



Au Revoir
Là-Haut



Au Revoir Là-Haut

D'APRÈS LE ROMAN DE
PIERRE LEMAITRE
PRIX GONCOURT 2013
PARU AUX ÉDITIONS ALBIN MICHEL

UN FILM DE
ALBERT DUPONTEL

**NAHUEL
PEREZ BISCAYART**

**ALBERT
DUPONTEL**

**LAURENT
LAFITTE**
DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

**NIELS
ARESTRUP**

**ÉMILIE
DEQUENNE**

**MÉLANIE
THIERRY**

DURÉE DU FILM : 1H57

SORTIE LE 25 OCTOBRE 2017

DISTRIBUTION : PATHÉ FILMS
NEUGASSE 6,
8031 ZÜRICH 5
TÉL : 044 277 70 83
KATHARINA.STRAUMANN@PATHEFILMS.CH

RELATIONS PRESSE
JEAN-YVES GLOOR
ROUTE DE CHAILLY 205
1814 LA TOUR-DE-PEILZ
TÉL : 021 023 60 00
FAX : 021 023 60 01
JYG@TERRASSE.CH



SYNOPSIS

Novembre 1919.

Deux rescapés des tranchées, l'un dessinateur de génie, l'autre modeste comptable, décident de monter une arnaque aux monuments aux morts.

Dans la France des années folles, l'entreprise va se révéler aussi dangereuse que spectaculaire...



ENTRETIEN AVEC ALBERT DUPONTEL

Pouvez-vous nous parler de la genèse de ce projet ? Qu'est-ce qui dans le roman de Pierre Lemaitre vous a donné envie de l'adapter ?

En plus de mon énorme plaisir de lecteur, je trouvais le livre extrêmement inspirant. J'y ai vu un pamphlet élégamment déguisé contre l'époque actuelle. Tous les personnages me paraissaient d'une modernité confondante. Une petite minorité, cupide et avide, domine le monde, les multinationales actuelles sont remplies de Pradelle et de Marcel Péricourt, sans foi ni loi, qui font souffrir les innombrables Maillard qui eux aussi persévèrent à survivre à travers les siècles.

Le récit contenait également une histoire universelle, dans le rapport d'un père plein de remords, à un fils délaissé et incompris. Et enfin, l'intrigue de l'arnaque aux monuments aux morts créait un fil rouge donnant rythme et suspense au récit.

Tous ces éléments ont fait que pour la première fois pour moi une adaptation me paraissait faisable et judicieuse. De surcroît le livre de Pierre Lemaitre est un véritable mode d'emploi pour un scénario tant son écriture est visuelle et ses personnages parfaitement définis psychologiquement, le tout dans une narration aux rebondissements continus.

Comment s'est passée l'adaptation ?

Pour une fois l'écriture s'est passée rapidement mais encore une fois, le livre de Pierre était un tel mode d'emploi que cela en était presque facile. J'ai écrit une version 0 en 3 semaines. Malgré tout, je précise que nous avons tourné la version 13. Pierre m'a laissé une liberté totale, on ne s'est vus que deux fois et ce, pour discuter de la fin. Il va sans dire que je ne me serais pas risqué à cette modification sans son aval.

Quels ont été vos partis-pris dans l'écriture du scénario ?

De ce livre de 600 pages, mon « parti-pris » a été d'aller à l'essentiel, à savoir la relation forte et passionnée Albert – Edouard, que j'ai confrontée assez tôt dans le scénario à l'« arnaque » proposée par Edouard. Il me fallait un pitch scénaristique pour articuler l'histoire au cinéma. En effet dans le livre, l'« arnaque » arrive dans le dernier tiers, et un de mes travaux principaux a été de la positionner très tôt dans l'histoire.

De même, le spectateur est beaucoup plus paresseux que le lecteur. Pour garder rythme et attention, j'ai relié tous les personnages entre eux, encore plus que dans le livre afin que tout renvoie à tout. Par exemple, c'est Edouard qui met Merlin sur la piste de Pradelle pour se venger de celui-ci. Cette transition n'existe pas dans le livre.

Et pour finir, j'avais très envie de la rencontre Péricourt père – fils et de ce dialogue sur la terrasse du Lutetia, ainsi que d'un règlement de compte Maillard – Pradelle. Là aussi, je pense que le spectateur en a besoin mais pas forcément le lecteur

Entre comique et tragédie : ni tout à fait burlesque ni totalement pathétique... comment parvenez-vous ainsi à lier les deux ? Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette tension ?

Là encore, ces valeurs étaient très présentes dans le livre de Pierre (par exemple la phrase « laide de face mais belle de dot » est de lui et je me suis empressé de la garder dans les dialogues). Pour le relief émotionnel que vous évoquez, tout dépend de la force d'incarnation des acteurs, et si l'on considère deux personnages burlesques du film, Labourdin et Merlin, j'ai fait appel à deux grands acteurs, Philippe Uchan et Michel Vuillermoz. Il faut cependant des répétitions pour trouver le « nez rouge » de ces personnages, qu'ils ont fait avec talent. Le mélange des genres comédie – tragique repose sur la justesse d'incarnation et j'étais très bien servi par toute la distribution. Et ce mélange me paraît un bon reflet de ce que je ressens dans la vie de tous les jours. Ces montagnes russes émotionnelles donnent une épice particulière à ce genre de films.

Pourquoi Laurent Lafitte pour interpréter Pradelle ?

De façon idéale, je cherchais un Vittorio Gassman français, mélangeant humour, tragique et noirceur. Laurent me paraissait idéal. Au-delà de ses grandes qualités d'acteur, son Pradelle est réussi car j'ai eu le sentiment qu'il jubilait dans son personnage. Il a apporté un soin extrême à sa silhouette et s'est fondu avec délectation dans un jeu distancié, froid, rigoureux, précis. De ce monstre, il a sorti quelques pépites, dont le geste terrible de sucer les larmes de Pauline (Mélanie Thierry), poussant enfin Maillard à l'affronter. En fait, sa force d'acteur est de ne pas juger moralement ses personnages. Cela lui donne une grande liberté de jeu.

Comment avez-vous rencontré Nahuel Perez Biscayart ?

Par un casting en juillet 2015. Cette « routine » permet parfois de découvrir l'exceptionnel. Ce fut le cas avec Nahuel. Dès le premier contact, j'ai senti qu'il y avait là un Edouard Péricourt. Son regard, sa façon de bouger, sa mine impertinente et ironique, tous les indices étaient là. J'ai été bluffé par sa maturité, la constance de son travail, son absolue rigueur sur le plateau. Il a fini par condenser tout son personnage dans son regard. Je n'avais plus qu'à le filmer.

Niels Arestrup en Marcel Péricourt ?

C'était une évidence. J'ai toujours eu le sentiment que derrière ce personnage sobre, austère et strict se cachait un monstre de sensibilité. Ce fut un régal de le voir « s'éclore » lors de la scène de la terrasse. On avait répété les autres scènes par acquis de conscience. La scène finale devant rester sa propriété, on ne l'a jamais répétée. Et j'ai été ébloui par sa performance.



Pourquoi avoir choisi Emilie Dequenne pour le rôle de Madeleine ?

