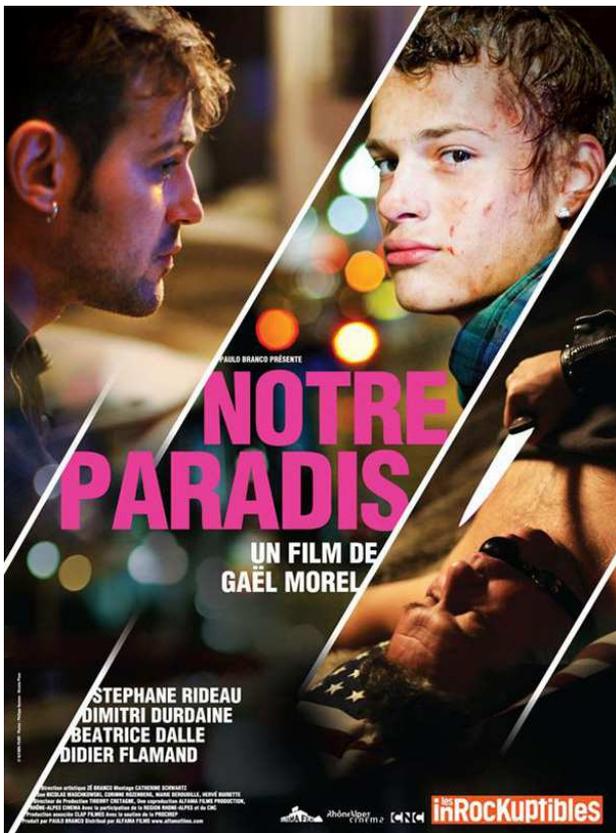




**Edition 2011 :  
« Homo d'ici et d'ailleurs »**

Séance du 24 novembre 2011



## **Notre paradis**

Date de sortie cinéma : **28 septembre 2011**

Réalisé par Gaël Morel  
Avec Stéphane Rideau, Dimitri Durdaïne,  
Béatrice Dalle

Long-métrage français . Genre : Drame  
Durée : 01h40min Année de production : 2010  
Distributeur : Alfama Films (ex-Alma Films)

### **Résumé :**

Vassili, prostitué vieillissant aux pulsions criminelles, trouve un jeune homme inanimé dans le Bois de Boulogne et le recueille chez lui. Les deux hommes, devenus complices et amants, se prostituent ensemble et volent leurs clients. Mais peu à peu, l'étau se resserme suite aux menaces de représailles et le couple doit fuir Paris précipitamment. La cavale commence...

## **Entretien avec Gaël Morel**

### **NOIRCEUR EN TECHNICOLOR**

**“ Même accompli, le mal garde ce caractère d'irréalité; de là vient peut-être la simplicité des criminels ; tout est simple dans le rêve.”**

**Simone Weil**

**J G : Vassili, le tueur en série qu'incarne Stéphane Rideau, tue sans que vous proposiez d'explication. C'était déjà le cas pour le personnage de la mère infanticide dans votre précédent film, New Wave.**

**G M :** Je veille à ne pas cadenasser mes personnages. Un personnage qui tue est impénétrable, en suspens, comme souvent dans mes films. C'est pourquoi mes dialogues sont la plupart du temps plus factuels qu'introspectifs.

**- La psychologie serait « le tombeau du héros », comme dit Cioran ?**

- Ma référence est Brett Easton Ellis et la nouvelle littérature américaine en général : chez Dennis Cooper par exemple, l'absence de passé des personnages ne tue pas le romanesque, au contraire. Ils sont des héros non parce qu'ils seraient élucidés ou positifs, mais parce qu'ils sont

sur un itinéraire. Dans le modèle des modèles, *Crime et Châtiment*, les raisons du criminel Raskolnikov sont inconnues ; ce que Dostoïevski explique, c'est ce qui se passe en lui après le crime, les conséquences. Si une règle d'or dans la vie est de laisser une image incomplète de soi, j'aime que ce soit le cas pour la vie d'un personnage. Dans des films comme *Bonnie and Clyde* ou *Les Tueurs de la lune de miel*, ne rien connaître d'un personnage stimule le romanesque. Cette part d'ombre permet au spectateur de se réfugier, de se projeter – non pas que je veuille en faire un spectateur actif mais c'est la meilleure façon d'entrer en empathie avec un personnage difficilement acceptable. Ce qui est le contraire de la violence gratuite.

## APPÉTIT SEXUEL

**- Mais ça pourrait être ressenti comme tel. Ne craignez-vous pas qu'en montrant ainsi un homosexuel gigolo et serial killer dont vous n'expliquez pas les motivations, on vous reproche de donner une image négative de l'homosexualité ?**

- Je place l'homosexualité dans la sexualité, pas dans le social. Au cinéma et dans les séries (*Plus belle la vie*, *Avocats et Associés*), elle est vécue par des hommes qui travaillent, rentrent chez eux le soir, etc. Alors que, même si c'est le cas, leur réalité sexuelle, là où la télé ne peut jamais aller, est très différente – boîtes innombrables, lieux de drague, etc.

J'ai conçu mon film comme une réaction à la représentation normative de la société actuelle, à laquelle j'apporte une réponse sexuelle. Je propose à un public homo de se reconnaître dans un personnage mauvais. Aucune femme n'accepterait d'être montrée au cinéma d'une façon aussi bonniche que celle dont sont généralement représentés les homos... Mais je ne présente jamais cet appétit sexuel négativement – la scène « du plan à trois » chez Vassili est la scène de sexe la plus joyeuse du film.

**- Tous les personnages du film ont un problème avec l'âge – et pas seulement le tueur, et pas seulement les homos puisque Anna/Béatrice Dalle a des liaisons avec des adolescents.**

- Ça a souvent été le cas dans mes films. Pour prendre un seul exemple, dans *Après lui*, Catherine Deneuve en perdant son fils, perd sa jeunesse, et se lie à une jeunesse post-ado. Dans *Notre Paradis*, le milieu homo, où on est vécu comme vieux à 40 ans, me permet d'exacerber cette idée. C'est en effet un milieu où quelle que soit sa fonction sociale, on n'a pas de responsabilités familiales qui vous vieillissent de facto ; la sexualité y est très adolescente, et c'est une des raisons pour lesquelles la jeunesse y est si convoitée. Convoitée et pas pour autant respectée, ce pour quoi Vassili, qui chasse et juge, impute la faute à ses prédateurs. Une des répliques pour moi essentielles du film est celle toute simple du docteur pervers : « Un vieux pédé comme moi ça doit s'inventer d'autres plaisirs ». Sans doute les vieux hétéros le doivent aussi, mais c'est tragiquement – et parfois drôlement – accentué chez les homos.

## TROU NOIR

**- On connaît votre passion pour les acteurs et les actrices. Je remarque néanmoins que les deux acteurs principaux, Stéphane Rideau et Dimitri Durdaine dont c'est le premier rôle, sont tous deux issus d'un processus non professionnel. C'est un choix ?**

- D'abord, pour Stéphane Rideau, ce que vous rappelez est très ancien. Mais c'est vrai qu'il est un acteur atypique. Ce rôle était une affaire de confiance – de lui en moi, de moi en lui. Stéphane a tout de suite non seulement tout accepté, mais tout voulu. Comme s'il avait déjà le personnage en lui, il n'avait pas à se mettre dans la peau d'un tueur. Stéphane est l'idéal de l'acteur.

En ce qui concerne le personnage du jeune Angelo, on s'est très vite aperçu que c'était un rôle à ne pas donner à un acteur. Un acteur, ce qui est normal aurait aimé mettre des intentions. Et plus d'un l'a fait aux essais. Mais je voulais quelqu'un dont la jeunesse s'engage autrement que pour des grandes causes, fût-ce celle du cinéma ! La tendresse, la confiance, se nichent n'importe où – y compris dans la relation avec un tueur. Angelo devait être totalement passif. Il avait seulement à bien connaître son texte et être dans ses marques. Dimitri Durdaine a par rapport aux jeunes quelque chose de très moderne dans son physique et d'éternel dans la réalité : ce côté lisse et doux, dont parlait Edith Piaf dans *le Brun et le Blond*, est une carapace, une armure, qui le rend impénétrable, le contraire de la performance. Comme les personnages du romancier Dennis Cooper ou ceux de Greg Araki au cinéma, qui, confrontés à des catastrophes, sont des gouffres.

Ce trou noir, le pouvoir d'attraction et de destruction du blond Dimitri le manifestait idéalement. Il a été trouvé in extremis, à l'issue d'un long casting de plusieurs mois où le risque du sur-jeu était général. Voilà un futur acteur !

**- C'est surtout une présence que vous recherchez.**

- Je déteste qu'un acteur truque son empreinte. Une présence, c'est une silhouette, une voix, un regard, et, comme Bresson l'avait mis en scène dans *Le Diable probablement*, une démarche. Des choses qu'on identifie très vite chez quelqu'un. La présence d'un acteur se mesure à la singularité de ces 4 éléments, voir Deneuve, Cassel, Depardieu, Delon, Dalle... !

**- Béatrice Dalle justement. Vous avez dû être très méticuleux dans le scénario, car son arrivée dans le film ne distrait pas le spectateur du duo Vassili/ Angelo.**

- Elle et son enfant de 10 ans déplacent, recentrent l'axe de vision sur les deux garçons. Mère de famille raisonnable mais femme trouble, Anna permet d'interroger le statut du tueur Vassili, qui devient paternel et protecteur avec son fils.

**- C'est votre deuxième film avec Béatrice Dalle.**

- J'étais enthousiasmé par la création du couple inattendu Béatrice Dalle/Stéphane Rideau, chacun une icône à sa façon. Voir ces deux icônes sur qui du temps a passé, restitue parfaitement deux adultes se réveillant trop tard de leur adolescence.

## DÉSIR MIMÉTIQUE

**- Elle est toujours en noir et néanmoins lumineuse. C'est d'ailleurs l'ensemble de ce film noir qui est comme toujours chez vous, rempli de couleurs et de lumière. J'hésite entre l'intensité clair-obscur de Caravage et l'éclat trash de Michel Ange...**

- Je vous laisse la responsabilité de ces repères ! Tout ce que je peux dire, c'est que le travail de la couleur est la fonction même que je donne aux plans. C'est sur le décor – comme un peintre je veux bien – que je choisis la perspective, les zones où la matière existe (brillances, habits, pierres, neige,...). J'imagine toujours un plan sur un fond physique ; c'est particulièrement visible pour toutes les scènes de crime. Je ne veux pas être dans la répétition, la redondance, en un mot dans l'emphase, qui consisterait à éclairer en sombre un film noir, à éclairer en sombre des personnages que je tiens à ne pas dégager de l'ombre. Dans l'idéal, j'aimerais tenir cette noirceur et cette ombre avec le technicolor.

**- Il y a aussi le rouge... Plusieurs images très agressives, voire artificielles de sang, comme dans tous vos films, comme chez Aldrich. Le sang vous fascine ?**

- Il en est du sang comme de la violence. Dans la vie, dans les rues, la vulgarité de la violence me paraît toujours minable. Interprétez comme vous voulez mon utilisation du sang (n'oubliez pas la collection de poches de sang chez le docteur), mais comme pour la violence, j'essaie de lui donner une beauté par la mise en scène.

**- Vous manifestez d'ailleurs généralement une forte méfiance vis-à-vis du cinéma naturaliste.**

- Non ce n'est pas ça. Il y a une tradition naturaliste du cinéma français qui est devenue une forme de norme, contre laquelle je n'ai rien mais en dehors de laquelle je me suis toujours défini. Ce que je disais plus haut à propos de l'homosexualité concerne tous mes personnages : ils ne doivent pas être les vignettes d'un milieu ; ils évoluent dans un milieu mais ne l'incarnent pas. J'ai appris chez Faulkner à définir mes personnages par des ruptures dans le récit, par l'appel au possible, plutôt que par une restitution vraisemblable du réel.

**- Un exemple ?**

- Les regards. Mettre en scène le regard des spectateurs, comme disait Hitchcock, et les regards des personnages entre eux. Dans *Zombie* de Brett Easton Ellis, comme chez Fassbinder, le récit ne cesse de faire appel au regard, aux regards, bien plus qu'à l'intrigue. Dans la première scène de *Notre Paradis* on attend longtemps pour voir Jean-Christophe Bouvet que l'on entend sur le regard de Stéphane Rideau. Jusqu'au dénouement du film où l'enfant voit le double crime et est vu le voir, j'ai multiplié des scènes de regards. La plus surprenante pour le spectateur étant sans doute celle de la webcam où, alors que l'on croit assister à une nouvelle scène d'amour entre les personnages, un plan séquence conduit à la petite annonce sur l'ordinateur. Oui, j'aime les films et les cinéastes stylisés.

**- Depuis le début de notre rencontre vous vous référez souvent à des modèles, tant littéraires que cinématographiques. Un artiste qui rejette les modèles, disait Gide, ne fait que manifester sa crainte de ne pas être à la hauteur, fait preuve d'une faiblesse mortelle...**

- Le désir mimétique est créatif. Je ne crois pas à la génération spontanée, le désir d'un film vient d'un film qu'on a aimé très fortement. Mais rien n'est plus personnel qu'une stylisation. Ce que je revendique est donc l'appartenance à des familles, non le copiage de stylisations de modèles.

- **Par exemple ?**

- En France, je me sens en famille avec les propositions esthétiques très diverses de réalisateurs comme Ozon, Honoré ou Civeyrac. Quant à mes films cultes qui ont dynamisé mon désir avant ce dernier tournage, ce sont *Tueurs nés*, *My own private Idaho*, *Les Tueurs de la lune de miel*.

## OPÉRATION COMMANDO

- ... **des films à gros budgets. Alors que Notre Paradis a été réalisé avec une économie limitée.**

- Mon producteur, Paulo Branco a eu une jolie formule : « un film-commando », qui définit exactement comment cette limite ne fut pas un rétrécissement mais une aventure excitante. Je suis parti au front en état de guerre permanent, guerre où mes alliés étaient mon équipe. – Et même la météo si l'on pense à la neige de la fin. Ce petit budget m'aurait dérangé pour un film comme *Après lui*, mais pour *Notre Paradis* qui ne peut pas passer à la télé aux heures de grande écoute, j'ai été aussi loin que possible dans mon désir, je peux dire que j'ai eu tous les moyens me permettant cet extrême.

- **Vous pouvez expliquer ça ?**

- Bien sûr, clair et net. Je ne me suis pas enfermé dans la machinerie, je n'ai pas pris de dolly, je me suis limité en travellings, je n'avais pas de zoom, j'ai dû concevoir mes focales plus précisément, concevoir mon film avec une grammaire de cinéma différente de mes habituels plans-séquences – j'ai dû construire mon film autrement. Cette restriction m'a permis d'être moins cadenassé. Je ne me suis jamais senti aussi libre d'inventer mes plans. J'ai parlé d'homosexualité dans d'autres films, mais là j'ai l'impression d'en parler autrement, de savoir ce que je ne voulais plus.

- **Et vos soldats ont tenu bon.**

- J'ai voulu vivre l'aventure avec des gens que je sentais très forts. La majorité d'entre eux sont des fidèles qui se sont adaptés – par exemple, j'ai travaillé autrement avec ma monteuse grâce à 18 ans de collaboration très complice. J'ai changé une personne essentielle : mon chef opérateur, pour qu'il ne se bloque pas sur des réflexes antérieurs ; néanmoins, Nicolas Dixmier était auparavant mon chef électro, et j'étais à la fois très sûr et très rassuré par sa nouvelle fonction, par son regard.

## EXPOSITION

- **On imagine que le sujet du film et la réalisation de certaines scènes ont posé le problème de la censure.**

- La censure officielle – interdictions aux moins de 12 ou 16 ans, etc. – fait son travail, c'est normal même si on peut le discuter. Le problème est ailleurs. On pense qu'on a la liberté de tout dire, parce que personne ne s'expose. Dès qu'on s'expose on a affaire à des formes de censures insidieuses. La première : l'autocensure des chaînes TV. La deuxième, qui est liée : une pruderie, ou une méfiance, automatiques, du spectateur. A cet égard, j'attache la plus grande importance à la scène de la coloscopie, qui peut paraître étrangère à l'intrigue, alors qu'elle est au centre de l'identité du film. Dans cette scène, proche du début, on voit l'image de l'intérieur du corps d'Angelo, alors qu'on ne sait rien de lui : c'était ma façon d'indiquer qu'on est dans un film sans limites, où tout peut arriver, où le spectateur n'est jamais en avance, toujours en alerte, jamais tranquille.

- **Pour terminer, j'ai relevé avant notre entretien une phrase du scandaleux homosexuel Gide qui définit ainsi l'oeuvre d'art dans *Incidences* : « Force et douceur, tenue et grâce, logique et abandon, précision et poésie »...**

On ne saurait dire mieux. C'est son oeuvre qu'un artiste doit ordonner, non le monde qui l'entoure.

Propos recueillis par Jacques Grant