« Parce que Film Oblique existe déjà ! »

l'expérience diagonale

trois films restaurés

Jean-Claude Guiguet
Les Belles Manières

Marie-Claude Treilhou
Simone Barbès ou la vertu

Gérard Frot-Coutaz
Beau temps mais orageux en fin de journée

La Traverse

Distribution
-
La Traverse
01 49 88 03 57
nostraverses@gmail.com

Presse
-
Jean-Bernard Emery
01 55 79 03 43 / 06 03 45 41 84
jb.emery@cinepresscontact.com

En partenariat avec Répliques

Restaurations réalisées par Cosmodigital
avec le concours du Centre national du cinéma.

Diagonale

(in *Paul Vecchiali – La Maison cinéma*,
Matthieu Orléan, éditions de l'Œil, 2005)

Le 33 de la rue Danton est le lieu de rendez-vous de Vecchiali, mais aussi de tous ses acolytes. Acolytes qui participent à l'expérience DIAGONALE, du nom de la boîte de production qu'il crée en 1976, et dont les locaux sont installés au Kremlin-Bicêtre, à proximité de la ruelle où il vit.
« (...) DIAGONALE est né de mon désir de créer une boîte de production solide, et aussi de ma rencontre et de ma collaboration avec Cécile Clairval sur mon film *Albert Camus* (1974). Nous avons créé ensemble DIAGONALE parce que nous partagions les mêmes idées de cinéma. Quand on me demandait pourquoi j'avais choisi ce nom, je répondais toujours : "Parce que Film Oblique existe déjà !" L'idée centrale était cette traversée du cinéma, en diagonale. Je voulais être producteur pour produire mes propres films et ceux de metteurs en scène avec lesquels j'avais l'impression de pouvoir construire, à long terme, une véritable langue. Je ne voulais plus me référer à un supérieur qui se serait très vite servi de mes échecs commerciaux pour écarter mes nouveaux projets. » Vecchiali se revendique ouvertement chercheur en industrie (du cinéma). Et chaque film est pour lui un prototype.

Dans la bande DIAGONALE, on retrouve les metteurs en scène Jean-Claude Biette (*Le Théâtre des Matières*, *Loin de Manhattan*), Jean-Claude Guiguet (*Les Belles Manières*), Noël Simsolo (*Cauchemar*), Marie-Claude Treilhou (*Simone Barbès ou la Vertu*, *Lourdes l'hiver*), Gérard Frot-Coutaz (*Beau temps mais orageux en fin de journée*), Claudine Bories (*La Fille du magicien*), et même Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (*En rachâchant*, *Cézanne*, deux films radicaux produits par Vecchiali). Ils ont été produits par Paul Vecchiali, mais n'ont jamais utilisé la maison-studio du réalisateur comme décor. « Ma maison est un jardin qui n'appartient qu'à moi. » Pour autant lieu de conciliabules et de discussions, le 33 de la rue Danton reste le symbole de cette famille qui forme un rempart contre l'occupation du cinéma commercial : un laboratoire d'expérimentations cinématographiques résistant aux compromissions environnantes, un îlot préservé de travail et de recherche, situé en avant-garde de la création de l'époque. Entre les membres de cette nébuleuse, règnent l'entraide et la collaboration : une manière d'exister qui prend en compte les compétences de chacun à tous les postes de la chaîne de création. Vecchiali met son savoir-faire au service des films, au-delà de sa fonction de producteur. Comme si le cloisonnement, qui fait l'arithmétique habituelle du cinéma, était mis à mal pour sortir le septième art d'une certaine torpeur corporatiste, et lui donner une nouvelle vitalité, un nouveau sang.
« J'ai fait le montage d'un certain nombre de films de DIAGONALE, par plaisir, souvent gratuitement. Cécile et moi ne nous payions pas nous-mêmes sur les films : tout allait à la pellicule, aux décors, aux acteurs. Les réalisateurs eux-mêmes laissaient une part de leur salaire en royalties. La plupart du temps, nous allions tout bêtement pointer au chômage ! Quand, pour *Beau temps mais orageux en fin de journée*, Frot-Coutaz m'a dit : "Je préfèrerais que tu sois payé", je lui dis : "je ne vois pas pourquoi j'enlèverais de l'argent à ton film." Mon salaire, ma récompense, c'est de voir que Beau temps est un film magnifique, ou que *Simone Barbès* de Treilhou est sublime. C'est un cadeau que je fais au cinéma. Il y a eu parfois des désaccords, c'est normal. Guiguet, pour *Les Belles Manières*, ne voulait pas respecter certaines règles strictes du montage, liées à la cohérence de l'espace, et cela pour des raisons esthétiques (une séquence autour d'Hélène Surgère par exemple). Je l'ai laissé faire parce qu'en fin de compte, c'était son film. »

Les acteurs révélés par Vecchiali, bien souvent inconnus du grand public, viennent habiter les autres films DIAGONALE, pour donner chair à ce clan. Il s'agit de créer un continuum des visages et des corps, qui manifeste explicitement une unité (même si, pris un par un, les films divergent sur un

certain nombre d'options esthétiques). Les comédiens prennent en charge l'expression de ce lien, et incarnent l'état d'esprit de cette fratrie, ce goût pour ces voix musicales hors du temps, ces postures aussi modernes qu'elles sont décidément installées hors de la mode. Les personnages n'ont plus vingt ans, et écoutent volontiers Patachou ou Frank Sinatra (*Strangers in the Night* fredonne Hélène Surgère à Michel Delahaye dans *Femmes Femmes*). Comme pour éviter de se laisser contaminer par l'air du temps, un poison violent venant corrompre la lucidité.
(...)
Le chef-opérateur Georges Strouvé, le preneur de son Antoine Bonfanti et le musicien Roland Vincent circulent eux aussi de film en film (Daney avait ironiquement parlé de « chef opérateur maison »), et constituent les piliers de la galaxie DIAGONALE. Donnant au corps des films produits, si ce n'est une unité, du moins des coïncidences plastiques et des échos formels.
Pour autant, Vecchiali ne se considère pas comme un père, car c'est une position qu'esthétiquement il exècre. DIAGONALE est une famille sans hiérarchie. D'ailleurs lui-même ne se prive pas pour venir puiser dans *Simone Barbès* de Treilhou le personnage interprété par Ingrid Bourgoin, qu'il repose tel quel sur le sol de l'appartement de *C'est la vie* ! (« Pour mon film, Marie-Claude Treilhou a écrit le texte du personnage d'Ingrid Bourgoin, parce que je voulais que ce soit une partie de son univers qui déboule dans *C'est la vie !* »)
Pareil pour le jeune Emmanuel Lemoine découvert par Guiguet dans *Les Belles Manières*, et téléporté dans le garage de *Corps à Cœur*.
(...)
Pendant que je réalisais *Rosa la rose*, qui avait eu l'Avance sur recettes grâce à Téchiné qui s'était battu pour moi, Frot-Coutaz était lui en train de réaliser *Beau temps...* À la fin de nos deux tournages, à peu près au même moment, je me suis aperçu qu'il restait de l'argent à la production. C'est alors que nous avons décidé de réaliser un projet commun : Frot-Coutaz réaliserait un plan-séquence qui serait projeté en salle avant *Rosa,* tandis que moi-même je réaliserais un plan-séquence qui serait projeté en salle avant Beau temps. C'est ainsi que j'ai tourné *Les Barnufles*, du nom de l'arrêt de bus situé au Kremlin, près des locaux de DlAGONALE. La scène était comique : je m'installais à l'abribus avec mon Walkman. C'était de l'improvisation totale ! Soudain une femme est arrivée qui m'a demandé quelque chose, et je lui ai répondu en bégayant. Ça l'a fait fuir... et on a beaucoup ri. Comme prévu, la séquence de quelques minutes est passée au cinéma avec le film de Frot Coutaz tandis que *Le Tiers providentiel* qu'il avait réalisé passait avant Rosa ».

