

JULIETTE DAMIENS . JULIEN LAMBERT . STÉPHANE LARA . JEAN-MICHEL NOIREY . NATHALIE RICHARD



31 juin films
présente

les
fraises
des
bois

réalisé par
Dominique Choisy



scénario et réalisation DOMINIQUE CHOISY avec JULIETTE DAMIENS . JULIEN LAMBERT . STÉPHANE LARA . JEAN-MICHEL NOIREY
NATHALIE RICHARD assistant à la mise en scène YOHANN TURBEAU image LAURENT COLTELLONI . JULIEN ROUX . ALEXIS KAVYRCHINE
son LUG LEBEL . ARTHUR CLUZEL costumes et décoration CÉLINE MOMBERT montage ISABELLE DEBRAYE production 31 JUNE FILMS
AGNÈS VALLÉE et EMMANUEL BARRAUX avec la participation du CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE
et le soutien de la RÉGION PICARDIE en partenariat avec le CNC distribution CONTRE-ALLÉE DISTRIBUTION



Contre-Allée

Presse

Agnès Chabot

5 rue Darcet 75017 Paris
Tel : 01 44 41 13 48
agnes.chabot@free.fr

Programmation

**Séance Tenante
Julien Navarro**

36 rue de l'Orillon 75011 Paris
Tel : 01 43 57 20 23 / Mobile : 06 63 59 18 85
julien@seance-tenante.fr
www.seance-tenante.fr

Distribution

**Contre-Allée Distribution
Julien Deborgher**

16 rue Bleue 75009 Paris
Tel : 01 42 46 27 42
julien@contre-allee.fr
www.contre-allee.fr

31 Juin Films présente

*les fraises
des
bois*

Sortie le 18 avril 2012

France – 1h48 – 1,85 – Couleur – Visa N°129 718

*Plus d'informations, photos du film et dossier de presse
disponibles sur : www.contre-allee.fr*



Synopsis

Violette vit en pleine campagne
chez ses parents, de riches propriétaires agricoles, en Picardie.
Gabriel, est caissier dans un supermarché.
En apparence, ces deux personnages discrets sont sans histoire.
Pourtant, ils étouffent dans leur quotidien
et cachent chacun de sombres secrets.
De croisements incertains en rencontres fortuites,
ils vont au fil des saisons essayer de se libérer de ce qui les entrave :
leur parcours sera imprévisible et les solutions radicales.



«*Pas plié d'avance.*»

Entretien avec Dominique Choisy

Ma première crainte était de me diriger vers un traitement naturaliste. La dimension de conte est arrivée quand on a commencé à travailler avec les comédiens, Juliette Damiens et Julien Lambert. J'avais l'idée d'associer ces deux comédiens qui ne se connaissaient pas, et quand je les ai vus ensemble, il s'est passé quelque chose qui m'a beaucoup plu, qui était de l'ordre du ludique et de l'enfantin.

J'ai compris qu'on pouvait glisser vers autre chose que ce que j'avais imaginé, mettre de la fantaisie, essayer d'être un peu plus dans une position d'équilibriste, sur un fil. Des situations auxquelles je pensais dans l'absolu sont devenues tout

à coup très concrètes, et du coup j'ai souhaité aller plus loin que ce que j'avais écrit dans le scénario, essayer de créer un environnement déréalisé où l'on se concentrerait beaucoup plus sur leurs deux corps, dans le décor ; les placer dans des boîtes, où ils seraient soit contraints soit libres. Finalement, c'est le décor qui m'a amené vers le conte.

Si on se réfère à des contes classiques, comme Le Petit Poucet ou Hansel et Gretel, on est face à une situation économique lourde qui génère un dérèglement familial. Dans Les Fraises Des Bois, ces données ne sont pas liées. On a Violette, personnage d'une extraction plutôt aisée, une « héritière », qui va faire exploser la cellule familiale. De l'autre côté, on a Gabriel, un personnage en situation précaire qui va chercher à récupérer sa petite sœur, à re-tisser un lien familial. Il y aurait donc comme une distorsion des codes du conte ?

