

Un
Printemps
à Paris

Thunder Films International
PRÉSENTE

EDDY MITCHELL

SAGAMORE STEVENIN

PIERRE SANTINI

PASCALE ARBILLOT

Un Printemps à Paris

UN FILM DE JACQUES BRAL

AVEC LA PARTICIPATION AMICALE DE

GERARD JUGNOT

JEAN-FRANCOIS BALMER

&

JEAN-MICHEL DUPUIS

GERALDINE DANON

MAXIME LEROUX

FLORENCE DAREL

ANNE ROUSSEL

XAVIER DELUC

Durée : 1h35 - Visa 109 441 - 1.85 Dolby SRD

Distribution :

REZO FILMS

29, rue du Faubourg Poissonnière
75009 Paris

tél. : 01 42 46 96 10

fax : 01 42 46 96 11

www.rezofilms.com

Presse :

Jean-Pierre Vincent
& Sophie Saleyron

12, rue Paul-Baudry
75008 Paris

tél. : 01 42 25 23 80

fax : 01 42 89 54 34

Le dossier de presse et les photos sont téléchargeables sur www.rezofilms.com

Synopsis

Suite à un casse organisé par Pierrot (Sagamore Stévenin), jeune chien fou spécialiste des coups foireux, Georges (Eddy Mitchell) purge cinq années de prison. Quand il retrouve sa liberté, il n'a qu'une idée en tête, se mettre au vert. Mais Pierrot réapparaît, et il lui propose une affaire en or : s'emparer des bijoux d'une riche bourgeoise avec la complicité de son assureur...

Tout se passe à merveille... jusqu'à ce que la fatalité s'en mêle ; l'assureur prend peur, le fourgue refuse de leur restituer l'argent de la vente des bijoux et Pierrot tombe amoureux de sa victime, entraînant malgré lui son ami dans une spirale dramatique.

Commence alors un étrange ballet sur fond de règlement de comptes et d'amour fou...

Jacques Bral

ENTRETIEN SOUS FORME DE MOTS CLÉ

Liberté

Il s'est écoulé douze ans entre MAUVAIS GARÇON et UN PRINTEMPS À PARIS. Durant cette période, j'ai écrit des scénarios. Pour moi et pour d'autres... J'ai toujours fonctionné comme un artisan. Je suis devenu producteur parce qu'il le fallait. Petit à petit, j'y ai pris goût. Je crois que ça m'a permis de faire des films que les autres n'auraient pas produits. Et de prendre des acteurs qu'ils n'auraient pas pris : Gérard Lanvin, André Dussolier, Christine Boisson, Jean-François Balmer, Bruno Wolkovitch, dans des premiers rôles ou des rôles aussi importants que je leur ai donné. J'ai fait entrer dans le métier une centaine de personnes qui continuent à exercer.

J'ai beaucoup expérimenté : le premier film tourné en super 16 gonflé en 35 (UNE BALEINE QUI AVAIT MAL AUX DENTS. 1973). Le premier montage en son numérique (SANS ESPOIR DE RETOUR, de Samuel Fuller. 1989). À cette époque en France, il n'y avait personne pour produire Fuller...

Mais cette liberté a été aussi un handicap. Vu le système, j'aurais facilement pu devenir un cinéaste enterré. À un moment, j'aurais pu aller vers le téléfilm, mais je suis resté fidèle au cinéma. Je n'ai pas fait beaucoup de films (7, si on compte les films de jeunesse) mais je pense que, dans chacun, on reconnaît ma façon de faire, alors que ce sont des prototypes totalement différents.

J'ai payé cher cette indépendance mais, quand UN PRINTEMPS À PARIS a démarré, il a déclenché énormément de mouvements, notamment du côté des acteurs. Ce qui prouve que les comédiens et leurs agents ne m'ont pas oublié et me renvoient la balle. Maintenant, je me sens prêt à repartir. J'ai des envies de films énormes...