Le système DIAGONALE est passionnant dans la mesure où il constitue une sorte d'utopie de production, dans lequel les rapports entre producteur et réalisateur seraient absolument limpides. Les films sont envisagés en total accord avec les désirs du réalisateur, dont le projet doit être, au final, respecté. Car c'est le metteur en scène qui, dans ce système, a toujours le dernier mot. Pas comme dans les Majors hollywoodiens où le producteur détient le final-cut.
« À DIAGONALE, c'était la transparence absolue. Les comptes étaient mis à la disposition de tous les participants du film. Et il y avait un compte film par film, ce qui d'ordinaire ne se fait pas. Car, très souvent, l'argent d'un nouveau film aide les producteurs à payer les dettes du précédent. Or là rien n'était mélangé. À DIAGONALE, chaque film était un territoire. Même s'il arrivait que des films puissent en nourrir d'autres, ou permettent par contagion l'émergence de nouveaux territoires. En 1978, par exemple, je me suis retrouvé sans argent pour produire *Corps à Cœur.* Hélène Surgère et moi-même en étions malades, car réaliser ce film était vital pour nous. Or il se trouve qu'à la même époque, je produisais le film de Guiguet, *Les Belles Manières,* qui avait connu quelques soucis techniques minimes. Des pellicules allant au développement avaient été perdues, et l'assurance nous avait donné de l'argent en retour. Et c'est avec cette petite base d'argent que j'ai pu commencer *Corps à Cœur* ! D'ailleurs, au générique du film, j'avais même pensé mettre : "Merci à Messieurs les assureurs."
Pour ne pas avoir de problèmes d'argent, (sur mes films ou ceux des autres), j'ai toujours passé un contrat avec les réalisateurs, où il était spécifié que le budget du film devait, coûte

que coûte, être respecté. C'était la règle d'or : pas de dépassement. Sur le contrat que j'avais fait avec Marie-Claude Treilhou pour *Simone Barbès*, ne figurait pas de location de voiture. Mon travail de producteur était donc de lui trouver une voiture gratuite. J'ai finalement trouvé une Renault. Mais quand je lui ai appris la bonne nouvelle, elle m'a répondu : "Je n'en veux pas, je veux une Volvo." J'ai tout de suite vu à son œil que c'était primordial pour elle! Je lui ai dit calmement : "Ne t'excite pas, tu auras ta Volvo. Mais mettons-nous au travail sur le budget pour tâcher de retirer ailleurs les 5 000 francs de location de la Volvo." Et elle l'a fait. Je ne sais pas pourquoi elle voulait à tout prix une Volvo. Peut-être à cause de la sonorité du mot qui fait penser à "vulve", et qui donne un écho au sujet du film (le féminisme, les lesbiennes, la pornographie...) »
(...)
Dès ses origines, DIAGONALE n'a jamais réduit ses activités à la seule production de films. L'histoire du 33 rue Danton passe aussi par toutes autres sortes de liens, comme si la famille n'avait de cesse de s'agrandir et de se renouveler. Pierre Bellot, qui achète la maison du Kremlin avec Vecchiali en 1970 et s'installe au rez-de-chaussée, n'a a priori rien à voir avec le cinéma. Mais la famille DIAGONALE est aussi la sienne.
« Quand j'ai rencontré Pierre Bellot, il travaillait dans l'industrie des comestibles. Pour la projection de mon film Les Jonquilles (1972), les pharmaciens, qui m'avaient commandé et produit ce court-métrage, m'ont demandé d'organiser un cocktail. C'est tout naturellement à Pierre que j'ai demandé de m'aider. Il a fait quelque chose de somptueux dans les locaux de RTL, rue du Colisée. Quand j'ai monté DIAGONALE, trois années plus tard, j'ai demandé à Pierre de me rejoindre. J'ai eu l'idée de faire deux départements : un département traiteur et un département cinéma, dans le cadre juridique de la même société, pour qu'il y ait une circulation d'argent entre les deux. Gros apport d'argent par à-coups pour le cinéma, et petit fleuve tranquille pour le traiteur, ce qui permettait de ne pas emprunter quand on commençait les films. Cette conjonction a été formidable, et a duré jusqu'au bout. Diago (le mâle) et Nale (la femelle) étaient les deux chiens de Pierre Bellot. Sur le générique des films que j'ai produits, le spectateur attentif peut ainsi remarquer que quand le mot DIAGO apparaît sur l'écran, surgit la tête d'un chien à l'intérieur d'un médaillon. »

Le cinéma est une industrie. Une autre manière d'envisager, et surtout de formuler, le métier de réalisateur. Pas de tabou donc à faire rentrer de l'argent d'une manière ou d'une autre. Le plus important reste de ne jamais opérer de démission esthétique. Et si l'argent de la bouffe peut apporter des fonds, pourquoi pas ? L'idéologie de Vecchiali ne se fige pas dans une quelconque attitude déjà vue. Il redéfinit autrement les règles de la production, sans trahir celles du cinéma.
En cela DIAGONALE, petite entreprise multiforme, est, dans le paysage français, un curieux OVNI, où circulent les expériences au-delà des étiquettes habituelles. Elle est à la fois une merveille performante d'arte povera ou d'art de récup', et une structure relativement complexe, qui ne fut, dans sa brève histoire (une douzaine d'années), jamais déficitaire. Même si les films ne connurent pas d'énormes succès populaires. *Rosa la Rose* est, dans l'histoire de DIAGONALE, celui qui a le mieux marché, faisant 400 000 entrées sur la France entière (alors qu'il n'avait coûté que 1,8 millions de francs). Peut-être parce que c'est le film de Vecchiali où le premier degré est le plus visible, le moins perturbé par tout ce qui, en filigrane, en ferait un film plus conceptuel (un film métaphorique sur le cinéma). *Rosa* est un film que le spectateur peut ressentir, sans raisonner, sans théoriser. « Ce score a du effrayer UGC qui distribuait le film. Pour eux : Vecchiali, c'est bien, mais quand ça ne gagne pas d'argent, car s'il en gagne, il risquerait d'avoir du pouvoir. Du coup, par représailles, UGC m'a retiré le cinéma Le Biarritz, sur les Champs-Elysées, où le film faisait encore 7000 entrées le dimanche soir en septième semaine ! ».
Au début des années 1980, DIAGONALE a aussi le projet de devenir un espace éditorial. « J'avais envie de créer une revue, liée a la société, qui devait s'appeler Diagonales. Le parti pris était d'organiser avec les réalisateurs de DIAGONALE des tables rondes avec des cinéastes que nous détestions (on était en accord sur les cinéastes que l'on n'aimait pas, et pas sur ceux que l'on aimait).