Quand le Petit Poucet, Gabriel, se perd et se réfugie dans une maison, il est confronté à la fille de l'ogre, sans le savoir. La fille de l'ogre, ce serait Violette qui, à la limite, n'a pas non plus tout à fait conscience de

son statut. Avant d'aller vers l'univers du conte, on avait, pour le personnage de la mère joué par Nathalie Richard, pensé à des costumes qui étaient complètement différents de ceux qu'elle porte finalement dans le film.

Quand elle les a essayés, face à Julien et Juliette, ça n'allait pas, ça faisait effectivement trop naturaliste, et c'est à ce moment qu'on a pensé au personnage de la Reine Mère dans *Blanche-Neige*, et on a eu envie de lui donner un côté hiératique, avec des cols roulés, le plaid à carreaux noir et blanc - qui renvoyait aussi au damier d'*Alice Au Pays Des Merveilles*.

Et puis dans les contes, on peut dire des choses extrêmement brutales tout en les rendant recevables. Si j'avais pris les situations du film au premier degré, d'abord je ne me serai pas amusé, et on aurait été très vite plombé par une proposition écrasante. Là, on s'autorisait à partir vers des marges qui m'intéressent beaucoup plus. J'avais très envie qu'on cultive ça, cette imagerie, en essayant que cela ne soit pas trop ostentatoire.

Dans Confort Moderne, il y avait déjà ces deux pôles : la difficulté économique et le délitement familial. Dans Les Fraises Des Bois, c'est exacerbé, jusqu'au parricide. Dix ans séparent les deux films, mais les échos affluent, il y a entre eux une vraie proximité.

Les deux films sont à la fois très semblables et très dissemblables. Je pense que c'est plus au niveau de la forme qu'il y a des différences. On avait essayé d'être assez clinique dans *Confort Moderne*, de privilégier une esthétique très froide, au scalpel. La réalité et les faits divers m'intéressent, mais je n'ai pas le sentiment que le réalisme soit le bon moyen de rendre compte de la réalité, peut-être plus particulièrement en France. Et du coup, ce qui est commun aux deux films, c'est une forme d'aquaplaning. On part de situations qui sont très ancrées

dans le réel, mais avec des personnages qui prennent la tangente. Ce que j'espère, c'est qu'on va tous les accompagner, qu'il n'y aura pas de spectateurs qui vont continuer tout droit pendant que les personnages dérivent car je crois que c'est surtout ça qui m'intéresse. Donner d'abord le sentiment que des personnages sont sur des rails, que déterminisme ou fatalité ne sont pas de vains mots pour eux, et soudainement, faire bifurquer leurs trajectoires pour montrer que le vivant, c'est surprenant, et qu'aucune voie n'est jamais définitivement tracée.

Quand on regarde son quotidien, il suffit parfois de se décaler d'un pas pour qu'il devienne cocasse, bizarre, ludique. Là, c'est vrai que le pas de côté que fait Violette est très brutal - elle tue son père et sa mère - mais c'est en se décalant qu'elle peut se rendre compte qu'il n'y a pas d'autre solution que de les dessouder. En fait, le point commun au deux films, ce serait surtout ça : les chemins de traverse.

C'est ce qu'autorisait la structure en trois saisons ? Dessiner en hiver deux lignes parallèles, qui vont ensuite au printemps se faire écho, avant de se rejoindre l'été venu ?

Oui, c'est ça le chemin, qui me permettait, l'hiver, de rester dans une sorte de réalisme tempéré, et ensuite, au printemps, en m'appuyant sur les deux comédiens, je pouvais proposer des ruptures, des trous d'air dans le climat installé au départ. L'été, quand Violette et Gabriel sont réunis, cela permet de partir complètement dans leur univers, un univers qui vogue, dérive. Ils « prennent la mer » pour ainsi dire - et c'est pour cela que ça se termine à la plage !

Peut-on dire qu'à cette structure en trois saisons répond la figure récurrente du pliage ?

Oui, du pliage et du camouflage, de la transformation. Quand Violette regarde son livre avec les planches anatomiques,

il suffit de tourner une page pour que l'extérieur devienne l'intérieur, pour que le vivant devienne un squelette, pour que tout bascule. Il faut que Violette transforme son quotidien, sinon il est invivable. Elle en fait autre chose : d'une serviette, elle crée des décoration de table. Le pliage cache et découvre à la fois. Mais ça, c'est presque arrivé malgré nous. Il y a tout ce rapport aux objets qui est très important dans le film. Les objets disent des choses de façon muette, ils sont là, disséminés dans l'image, si on les voit tant mieux, si on ne les voit pas, ce n'est pas si grave. C'est le motif dans le papier peint.