Karl-Heinz Schäfer

Le film lui est dédié parce qu'il a été mon ami et mon musicien, d'EXTÉRIEUR, NUIT à POLAR. C'était un homme de cœur, d'une très grande intelligence, qui parlait plusieurs langues. Il a travaillé 3 ans et demi sur les 50 minutes, musique de POLAR avant même qu'il y ait une image. Elle a été réadaptée ensuite. POLAR est le seul film en musique dodécaphonique de l'histoire du cinéma. Je ne le dirai jamais assez. Personne ne pense à le relever malgré quelques études faites sur la musique au cinéma. Il fallait trouver des sonorités qui «fassent figure» et c'était un travail de longue haleine car, au début des années 80, les appareils n'étaient pas aussi performants qu'aujourd'hui. Ici, il faut absolument que je parle de notre ami éditeur, le troisième larron, Francis Dreyfus, aussi fou que nous, sans qui cela n'aurait jamais pu exister.

Pour UN PRINTEMPS À PARIS Karl-Heinz nous ayant quitté, j'ai, après une expérience malheureuse, contacté un de ses collaborateurs, Michel Gaucher, qui m'a été recommandé dès le départ par Eddy Mitchell. On a composé et monté la musique en un temps record sur film terminé.

Eddy Mitchell

On se connaissait à peine. Il a aimé le scénario et je suppose qu'il m'a apprécié puisqu'il a, en plus, produit la musique du film après être intervenu financièrement pendant le tournage quand j'étais vraiment en difficulté.

Non seulement j'ai eu le plaisir d'avoir un vrai acteur digne de ce nom, un homme patiné par le temps, qui sait en découdre avec les non-dit quand il joue, mais également quelqu'un pour qui j'ai éprouvé une vraie amitié, comme si on était des copains d'enfance. Parfois, on parle d'un «grand chanteur», d'un «grand peintre», d'un «grand metteur en scène». On peut se planter car, avant tout, c'est l'homme qui compte ; c'est lui qui doit être grand. Eddy est un grand monsieur.

Structuralisme

Contrairement aux « formalistes » (pour qui ne compte que l'apparence externe), je suis «structuraliste» : je m'intéresse à ce qui est à l'intérieur. Le côté «tiré au cordeau» d'UN PRINTEMPS À PARIS, son aspect «mécanisme qui se met en marche» vient d'un énorme travail de superposition de plusieurs types d'éléments. Le schéma est celui d'un casse-tête chinois avec des morceaux qui vont dans tous les sens. Une fois imbriqués les uns dans les autres, ça fait un volume parfait, mais à l'intérieur, il y a un fourmillement. Dans le langage cinématographique, ou l'écriture sous toutes ses formes, il y a des éléments de correspondance, une sorte de «grammaire», qu'il faut maîtriser. Quand, à un moment du film, on repère une chose, ce que l'on voit plus tard peut être imprégné de ce que l'on a vu avant. C'est tout un système de rappels qui s'adresse à la sensibilité du spectateur.

Il y a plusieurs étapes dans l'écriture d'un film : le scénario, qui doit être un plan d'architecture sur lequel on peut construire, et non pas un tableau de peinture, comme on le voit la plupart du temps. Le tournage qui fait la vraie version de l'écriture. Le cadrage qui fait vraiment naître les plans. Et le montage qui fait la version définitive.

Et là, il y a eu sept versions du scénario pour s'adapter aux conditions. J'ai improvisé parfois, par rapport à la situation, car il arrive souvent qu'on ait des choses qu'on ne voulait pas et qu'on n'ait pas des choses que l'on voulait. Je passais mes nuits à tout recomposer pour avancer.

Rythme et musique

Les jeunes qui font le succès des films actuels sont habitués à des rythmes trépidants. Chez moi, le polar peut être quasiment contemplatif, parce qu'on ne raconte pas les mêmes choses. Le film fait 1h35, et il compte environ 1500 plans. Mais il y a des plans où il faut - des plans longs, des plans courts - pour raconter ce qu'il faut. L'action est là, elle est montrée, mais l'objet du film est ailleurs, dans ce que les personnages ressentent. Et la musique participe à ce rythme.