Tout l'inverse des *Cahiers*. Et si les cinéastes ne venaient pas pour se défendre, on faisait la table ronde quand même, sans eux ! Très vite le projet est tombé a l'eau, et a germé l'idée de faire un film à sketchs afin de le remplacer. C'est devenu *L'Archipel des Amours* (1982). Jacques Frenais, Gérard Frot-Coutaz, Michel Delahaye, Jean-Claude Guiguet, Jacques Davila, Jean-Claude Biette, Cécile Clairval et Marie-Claude Treilhou et moi-même y avons mis en scène chacun un court-métrage. Je leur ai dit : "Il faut que ce soit un film-manifeste, où chaque réalisateur se mouille, aille loin. Alors si vous faites du nombrilisme, allez très loin dans ce sens." Il aurait fallu que le film soit tout sauf mou et consensuel (ce qu'il est). L'échec de ce film a un peu fait éclater le groupe. On se voyait moins qu'avant. D'ailleurs, à part mes propres films, je n'ai plus produit que deux films par la suite : celui de Frot-Coutaz en 1986 (Beau temps...), et celui de Claudine Bories en 1990 *(La Fille du magicien).* »

En 1982, Vecchiali essaie de galvaniser le projet DIAGONALE, en s'impliquant dans la distribution de films. Cela répond à la nécessité de combler un manque dans la chaîne de vie de ses « prototypes ». Son souhait est de remédier au manque de visibilité de certains de ses longs-métrages. Leur succès est en jeu. « Je me souviens d'un débat que j'avais fait après C'est la vie ! dans un cinéma du Forum à Paris. J'ai demandé aux gens dans la salle s'ils avaient vu *Corps à Cœur*, mon film précédent. Trois mains se sont levées sur une salle comble. Cela prouve les déficiences en matière de communication et de diffusion. Avec 60 000 entrées pour *Corps à Cœur* à Paris, il n'y avait aucune raison que des gens qui aient aimé le film ne soient pas venus voir le suivant. Il y avait vraiment une erreur de diffusion. Alors, je me suis mis à distribuer. J'ai créé une société, DIAGONALE DIFFUSION. Peut-être que j'aurais aimé acheter des salles, et devenir exploitant. C'était le rêve de Pagnol, non ? En fait je ne suis pas resté distributeur très longtemps. Le CNC a vite cessé de m'aider à cette tâche. Et quand on sent qu'on dérange, on arrête. »

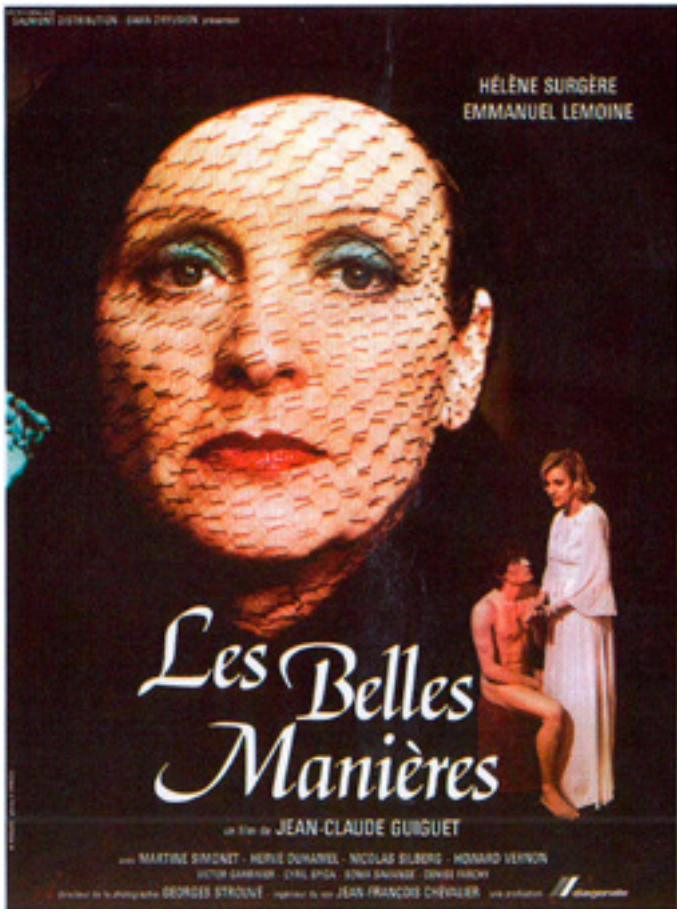
Diagonale / Filmographie

1975 - **Change pas de main** de Paul Vecchiali
1976 - **Le Théâtre des Matières** de Jean-Claude Biette
1976 - **La Machine**
1977 - **Les Belles Manières** de Jean-Claude Guiguet
1978 - **Corps à cœur** de Paul Vecchiali
1978 - **Simone Barbès ou La Vertu** de Marie-Claude Treilhou
1978 - **Cauchemar** de Noël Simsolo
1980 - **C'est la Vie !** de Paul Vecchiali
1980 - **Loin de Manhattan** de Jean-Claude Biette
1982 - **L'Archipel des amours** collectif
1983 - **En Haut des Marches** de Paul Vecchiali
1984 - **Trous de Mémoire** de Paul Vecchiali
1985 - **Rosa La Rose, Fille Publique** de Paul Vecchiali
1986 - **Beau temps mais orageux en fin de journée** de Gérard Frot-Coutaz
1987 - **Once More** de Paul Vecchiali
1988 - **La Fille du Magicien** de Claudine Bories
1993 - **Wonderboy (De Sueur et de Sang)** de Paul Vecchiali
1995 - **Zone Franc(h)e** de Paul Vecchiali
2003 - **À Vot'bon Coeur** de Paul Vecchiali

Les Belles Manières

Jean-Claude Guiguet

Première sortie : 25/04/1979
Quinzaine des réalisateurs, Festival de Cannes 1979
Visa : 48.190
Fiction
Nationalité : France
Durée : 89'
Réalisateur : Jean-Claude Guiguet
Scénario : Jean-Claude Guiguet
Dialogues : Jean-Claude Guiguet, Gérard Frot-Coutaz
Interprètes : Hélène Surgère, Emmanuel Lemoine, Martine Simonet, Nicolas Silberg, Hervé Duhamel, Victor Garrivier
Photo : Georges Strouvé
Son : Jean-François Chevalier
Mixage : Antoine Bonfanti
Montage : Paul Vecchiali, Frank Mathieu, Françoise Dousset
Production : Diagonale



Synopsis : Camille, un jeune homme provincial et prolétaire, devient employé de maison chez une femme encore belle et séduisante, Hélène, bourgeoise aisée et éclairée qui l'embauche pour s'occuper de son fils reclus dans sa chambre depuis des années. Deux êtres, deux mondes se rencontrent. Parmi les bibelots et les fleurs, le rapport du jeune homme à cet univers clos, étrange et étranger, tourne bientôt à la tragédie...