Dans le pliage, on retrouve cette idée de lignes, et même de lignes de fuite.

Le film se déplie et se replie. Au départ, on fait une proposition qui est très compacte, et plus le film se déroule, plus cette proposition se déplie et se complique. Le pli joue aussi avec le bord du cadre. C'est le bord, l'articulation qui permet de basculer vers l'inattendu, la surprise. Refuser d'exploiter une situation qui soit «pliée d'avance», justement.

Cela rejoint-il le fait que Gabriel ait des dons de funambule, qu'il joue avec l'idée de chute et de bascule pour mieux les déjouer ?

Julien, le comédien, vient du cirque, et l'équilibrisme est clairement une proposition qui émane de lui. Lors des repérages des séquences d'été, il est de son propre chef monté sur la rambarde d'une aire d'autoroute en baie de Somme. Le vent était assez fort et ça a donné une image très belle, très spectaculaire. Alors s'il s'agit d'être sur un fil, sur un pli, forcément intervient la notion de déséquilibre. Le film joue avec ça aussi.

J'aime bien la tentation du ridicule, la tentation du mauvais goût, prendre justement le risque de marcher sur le fil et, peut-être de tomber. Sinon, ce n'est pas drôle ! On n'est effectivement pas là pour

filmer uniquement un scénario, cet objet qu'on a tendance à tellement sacrifier. C'est juste un document de travail, le début d'une histoire, un tremplin.

Par rapport à *Confort Moderne*, où je m'étais appliqué à coller au script, à être très, voire trop, rigide, là, dix ans après, j'avais envie d'être beaucoup plus disponible à ce qui viendrait d'ailleurs, à ce qui ne serait pas forcément écrit. J'aime l'idée que ma proposition soit comme un porte-avion, que chacun puisse atterrir dessus avec son propre bagage, pour re-décoller ensuite. C'est une proposition ouverte et dans cet espace, il y avait une totale liberté.

La prostitution à laquelle se livre Gabriel tend à éviter le côté sordide inhérent à ce commerce. Là, il y a de la connivence, voire de la bonne humeur, en tout cas nettement plus que dans son activité rémunérée au supermarché.

Le premier client, pour moi, c'est un véritable amoureux, et la seule façon qu'il a d'avoir accès à Gabriel, c'est de le payer. Je voulais qu'il y ait une relation de protection, que Gabriel accepte de bonne grâce. Gabriel a ce désir de recomposer quelque chose qui ressemblerait à une famille. Rien ne l'oblige à rester dîner, sur la toile cirée où quelques minutes plus tôt il s'est fait prendre. Il reste parce qu'il y a une forme d'affection, une forme de reconnaissance de ce qu'il est dans cet espace-là.

Ce que le supermarché, où il est beaucoup plus un objet, ne lui accorde pas du tout. Ça peut être critiquable, c'est une vision peut-être un peu idéale, mais j'avais envie de créer ce lien entre les personnages. Le film n'est évidemment pas un documentaire sur la prostitution, ce n'est pas ça qui m'intéresse, du tout. Je préfère raconter quelque chose de Gabriel par rapport à ces situations-là, où il a vraiment envie d'être gentil, de bien faire, essayer d'obtenir une forme de reconnaissance dont il manque cruellement ailleurs.

Les personnages ne sont jamais dans une quelconque forme d'auto-apitoiement.

Non, car pour moi, s'ils étaient dans la plainte, ils ne seraient pas dans la vie. Or ils ont trouvé une forme d'arrangement avec leur existence : Gabriel a choisi de faire le flou autour de lui. Souvent, dans l'image, il vient du flou pour aller vers le net, ou, au contraire, il part du net pour retourner dans le flou. C'est important pour lui que les choses ne soient pas trop définies, sinon ce serait insupportable. Le regard qu'il porte sur sa situation, il a décidé de le ouater, comme pour amortir les chocs.

Violette, elle, décide de ne pas être dans la photo, elle décide d'être bord-cadre, toujours à la limite, accrochée, « au bord », dans le plan / plus dans le plan. C'est sa solution à elle pour dire « je suis là mais je ne suis pas là », et du coup, sans être complètement dans cette photo de famille épouvantable, elle peut arriver à gérer la situation.

Avec quel type de matériel avez-vous filmé ?

Le film est tourné au Canon 5D, et ce n'était pas un choix économique. Quand le premier chef opérateur - Alexis Kavyrchine, qui a fait « l'hiver » de Gabriel, me demandait quelle image je voyais, je n'arrêtais pas de lui parler de papier peint. Je voulais que les personnages soient comme décollés d'une espèce de fond qui serait à la fois très décoratif, mais « uni ». Les personnages pourraient glisser sur ce fond qui ne les accepte pas, sans cesse rejetés. Quelque chose qui dise la solitude directement dans l'image ; un décor qui serait tellement chargé qu'il en deviendrait plat.

C'est là où Alexis a pensé au 5D, pour en utiliser les limites et en faire un atout. Du coup, le flou s'est imposé pour Gabriel qui n'était pas, contrairement à Violette, dans un environnement très enluminé. Ça confortait cette idée de papier peint, Gabriel pouvait en jaillir, prendre sa



place, et ensuite retourner se fondre dans les motifs. Violette, elle, glisse dans l'image et est rejetée par la maison. C'est un peu comme des pop-ups dans les livres d'images pour enfants.

Il y a une grande précision des cadres, notamment dans les plans larges. Au-delà de son économie étriquée, le film propose une indéniable richesse visuelle.

Le fait d'avoir peu d'argent n'empêche pas de réfléchir à un cadre, à une lumière, à l'assemblage des plans. On s'est beaucoup parlé en amont, c'est vraiment un film qui s'est construit avant le tournage, ce qui n'a pas empêché bien sûr qu'on laisse tomber des options pour aller vers autre chose.

Les objets - j'y reviens - ont beaucoup construit les plans. On avait une sorte de malle au trésor que l'on pouvait alimenter à loisir. Souvent, proposer un objet nouveau faisait naître une image ou une situation qui n'était pas forcément écrite. Argent ou pas argent, j'ai le sentiment que ce n'est jamais que le travail de la mise en scène qui se fait là. On a souvent

fonctionné par équivalences : quand des choses n'étaient pas possibles pour des raisons économiques, on essayait de trouver une alternative qui proposerait une émotion équivalente.

Le plus dur, c'est de se dire qu'il y a certains détails qu'il faudra faire vite. Mais être raisonnable, ça ne veut pas dire être sans imagination et sans fantaisie, parfois on trouve des choses qui sont presque plus riches parce que moins convenues.

Le film est presque entièrement constitué de plans fixes.

Je suis extrêmement fasciné par les films qui bougent dans tous les sens, mais je ne comprends pas comment c'est possible, comment on fait ça. Ce sont des propositions que j'adore voir, ça me touche souvent énormément, mais ce n'est pas du tout ce que j'ai envie de faire. J'ai besoin d'un cadre, de construire une image.

Il y avait plus de mouvements dans *Confort Moderne*, mais globalement c'était

aussi très posé. Une fois de plus, ce qui me plait, c'est quand les personnages jouent avec le bord du cadre et la profondeur. J'adore les entrées et les sorties de champ. C'est mon mouvement à moi. Il n'y a que quatre moments où la caméra bouge, des moments qui sont comme des points d'orgue, sinon tout a été conçu en plans fixes.

Les réalisateurs que je préfère sont ceux qui posent leur caméra, qui ont une forme de respect du plan.

A propos de l'image, vous avez évoqué le papier peint. En revanche, musicalement, vous semblez fermement opposé à la tapisserie sonore. Dans vos films, la musique n'est jamais extra-diégétique - à une exception près, la séquence finale des Fraises Des Bois,

J'adore la musique de cinéma dans les films des autres, chez Almodovar par exemple. Je trouve ça formidable mais dans mes films je ne sais pas l'utiliser, je ne l'entends pas. Les enjeux au montage son étaient de rendre musicale l'ambiance du film, mais avec les sons du quotidien.

Deux morceaux étaient prévus dans le scénario : un extrait du *Concerto Pour La Main Gauche* de Maurice Ravel, dans une séquence qui n'a finalement pas été tournée, et ce *Humming Chorus*, extrait du *Madame Butterfly* de Puccini, qui devait intervenir à un autre moment du film. Mais très vite, ça ne m'intéressait plus du tout de le mettre à cet endroit-là, je trouvais ça absurde, puisqu'il n'y avait de musique diégétique nulle part ailleurs.