J'ai toujours adoré cette actrice, mélange de grâce et de sincérité absolue. Elle a accepté Madeleine, l'a habitée très rapidement et aux répétitions, c'est elle qui donna le tempo de la scène finale Pradelle / Madeleine. Dans l'adaptation, cette scène révèle une Madeleine pas dupe et déterminée. Emilie fut parfaite, mélangeant douceur, ironie et fermeté.

Et Mélanie Thierry en Pauline ?

J'ai passé toute la préparation à penser à une Pauline qui lui ressemblerait, n'osant la solliciter pour cet apparent petit rôle. Ne trouvant aucun clone, j'ai fini par appeler l'originale qui à ma grande surprise fut disponible et enthousiaste. Rien ne peut concurrencer la luminosité de Mélanie devant une caméra. Je ne me suis régalé de sa pudeur et de ses yeux bleus.

Comment avez-vous découvert Héloïse Balster qui incarne Louise ?

J'ai trouvé Héloïse par casting sauvage et parmi les dizaines de petites filles, son visage faussement boudeur a capté la caméra. Sa spontanéité, son enthousiasme ont fait le reste. On l'a parfois volée, cela en était encore plus spectaculaire. De plus, la complicité avec Nahuel était parfaite, et cela a beaucoup servi le film.

Comme souvent dans vos films, *Au revoir là-haut* possède des seconds rôles importants, que pouvez-vous nous dire sur les acteurs qui les incarnent ?

Le commandant Thérieux, rôle fondamental car fil rouge de ce film, est interprété par André Marcon. Il est parfait par son flegme et sa placidité. De surcroît, sa voix si

particulière rythme ce récit. La fin et la révélation entre son personnage et l'histoire est particulièrement réussie. Là encore, un personnage fort et dur en apparence se fissure sous nos yeux.

Philippe Uchan est mon partenaire irremplaçable depuis 20 ans, il m'a enchanté par sa faconde et sa pseudo-naïveté. Pour Merlin, c'était un honneur d'avoir une des figures emblématiques de la Comédie-Française dans le film en la personne de **Michel Vuillermoz**. Je le connais depuis 30 ans, c'est un immense comédien qui m'impressionne toujours autant.

Kyan Khojandi m'a comblé en acceptant ce petit rôle. C'est un des acteurs les plus intelligents et les plus talentueux de sa génération. J'attends ses films avec impatience.

Quant à **Philippe Duquesne**, presque impossible pour moi de faire un film sans lui. J'adore la vérité de ses personnages.

Pour finir, un mot sur votre personnage, Albert Maillard ?

Sur ce film, il n'était pas du tout prévu que je joue le rôle d'Albert Maillard. Un de mes acteurs favoris, pressentis depuis presque un an, devait endosser le rôle. Mais à quelques mois du tournage, en surmenage, il m'a avoué ne pas pouvoir participer à l'aventure. Je me suis lancé dans un casting frénétique mais beaucoup d'acteurs pressentis étaient déjà pris. Quant aux autres, j'ai croisé beaucoup de grands talents et pas vraiment ce que je cherchais. Je me suis donc résolu par nécessité plus que par désir à interpréter ce rôle. Le surcroît de fatigue a été réel mais me calant sur le jeu et l'écoute des autres acteurs du film, petit à petit, Albert Maillard a fini par naître. Par ailleurs le fait de jouer et de réaliser crée souvent un effet « Pont d'Arcole » et j'ai le sentiment que les acteurs s'impliquent davantage quand le metteur en scène est aussi l'un des leurs.

Comment avez-vous abordé la question de la reconstitution historique ?

Intellectuellement, énormément de lectures : Erich Maria Remarque, presque tous ses livres, *La Peur* de Gabriel Chevallier, *Orages d'acier* d'Ernst Jünger, *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès, *Le Feu* d'Henri Barbusse, tous les récits autobiographiques de Maurice Genevoix, et pléiade d'autres livres.

Mais aussi énormément de films d'époque dont quelques-uns revus avec beaucoup d'insistance dont les deux adaptations *A l'ouest rien de nouveau* de Lewis Milestone et *Les Croix de bois* de Raymond Bernard. Mais aussi *Les Ailes* de William Wellman, *Les Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick, ainsi que moult documentaires dont le spectaculaire *Apocalypse 1ère guerre mondiale* dont j'ai sollicité un des coloristes pour la colorisation de ce film. Puis des livres-album de l'époque dont Brassai (on a même reconstitué une de ses photos pour la scène dite de la Place Blanche).

Visuellement avec Cédric Fayolle, créateur des VFX sur ce film. C'est la 1ère personne que j'ai contactée, avant même d'avoir écrit le scénario. Il s'agissait de « mentir » au public pendant plus de 2 heures. Il s'est prêté au jeu avec délectation et enthousiasme. Sur la base de mon storyboard, de photos, de suggestions, de décors repérés et validés, il a créé cet univers lointain que sont les années 20. Quelques performances à saluer : le rapatriement des soldats, filmé depuis une gare déserte à Versailles et la scène finale au Maroc tournée... sur le parking du studio. La qualité du travail est telle que parfois je n'arrivais plus à distinguer le vrai du faux. Par ailleurs je lui ai confié la réalisation de la seconde équipe et je lui dois quelques plans très réussis.

Comment avez-vous travaillé sur les masques ?

Avec Cécile Kretschmar, presque co-auteur du personnage d'Edouard, du fait de la suggestion et de la création des masques, souvent différents des descriptions des masques du livre. L'idée était de suivre la psychologie d'Edouard tout au long du récit et d'en trouver l'expression : tristesse, ironie, délire, abstraction... En se référant aux années évoquées dans l'histoire, on n'avait que l'embarras du choix tant la création artistique du début du XXème siècle était en pleine mutation. Du cubisme au surréalisme, la prolifération de ces artistes nous proposait un véritable coffre à jouets dans lequel Cécile est allée piocher. Du premier masque (bleu type vénitien) qui permet à Edouard de reprendre une forme humaine au masque ironique, professeur des Beaux-Arts (qui louche langue pendante) qui évoque son dédain du dessin académique, à celui de Fantômas, véritable icône des feuilletons de l'époque, on a décliné tous les états intérieurs en leur donnant un visage humain.

Avez-vous un masque préféré ?

J'ai une faiblesse pour le visage de femme dit abstrait (variante d'un portrait à la Picasso).

L'étalonnage du film est très marqué, pouvez-vous nous parler de ce processus de colorisation ?

La trichromie inventée par les frères Lumière est un procédé qui a permis il y a 100 ans de coloriser les premières photographies. Beaucoup de photos subsistent de cette période (autochromes d'Albert Kahn) et on a donc des photos en couleur de poilus dans les tranchées et du Paris des années 20. Le procédé consiste à coloriser le négatif le quel, à l'époque ne pouvait être qu'en noir et blanc. Pour ce faire, à l'aide de 2 coloristes (Lionel Kopp et Natacha Louis), on a désaturé les couleurs du film pour les recoloriser plan par plan. De plus a été rajouté un grain numérique (500 asa Kodak) qui peut donner le sentiment que le film a été tourné en pellicule. Un mensonge de plus.

Pouvez-vous nous parler de la musique du film ?

La musique originale est l'œuvre de Christophe Julien avec qui je travaille depuis *Le Vilain*. C'est un mélodiste très doué. Si pendant la préparation on a évoqué les grands compositeurs de l'époque, Ravel, Milhaud, Fauré, Gershwin, il a fait surtout acte de création personnelle avec deux thèmes forts, celui de la scène Péricourt père / fils et le thème final. A noter que le thème angoissant de Pradelle se veut une disharmonie ravelienne. Pour le reste, j'ai sollicité la production pour avoir les droits de deux morceaux de compositeurs iconiques : Nino Rota (*Raquel*) pour la scène où Edouard amuse Louise avec ses masques et Ennio Morricone (*Suspicion*) pour le thème de Merlin. Ainsi que Fletcher Henderson pour la séquence de fête au Lutetia (*Variety Stomp*).

Et enfin pour finir sur les indications du goût très sûr de mon monteur (Christophe Pinel), on a acheté quelques morceaux existants, surtout Rachel Portman et Debbie Wiseman.

Qu'est-ce qui a nourri la bande son ?

La bande son a été faite par mon monteur son Gurwal Coïc-Gallas avec qui j'avais déjà travaillé sur *9 mois ferme*. N'ayant aucun document sonore de l'époque (le son n'existait pas encore), il s'est basé sur les premiers films sonores apparus à cette époque et précédemment cités (*A l'ouest rien de nouveau* et *Les Croix de bois*) ainsi que des témoignages écrits de soldats ou civils décrivant avec beaucoup de détails les divers sons de cette période, que ce soit sur le front ou dans les rues de Paris. A noter également une grosse part d'imagination en voyant les films muets, documentaires ou fictions, montrant l'activité des rues de Paris et dont il s'inspirait pour imaginer les sons cohérents.

Avez-vous une anecdote marquante sur ce tournage ?

Oui, tout s'est bien passé. C'est marquant ça, non ?





ENTRETIEN AVEC PIERRE LEMAITRE

Vous avez choisi, pour ce roman, un sujet très éloigné de vos romans habituels, les romans policiers : pourquoi ?

Je ne suis pas certain que ce roman était « très éloigné » de mes romans précédents. Je n'ai écrit que des romans noirs, celui-ci en est un. Ce qui change, c'est peut-être le registre ; je m'éloigne du roman policier pour le roman picaresque. Pour dire vrai, je n'ai pas « voulu » ou prémédité de changer de registre. J'ai commencé à écrire une histoire policière qui se déroulerait dans l'immédiat après-guerre et je me suis rendu compte qu'elle n'avait pas le code génétique du polar. J'avais le choix entre changer d'histoire pour faire un polar ou la garder et faire autre chose. Je n'ai pas hésité bien longtemps...

Pourquoi ces années-là ?

Tout a commencé avec des lectures. Une lecture d'abord : *Les croix de bois* de Roland Dorgelès. Je l'avais lu adolescent, j'avais été bouleversé : l'humanité, la tragédie, l'histoire, les émotions... tout était là et peut-être m'étais-je identifié à ces soldats. Si jeunes... À peine plus âgés que le lecteur que j'étais. J'ai tout de suite compris que cette guerre était entrée dans mon Panthéon personnel. Je n'ai jamais été obsédé par cette Guerre et je mentirais en disant que « j'ai porté en moi » ce sujet. Mais cette guerre m'a toujours passionné. J'ai toujours su que je m'y intéresserais sur le plan romanesque.

Pourquoi « l'après-guerre » plutôt que la guerre elle-même ?

Un roman isole presque toujours un moment de crise. Or, la première grande crise de l'histoire contemporaine, c'est la Grande Guerre. C'est de cette crise que nous provenons. Je me suis rendu compte que, dans mes romans, j'aimais envisager les événements dans « l'après ». M'intéresser aux conséquences. Que se passe-t-il après ? C'est ce que j'ai fait après *Au revoir là-haut*, avec *Trois jours et une vie*, et aussi avec *Couleurs de l'incendie* (à paraître début 2018). Cette habitude de considérer les événements dans le rétroviseur me vient sans doute du roman policier qui commence souvent par la fin (un crime est commis, il faut revenir en arrière pour comprendre qui l'a commis).

Quelle est la part d'imaginaire et la part de réel en fonction des connaissances que vous avez acquises pour écrire l'histoire ?

D'abord, je ne crois pas à l'imagination. Je crois à l'imaginaire (l'univers intérieur de chacun de nous, pour faire court) mais l'imagination donne l'impression que des choses arrivent soudainement, par magie, qu'elles tombent du ciel. Or, je pense que rien de ce que nous écrivons ne nous appartient. J'ai expliqué cela à plusieurs reprises, à la fin de mes livres. Par exemple dans *Trois jours et une vie* : je me reconnais volontiers dans le commentaire de H. G. Wells dans sa préface à *Dolorès* : «*On prend un trait chez celui-ci, un trait chez cet autre ; on l'emprunte à un ami de toujours, ou à quelqu'un à peine entrevu sur le quai d'une gare, en attendant*

un train. On emprunte même parfois une phrase, une idée à un fait-divers de journal. Voilà la manière d'écrire un roman ; il n'y en a pas d'autre.»

Mais je reviens à votre question. Concrètement, l'arnaque aux monuments aux morts est, je crois, fictive, le « marché des cercueils », lui, est un fait réel de l'histoire. Réel ou fictif, je prends ce qui arrange mon histoire. Je suis romancier.

Lorsque vous écriviez votre roman avez-vous pensé à une possible adaptation cinématographique ? Aviez-vous vous des « images » en tête ?

On pense souvent que j'ai une écriture cinématographique parce qu'elle est visuelle. C'est confondre deux registres très différents. Albert l'a bien vu en adaptant le roman : ce n'est pas parce qu'un chapitre est « visuel » qu'il est cinématographique. Pour en faire du cinéma, il faut le transformer, cela s'appelle une adaptation tout simplement parce que la grammaire, la syntaxe du cinéma sont très différentes de celles du roman (l'image ne connaît pas le négatif, la circulation des points de vue dans une même phrase ne sont pas « tournables », etc.)

Cela dit, je ne pensais pas à une adaptation parce que ce n'est pas ainsi que je travaille. Quand je fais un roman, je fais... un roman.

Pour ce qui est des images, j'en avais. Je juge une adaptation réussie au fait que les images du film ont chassé les miennes. Et c'est exactement ce qui se passe avec le film d'Albert.

L'adaptation reste fidèle mais propose néanmoins beaucoup de changements, étiez-vous d'accord ?

D'abord, je n'avais pas à « être d'accord » ou « pas d'accord ». Quand on confie à un artiste le soin d'adapter une de vos histoires, on accepte le risque d'être compris ou incompris, c'est la règle du jeu.

Par ailleurs, la question qui se pose est peut-être : à quoi sert d'adapter un roman au cinéma ? Somme toute, la question n'est pas vaine. Si des gens s'intéressent à cette histoire, ils peuvent lire le roman...

L'adaptation n'a d'intérêt que si le film propose une plus-value par rapport au roman. Et pour cela il est inévitable de changer des éléments, d'en enlever, d'en ajouter. Ce doit être la même histoire mais racontée autrement et par quelqu'un d'autre !

J'ai trouvé que les solutions narratives proposées par Albert sont toujours « bien vues ». Cette grande fête au Lutetia ne figure pas dans le livre mais elle est parfaitement à sa place dans cette histoire tel que le film la raconte. C'est pourquoi je trouve que ce film est un excellent exemple d'adaptation parfaitement réussie.

Quel a été votre sentiment à la première vision du film ?

D'abord l'émotion parce que c'était la première fois de ma vie que je voyais une de mes histoires sur un écran : les noms, le titre, l'histoire pour l'essentiel avaient été conservés, ce qui, bien sûr, accusait encore l'aspect très émotionnel de la situation.





Ensuite, j'ai eu la confirmation de ce que j'avais ressenti à la lecture des différentes versions du scénario qu'Albert avait bien voulu me faire lire : c'était une adaptation, à mes yeux parfaitement réussie, presque un modèle en la matière. C'était la même histoire, sans trahison, mais racontée autrement, selon un point de vue différent et porteur d'un autre univers. Albert avait de plus trouvé des solutions narratives nouvelles (dont certaines me rendaient jaloux parce que je ne les avais pas trouvées lors de l'écriture du roman...). Il avait, à mon sens, réussi quelque chose qui est la seule justification à l'adaptation d'un roman au cinéma : une véritable plus-value artistique. C'était doublement grisant ; je me sentais fier d'une réussite qui ne me devait rien.

Aviez-vous pensé à un tel casting ?

Pendant l'écriture certainement pas. Il m'arrive, pour faciliter la construction d'un personnage, de partir d'une tête connue mais ça ne me sert que d'amorce, ensuite je l'oublie. Lorsqu'il a été question de casting, j'ai secrètement prié les dieux qu'Albert (Dupontel) incarne Albert (Maillard). J'ai été exaucé.

Quelles ont été vos principales surprises à la vision du film ?

Je suis allé de surprise en surprise pendant tout le visionnage : les scènes ajoutées, les épisodes disparus, les lieux que je n'avais pas imaginés ainsi, les époques que je n'avais pas écrites... C'était un feu d'artifice de surprises, j'étais le plus heureux des romanciers.

Quels seraient les mots de l'auteur pour définir le film ?

Vous me contraignez aux grands mots, aux gros mots... Ce sera de votre faute... Je dirais « émotion » et « humanité ». Je tiens beaucoup au premier. Chaque discipline a ses outils. L'histoire a les faits, la sociologie a les études et les statistiques, la philosophie a les concepts... La littérature, elle, a... les émotions. C'est grâce elles que le lecteur comprend une histoire. Retrouver des émotions fortes au visionnage du film, c'est trouver (ou retrouver) ce que j'avais moi-même essayé de faire en écrivant le roman.

Pendant les 3 ans qu'a duré la fabrication de ce film, auriez-vous une anecdote marquante ?

J'en ai beaucoup, quoique je ne sois pas allé beaucoup sur le tournage, je pense que ma présence n'aurait pas été une aide pour Albert, le plateau devait être son domaine propre, sans interférences.

Mais la première chose qui m'a amusé, c'est la façon dont les techniciens appelaient... Albert. Quand ils disaient « Albert » de qui parlaient-ils, du metteur en scène, de l'acteur ou du personnage ?

J'ai compris qu'on disait « Albert » quand il s'agissait de Dupontel et « Maillard » quand il s'agissait du personnage, c'était assez marrant.

L'autre anecdote est bien sûr infiniment plus cruelle : Albert m'a fait le cadeau de me faire figurer dans une scène... qu'il a coupée au montage. Peut-être étais-je tellement bon qu'il m'a retiré par pure jalousie... On se console comme on peut.





ENTRETIEN AVEC LAURENT LAFITTE

Aviez-vous lu le livre *Au revoir là-haut* ?

Oui, j'avais lu le livre, malheureusement j'ai envie de dire. Généralement, lorsque je tourne un film adapté d'un roman, je préfère avoir uniquement la version du réalisateur et du scénariste. Mais je n'ai pas été déçu en lisant le scénario. Le roman est tellement dense, je me doutais bien qu'il allait falloir sacrifier des choses mais je trouve que le scénario a gardé l'ADN du livre : le propos politique, le côté romanesque, épique, quelque chose de Dumas ou de Hugo.

Ce personnage vous va à ravir, est-ce que ça vous a fait jubiler de jouer ce personnage de méchant, assez terrible ?

Ce qui était agréable c'est que c'est un méchant qu'on aime détester, c'est même lui qui apporte les respirations humoristiques. C'était intéressant d'en faire un salopard un peu théâtral, un peu dandy, avec une certaine superbe.

Albert dit justement que votre force est de ne pas juger moralement votre personnage, êtes-vous d'accord ?

Oui, pour tous les personnages que j'interprète, surtout ceux dont je ne comprends pas les agissements ou qui sont très éloignés de moi. J'essaie de ne pas les juger parce que eux ne se jugent pas, sinon ils ne feraient pas ce qu'ils font. Et de faire en sorte que l'avis que j'ai sur eux ne soit pas mon moteur de jeu. La caractérisation de « mon » Pradelle est beaucoup passée par son élégance, la manière dont il fait attention à son apparence. J'ai été très attentif au travail de Mimi Lempicka (créatrice des costumes) sur le choix des tissus, des couleurs, des coupes. On s'est raconté que c'était quelqu'un qui suivait sans doute la mode anglaise : une élégance assez moderne pour l'époque. C'est beaucoup passé par le costume.

Le travail avec Albert Dupontel s'est passé comme vous l'imaginiez ?

Je ne pensais pas qu'il répétait autant. C'est la première fois que je répète autant pour un film. Généralement, on fait des

lectures, on peut éventuellement travailler quelques scènes mais là c'était vraiment comme des répétitions de théâtre. On était dans l'espace avec des meubles qui figuraient ceux qui seraient dans le décor, on se déplaçait, il répétait ses mouvements de caméra avec un caméscope, il fallait vraiment connaître son texte. Au départ, j'ai eu un peu peur que cela gâche la spontanéité ou le naturel mais c'est une peur un peu absurde car à partir du moment où on est naturel, cela ne disparaît pas parce qu'on travaille ! Sur le plateau on allait beaucoup plus vite. J'ai trouvé cela très intéressant pour la suite.

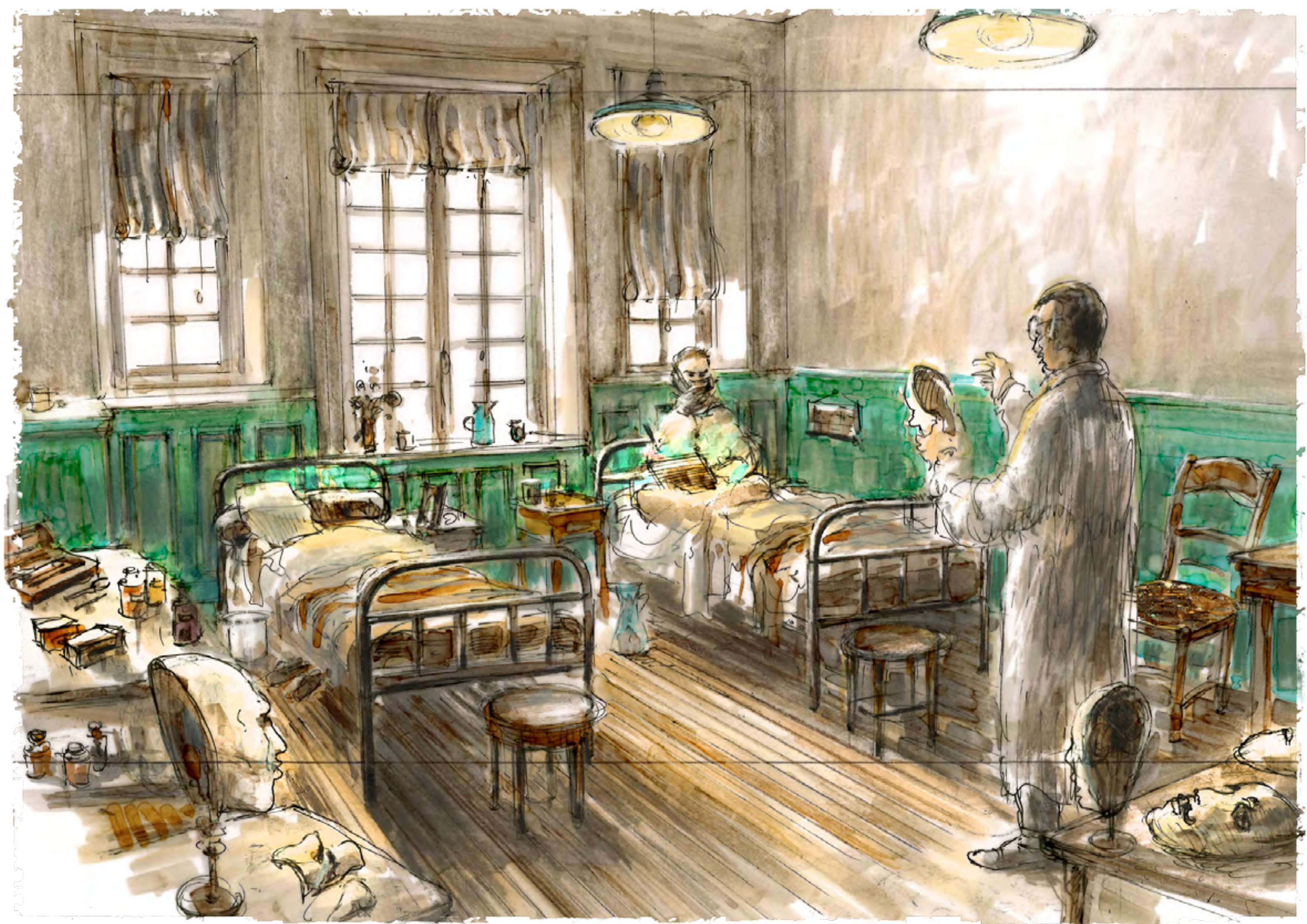
Avez-vous eu des scènes plus difficiles que d'autres ?

Il y avait un péril général sur toutes les scènes : celui de ne pas tomber dans la caricature sans affadir pour autant le personnage. Lui garder son exubérance sans en faire un clown. Il fallait impérativement qu'il demeure une réelle menace. C'est cet équilibre-là qui était difficile à trouver, à doser. Après, physiquement il y a des scènes plus difficiles que d'autres. Quand on était dans les tranchées c'était pénible mais on ne peut pas se plaindre d'avoir les pieds dans la boue quand on raconte une histoire terrible qui a bouleversé des millions de vies. C'était tellement spectaculaire et cinématographique que j'étais vraiment comme un enfant, j'avais le sentiment de voyager dans le temps : des sons, des bruits d'obus, des pas dans la boue, des costumes qui tiennent trop chaud. C'est aussi cela qui est passionnant quand on est acteur : pouvoir se plonger dans des époques, des situations extrêmes, sans se mettre en danger. C'est incomparable avec la réalité de ces drames, bien sûr, mais ce sont des évocations sensorielles très fortes de ce que cela a pu être.

Avez-vous eu une anecdote marquante sur le tournage du film ?

Ma dernière scène. Après l'ensevelissement, une plateforme électrique devait remonter et me sortir du tas de sable dès que j'étais complètement recouvert, sauf qu'elle n'a pas marché. J'étais totalement enseveli, je ne pouvais absolument pas bouger, j'en avais partout, je ne pouvais plus respirer, j'étais comme sous l'eau. Ils m'ont déterré à la main... Cela n'a duré que quelques secondes mais qui m'ont paru une éternité.

SOUVENIR PATRIOTIQUE





ENTRETIEN AVEC NAHUEL PEREZ BISCAYART

Comment s'est passée la rencontre avec Albert ?

C'est à travers Antoinette Boulat que j'ai rencontré Albert. J'étais de passage à Paris et Antoinette m'a demandé si je voulais passer des essais. On s'est vus tous les trois, on a improvisé quelques situations et puis Albert m'a donné le scénario pour que je le lise. Je me suis donc installé au jardin des Tuileries sous la menace de la pluie et je l'ai lu d'une traite. Quand j'ai fini il s'est mis à pleuvoir. Ce jour-là nous avons essayé d'autres choses en ayant lu le scénario et nous sommes restés en contact. Après quelques séances de travail, Albert m'a proposé le rôle.

Comment avez-vous abordé ce personnage sans visage et sans voix ?

Je me souviens que le point de départ des essais était quelque chose comme « Comment parler sans voix ? ». Clairement c'était une contradiction en soi et j'ai senti que cela allait être compliqué. Pour trouver une voix de gorge j'ai regardé beaucoup de vidéos sur la voix œsophagienne. C'est une nouvelle manière de produire des sons que les personnes à qui on a enlevé les cordes vocales pour des raisons de santé, doivent apprendre si elles veulent continuer à parler. Cela consiste en un enchaînement de rots et cela prend beaucoup de temps à apprendre. Pour les besoins du film, ce n'était pas nécessaire d'aller aussi loin, mais cela m'a permis de trouver une couleur gutturale, un son profond et caverneux. En ce qui concerne le visage, nous nous sommes beaucoup servis du regard évidemment et des masques : les masques sont là pour exprimer tout ce qu'un visage caché ne peut pas exprimer. Le fait d'avoir supprimé en grande partie le potentiel de la voix et du visage, cela a produit un éveil du corps et une gestuelle qu'Albert a voulu rapprocher de la commedia dell'arte.

Que connaissiez-vous de l'histoire de France de cette période ?

Très peu de choses à part les images les plus connues de la guerre, des tranchées et quelques noms. Ce n'est pas un vrai sujet d'étude en Argentine à moins qu'on fasse des études en histoire ou qu'on s'y intéresse particulièrement.

Les masques représentent les différents états d'Edouard Péricourt, comment s'est passé le travail d'interprétation ?

Y a-t-il des masques que vous préféreriez et d'autres que vous aimiez moins ?

Avec Albert nous avons toujours adoré le masque de la femme aux cheveux bleus. C'est un masque qui a une morphologie très particulière : en longueur, avec des cheveux raides qui pendent. C'est un masque qui me ramène beaucoup à l'époque, à une synthèse de visages développés par différents artistes de ce temps. C'est un masque qui crée du mystère et du magnétisme dès qu'on le porte. J'adore aussi les masques plus abstraits qui ne sont pas restés au montage : les derniers masques qu'Edouard crée avant son

départ final. Et puis évidemment l'oiseau de la fin est une très belle métamorphose : l'animal qui prend le dessus, c'est d'une délicatesse et d'une présence incroyables.

Cécile Kretschmar a su comprendre de manière très profonde l'essence d'Edouard, ses émotions dans chaque scène. J'ai découvert des regards sur les masques d'une justesse absolue au moment de visionner les scènes au combo. Elle a joué à travers moi et moi à travers ses masques.

On pressent en voyant le film un gros travail physique (danse, incarnation des masques), artistique (création des masques, dessin), qu'en a-t-il été ?

Pour moi c'était un régal. Si j'aime ma profession c'est aussi parce que j'ai la possibilité de plonger dans des univers qui ne sont pas les miens, donc avoir eu la chance d'apprendre plein de choses pour incarner le personnage c'était un grand plaisir. Quand on a la possibilité de se nourrir autant pour la création d'un personnage, cela rend le tournage beaucoup plus fluide car on a un bon bagage pour jouer.

La relation avec Louise est très forte, comment cela s'est-il passé au quotidien ?

Nous avons beaucoup répété mais pas dans le sens strict du mot. Nous avons passé du temps ensemble, nous nous sommes amusés et avons eu plein de moments de pur divertissement. Nous avons essayé de ne pas épuiser les scènes pour garder une certaine spontanéité pour le tournage. Nous nous sommes aussi servis du fait que Louise doive parler pour Edouard, ça nous a beaucoup aidés à rester liés et en complicité constante. Héloïse devait par moments vraiment faire un effort pour déchiffrer ce que je disais, et cela nous obligeait à être présents, à ne pas se quitter du regard. Héloïse a toujours montré une telle envie de jouer et d'explorer que ça a été inspirant pour créer une amitié qu'on a pu transposer dans le film.

Avez-vous une anecdote marquante sur le tournage de ce film ?

Je ne sais pas si ce sont des anecdotes, mais j'ai plein de souvenirs. Les journées sous la pluie dans les tranchées, la force de l'équipe pour tenir malgré tout, la tourbe bien profonde dans les yeux après chaque assaut et les jets de sérum physiologique pour l'évacuer, le jour où j'ai été malade et vomi un demi seau alors que juste après je devais jouer une petite scène joyeuse avec Héloïse, me faire trimbaler sur la civière en plein soleil le visage maquillé de boue et de sang en faisant confiance pour qu'on ne me laisse pas tomber dans les trous des tranchées, la cascade et les visages de terreur de la productrice et certains qui craignaient que je perde la tête de manière littérale, les petites siestes sans trop comprendre si j'étais fatigué ou si c'était le gaz carbonique qui me faisait dormir, boire à travers les narines du masque à la aide d'une paille... et plus encore.

ENTRETIEN AVEC NIELS ARESTRUP

Pourriez-vous nous dire ce qui vous a plu dans cette adaptation d'*Au revoir là-haut* par Albert Dupontel ?

J'ai toujours été extrêmement sensible à ce garçon intelligent, indépendant qui creuse sa propre terre. C'est assez rare. Albert Dupontel n'est pas quelqu'un qui fait un film, il cherche quelque chose et va toujours un peu plus loin dans cette recherche, même si *Au revoir là-haut* est un exercice très particulier dans le cadre de cette indépendance et de ce travail personnel, puisqu'il s'agit d'une adaptation. Lorsque nous nous sommes vus la première fois, il m'en a dit que c'était « épique », une « œuvre énorme ». Qu'il allait essayer d'être le plus fidèle, le plus amoureux de ce qu'il avait ressenti en lisant ce livre. Je ne sais pas si l'adaptation d'une œuvre littéraire était particulièrement compliquée pour lui. En tout cas il sentait bien le poids et la responsabilité que cela représentait du fait du grand succès du roman.

C'est toujours difficile quand on adapte une œuvre littéraire, on déçoit facilement les gens. C'est en tout cas un voyage plus difficile que lorsqu'on est vierge, évidemment.

Est-ce que le personnage était une évidence pour vous ?

Le personnage a été travaillé en collaboration avec Albert, notamment en répétitions. Je ne peux pas dire que ce personnage véhiculait des émotions qui m'étaient totalement étrangères ou inconnues. Je pouvais comprendre que cet homme accaparé par ses affaires ait été énormément pris dans le tourbillon de son travail et qu'il ait négligé totalement sa vie familiale, le rapport avec son épouse et le rapport avec ses enfants. C'est une chose qui ne représentait pas a priori de difficulté particulière. Peut-être aussi parce que je n'ai pas lu le roman, le personnage était assez clair pour moi.

La scène finale père-fils sur la terrasse est une des scènes-clés du film. Comment l'avez-vous abordée ?

Cette scène-là n'avait jamais été répétée et Albert pensait que c'était mieux qu'on ne la répète pas. C'est un climax pour le personnage mais aussi pour le film, j'en étais tout à fait conscient. Cet homme déchire brusquement un pan de sa vie en face de celui qu'il « sent », puisqu'il ne le « voit » pas véritablement comme étant son fils. C'était particulièrement sur l'émotion, on a fait 3 ou 4 prises qui étaient très en exhibition sur le plan de l'émotion, le personnage pleurait beaucoup. Albert m'a proposé d'en faire une autre qui est plus contenue, car le personnage même dans cette circonstance ne peut pas complètement éclater en sanglots. J'ai fait 2, 3 prises et Albert était apparemment très content de cette scène. Je l'ai vue et je pense que cela fonctionne. C'est la construction scénaristique qui amène le climat d'émotion autant que l'interprétation.

Comment est-ce que vous résumeriez l'aventure du film ?

Les relations qu'on a avec un personnage, un metteur en scène, un film restent quelque chose d'assez mystérieux. C'est instinctif, animal, en tout cas pour moi. Je suis un acteur qui essaye de travailler dans la vérité, la sincérité immédiate, en étant disponible à ce qui se passe à ce moment-là. Quand j'ai vu le film, j'ai compris pourquoi Albert disait « C'est énorme, est-ce que je vais y arriver ? ». Il y est très bien arrivé, j'insiste beaucoup sur ce point. J'ai « reçu » un film extrêmement prégnant, fort et puissant. Je suis fier d'avoir pu apporter ma pierre à cette œuvre.

ENTRETIEN AVEC EMILIE DEQUENNE

Aviez-vous lu le livre ?

Lorsque j'ai rencontré Albert, je ne connaissais pas le livre de Pierre Lemaitre. C'est parfois mieux, cela permet d'adhérer à l'imaginaire du metteur en scène exclusivement, sans aucun point de comparaison, ni d'expectatives particulières.

Comment s'est passée la rencontre avec Albert ?

J'étais très heureuse de le rencontrer car ses films précédents ne m'ont jamais laissée indifférente. Il a un univers bien à lui, et l'idée d'en être m'enchantait ! Lors de notre première rencontre, il m'a raconté son projet de telle manière qu'il a réussi à me faire voir le film ! C'est incroyable, mais il avait déjà tout en tête dans les moindres détails, et il vous transmet sa vision avec une énergie folle.

D'après Albert, vous possédiez Madeleine dès les répétitions, mélange de douceur, d'ironie et fermeté, qu'en était-il ?

Disons plutôt qu'Albert est très précis, et qu'il sait vous donner les éléments nécessaires pour comprendre votre personnage, ses indications sont claires et très compréhensibles. De plus, le fait de répéter beaucoup avant le tournage est rassurant, et permet de se sentir en confiance. Pour être honnête, Albert m'a tellement bien décrit Madeleine qu'il me l'a servie sur un plateau ! Il ne restait plus qu'à travailler avec tout ça pour laisser Madeleine apparaître.

Maquillage, coiffure et costumes étaient très importants sur ce personnage, quel a été votre degré d'implication ?

Je me suis laissée faire. Albert savait où il voulait aller, et était entouré de techniciens très compétents et talentueux pour ce faire. J'étais en confiance totale ! C'est un outil extraordinaire ! Lorsqu'on interprète un personnage d'époque, le côté « déguisé » est encore plus fort, et c'est un atout pour faire vivre son personnage. Cependant, ce qui m'a énormément plu chez Madeleine, c'est sa modernité. Son élégance et sa singularité m'ont beaucoup aidée à la construire toute en douceur et fermeté.

Avez-vous une anecdote marquante sur le tournage de ce film ?

Les quelques jours que j'ai passés sur le tournage sont tous marquants. À chaque fois la découverte de décors exceptionnels, des partenaires de jeu que j'adore, et enfin une équipe immense qui a donné au plateau des allures de tournage hollywoodien... Mais surtout, la joie d'une belle rencontre avec Albert.





EXT PERICOURT / ARTCUR M
Seq 114. 1/3/2016

ENTRETIEN AVEC MÉLANIE THIERRY

Albert vous avait comme modèle dans la recherche de Pauline, il a finalement osé vous solliciter, qu'est-ce qui vous a convaincue dans le personnage et/ou dans l'aventure ?

Je rêvais secrètement de travailler avec Albert depuis bien longtemps, et l'idée d'adapter le roman de Pierre Lemaitre était une idée fabuleuse. On s'était croisés sur un tournage il y a quelques années furtivement. Et puis il avait fait en sorte, d'une façon souterraine, que j'obtienne le rôle féminin dans *Zero theorem* de Terry Gilliam. J'espérais qu'il pense à moi un jour pour un rôle, trouver le bon moment. J'étais si flattée d'être une des présences féminines de son film, de faire partie de cette aventure.

Vous étiez-vous raconté un passé de Pauline et si oui, lequel ?

Dans le roman, Pauline n'est pas farouche. Pour son adaptation, Albert souhaitait qu'elle soit plus pudique, plus fragile, qu'elle mette un peu plus de temps à se livrer tout en gardant quelque chose de volubile, de solaire, d'une pureté et d'une sincérité désarmante.

Comment s'est passé le travail sur le plateau ?

Albert passe beaucoup de temps avec ses acteurs bien en amont du tournage. Il sait à quel point il sera accaparé par la mise en scène, son propre personnage face caméra dans chaque scène, les complications en tout genre qui se présentent chaque jour. Et puis il faut la trouver la musicalité d'Albert, elle est très particulière. Les répétitions servent à cela aussi, nous permettre d'intégrer, gagner du temps une fois sur le plateau et de pouvoir être dans une belle énergie.

C'est un metteur en scène qui ne néglige personne et encore moins ses acteurs.

J'étais follement traqueuse sur ce tournage, peut-être aussi parce que je n'avais que quelques jours, qu'on ne connaît pas l'équipe technique, l'intimidation de jouer face à Albert, la machinerie impressionnante, il s'est montré si rassurant et patient aussi.

Avez-vous une anecdote marquante sur le tournage de ce film ?

Les décors sont impressionnants. La scène de fin, au Maroc, a été tournée sur le parking de Bry-sur-Marne. On s'est retrouvés à tourner sur un tout petit chemin de sable, avec des tentes et des panneaux verts de chaque côté. Quand on découvre le film, c'est inimaginable. Cette magie est assez étonnante.





ENTRETIEN AVEC CÉCILE KRETSCHMAR

Créatrice des Masques

Quel a été votre premier contact avec cette aventure ?

Ce fut la rencontre avec Albert. Elle a eu lieu dans un salon de thé rue Saint-Honoré à la mi-janvier 2015 au cours de laquelle il m'a raconté brièvement l'histoire. Le plus marquant pour moi a été qu'Albert ne semblait pas inquiet de voir le type de masques que j'avais déjà fabriqué mais déjà en recherche de ce qui serait intéressant pour le film, que lui n'avait aucune expérience des masques et moi aucune expérience du cinéma.

Chaque masque représente un moment de la vie d'Edouard, comment avez-vous travaillé avec Albert pour les définir ?

Ce fut un long processus. Au début Albert hésitait entre n'utiliser qu'un seul masque durant tout le film ou au contraire beaucoup de masques.

Quelques masques étaient décrits dans le scénario, nous avons donc commencé par réfléchir à ceux-là et nous sommes partis du principe qu'Edouard, de par sa formation aux Beaux-Arts, était doué de ses mains mais aussi ancré dans une époque. Je me suis donc documentée sur les artistes de cette époque mais au fond Albert est toujours revenu sur le fait que les masques ne devaient pas exprimer les talents divers d'Edouard mais bien ses sentiments. Certains masques ont été difficiles à fabriquer, par exemple, le sourire cynique du masque du « fonctionnaire du ministère ». Je l'ai refait 3 fois et c'est vraiment Albert qui me mimait l'expression du masque, idem pour le « Prof d'art »: « tu vois il louche et tire la langue en signe d'effort ».

Combien de temps avez-vous mis à réaliser ces masques ?

Une fois le déroulé des masques établi avec Albert entre Août et Octobre 2015, et un premier prototype « le masque bleu » décrit dans le scénario pour des tests, la fabrication en elle-même représentait 120 jours de travail que nous avons faits à deux Célia Kretschmar et moi avec une troisième personne en renfort ponctuel. Certains masques ont nécessité trois jours de fabrication comme le masque de « lui-même » pour lequel il suffisait de reproduire

le moulage de Nahuel, d'autres ont nécessité 6 jours : le cheval, le masque de « l'oiseau » ou encore le « musicien de Jazz ». Les grosses têtes ont dû être produites en 16 jours, pour y arriver, il a fallu trouver des solutions rapides.

En avez-vous des favoris et si oui, lesquels ?

J'ai été très heureuse sur cette création, j'aime tous les masques et n'en renie aucun. Je suis très touchée par le masque de « lui-même », j'aime le « masque grec du sourire » pour sa simplicité combinée à la force d'expression qui se dégage du mécanisme rudimentaire de la bouche. Ce mécanisme décrit par Albert m'a donné du fil à retordre, parfois les mécanismes les plus simples sont les plus difficiles à imaginer. J'aime aussi beaucoup la « femme au cheveux bleus » à la fois en tant que tel et parce qu'il a été pour moi un moment fort dans la conception des masques avec Albert. Cela nous a libérés du réalisme et on s'est mis à y croire.

Nahuel semble très impliqué dans ce rapport aux masques, avez-vous travaillé ensemble sur la fabrication ?

Nahuel est venu de nombreuses fois avec Albert à l'atelier pour des essayages aussi bien techniques qu'artistiques. Il est aussi venu travailler avec nous à l'atelier afin de nourrir son personnage lors des séquences de fabrication des masques. Il m'a à chaque fois étonnée par sa capacité à s'approprier les masques proposés.

Avez-vous une anecdote marquante sur ce film ?

Une situation absurde : lors d'un de mes premiers jours de tournage, nous avons tourné la séquence au cours de laquelle Albert découvre que l'atelier est vide et se précipite dans l'escalier, le masque de cheval sur la tête alors qu'il pleut. M'étant engagée auprès d'Albert sur la capacité du masque à résister à cette pluie j'étais obsédée par l'idée de l'essuyer (ce masque en carton...) entre chaque prise et je n'ai réalisé que dans le feu de l'action qu'Albert dévalait encore et encore cet escalier sous une pluie battante et cela dans un masque à la vision plus que réduite.





ENTRETIEN AVEC CÉDRIC FAYOLLE

Créateur des Effets Spéciaux

Quand Albert vous a-t-il parlé du projet pour la première fois ?

Fin avril 2014, j'ai reçu un SMS d'Albert qui m'écrivait « Essaye de lire *Au revoir là-haut* et dis-moi ce que tu en penses ». Il fallait bien sûr y lire : « Il y a beaucoup d'effets spéciaux, est-ce que c'est envisageable ? ». J'ai donc lu attentivement le livre en annotant chaque page pour en sortir un document entier où j'avais répertorié toutes les catégories de trucages (séquences de guerre, décors Paris, cimetières, gueule cassée, foule...).

Le livre m'avait tellement embarqué qu'il fallait que je trouve des solutions pour que cela puisse être à notre portée. Nous avons beaucoup discuté autour des différentes versions de scénarios pendant les deux années de préparation. Cherchant à chaque fois la meilleure façon de raconter une scène et l'endroit où les VFX pouvaient aider de manière artistique et technique.

Quelles ont été vos références (story-board, album photo, idées personnelles etc.) pour créer ce Paris des années 20 ?

Albert a fourni un story-board extrêmement détaillé. Sur cette base, je lui ai retourné le document avec des zones surlignées qui seraient gérées en post-production. Ce qui a permis à la décoration de construire uniquement les zones utiles pour la comédie.

Ensuite le travail de recherches sur l'époque s'est fait conjointement avec la mise en scène, le chef décorateur et la créatrice des costumes. Mon travail était d'assurer une continuité artistique entre ce qui était tourné et ce que nous allions ajouter en post-production. Nous avons donc travaillé en nous documentant avec des photos d'archives, des cartes postales, parfois même des peintures qui restituaient au mieux (et en couleur) le Paris de la Belle Epoque.

Y a-t-il eu des scènes qui ont représenté plus de difficultés que d'autres ?

La séquence de la démobilisation à la gare de triage était un gros chantier. Tous les trains sont ajoutés en numérique ainsi qu'un bon nombre de figurants. La difficulté résidait

dans le fait qu'il y avait une chronologie de déplacement des trains, qu'il fallait adapter à chaque changement de montage pour en profiter au maximum. Même en numérique, gérer 4 locomotives, 25 wagons et 5000 figurants était un vrai challenge. Heureusement tout le monde était patient.

Les supports de caméra ont souvent été différents (entre des caméras HD et des caméras numériques 4K), est-ce que trouver une cohérence entre ces images a été difficile ?

Depuis le début, Albert voulait donner une image particulière au film. Les autochromes d'Albert Kahn sont rapidement devenus une référence. Pour obtenir cette image il faut passer par un traitement assez fort pour casser la Haute Définition des caméras d'aujourd'hui. Mais ce qui nous permettait aussi de pouvoir utiliser d'autres caméras comme les plans au drone par exemple. Le fait d'appliquer un traitement particulier permet d'uniformiser les supports en leur appliquant un grain similaire et ce traitement de couleur si particulier.

En tant que réalisateur de seconde équipe, avez-vous une anecdote marquante sur le tournage du film ?

Le plan du générique début a été toute une aventure. Ce chien qui traverse le champ de bataille pour finir par apporter la missive d'armistice imminente dans les mains de son maître était d'une complexité rare. Tourné en 2 parties, la première au drone jusqu'à l'entrée dans la tranchée et ensuite un trucage permet de passer à l'autre caméra et suivre le chien dans les tranchées comme dans un plan séquence. Cette partie au drone a nécessité un grand travail des dresseurs en amont. Lors du tournage il fallait synchroniser la course du chien, le mouvement de caméra pour découvrir aussi le champ de bataille et surtout finir à un point très précis au-dessus de la tôle avec le chien qui passe dessous. Tous les essais avaient été infructueux les jours précédents. Nous avons même envisagé de changer d'idée. Mais le jour du tournage, la troisième prise a été parfaite. Nous n'en revenions pas et je suis allé chercher Albert qui tournait les plans de comédie plus loin dans la tranchée pour lui annoncer sourire aux lèvres « Je crois qu'on a le plan ! ».

LISTE TECHNIQUE

Un film de
Scénario et dialogues
Avec la participation de
D'après le roman de

Produit par
Effets Spéciaux
Masques
Musique Originale
Image
Costumes
Décors
Montage
Son

Assistant Réalisation
Directeur de Production
Une coproduction

Avec la participation de

Avec le soutien de
En partenariat avec le
Avec le soutien de la
Et de l'
Avec la participation de

Albert DUPONTEL
Albert DUPONTEL
Pierre LEMAITRE
Pierre LEMAITRE, Prix Goncourt 2013
Paru aux Editions Albin Michel
Catherine BOZORGAN
Cédric FAYOLLE
Cécile KRETSCHMAR
Christophe JULIEN
Vincent MATHIAS (A.F.C.)
Mimi LEMPICKA
Pierre QUEFFELEAN
Christophe PINEL
Jean MINONDO (A.F.S.I.)
Gurwal COÏC-GALLAS
Cyril HOLTZ
James CANAL
Bruno AMESTOY
Stadenn Prod.
Manchester Films
Gaumont
France 2 Cinéma
Canal+
Ciné+
France Télévisions
La Région Ile-de-France
CNC
PROCIREP
ANGOA
Entourage Pictures

LISTE ARTISTIQUE

Edouard Péricourt
Albert Maillard
Pradelle

Marcel Péricourt
Madeleine Péricourt
Pauline
Louise
Labourdin
Officier Gendarme
Joseph Merlin

Dupré
Le Maire

Nahuel PEREZ BISCAYART
Albert DUPONTEL
Laurent LAFITTE
de la Comédie-Française
Niels ARESTRUP
Emilie DEQUENNE
Mélanie THIERRY
Héloïse BALSTER
Philippe UCHAN
André MARCON
Michel VUILLERMOZ
de la Comédie-Française
Kyan KHOJANDI
Gilles GASTON-DREYFUS

Crédit Photos : Jérôme PREBOIS

© 2017 Stadenn Prod. - Manchester Films – Gaumont - France 2 Cinéma
Visa d'exploitation N° 141 761