Jean-Claude Guiguet
–
Réalisateur
• Cours métrages
La Visisteuse (dans *L'Archipel des amours*), 1981
Une nuit ordinaire (dans *L'amour est à réinventer / Dix Histoires d'amour au temps du sida*), 1996
Métamorphose, 2003
• Longs métrages
Les Belles Manières, 1978
Faubourg Saint-Martin, 1985
Le Mirage, 1991
Les Passagers, 1999

Acteur
L'Étrangleur de Paul Vecchiali, 1972
Femmes, femmes de Paul Vecchiali, 1975
La Machine de Paul Vecchiali, 1977
Le Théâtre des matières de Jean-Claude Biette + décors et costumes, 1977
En haut des marches de Paul Vecchiali, 1982
Métamorphose de Jean-Claude Guiguet (court métrage), voix off seulement, 2003

Jean-Claude Guiguet

–

« L'histoire racontée dans *Les Belles Manières* n'est pas un fait divers singulier, et ne cherche pas à se prendre pour une fable exemplaire. Elle respecte l'autonomie et la couleur particulière de chaque personnage comme elle refuse les charmes de l'anecdotique et les pièges du naturel. La seule ligne autour de laquelle j'ai développé l'intrigue obéit à un sentiment qui s'est imposé au fur et à mesure des progrès du récit. Ce sentiment peut se résumer en quelques questions : à quoi ressemblent les rapports qu'un régime libéral entretient avec ceux qui lui sont soumis ? Ont-ils une nature ambigüe ? J'ai représenté le pouvoir libéral par une belle femme qu'interprète ici Hélène Surgère. Son pouvoir, c'est sa séduction et non ses possibilités répressives devenues invisibles derrière l'image d'un charme constamment opérationnel. Je ne sais pas si cette stratégie du pouvoir est consciente a priori. En ne l'enfermant pas dans un postulat, j'en observe mieux les diverses manifestations : il s'agit d'un pouvoir ouvert, non dogmatique, évoluant avec le mouvement général des mœurs qui agitent l'air que nous respirons. Je souhaite que ces quelques remarques n'apparaissent pas comme un mode d'emploi ou une mise en demeure. C'est en dehors, à côté, dans la marge de ces mots-là que le film commence. Je ne cherche pas à convaincre mais à troubler. À la modernité intimidante d'une norme éclatée, je préfère une mise en place aux contours simples, ne perdant ainsi jamais de vue le mot de Cocteau : « On ferme les yeux des morts avec douceur ; c'est aussi avec douceur qu'il faut ouvrir les yeux des vivants. »

Extrait d'un entretien avec Jean-Claude Guiguet, par J. Euvrard et A. Roy publié dans *24 images* n° 66, en 1993

–

« Je suis l'un des derniers Mohicans, car figurez-vous que je pense que le cinéma est un art. Donc pour moi, je suis obligé lorsque je tourne un film – et j'en fais un tous les cinq ans – de ne pas me contenter de photographier la réalité. Je dois la transformer. Je suis rilkien, pour ne rien vous cacher. Mon auteur de chevet, c'est Rilke. Pour lui comme pour moi, et c'est pourquoi je lui suis fidèle, il n'y a pas d'art si on ne transforme pas la réalité en splendeur, en beauté. »

« Hélène Surgère »
in *Paul Vecchiali – La Maison cinéma*,
Matthieu Orléan, éditions de l'Œil, 2005
–

Hélène Surgère est ce que Vecchiali appelle une véritable « militante DIAGONALE ». De son vrai nom Hélène Collet, elle choisit le pseudonyme de Surgère (d'abord avec un « s » à la fin puis sans), en hommage à la muse du poète Ronsard. Vecchiali la rencontre vers 1964 à l'époque où elle travaille comme modèle pour une société produisant des romans-photos. Perclus de problèmes financiers, et incapable de vivre complètement sa passion pour le cinéma[1], Vecchiali travaille pour ces mêmes romans-photos au poste de comptable. Sauf une fois où, remplaçant quelqu'un de malade, il écrit les bulles de textes d'un épisode et découvre par la même occasion les jambes longilignes d'Hélène Surgère. L'actrice apparaît la première fois dans son cinéma avec un petit rôle dans *Les Ruses du Diable*[2]. Elle aura sa première scène mémorable dans *L'Étrangleur* où elle joue, sous son nom d'Hélène (jeu de miroir oblige entre réalité et fiction), une ex-comédienne au chômage, au bord du gouffre, désespérée, au point de laisser venir la mort à elle. *Femmes Femmes* sera sa consécration, son premier rôle principal. Dans le prolongement du rôle précédent, elle est à nouveau une ex-comédienne au chômage du nom d'Hélène, version extravertie et déchaînée, battante et peut-être même machiavélique. Hélène Surgère se retrouve avec Nicolas Silberg dans *Les Belles Manières* de Jean-Claude Guiguet (produit par DIAGONALE) juste avant *Corps à Cœur* de Vecchiali. Dans ce dernier, dès leur première rencontre, les personnages semblent partager un secret. Celui de s'être rencontrés dans un film antérieur (comme on dirait une vie antérieure), avec cette irradiation dans les yeux qui donnent à leur présence une nécessité irrémédiable. Le destin n'est pas la volonté toute puissante d'un Dieu, mais l'unité du groupe (DIAGONALE) qui crée un cadre de pensée indépassable. Chaque film est un, mais il livre aussi un plan d'ensemble. La structure submerge l'inédit, et lui donne une force au lieu de l'appauvrir (ou de le rendre anecdotique). À chaque essai achevé ou inachevé, Paul Vecchiali se passionne pour la dialectique de l'un (émotionnel) et du tout (architectural). En néo-marxiste polytechnicien (même s'il est à la fois tout cela et rien de tout cela), il laisse l'ensemble livrer le sens de chaque particule. Il ne fait pas du cinéma dans un système. Il pense le système. Le système est dans chacun de ses films, jusqu'à ses rimes d'acteurs qui n'échouent pas dans une histoire ou dans un plan par hasard. Ce vaste hors champ dans leur regard qui décuple l'émotion et la rend transcendante.

1 - À cette époque, Vecchiali gravite dans le milieu du cinéma à des postes subalternes : missions au Service de Recherche de l'ORTF, assistant sur Passeport diplomatique de Robert Vernay, assistant sur L'Or du Duc de Jacques Baratier.
2 - Clin d'œil ou pas, rappelons que le film tout entier est sous l'emprise des romans-photos (« Sortilège »), dont s'abreuve Ginette, l'héroïne (Geneviève Thénier).

Simone Barbès ou la vertu

Marie-Claude Treilhou

Première sortie : 27/02/1980
Visa : 50.643
Fiction
Nationalité : France
Durée : 76'
Réalisatrice : Marie-Claude Treilhou
Interprètes : Ingrid Bourgoin, Martine Simonet, Michel Delahaye
Photo : Jean-Yves Escoffier, Franck Sechan
Son : Yves Zlotnicka, Georges Daublon
Mixage : Antoine Bonfanti
Montage : Paul Vecchiali, Khadicha Bariha, Frank Mathieu
Musique : Roland Vincent
Production : Diagonale

Synopsis : Simone et Martine sont ouvreuses dans un cinéma porno de Montparnasse. Installées dans le hall, elles accueillent les habitués, rembarrent les machos et discutent pour passer le temps.
À minuit, Simone rejoint son amie, entraîneuse dans une boîte de nuit lesbienne.
Elle attend, s'impatiente, s'en va.
Dans la rue, une voiture la suit. Un homme à l'allure distinguée l'invite à monter...

Marie-Claude Treilhou
–
Réalisatrice
• Cours métrages
Une sale histoire de sardines (TV), 1983
Lourdes, l'hiver (documentaire, Prix Jean-Vigo), 1983
Il était une fois la télé (documentaire), 1985
Gaby, artisan charcutier, 1988
Paroisses, paroissiens, paroissiennes (documentaire), 1995
Au cours de musique (documentaire), 2000
• Longs métrages
Simone Barbès ou la vertu, 1980
L'âne qui a bu la lune, 1988
Le Jour des rois, 1991
En cours de musique (documentaire), 2000
Un petit cas de conscience, 2002
Les Métamorphoses du chœur (documentaire), 2004
Couleurs d'orchestre (documentaire), 2007

Actrice
La Machine de Paul Vecchiali, 1977
Les Belles Manières de Jean-Claude Guiguet, 1978
Corps à cœur de Paul Vecchiali, 1978
Rosa la rose, fille publique de Paul Vecchiali, 1985
Un petit cas de conscience de Marie-Claude Treilhou, 2002
À vot' bon cœur de Paul Vecchiali, 2003
Cap Nord de Sandrine Rinaldi, 2007
Une Belle Croisière de Boris Lehman, 2008

Extrait d'un entretien avec Marie-Claude Treilhou réalisé par Tifenn Jamin et Raphaël Lefèvre, publié dans *Répliques* n° 7, novembre 2016

–

Répliques – Comment vous est venue l'idée de *Simone Barbès* ?

Marie-Claude Treilhou – Je travaillais dans un cinéma – dans le cinéma qui est dans le film, précisément.

R – Rue de la Gaîté ?

MCT – Oui, rue de la Gaîté. Je vivais la nuit, dans les boîtes, les lieux glauques. Ces situations étaient celles de ma vie quotidienne.

R – Le film est très structuré. C'est un drame en trois actes, avec unité de temps (une nuit) et de lieux (un cinéma porno, une boîte lesbienne, une voiture).

MCT – Oui, il y avait cette envie de mettre un peu de distance théâtrale, mais c'était plus un instinct qu'une pensée, franchement. En tout cas, je n'aurais pas été capable de l'expliciter. Pas vraiment. C'était un instinct qui me venait de la philosophie, de certaines lectures, de certains films probablement. À cette époque, j'avais une véritable vénération pour Ozu. Une vénération ! J'étais allée voir tout Ozu à la Cinémathèque. J'adorais ce regard sur les gens minuscules, cette profondeur du très peu, avec tant de rigueur.

R – L'envie de traiter des petits enjeux de la vie ordinaire ?

MCT – Oui, je m'y retrouvais vraiment. Cette tendre cruauté, cette fantaisie profonde mais tout en retenue. J'aimais beaucoup.

R – Vous ajoutez à cela un certain rapport au théâtre, au tragique, au comique. Les oscillations de tonalité sont parfois frappantes.

Il y a ce plan presque opératique, sous une lumière rouge, où Sonia Saviange joue une folle qui poursuit un homme dans la rue. Auparavant, Simone Barbès a raconté à sa collègue l'épisode auquel elle vient d'assister sur le ton du fou-rire, et juste après elles se disent que c'est un mélo, que ce n'est en fait pas drôle du tout.

MCT – Oui. C'était comme ça qu'on vivait. Et c'étaient en réalité des scènes de cet ordre auxquelles on assistait. Je les ai compliquées avec cette histoire de robe de mariée, évidemment. La seule chose que j'avais à l'esprit, c'est que je sentais qu'on basculait, qu'on changeait d'époque, de civilisation, avec cette massification de la pornographie. Je ne me le formulais pas encore comme « marchandisation », mais je pensais vraiment qu'il se passait quelque chose. Avant, il y avait de rares *sex shops* très réservés, et puis tout à coup il y a eu ces cinémas. Très fréquentés, à la sauvette. Je crois que ce film, maintenant que j'y ai réfléchi, est le témoignage de ce sentiment très puissant que j'avais d'assister à une mutation qui se matérialisait *là*. Un rapport entre le masculin et le féminin, et à la représentation en général. Ça a été ma manière de traiter ce renvoi à une solitude amplifiée, absolue. Une désacralisation qui aurait des répercussions sur une société, sur l'universel.

R – La première partie comporte une galerie de personnages majoritairement masculins, et la deuxième partie met en scène presque uniquement des femmes.

MCT – Oui. C'est la séparation, si vous voulez. La séparation des solitudes. Sans illusions, sans rêveries. C'est la fin des rêves – de princes, de princesses, mais c'est plus que ça encore. C'est une modification réelle, profonde, d'un rapport du masculin et du féminin, du rapport amoureux, de la forme familiale dans nos sociétés.

R – Dans le cinéma, deux yeux en néons nous dévisagent au milieu du hall. Faisaient-ils partie du décor ?

MCT – Ils ont été rajoutés, le plafond était bas, il fallait un éclairage de fond. Il y en avait déjà dans un coin, et ça a plu à Jean-Yves Escoffier [chef opérateur du film] – qui était quand même un mégalomane de première catégorie : il voyait grand.

R – Il y a un équilibre très fragile dans le film entre la couleur et les dialogues. Les images, du fait d'un travail sur la lumière, les couleurs, la densité, qu'on voit rarement dans le cinéma français, risquent toujours de court-circuiter les dialogues. Surtout dans un cinéma comme le vôtre, qui travaille beaucoup les différences de langage, les monologues… Vous posiez-vous la question du choix de la couleur à tel ou tel moment ?

MCT – Non, pas du tout. J'ai laissé faire Escoffier. C'était très difficile, ce hall de cinéma, du point de vue de la lumière. Donc ces yeux de néon l'ont aidé. C'est vraiment lui, ça. Je voulais quelque chose d'un peu glauque dans les lumières. Je n'ai pas le souvenir d'avoir demandé beaucoup plus que ça.

Le reste est venu par les initiatives de Gérard [Frot-Coutaz], de tout le petit monde qui était là : c'était une ruche avec des voisins de mon quartier, mes amis, tous les fous de la nuit que je côtoyais et encore les amis de Gérard, qui s'occupaient du maquillage, des costumes, des décors… et qui faisaient leurs propositions. Ce n'est pas moi qui ai décidé d'habiller Martine Simonnet en jaune, par exemple, ni de la coiffure d'Ingrid Bourgoin. Je m'en fichais un peu, j'étais assez angoissée par le découpage.

R – Par ailleurs, il y a un travail sur le son, avec une sorte de basse continue des gémissements de porno, qui parfois crée des effets comiques, parfois devient plus mélancolique. Lorsque les pleurs de Martine Simonnet se mêlent aux râles d'une actrice porno, ils semblent se fondre un seul et même son. Était-ce voulu ?

MCT – Oui, bien entendu. C'est ce relief dont je vous parlais tout à l'heure, cette espèce de confrontation du mélo et du sentiment avec le trivial et la pornographie, avec ce monde dans lequel on basculait, la fin des illusions – mais tout en gardant le jeu, du jeu encore… C'était ça, le film.

R – Beaucoup de personnages ont perdu leurs illusions et vivent ou racontent leurs petites histoires de cœur : la collègue se plaint de son homme, Simone se fait mener en bateau par sa copine dans la boîte… Des histoires de solitude.

MCT – Oui, de solitude, absolument. De défis, de défiance, d'exploitation. Autant de fictions que d'êtres, de dignités. Des histoires de classes, aussi.

R – Cette histoire de solitude n'est pas uniquement dans les dialogues mais aussi dans les rapports, les non-dits, les silences… Elle est vraiment affirmée au moment où une jeune femme chante une chanson punk, *Nanamec*, qui est un cri d'indépendance féministe. Est-ce le genre musical qu'il fallait ?

MCT – C'est arrivé ainsi et ça ne m'a pas dérangée. D'ailleurs je n'ai saisi les paroles qu'après coup, mais je ne m'identifiais pas du tout à ça. Ce que je trouvais intéressant, c'était le mélange des genres dans ces extrémités baroques. Le cabaret, le punk… Je n'ai jamais été féministe dans les règles d'alors, non, et même résolument, puisque j'ai refusé d'aller dans des festivals de femmes à part parce que je trouvais que ce n'était pas ça, le problème.

R – Le problème serait avant tout celui des classes ?

MCT – Oui.

R – Ces questions ne peuvent-elles pas se recouper ?

MCT – Si, forcément, je pratiquais cet assemblage. Mais je me suis toujours vécue comme un être humain, sinon je pense que j'aurais eu une vie très différente. Je ne me suis jamais dit que j'étais une femme. Peut-être que je n'en suis pas une. C'est très curieux ce que je vous dis, vous le croyez ou vous ne le croyez pas, mais je ne me suis jamais vécue comme une femme. Ce qui est extraordinaire, c'est que j'en suis une, j'en suis toujours aussi étonnée.

R – Dans la dernière partie de *Simone Barbès ou la Vertu*, dans la voiture, Michel Delahaye est à la fois en retrait et nerveux, effarouché puis charmeur, lançant des regards tantôt ahuris, tantôt enjôleurs… L'avez-vous beaucoup dirigé ?

MCT – Pas tant que ça. Je crois que ce rôle lui a énormément plu, il s'y est retrouvé. Et c'est quelque chose qui se passe avec Ingrid Bourgoin. Tout de suite, je crois, ils se sont trouvés bien ensemble. Ils étaient vraiment seuls. Moi, j'étais cachée derrière, ne voyant rien, n'entendant que très mal. Ils avaient en face d'eux l'opérateur couché sur le capot de la voiture et des lumières en pleine gueule ! Je ne sais pas comment elle a fait pour conduire, cette petite Ingrid. Elle s'est bien débrouillée, franchement.

R – Dans *Simone Barbès*, Ingrid Bourgoin dit : « Je suis gogo aux Folies, seins nus. » Est-ce qu'elle ment ou est-ce qu'elle dit la vérité ? Ce serait alors quelque chose qui n'aurait pas été montré, puisque nous ne l'avons vue qu'ouvreuse dans un cinéma. Comme c'est l'acte où « tombent les masques », d'une certaine manière, on se pose la question.

MCT – J'avais vu dans les petites annonces que le Crazy Horse recrutait des serveuses et des danseuses seins nus. Je me suis dit : « Après tout, tu n'es pas trop mal foutue… » Bien maquillée, bien coiffée, habillée par une copine, je suis allée me présenter. Celui qui faisait la revue m'a dit que je n'étais pas retenue, mais j'ai fait une lettre disant : « J'ai été refusée, mais ce serait gentil de m'envoyer une place pour que je voie le spectacle. » Il m'a envoyé deux places. Je crois que ce dialogue vient de cette anecdote. Les seuils d'une réalité à une autre étaient légers. Si j'avais été retenue au Crazy, une tout autre vie commençait.

R – Pour vous, ment-elle, ou là n'est pas la question ?

MCT – Là n'est pas la question. C'est comme lui, quand il dit qu'il est croupier à Enghien… C'est possible. La fausse moustache montre bien à quel point c'est *possible*, justement. Tout est possible. Et ce qui est imaginaire aussi.

R – D'où vient l'idée du chant de Fauré, qui fait décoller le film vers le lyrisme ? C'est d'ailleurs le seul moment où on n'est plus sur eux : on les quitte pour un contrechamp du point de vue de la voiture.

MCT – C'est venu tout à fait par hasard, j'ai découvert ça et j'étais envoûtée. C'était exaltant de confronter le trivial et le sublime, ces formes d'amour aussi extrêmement étrangères les unes aux autres.

Extrait d'un article de Louis Skorecki publié dans *Libération* 30 août 1999

–

Dans ce film somptueux, il y a autant d'histoires que de personnages, des personnages mal assortis qui trimballent des bouts de leur passé dans des sacs à dos imaginaires. Autant de souvenirs qui ne surgissent par aucun artifice, aucun flash-back, aucune confession. On les devine frontalement, dans un regard, un sourire, une voix mal assurée, un bégaiement intérieur.

Simone Barbès ou la vertu prouve qu'on peut réconcilier le fantastique social (le réalisme poétique, si l'on préfère) et les audaces formelles de la Nouvelle Vague, avec un sens de la séduction inédit à ce jour.

Beau temps mais orageux en fin de journée

Gérard Frot-Coutaz

Première sortie : 27/08/1986
Perspective du cinéma français, Festival de Cannes 1986
Visa : 60.748
Fiction
Nationalité : France
Durée : 84'
Réalisateur : Gérard Frot-Coutaz
Scénario : Gérard Frot-Coutaz, Jacques Davila
Dialogues : Gérard Frot-Coutaz, Jacques Davila
Conseil artistique : Shula Siegfried
Interprètes : Micheline Presle, Claude Piéplu, Xavier Deluc, Tonie Marshall
Photo : Jean-Jacques Bouhon, Stéphane Cami, Dominique Perrin
Son : Yves Zlotnicka, Roger Di Ponio
Mixage : Paul Bertault
Montage : Paul Vecchiali, Frank Mathieu
Musique : Roland Vincent
Production : Diagonale, Films A2, J.M', Gérard Frot-Coutaz

Synopsis :
Été 1985, à Ménilmontant. Jacques et Jacqueline sont mariés depuis quarante ans. Leur vie commune balance entre la tendresse et l'agacement. Aujourd'hui, l'atmosphère est à l'orage et leur fils, Bernard, débarque à l'improviste avec sa nouvelle amie...

Gérard Frot-Coutaz
–
Réalisateur
• Courts métrages
Derniers remparts, 1974
Transcontinental, 1976
Le Goûter de Josette (dans *L'Archipel des amours*), 1982
Le Tiers providentiel, 1985
Peinture fraîche, 1991
Bouvet et son texte, 1992
• Longs métrages
Beau temps mais orageux en fin de journée, 1985
Après après-demain, 1989

Acteur
La Machine de Paul Vecchiali, 1977
En haut des marches de Paul Vecchiali, 1983

Extrait d'un entretien entre Serge Daney Micheline Presle et Gérard Frot-Coutaz publié dans *Microfilm* n°47, le 14 septembre 1986

–

Serge Daney – Bonsoir et dans la grande série « Vive le cinéma français », après Eric Rohmer et avant, Alain Cavalier, Gérard Frot-Coutaz pour son premier long-métrage *Beau temps mais orageux en fin de journée*, et last but not least, Micheline Presle, star incontestable du film. Enfin star entre guillemets, parce qu'on va parler de ce rôle et de l'étrangeté de ce rôle formidable. Donc Gérard Frot-Coutaz, dont c'est le premier long métrage. Je me souviens avoir vu des courts, qui étaient déjà la préfiguration de ce que l'on voit dans le long. Le thème de la visite, la famille, le petit... le petit monde autarcique qui s'effondre tout d'un coup. Dans ce film, pas très réussi, qui est un film à sketchs, qui s'appelle *L'Archipel des Amours*, le meilleur des sketchs, c'était vous qui l'aviez fait. Je peux le dire parce que je le pense et je l'ai même écrit à l'époque. Et c'était un petit peu pour moi la bande-annonce de celui-là, donc on va parler de... tôt ou tard, de comment passer d'une petite structure à une grande forme. C'est un problème que vous avez rencontré et que vous rencontrerez. Le problème du microscopique et de la grande histoire. Mais on va commencer de manière beaucoup plus simple. En demandant à Micheline Presle comment elle a été contactée par Gérard Frot-Coutaz pour faire ce film ?

Micheline Presle – Et bien, j'ai justement rencontré Bernard Frot-Coutaz pendant le tournage des sketchs de *L'Archipel des Amours*. On s'est connu à ce moment-là. On a eu un très bon contact. On s'est revu. On est devenu amis, puis un jour il m'a téléphoné, sans préambules, il ne m'en avait pas parlé avant. Il m'a dit : « Voilà, j'ai écrit un scénario et j'aimerais bien... » – il me disait vous à ce moment-là *(rires)* – « que vous le lisiez et que vous disiez ce que vous en pensez. » Alors je l'ai lu. J'ai lu son scénario et j'ai trouvé ça très intéressant. C'était très touffu. Il y avait beaucoup de choses. Il était très épais. Tout était là. Enfin, il y avait encore à retravailler. C'est ce que je lui ai dit : « Bon, il y a plein de choses, mais il y a presque trop de choses, mais, moi je trouve ça assez étonnant et intéressant. » Il a retravaillé dessus, d'ailleurs avec Jacques Davila. Voilà, le scénario définitif...

SD – Alors, on va faire le contre-champ, Gérard Frot-Coutaz...

Gérard Frot-Coutaz – Un vrai film, il faut des champs contre-champs…

SD – Ben oui, comme vous êtes tous les deux là… Est-ce que c'était Micheline Presle d'emblée dans votre esprit ?

GFC – Absolument, je relève un petit truc amusant. Micheline m'appelle Bernard…

MP – Je t'ai dit « Bernard » ?

GFC – Oui, alors que je m'appelle Gérard, comme tu le sais très bien, mais ce qui est très drôle c'est que Jacqueline se trompe beaucoup dans les prénoms, ce qui m'amuse beaucoup. À la rencontre avec Micheline, moi c'est quelqu'un que j'aimais beaucoup quand j'étais gosse dans les fameuses *Les Saintes Chéries*, que j'ai découvert plus tard et que j'adorais, comme gosse et que j'ai découvert après tout ce qu'elle a fait d'autres et de très grand. C'est une comédienne que moi, j'adorais. On s'est rencontré. On s'est rencontré à l'époque d'*Archipel*, comme le disait Micheline et je tournais autour de ce sujet depuis un moment et tout d'un coup je me suis dit : « Mais c'est Micheline qui doit faire ce rôle. » J'avais beaucoup de mal à l'écrire, parce-que c'était un peu obscène pour moi. Avec le sujet, j'avais beaucoup de mal et d'un seul coup en fréquentant Micheline, j'ai compris que c'était elle et j'ai écrit pour elle et j'ai écrit très très vite. J'ai écrit trois cents pages en trois semaines. Elle a vraiment catalysé mon désir d'écriture, par elle et pour elle.

SD – Alors nouveau contre-champ, je retourne à Micheline Presle. Qu'est-ce qui devait être obscène pour Gérard Frot-Coutaz dans ce rôle ? Parce qu'il a mis le mot « obscène », qui est un mot très fort.

MP – Si tu dis ça, c'est parce que tu penses que c'est quelque chose d'assez autobiographique et que bon c'est peut-être pour ça que ça te parait obscène, parce que moi… Non, je ne comprends pas le mot « obscène ».

GFC – Ben, tant mieux si tu ne comprends pas…

MP – Je ne comprends pas la charge du mot « obscène », par rapport au film. Enfin, en tout cas ce n'est pas du tout ce que j'ai ressenti.

SD – Non, mais je sais bien que c'est différent pour celui qui écrit le rôle et celui qui l'interprète.

MP – Bien sûr.

SD – Ce n'est pas mystérieux de penser que tout le monde a une maman et il y a un moment où les gens, avec l'âge, finissent par ne plus s'y retrouver. Là, il y a forcément une charge autobiographique. Je crois que si le film est si fort, enfin moi c'est ce qui m'a touché… C'est parce que c'est d'une justesse absolument imparable. C'est beaucoup plus que du vraisemblable, du bien-rendu, du bien calibré… Il y a quelque chose qui à chaque seconde est…

MP – Non, il y a une identification des personnages…

SD – C'est ça, ce que l'on ne voit pas beaucoup dans le cinéma français. Pour une femme qui a des grands enfants, qui vient de quitter son boulot, qui commence la retraite depuis pas très longtemps et qui tout d'un coup, a le reflue

sur elle de toute sa vie et qui ne sait pas quoi en faire, parce que tout le monde a quelque chose dans sa vie qui correspond à ça. Qui est obscène, aussi dans le sens où tout bêtement le cinéma, en général, évite la question. Il y a aussi une autre question, qui est corollaire, c'est qu'à part Darrieux, qui elle aussi, fait une sorte de...pas de retour, parce qu'elle a toujours été là, mais dans le dernier film de Jacquot et dans le film de Demy, dans *Une Chambre en Ville*... Il n'y a pas beaucoup de comédiennes qui, aujourd'hui, pourraient donner corps à cette chose qui existe dans la France, dans le monde entier... Il faut effectivement un jeune cinéaste et une actrice plus expérimentée pour faire cette obscénité-là, parce qu'effectivement qui va du rapport à la mère. Ce n'est pas très mystérieux. Et passe bien, c'est à dire n'est pas complaisance ou comme folklore, puisque c'était ça le double écueil. La complaisance, trop autobiographique, trop « c'est comme ça, c'est comme ci, c'est mes tripes... etc. » ou le folklore, c'est à dire regarder ce petit monde à la fois touchant et pathétique... etc., parce que le film ne tombe jamais dans l'un ni dans l'autre.

GFC – Je crois que c'est justement où la rencontre entre Micheline et moi est cruciale, parce que moi pour le moment, et je ne sais pas ce que l'avenir me réserve, mais je sais que je n'ai pu écrire et je ne peux toujours écrire qu'en partant de... l'autobiographie, ce n'est pas quelque chose qui me passionne, mais en tout cas en parlant de mes émotions les plus fortes et les plus violentes. C'est là où il y a autobiographie, pas forcément sur la chose même.

SD – Bien sûr, on part d'une émotion qui est incontournable...

GFC – Et c'est effectivement ça, qui est mon moteur d'écriture et mon désir de cinéma. Un de mes désirs de cinéma, en tout cas d'écriture et Micheline, par ailleurs, était, pour moi, complètement la concrétisation dans le spectacle de ce que je ressentais émotionnellement. Étant donné, que moi, je ne peux parler que de choses qui me touchent profondément et en même, j'ai un très grand plaisir du spectacle. C'est à dire j'ai horreur du petit réalisme, du petit naturalisme. J'aime le spectacle. Si j'avais pu, je l'aurais tourné en scope ce film.

SD – Oui, bien sûr.

GFC – Et Micheline, de par son talent, de par sa présence, de par son originalité, de par sa grâce, de par son autorité naturelle... Excuse-moi, mais de par ton coté « star », parce que tu en es une.

SD – Ce n'est pas une question, dans le film c'est la star. Dans la famille, c'est la star…

GFC – C'est une question de présence et tu es une vraie star. Tu m'as permis de pouvoir complètement écrire et réaliser ça.

MP – Oui, mais ce que tu dis c'est très juste. D'ailleurs, pour moi aussi, le petit réalisme ne m'intéresse pas et j'aime le spectacle et justement ce personnage est un personnage théâtral. Elle théâtralise son quotidien, elle vit…

SD – Ce qui d'ailleurs exaspère Piéplu, le mari…

GFC – Oui, qui est condamné à être son premier public.

MP – Elle vit une folie ordinaire. C'est ça que je trouvais intéressant, qui me motivait, qui me stimulait et qui m'a sans doute fait trouver bon, les choses… De par ses ressorts, qui existent, dans ce qui est écrit par Gérard.

SD – Il y a quelque chose, que moi je trouve bouleversant dans le film c'est votre regard, dans le film. Donc, vous avez des lunettes, mais ça veut dire quoi jouer sans lunettes, par exemple, ça peut jouer un rôle. Il y a quelque chose de perdu…

MP – Ah mais ce que vous dites est très juste, le regard c'est primordial.

SD – Absolument.

MP – C'est primordial, parce que d'ailleurs…

SD – … elle a enlevé ses lunettes…

MP – … au cinéma, dans le fond on peut très bien se passer des mots. Pas tout le temps, mais on peut se passer des mots, parce qu'il y a le regard. Le regard prime tout, alors s'il y a les mots… Par exemple, là je trouve que le film de Gérard est extrêmement bien écrit.

Extrait d'un entretien avec Marie-Claude Treilhou réalisé par Tifenn Jamin et Raphaël Lefèvre, publié dans *Répliques* n° 7, novembre 2016

–

(…) j'ai rencontré Gérard Frot-Coutaz, on est devenus très amis. Je crois que je le fascinais par mes extrémismes, mes engagements, mes fanatismes. Et une espèce d'innocence. Gérard était quelqu'un d'assez posé, prudent. Moi, j'étais le contraire, alors évidemment ça l'amusait. On se complétait un peu. Parce que j'avais des avis très ardents sur les films que je voyais avec lui, ou que j'avais vus avant. Ça le frappait, et il m'a dit : « Vraiment, tu devrais écrire ! »
Frot-Coutaz m'entraînait à la Cinémathèque. C'est vraiment Gérard qui m'a fait voir des films. Frot-Coutaz était un frère pour moi, un grand généreux. Il est mort du SIDA, bien entendu. Parmi les premiers.
Gérard, petit à petit, m'a appris à regarder les films : comprendre un cadre, un plan, un plan-séquence, la profondeur de champ, etc. Et il m'a fait venir sur un tournage de Paul Vecchiali. Comme il était un « enfant de la famille », je suis devenue une enfant de la famille.

Paul Vecchiali a écrit les paroles de « Tes visages», chanson qui apparaît à la fin de *Beau temps mais orageux en fin de journée.*

–

« Quelle histoire ! Je produisais *Beau temps mais orageux…* en même temps que je tournais *Rosa la rose*. Gérard Frot-Coutaz me téléphone à une heure du matin un vendredi et me dit : "Je suis en panne… Mardi il faut que Micheline Presle chante une chanson. Je sais que tu connais très bien les chansons. Dis-m'en une". Je l'engueule de me réveiller, je raccroche, naturellement je n'arrive pas à me rendormir et j'écris "Tes visages" en trois minutes. Je téléphone à Roland [Vincent], je dicte la chanson sur son répondeur. Le lendemain soir il avait terminé la musique et il avait même trouvé quelqu'un pour m'apporter le play-back de Los Angeles où il habitait à l'époque. Le mardi Micheline a chanté "Tes visages". »