Mais Isabelle, la monteuse, devait avoir une intuition, et a tenté de le placer ailleurs, où ça ne marchait guère plus... Jusqu'à ce qu'en dernier recours, elle l'essaye à la fin, cette fin qui est un dernier virage, qui n'est pas attendue par rapport à ce film-là. Et là, à notre grande surprise, ça fonctionnait... Alors quitte à assumer une différence, autant y aller franchement. De plus, c'est

une musique, avec ces voix aériennes, qui renvoyait vraiment au conte. Mais sinon, je dois admettre que suis un peu psychorigide avec la musique, j'ai toujours la crainte de faire de la retape. Je préfère rester, à ce niveau, sur mon sentier étroit.

Tourner à nouveau à Amiens et en Picardie, c'est rester fermement planté sur ce sentier-là ?

Je suis originaire de Savoie, et la Savoie c'est tellement beau que je ne sais pas si ça raconte encore des histoires. Alors qu'en Picardie, je suis toujours surpris par l'horizon, je ne m'y habitue pas. Voir loin, dégagé, voir le ciel qui rencontre la terre, c'est vraiment quelque chose qui m'épate ; c'est d'ordre physique.

Cette région, la Baie de Somme, ses limites et ses frontières, ces moments où le paysage s'arrête pour laisser place à la mer qu'on ne soupçonnait pas là, tout ça c'est aussi des questions de pli, on y revient toujours. Le paysage se plie en deux, d'un côté on est ancré dans les champs de betteraves, de l'autre on a un ciel divin avec, soudainement, une lumière qu'on n'a jamais vue. Même au bout de vingt ans passés dans cette région, c'est encore neuf pour moi. Tout ça porte la fiction, ça raconte des histoires tout le temps.

Et comme finalement, ce sont surtout les corps qui m'intéressent, en Picardie, on a des espaces immenses où l'on pourrait se sentir perdu, mais qui sont en fait très accueillants pour ces corps-là.

Entretien réalisé à Paris, le 16 janvier 2012





Dominique Choisy

Longs-métrages :

- 2000 CONFORT MODERNE

avec Nathalie Richard, Valérie Mairesse, Jean-Jacques Vanier.

Prix de la Critique Internationale (FIPRESCI) au festival de Mar del Plata

Courts-métrages :

- 1992 FIGURE HUMAINE
26' / 35mm / couleur
- 1990 ET Z COMME MOUETTE
30' / 16mm / couleur
- 1987 L'ALBARINE
26' / 35mm / couleur
- 1986 LES CAFARDS
12' / 16mm / N&B



fiche technique

Production : **31 Juin Films**
Producteurs : **Agnès Vallée – Emmanuel Barraux**
Directeur de production : **François Drouot**
Assistant de production : **Jérémy Pradier**
Scénario/Réalisation : **Dominique Choisy**
Assistanat mise en scène : **Yohann Turbeau**
Lumière : **Laurent Coltelloni / Julien Roux / Alexis Kavyrehine**
Son : **Lug Lebel / Arthur Cluzel**
Déco, costumes, accessoires : **Céline Mombert**
Régie : **Véronique Lespérat-Héquet / Flora Pillon**
Montage : **Isabelle Debraye**
Mixage : **Régis Engrand**
Etalonnage : **Benjamin Bouillot**

fiche artistique

Violette : Juliette Damiens
Gabriel : Julien Lambert
Franck : Stéphane Lara
La Mère : Nathalie Richard
Le Père : Jean-Michel Noirey
Armand : Yannick Becquelin
La Vieille Dame : Jacqueline Gautier
Le Client : Jean-Louis Liget
Madame : Hélène Cauët
Flora : Clara-Lou Collart
Madame Pavillon : Karine Dedeurwaerder
Monsieur Pavillon : Stéphane Piasentin
L'amie De Violette : Mylène Guériot
Le Premier Gendarme : Dominique Herbert
Le Second Gendarme : Emmanuel Jorand-Briquet
La Pharmacienne : Sophie Matel
Le Jeune Commercial : Ludovic Darras
L'aide Soignante : