalement cette enfant et, bien sûr, la présence (magnifique) de Sandrine Bonnaire évoquent le cinéma de Maurice Pialat. La jeune cinéaste, surtout, savait, comme lui, capter les détails de l'ordinaire et les chaos extraordinaires des cœurs et des corps, sans succomber au pittoresque. Face à Jacques Spiesser, inflammable, le si regretté Jean-François Stévenin compose un personnage de « revenant » inquiétant de l'extérieur, mais fort d'une tendresse intérieure irrésistible. *Peaux de vaches*, cœurs d'hommes.

surprendre Bruno Dumont plus que de raison.

Pourquoi aborder la thématique des médias ?

Bruno Dumont : Après *Jeanne*, j'avais envie de me saisir d'un sujet plus actuel. Je trouvais le thème du monde numérique intéressant. Ce que j'appelle numérique, ce sont tous les écrans. La télévision n'en est qu'un élément. C'est un monde nouveau, pas forcément encore pensé, dans lequel nous sommes plongés, et qui n'est pas sans rapport avec le cinéma parce qu'il génère beaucoup de fiction. Un univers quasi parallèle. La réalité s'y est dissoute, mais le réel n'en est pas absent : il est représenté. Ensuite, il me fallait un personnage, France de Meurs. Qui à la fois incarne ce monde et prend conscience, à la faveur d'un événement, de son aliénation.

Vous vous inscrivez en faux contre ceux qui ne voient dans *France* qu'une critique acerbe des médias.

La critique des médias en soi ne m'intéresse pas. Je ne fais pas non plus un documentaire sur les journalistes et je ne m'en prends pas aux individus. Je pousse suffisamment l'artifice de la mise en scène pour que le spectateur ne puisse croire à aucun moment qu'il est en présence de la réalité. Il n'existe aucune journaliste telle que France de Meurs. Ceux qui disent que c'est une charge contre les journalistes ne veulent pas voir le film tel qu'il est. Certes, je montre le *off* de l'univers médiatique, un univers simplifié, refusant la complexité, qui n'est que dans le *in*. Le numérique exige une pensée purifiée, hygiénique, hyper morale, avec des injonctions permanentes. Le cinéma est beaucoup plus sale, impur. Ainsi, je rééquilibre un peu les choses. En fait, les journalistes sont globalement pris dans un problème de conscience entre l'obligation industrielle – la rentabilité, pour le dire vite – et la noblesse de la tâche d'informer, qui consiste à nous ouvrir sur le monde. C'est une tâche cruciale. C'est pourquoi France est à la fois héroïque et tragique. Elle cherche l'hyper-lumière et en même temps elle est malheureuse.

Plus profondément, France est un artefact cinématographique, chargée d'être ce qu'elle est, une journaliste, et en même temps elle entraîne le spectateur à l'intérieur de lui-même. Elle lui tend un miroir. À partir de ça, je fais un film qui ne recule pas

devant le mélo, l'artificialité du théâtre. *France* est une sorte de roman-photo avec toute l'exagération qu'il induit, mais qui est aussi terriblement humain. Je pourrais résumer le film en une phrase : nous sommes l'objet de la turpitude et de la grâce.

C'est aussi un film intimiste...

Ce qui m'intéresse, c'est l'intérieur des êtres. Comme il est impossible de le filmer directement, je fausse l'extérieur pour montrer qu'il ne s'agit pas de l'extérieur, mais de l'intérieur. C'est une représentation de l'intérieur de France. Il faut l'indiquer au spectateur tout en ne surlignant pas non plus. Je préfère lui laisser de la place. Par conséquent, si le spectateur décide de ne pas voir, il ne voit pas.

« Nous sommes l'objet de la turpitude et de la grâce. »

Le film, comme le principe du feuilleton, a quelque chose de répétitif. France a beau connaître une dépression à cause de la manière dont elle fait son travail, elle y retourne, elle recommence.

Je ne voulais pas, après sa prise de conscience, en faire une sainte. Elle s'héroïse dans la vicissitude humaine. Qu'elle finisse par faire correctement son boulot, ce sera déjà bien. C'est la philosophie du film. Je ne voulais pas qu'elle arrête et qu'elle veuille devenir Mère Teresa pour s'occuper des pauvres. Il y en a assez de ces consciences pures qui nous expliquent qu'il faut s'occuper des autres ! C'est une idéologie bête et culpabilisante. Si elle s'occupe de son voisin et d'elle-même, ce ne sera déjà pas mal.

Ce que vous dites fait penser, mais a contrario, à *Europe 51*, de Roberto Rossellini, où l'héroïne, au début une bourgeoise égoïste, devient une quasi-sainte après la mort de son enfant. Peut-être est-ce une question d'époque, entre les années 1950 et aujourd'hui.

Absolument. J'aurais pu appeler mon film *France 2021*, parce qu'il est totalement ancré dans notre présent. Et là je reste fidèle à la pensée de Péguy quant à son approche du réel. Péguy pense le réel non dans le futur ni dans le passé, mais dans le présent. Je

rejette le messianisme, la pensée métaphysique ancienne qui propose de renoncer au bonheur présent pour vivre un bonheur futur, et dont le discours journalistique ou politique est très empreint. France ne rompt pas avec son métier, mais elle veut le faire mieux. C'est ça, Péguy : il faut s'élever là où on est.

On a rarement vu Léa Seydoux ainsi au cinéma. On connaît sa beauté. Elle a accepté de prendre des risques en montrant une laideur qu'elle va chercher en elle.

Elle a compris l'amplitude que lui permettait le personnage. Il y a en France une laideur morale qui doit se voir dans la représentation cinématographique. Léa l'a donnée. La beauté de Léa Seydoux aiguise l'intérêt de l'accompagner dans les zones les plus retirées, les plus scabreuses. Elle est d'autant plus belle qu'elle passe sous les ténèbres. Léa aurait pu en effet refuser d'aller au loin pour garder une image d'elle corrigée. Fausse, en fait. Nous sommes là en plein dans le sujet du film.

Êtes-vous directif avec les acteurs ?

Oui, mais avec des limites, car ce sont eux les interprètes. Je ne leur demande pas d'exécuter un modèle préétabli. Je les place dans un milieu et je les regarde jouer. Dès la première prise, je vois la couleur qu'ils prennent. C'est cette couleur que je peux infléchir, modifier. Ensuite, en fonction des prises, j'essaie d'avoir toutes les gammes de couleur pour le montage. Je pratique ainsi avec les acteurs professionnels comme avec les non-professionnels. En réalité, Léa Seydoux est très « non professionnelle ». Elle est nature.

Comment s'est passé le travail avec Christophe, la BO du film étant l'une de ses dernières compositions ?

J'avais travaillé sur la musique de *Jeanne* avec lui et nous nous étions très bien entendus. Tandis que Jeanne entrait dans ses ténèbres, la musique de Christophe lui conférait de la lumière. Cela créait un contrepoint. Nous avons appliqué à France ce que nous avons fait pour Jeanne. Dès que nous arrivions dans des zones un peu sombres du personnage, il me proposait quelque chose d'une tonalité plutôt romantique. La musique de Christophe contribue à comprendre le personnage. Elle nous éclaire sur la personnalité de France. ■

Christophe Kantcheff

Peaux de vaches, Patricia Mazuy, 1 h 27.

Énergie tellurique

CINÉMA

Peaux de vaches, le premier film de Patricia Mazuy, ressort en salle. Porté par les comédiens, il n'a pas vieilli.

Trente-trois ans plus tard, alors qu'il ressort en version restaurée, le film n'a pas pris une ride : *Peaux de vaches* est le premier long métrage de Patricia Mazuy, qui a ensuite réalisé *Saint-Cyr* et *Sport de filles* notamment. Aujourd'hui, on le regarde d'abord avec un gros pincement au cœur : l'un des rôles principaux est tenu par Jean-François Stévenin, disparu le 27 juillet, acteur vif-argent du cinéma français et cinéaste lui-même. Il y joue Roland, de retour de prison, après dix ans, auprès de son frère Gérard, un agriculteur (Jacques Spiesser). Scène initiale et séminale du film, qui pèsera jusqu'à la fin : les deux hommes, ivres, mettent le feu à la ferme de Gérard, tuant accidentellement un vagabond. Seul Roland s'est accusé. Et c'est ainsi que dix ans plus tard, en 1988, il revient dans une ferme transformée, où Gérard a fondé une famille, s'étant marié avec Annie (Sandrine Bonnaire, rayonnante, qui sortait alors de *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda), avec qui il a une petite fille.

Peaux de vaches ne peut pas vieillir, car il tient tout entier dans son énergie, dans les flux qui circulent entre les comédiens – les trois sont absolument formidables –, et entre les personnages. Il y a quelque chose de cassavetien ici, les émotions traversant les corps, les regards, les gestes, la caméra passant des uns aux autres, saisissant la moindre inflexion, le moindre désir.

Peaux de vaches renouvelait aussi sacrément le film de paysans, avec cette exploitation moderne, toujours ancrée dans la terre mais gagnée par le béton et le bitume (une route la longe). Ceux qui jugent les films comme des copies relèveront sans doute des défauts ici ou là. Mais aujourd'hui *Peaux de vache* éclate de vitalité. Il imposait d'emblée Patricia Mazuy parmi les cinéastes de talent ! ■



CINÉMA

Jacques Spiesser, Sandrine Bonnaire et Jean-François Stévenin. PHOTO LES TRAVERSES

«Peaux de vache», l'espace d'un instinct

Numérisé et restauré, le superbe film de Patricia Mazuy revient enfin en salles, avec une puissance sauvage, usée en rien.

Patricia Mazuy raconte qu'elle était tombée amoureuse de Jean-François Stévenin en découvrant *Passe-montagne* (1978) et qu'en conséquence, *Peaux de vache*, elle l'avait écrit d'abord pour lui. Premier film, western primitif, polar paysan au récit hachuré, tracé d'affûts, de chocs terreux et de malaise, sorti en 1989 et demeuré depuis invisible, il nous revient en salle numérisé et restauré, mais intact – indemne ou presque, la faute

à l'alignement loupé des planètes : la mort de Stévenin survenue il y a un mois nous prive de sa présence tutélaire, regard pivot, beau mobile d'un film irrésolu. Il y a aussi la coïncidence de la rétrospective Pialat traversant l'été, qui ramène deux fois la présence indélébile de Sandrine Bonnaire.

Stévenin, Pialat, Mazuy, drôle de tiercé, drôles de bêtes. De ce premier film le survol rétrospectif confirme que Mazuy est déjà là tout entière, déjà grande cinéaste filmant les êtres comme des bêtes : des vaches, des chevaux ou des étalons (*Travolta et Moi*), des autruches. Mais sans confusion possible : comme des bêtes c'est-à-dire «à leur égal», au même degré d'opacité brute à quoi les personnages se mesurent, et non par anthropomor-

phisme ou analogie prognathe, disons buñuelienne. La rudesse de l'univers de Mazuy n'est pas comparable à un bestiaire, mais à une arène et à un monticule, haute sierra, marais insalubre, enclos boueux, d'où il faut s'échapper ou bien se résoudre à «y rester» à jamais. Dans l'embourbement se joue l'irrésolution générale, entre vie sauvage et dressage, le nomadisme solo et les lois domestiques, le désir sentinelle, l'apprentissage de l'amour.

Routes. L'histoire tient droit debout, à demi polar walshien (*Une femme dangereuse*, les deux frères prolos, les camions) à demi western vengeur à la Budd Boetticher. Stévenin, le pâtissier, a fait dix ans de prison après qu'à coups de crêpes

flambées la ferme de son jeune frère (Spiesser) a cramé, incendiée un soir de beuverie fraternelle et de bovidés ulcérés. Le cadet a refait sa vie, pris femme (Bonnaire), eut une petite fille, lorsque le grand frère revient en rase campagne. Le film faisant aussi retour et reprise semble à mi-chemin du *Camion* de Duras et de *la Guerre des mondes* de Spielberg : un cinéma des ronds-points et des routes vers nulle part, carrefour entre fait divers et légende fordienne, drame des familles (l'affaire Grégory n'est pas loin). À l'instar de Stévenin, il suffit de se poser là, dans le cadre, de s'immiscer, insistant, effacé, entre deux, ce frère anxieux et son épouse. Intervenir, intercéder, s'interposer, voir ce qui arrive et vous tombe sur le râble, et qui vous re-

garde, de travers ou droit dans les yeux. Ce principe de tension de mise en scène impose que quelque chose sans cesse déboule dans le plan, se polarise sans jamais «s'installer» : une faille, un interstice, une discordance fend l'air. La moissonneuse-batteuse, les camions, les bagnoles, les machines de *Peaux de vache* sont des aliens, des dragons de ferraille, des attaques d'Indiens.

Armagnac. Tous les sentiments sont sans cesse mobiles, pareils. D'un moment instable à l'autre, la situation tourne mal ou prête à rire – le rire de Bonnaire. Elle dont le film taillé à la serpe subtilement se rapproche, jusqu'à devenir son film, son apprentissage à elle du secret, et des sentiments contraires qui l'assaillent – revirements, échappatoires et retours au logis. Cinéma qui s'arc-boute à l'insondable et au prodige, Mazuy filme des instants accessoires comme s'il en allait de l'existence film. Ainsi sont essentielles les parenthèses inutiles : Bonnaire au bar routier buvant un armagnac avant d'arpenter la rue du bourg, écoulant sa colère froide, flanquée de l'enfant. Grande cinéaste du raccord dans le mouvement, Mazuy filme toujours au «point de révolte», ce point de chaud et froid canalisant l'énergie maximum entre deux plans : entre le cadre du guetteur-veilleur à la fenêtre, et la vitre au point de l'observé(e) de l'autre côté. Le guetteur hésitant attend que la femme découvre sa présence, intrigué de voir ce que ça lui fera. Ce que ça produit : un choc, une scène de cinéma, un prodige.

CAMILLE NEVERS

PEAUX DE VACHES de PATRICIA MAZUY avec Jean-François Stévenin, Sandrine Bonnaire, Jacques Spiesser... 1h 27.

PEAUX DE VACHES :
LA FLEUR SUR UN TAS DE FUMIER

par Mathieu Macheret

Ce que le cinéma français compte de plus précieux est moins à trouver dans sa tradition que dans sa capacité à produire des objets à part, des comètes vouées à ne traverser son ciel qu'une seule fois. Ce fut le cas pour *Peaux de vaches*, premier long-métrage tourné par Patricia Mazuy, une jeune femme de 28 ans, sorti en 1989 dans une relative indifférence, resté quasiment invisible pendant trente-deux ans.

Une belle restauration le ramène sur les écrans. Il ne faut pas le rater, le recul n'ayant fait que renforcer sa nouveauté, sa posture revêche, sa promesse encore vive. Jamais, en tout cas, n'avait-on vu la campagne française filmée avec une telle poigne, des personnages dotés d'une telle capacité de folie. Il n'y a qu'à entendre, dès son titre, comment le film se lâche comme une interjection, un juron, pour saisir sa beauté hirsute, bourrue, toute en coups de sang.

La première scène donne le ton. Deux frères, Roland (Jean-François Stévenin) et Gérard (Jacques Spiesser), ronds comme des queues de pelle, mettent le feu à la ferme familiale en faisant flamber des crêpes, brûlant au passage tout un cheptel bovin, ainsi qu'un vagabond venu s'abriter là. Le premier en prend pour dix ans. A son retour, il constate que son frère en a profité pour rénover sa vie de fond en comble.

Désormais propriétaire d'une exploitation flambant neuve et d'une rutilante moissonneuse-batteuse, il a également épousé la belle Annie (Sandrine Bonnaire) et eu avec elle une petite fille, Anna (Salomé Stévenin). Le repris de justice s'installe parmi eux et ne tarde pas à susciter l'hostilité frontale d'Annie, regard perçant et sourcils froncés, et la méfiance de Gérard, fébrile. Il y a bien entre les deux frères un non-dit qui devient de plus en plus insistant.



Le Monde



Plus qu'au drame paysan, c'est à un terme classique du western que Mazuy emprunte ici son argument : un homme revient d'un long bannissement, et reste auprès des siens le temps de constater à quel point chacun s'était finalement accommodé de son absence. La réalisatrice resitue ce récit dans les plaines à perte de vue et sous les ciels bas du nord de la France, au sein d'une petite localité circonscrite entre le parvis de l'église et le snack du coin, perdue dans le tissu des routes départementales.

L'empreinte locale, les notations précises, ainsi qu'une fine étude de caractères (de l'agriculteur en déroute jusqu'à la jeune femme prisonnière de son mariage) n'entrent jamais en contradiction avec la tentation mythologique qui flotte sur chaque scène. A tout moment, il est offert aux personnages la possibilité de se révéler plus grands ou plus terribles que ne le voudraient leurs archétypes.

Ce qui frappe, c'est la mise en scène : tranchante, rêche, surprenante, elle électrise les situations et se résout en une magnifique suite d'élan humains. Ce faisant, Mazuy prend le contre-pied du naturalisme de rigueur induit par le contexte rural, pour s'en remettre à une inspiration libre, une grande syncope stylistique soutenue par les accords dissonants du folk hanté de Theo Hakola.

Comme chez Cézanne, le motif est inséparable d'une expérience physique, comme dans cette scène où éclate la violence des deux frères se battant dans la boue, et se retrouvent maculés d'une couleur grisâtre qui estompe leurs différences. Peu à peu, l'objet du film se précise : l'éclosion d'un sentiment que personne n'avait vu venir, comme une fleur sur un tas de fumier. Ce geste d'amour pur, mûri lentement dans les marges et les soubassements du récit porte un nom : la poésie, la grande, tout simplement.

PEAUX DE VACHES

par Murielle Joudet



Ressortie du premier long métrage de la cinéaste : un drame familial traversé par la tendresse et le charisme du perpétuel visiteur Jean-François Stévenin.

Dans la scène inaugurale de *Peaux de Vaches*, Stévenin, ivre comme un coing, susurre à son frère : “Faut qu’on se tire de ce pays pourri, j’té jure”, et rêve de “vahiné et danse du ventre” avant que la ferme dans laquelle ils se trouvent ne prenne feu. Il y a une pulsion pyromane qui habite le cinéma de Mazuy (puisqu’on retrouve l’incendie dans le splendide *Travolta et moi*), une cinéaste qui ne veut pas tant mettre le feu à ce “pays pourri” qu’à une certaine façon de figurer la France, province et campagne filmées à plat, sans une once d’imaginaire.

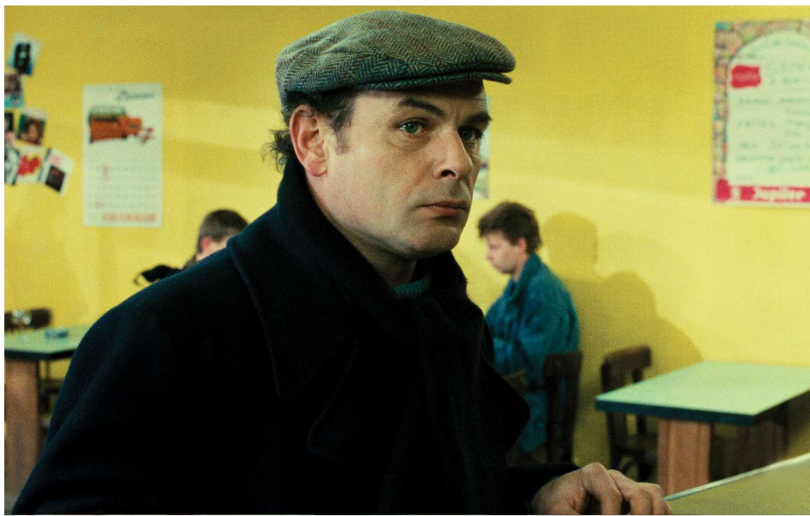
Foutre le feu à un décor, comme le font ses héros, c’est purifier le cinéma français de tous ses tics et habitudes, et repartir de zéro, reconstruire la maison-cinéma plan par plan. Avec pour horizon, le western, puisqu’au fond Mazuy n’a fait que ça : filmer des vaches comme on filme des chevaux, et des corps d’acteurs et actrices comme des cow-boys de passage, qui partent, reviennent. Mazuy c’est moins le western bêtement singé qu’une tension très française vers un horizon américain ardemment désiré.

C’est ce qui la rapproche énormément du cinéma (trois films) de Jean-François Stévenin : rêve d’Amérique, camaraderie sans machisme aucun, désir de s’enfuir qui s’épuise en surplace, jeux d’enfants très sérieux – la dernière réplique est d’ailleurs pour la gosse, “mon jouet !”

C’est en voyant *Passe montagne* qu’elle ambitionne d’écrire un film pour l’acteur-cinéaste, qui campe ici Roland, condamné à une longue peine de prison suite à l’incendie qui provoque la mort d’un vagabond. Ellipse de dix ans : à sa sortie, il revient sur les lieux du drame ; l’exploitation agricole reconstruite est tenue par son frère Gérard (Jacques Spiesser), marié à Annie (Sandrine Bonnaire), avec qui il a une petite fille. Roland s’installe chez elles·eux, corps étranger qui redistribue les cartes des jours et des nuits et contraint tout le monde, même l’enfant, à jouer avec lui.

Stévenin, c’est l’incendie initial sans cesse répété, un dé qu’on jette au milieu de chaque séquence sans savoir quel chiffre sortira... Engueulades, bagarres dans la boue, douceur inespérée et mauvaise blague, mais jamais rien de grave, car tout se fait sur fond de tendresse infinie qui donne au film des accents cassavetiens : le conflit est là pour redire l’affection, l’attirance, l’amitié éternelle. On sent le film fait pour et sur l’imaginaire-Stévenin, l’acteur qui a traversé les plus grandes filmographies sans jamais ne représenter que lui-même, jamais embourgeoisé, parvenant à garder les mains vides. Il est l’acteur “partout et nulle part”, comme le dit Daney à Mazuy, perpétuellement de passage, et c’est ce que montre superbement le film, le charisme singulier du visiteur (“Je suis resté un petit peu...”) dont on pressent le vide qu’il laissera derrière lui.

Et *Peaux de vaches* d’avancer comme un bateau ivre, avec la conscience de l’échéance, dans une atmosphère de dernière récré avant les vacances.



DES HOMMES ET DES BÊTES

par Fabrice Fuentes

Avec *Peaux de vaches*, Patricia Mazuy signait en 1989 une première œuvre portée par une énergie abrupte et éclatante. Épousant les sautes d'humeur de ses trois personnages principaux, le film trouve sa raison d'être, sinon sa force vitale, à mesure qu'il déroule le fil de sa narration. Dès les premiers plans, la spontanéité débridée des deux acteurs et l'étroite proximité que la caméra entretient avec eux instaurent une tension palpable et un sentiment de malaise qui ne lâcheront plus le spectateur. Aux excès avinés de Roland (Jean-François Stévenin) répondent ainsi ceux de Gérard (Jacques Spiesser) : les deux frères agriculteurs s'enivrent et délirent jusqu'à plus soif, se jettent des crêpes à la figure, martyrisent des vaches en étant plus bêtes qu'elles, avant de les faire flamber. La nuit est le creuset de solitudes mises à nues, livrées à elles-mêmes et capables de tout – et surtout du pire. Leurs fronts transpirent de sueur, leurs bouchent érucitent, leurs corps se contorsionnent et se traînent par terre. Mazuy filme l'homme, cet animal comme les autres regardé à hauteur d'un territoire – la campagne – rarement défriché de la sorte.

western et se termine à la manière d'un mélodrame. Entre ces deux points cardinaux, une femme, Annie (Sandrin Bonnaire), fait moins tourner les cœurs qu'elle ne leur sert de boussole. Elle est la pièce rapportée qui vient bouleverser l'équilibre de la fratrie en perturbant le retour du taciturne Roland, devenu un étranger chez lui après une longue période d'incarcération. La belle idée du film se niche dans cette façon de faire progressivement du personnage, plutôt que la figure d'opposition attendue (ce qu'elle est au départ), le liant entre les deux frères. En fouillant dans le passé et en questionnant le présent, Annie tente de recoller les morceaux et de cautériser les plaies. « *Je le suis toujours* », glisse-t-elle à Roland lorsqu'il évoque son métier d'infirmière, comme pour lui indiquer ses prérogatives encore actuelles de soignante : elle est celle qui *prend soin* des autres, celle qui n'est pas seulement regardée mais que les autres regardent.

Une séquence travaille admirablement l'ambivalence de ce mouvement vers autrui. Après une tentative de noyage simulée dans la baignoire du couple, Roland s'attire logiquement leur ire. Passé cet épisode houleux, Annie, insomniaque, se lève et le découvre dans la pénombre, saoul et s'employant à nettoyer ses souliers comme on lave sa mémoire pour continuer à avancer. À une scène bruyante de dispute dans une salle de bain succède ainsi une autre, magnifique, qui se passe de mots. Un simple mouvement de tête partagé y entérine plus qu'un acquiescement : une complicité naissante. Mais la lumière éclaire soudainement le visage d'Annie, cadré serré, et signe la présence dans la pièce de Gérard, amorçant, contre toute attente, le début d'une réconciliation (Roland finit par se jeter dans les bras de son frère) plutôt qu'une nouvelle crise. Vient alors une autre scène comme en regard de la précédente. Cette fois-ci, c'est Gérard qui, allongé dans le lit conjugal, peine à trouver le sommeil : apparaît alors dans la chambre à coucher Roland, tel le fantôme de la culpabilité venu écouter à pas de loup le secret que son frère

permettant à Roland de renouer avec Gérard et d'entendre ses aveux salvateurs en toute intimité.

La cinéaste dessine de la sorte un étonnant triangle entre les trois personnages qui polarise des sentiments ambigus (amour, séduction et jalousie s'entremêlent) ne pouvant trop facilement se prêter à l'interprétation. Un triangle d'autant plus déroutant que la mise en scène de Mazuy redouble ce principe d'inconfort : chaque plan s'entrechoque avec le suivant en raison d'un changement d'axe, d'échelle, de lumière ou d'ambiance, créant un effet de discontinuité manifeste, comme si les images n'étaient pas toujours, littéralement, *raccordées* entre elles. Ce qui pourrait dès lors passer pour une faiblesse, voire de la paresse (une propension au vague et au bricolage qui serait, disons, la résultante d'une écriture approximative), s'avère être au contraire l'un des traits marquants de ce cinéma dissonant : toute trace de scénario s'efface dans les effets de rupture qui participent d'une « simultanéité contradictoire » (expression inventée par Freud pour désigner la crise psychique). Toute chose et son contraire, tout état et son opposé finissent par faire imploser la fiction sous la pression du réel et de l'affect des personnages.

Territoires du possible

Roland incarne à lui seul cette idée maîtresse de dissonance. Avec ce personnage, Mazuy reprend le motif de l'homme sans nom surgi de nulle part, cher à Clint Eastwood, qui vient réveiller les vieilles rancœurs et libérer les secrets enfouis, tout en infléchissant sa trajectoire vengeresse. Au contact de la jeune femme, ses velléités de représailles s'estompent, le bloc de chair se fissure et s'humanise, prend congé de son rôle et semble enrôlé dans une croisade qui n'est finalement plus la sienne. Du moins en partie, car peu à peu désarmé, le personnage demeure malgré tout impénétrable et laconique à son endroit. Et lorsqu'il se décide enfin à parler, puis à se confier, le doute persiste quant à ses intentions.

muette. Sa caméra scrute le visage de l'acteur comme elle observerait un paysage soumis à des variations climatiques annonciatrices de calme ou de tempêtes. Mazuy s'attache ainsi à filmer la rondeur accueillante et la délicatesse enfantine de cette surface sensible, qui contraste avec la robustesse d'un corps râblé, partagé entre sa tendance au repli et son envie de fuir. Prendre la tangente est d'ailleurs le *modus operandi* du personnage, et l'effet de surprise son corolaire : si Roland entre moins dans le cadre qu'il ne surgit entre deux coupes, s'il ne tient pas en place et ne cesse de disparaître, c'est précisément parce que plus aucun endroit ne lui sied vraiment. D'ailleurs, son frère ne l'avait-il pas volontairement jeté aux oubliettes ?

Mazuy n'a pas attendu *Paul Sanchez est revenu !* (2018) pour filmer de grandes étendues naturelles à perte de vue où les personnages trouvent refuge. Du western, elle a aussi retenu ce rapport viscéral à l'espace et à la terre, qui n'est jamais qu'un territoire à conquérir et à faire sien. Dans *Peaux de vaches*, ancré dans le village picard de Beauval, cette terre rurale est sans éclat et ordinaire, coiffée d'un ciel aussi changeant et menaçant que ceux qu'il toise. Souvent boueuse, on s'y enfonce et se roule dedans lors d'un élan passager volontiers régressif. Un arbre n'est rien qu'un arbre et toute tentation lyrique d'en saisir la beauté est exclue. Faite d'allers-retours continuels (la cinéaste filme les mêmes lieux de manière récurrente), la progression des hommes qui la foulent n'avance jamais ou si peu, circonscrite à un horizon bouché et aux allées et venues de machines agricoles filmées comme des monstres inquiétants. *Peaux de vaches* échappe pourtant au point de vue ethnologique macabre sur une campagne sinistrée. C'est que, malgré tout, le monde existe dans sa plénitude et la vie l'emporte : elle y trouve assez de place pour accueillir l'attente d'on ne se saura jamais trop quoi. Peut-être qu'au bord d'une nationale, une femme emmitouflée dans une veste rouge se jettera au cou d'un homme qu'elle haïssait pour l'embrasser.



*Les films qu'on peut voir
ou revoir*

Peaux de vaches

Un soir de beuverie, deux frères fêtards mettent le feu à la ferme familiale. L'incendie tue un vagabond. Dix ans après, le cadet sort de prison et vient retrouver son aîné, qui a refait sa vie avec femme et enfant... Tel un inconnu surgissant dans la maison.

Patricia Mazuy réalisait en 1988 ce drame familial tendu à l'américaine, situé dans les grands espaces de Picardie. C'est un écrin aux talents de Sandrine Bonnaire et du regretté Jean-François Stévenin, qui joue ici l'oncle imprévisible avec sa propre fille, Salomé, alors âgée de 3 ans. Jacques Spiesser forme avec eux un trio marquant, qui franchit avec grâce le cap des années. — **D. F.**