La musique, c'est comme un discours. C'est ce que j'aime chez Michel Gaucher. On s'est très bien entendu. On a privilégié le saxophone, qui devient une espèce de narrateur, comme une voix off qui décrirait l'intériorité des personnages. Par exemple, celui de Gérard Jugnot, quand il entre dans un bar pour téléphoner, ou quand il découvre les pierres. Là, la musique traduit ce qui pourrait se passer dans sa tête, elle décrit la subjectivité ambiante...

Polar

Il ne faut pas confondre polar, film noir et thriller.

Un polar raconte l'intrusion d'un élément imprévu dans une vie, un contexte normal. L'individu confronté à cette situation voit sa vie s'enflammer, ce qui révèle les mécanismes obligatoires du contexte social, économique et individuel. J'ai d'abord été consommateur de polars et j'en ai tourné deux : POLAR et UN PRINTEMPS À PARIS. Le film noir se situe dans un contexte de polar, mais privilégie les états d'âme, le décalage des individus par rapport à leur contexte, même quand tout va bien, plutôt que l'intrusion du hasard, d'un élément imprévu qui servirait de préambule dans un polar. Le thriller est un genre qui englobe les deux autres, de façon plus vaste, en allant plus loin. C'est un mélange des genres dans lequel tout peut s'introduire : comédie, drame, action, humour, burlesque, mélodrame.

La femme

Elle est le centre du monde. Je l'appréhende. Je ne dis pas que je la comprends. Il y a, dans UN PRINTEMPS À PARIS, une séquence dont je suis fier : Louise (Pascale Arbillot) regarde son mari, puis un tableau, et elle pleure... Pour moi, à la fin, elle a compris qui est réellement Pierrot (Sagamore Stévenin). J'ai joué là-dessus jusqu'à la dernière minute ; au montage, j'ai encore modifié, mais son sourire est ambigu jusqu'à la fin.

Melville

On cite souvent son nom à propos de ce film. Mais je pense que Jacques Audiard est plus melvilien que moi. Pour le spectateur, un film est perçu au passé simple. Quand, dans le cinéma en noir et blanc, on faisait des fondus au noir, c'était évident qu'on changeait de chapitre. L'ouverture à l'iris, c'était «Il était une fois...». Avec l'avènement de la couleur, il y a eu des changements dans la tête de ceux qui font les films et dans la perception des spectateurs. L'impression de réel est beaucoup plus grande. Melville faisait des films comme s'il reproduisait les lignes d'un roman. Audiard va à peu près dans le même sens. Moi, je n'avais pas cette perception-là, mais c'est vrai que sur cette version finale du scénario, j'ai été un peu dans le même

sens qu'eux. Mais Melville n'est pas structuraliste. On me compare à lui peut être à cause de l'apparence externe. En tout cas, je l'aime beaucoup et je prends ça très bien.

Quête

La vie, pour moi, c'est ce qui est en face : les gens et, avant tout, la femme. Donc, je tourne des histoires d'amour, de recherche d'amour, d'amitié, de communication, de complémentarité, de plénitude... Je regarde les autres, et je m'étonne de voir la dualité des êtres. Et surtout l'accélération des choses dans notre monde moderne. Tout va de plus en plus vite. Montrer la naissance de l'amour entre un braqueur et la femme qu'il a braquée, ce n'est pas banal. Disons que c'est une rencontre d'amour dans des conditions exceptionnelles.

Tournage

Quand on tourne, les choses bougent. Il faut bouger avec. On ne filme pas forcément ce qui est sur le papier. Celui qui fait un storyboard et pense : «Ça y est, mon film est là» n'a rien compris. C'est au tournage que les choses s'incarnent. Si tu filmes un personnage avec une longue ou une courte focale, tu n'as pas la même perception du jeu. Il y a toujours une surprise. Mais un film c'est aussi tout ce qui échappe. Le cinéma, c'est un peu comme si on parlait chinois : un système de signes, qui ont une ou plusieurs significations, abstraites, concrètes. L'imbrication de tous ces éléments donne un discours. Quand, chez moi, l'apparence paraît classique, à l'intérieur, elle ne l'est absolument pas. Je n'aime pas les films où les choses sont trop visibles à la surface.

Un livre, tu sais ce que tu as mis dedans. Mon film, je sais ce que je vais y mettre, je l'ai dans la tête et je l'accompagne, malgré les aléas et la résistance de tout ce qui m'attend en face. A l'arrivée, je sais que j'ai ma structure, mais sincèrement tant qu'il n'y a pas le public, je suis incapable de connaître toutes les modulations de la compréhension, de la communicabilité de l'œuvre. Mais je sais que les plus belles choses, on les fait par besoin. On a besoin que certaines choses se fassent.

Propos recueillis par Bernard Génin

JACQUES BRAL

Filmographie

Né à Téhéran le 21 Septembre 1948, il s'installe en France à 18 ans en 1966.
Entre 1966 et 1968, il étudie l'architecture à l'école des beaux arts de Paris.

Entre 1968 et 1970, il suit les cours de l'institut de formation
cinématographique où il réalise plusieurs courts-métrages.

Puis il fait de la peinture figurative, abstraite.

Il fonde les Films noirs en 1978 avec Jean-Paul Leca et Julien Lévi.

1970 : **QUAND TOUT LE MONDE EST PARTI,**
court-métrage co-réalisé avec Jean-Paul Leca
et Julien Lévi

1971 : **M88**
(16mm, Noir et Blanc)

1972 : **FRISOU**
(16mm, Noir et Blanc)

1973 : **UNE BALEINE QUI AVAIT MAL AUX DENTS**

1979 : **EXTÉRIEUR, NUIT**
(Prix Perspectives du cinéma français à Cannes 1980.
Léopard de bronze à Locarno 1980)

1983 : **POLAR**

1989 : Produit **SANS ESPOIR DE RETOUR** de Samuel Fuller

1993 : **MAUVAIS GARÇON**

2005 : **UN PRINTEMPS À PARIS**

Eddy MITCHELL

INTERVIEW

On ne reçoit pas tous les jours un scénario qui vous motive comme celui que m'a proposé Jacques. Dès que je l'ai lu, j'ai donné mon accord. Il y avait une seule petite chose qui me chiffonnait : la mort de mon personnage arrivait un peu tôt. J'ai demandé qu'on déplace la séquence, non pas pour être plus présent à l'écran, mais pour la logique même de l'histoire. Avec Jacques, on avait dû se croiser une ou deux fois, comme ça, mais j'avais beaucoup aimé EXTÉRIEUR, NUIT. Quand il m'a annoncé qu'il fallait tourner tout de suite, j'ai paniqué un moment parce que j'étais en pleine tournée. Ça n'allait pas être simple mais je me suis dit que ça serait trop stupide de passer à côté de quelque chose que j'avais vraiment envie de faire. Du coup, je tournais dans la journée et je chantais le soir... C'était parfois fatigant, mais on s'en est sorti.

Ce film, c'est un peu un ovni dans le cinéma français, il ne correspond pas à ce qu'on a l'habitude de voir. C'est un film d'action mais pas seulement ; par moments, la violence est sous jacente. Constamment, on sent que ça va péter. Et effectivement, ça explose avec des plans très forts : le fer à repasser, la tache de sang qui s'élargit...

Il y a malgré tout un soupçon de comédie sous un scénario qui se veut quand même tragique. J'aime bien mon personnage, les autres aussi d'ailleurs, et le déroulement de l'histoire. Ce qui est formidable, c'est que ce Georges, qui est un vieux briscard, aurait tout intérêt à se mettre au vert, et il recommence à cause d'un môme qui l'avait déjà entraîné dans une galère cinq ans plus tôt. Et c'est une nouvelle galère parce que le môme tombe amoureux de la femme qu'il a braquée, ce qui n'est quand même pas très courant ! Georges est un loser. Il sait qu'il va aller dans le mur, il voudrait l'éviter mais il n'y arrive pas. C'est un personnage très rattaché au film noir américain. J'ai pensé à Richard Widmark parce que c'est un acteur qui pouvait être très inquiétant, très énigmatique, sans avoir besoin de sortir un flingue ou d'être violent. Il suffisait qu'il habite bien le personnage et il devenait inquiétant. Je ne dis pas que j'ai essayé de faire la même chose, mais j'ai pensé à ça. Par contre, je tenais à ne pas avoir de flingue, jamais : c'était une espèce de code d'honneur chez les truands. Ils pensaient : «de toute façon, si on se fait arrêter, il vaut mieux ne pas être armé.» D'ailleurs, dans le scénario, il ne portait pratiquement jamais d'arme. En plus, il fallait opposer Georges à ce jeune chien fou que joue Sagamore, et qui, lui, dégaine de tous les côtés et joue au cow-boy. Je voulais qu'on sente une rupture entre ces deux personnages de générations différentes, qui s'aiment bien mais n'ont pas la même vision du «métier».

Jacques, c'est un passionné qui vous embarque où il veut. Par moment, on décroche quand même un peu parce qu'il est du genre à tourner jusqu'à ce que le cheval s'écroule. S'il peut faire cinquante prises du même plan, il fera cinquante prises. J'ai l'impression que c'est le moment où il se régale le plus. Donc, il n'y a

pas de pendule, pas d'horaire... Un seul exemple : la scène de nuit où je casse des parcmètres et Sagamore arrive derrière moi. On a du commencer vers 20 heures. À minuit, on y était encore, à 2 heures du matin aussi. A un moment, je sors du champs et je devais dire «Je m'en vais». Ça a du le surprendre parce que... je suis parti vraiment. Les scènes à vingt ou trente prises, j'ai horreur de ça. Mais je sais qu'il ne le fait pas pour passer le temps. C'est une vraie passion. Et j'admire les gens qui vivent leur passion, qui vont jusqu'au bout. J'ai travaillé avec pas mal de gens. J'en ai vu qui connaissaient très bien leur travail, qui attendaient la bonne prise parce qu'ils n'avaient pas exactement ce qu'ils avaient demandé... Tous ces gens là ont raison puisque c'est eux qui dirigent - mais un passionné comme Jacques, j'ai rarement vu. Lui, même si c'est bien, on recommence. Parfois, avec un angle différent... Il est unique. C'est aussi pour ça qu'il met si longtemps à monter son film : vous imaginez : deux caméras et trente prises différentes de chacune !

Alors, dans l'équipe, il y a parfois des sautes d'humeur parce qu'il y a dépassement sur dépassement. Mais ça ne dure pas. Un jour, je n'en revenais pas : j'étais en tournée en province. Pour savoir si tout allait bien, je passe un coup de fil chez Jacques. Il n'était pas là. Il avait réussi à les faire bosser un jour férié, après des nuits et des heures sup' toute la semaine... Mais tout cela sans tyrannie : c'est quelqu'un de pondéré, de calme, de courtois. Il est très fort. Quand on voit le film, on oublie tout et on le comprend. Par exemple, la scène avec Xavier Deluc, qui joue l'ami de ma femme, on ne peut pas la réduire plus qu'il l'a fait. Alors qu'au départ, il y avait un dialogue, des échanges. Il a gardé seulement les deux mecs qui se regardent, boivent un coup et l'autre s'en va. Il a eu raison, c'est infiniment plus fort.

Propos recueillis par Bernard Génin

Eddy MITCHELL

Filmographie

- 1962 : UNE GROSSE TÊTE de Claude de Givray
COMMENT RÉUSSIR EN AMOUR de Michel Boisrond
LES PARISIENNES (Sketch Ella) de Jacques Poitrenaud
- 1963 : JUST FOR FUN de Gordon Fleming
- 1964: CHERCHEZ L'IDOLE de Michel Boisrond
- 1977: JULIETTE OU L'AIR DU TEMPS de René Gilson
- 1980 : GIRLS de Just Jaeckin
- 1981 : COUP DE TORCHON de Bertrand Tavernier
- 1983 : ATTENTION, UNE FEMME PEUT EN CACHER UNE AUTRE
de Georges Lautner
- 1984 : RONDE DE NUIT de Jean-Claude Missiaen
À MORT L'ARBITRE de Jean-Pierre Mocky
FRANKENSTEIN 90 d'Alain Jessua
- 1985 : AUTOUR DE MINUIT de Bertrand Tavernier
- 1988 : LA GALETTE DU ROI de Jean-Michel Ribes
I LOVE YOU de Marco Ferreri
- 1989 : UN PÈRE ET PASSÉ de Sébastien Grall
PROMOTION CANAPÉ de Didier Kaminka
- 1990 : JUSQU'AU BOUT DU MONDE de Wim Wenders
- 1991 : LA TOTALE de Claude Zidi
- 1992 : VILLE À VENDRE de Jean-Pierre Mocky
- 1993 : LA CITÉ DE LA PEUR d'Alain Berberian
- 1995 : LE BONHEUR EST DANS LE PRÉ d'Etienne Chatiliez
- 1998 : LA CUISINE AMÉRICAINE de Jean-Yves Pitoun
- 2002 : LOVELY RITA de Stéphane Clavier
- 2005 : UN PRINTEMPS À PARIS de Jacques Bral

Sagamore STÉVENIN

INTERVIEW

Ce qui m'a tout de suite frappé dans le scénario, c'est que c'est un film référencé à toute une époque du cinéma, aux films noirs.

Je pense que ce qui intéressait Jacques, c'était de montrer des trajectoires étonnantes, en brouillant les pistes de chacun. Son film est une espèce de «billard à bandes», mais il y a cinquante bandes. C'est un jeu de dupe où personne n'est dupe. On rentre dans tout ce qui est «non-dit», tout ce que cachent les silences, les regards... J'étais assez attiré par ça. Sortant d'une grosse production d'action (MICHEL VAILLANT), j'avais envie d'aller vers un univers différent, d'arriver à quelque chose d'épuré, de très minimaliste. J'ai passé beaucoup de temps avec Jacques à virer un maximum de texte, pour ressembler à ces gens qui peuvent être insaisissables, parce que, d'un seul coup, on ne les entend plus. Ou alors ils lancent un regard et soudain toute une violence se déchaîne. Parfois, à l'inverse, c'est une vraie tendresse qui surgit.

Entre le personnage d'Eddy Mitchell et le mien, il fallait faire sentir une filiation, presque un transfert. Georges me passe le relais en quelque sorte, et il le paye très cher. C'est un rapport qui peut être très tendre et très étrange. Autour, il y a les autres membres du puzzle, qui ont tous une trajectoire très précise et mon personnage est un peu le fil conducteur. En même temps ça lui permet d'être multiple : je pouvais avoir des moments presque d'écoute, comme un élève avec Eddy, me sentir coupable comme un môme qui s'est fait prendre les mains dans le pot de confiture. Et je pouvais avoir des moments extrêmement durs et violents avec Gérard Jugnot (Alex), ou Pierre Santini (Jérôme), quand je le braque. C'était intéressant à trouver, cette violence. Il faut chercher le geste précis. Les scènes avec Pascale Arbillot (Louise) me permettaient aussi de chercher un autre trouble, un autre double de cette sensibilité, cette tendresse cachée quelque part, dans un coin. Et le fait que mon personnage la braque rendait cela d'autant plus troublant. Oui, j'avais vraiment envie de rentrer dans ce casse-tête chinois.

Propos recueillis par Bernard Génin

Filmographie

1987 : **COURTE CHASSE** de Manuel Flèche (court métrage)

1990 : **LA RÉVOLTE DES ENFANTS** de Gérard Poitou

1991 : **LA TOTALE** de Claude Zidi

1994 : **LES FRÈRES GRAVET** de René Féret

1996 : **LA CIBLE** de Pierre Courrège

LE BISTROT DE GALA de Pierre Courrège (court métrage)

1997 : **LE PRINCE CHARMANT** de Josiane Morand (court métrage)

COMME UNE BÊTE de Patrick Schulmann

1998 : **ROMANCE** de Catherine Breillat

1999 : **LISA** de Pierre Grimblat

LE POINT OMEGA de Laure Hassan (court métrage)

2000 : **BART ET ERNEST** de Fabrice Begotti (court métrage)

2001 : **SUEURS** de Louis Pascal Couvelaire

2002 : **MICHEL VAILLANT** de Louis Pascal Couvelaire

ERRANCE de Damien Odoul

2004 : **TU VAS RIRE MAIS JE TE QUITTE** de Philippe Harel

2005 : **UN PRINTEMPS À PARIS** de Jacques Bral

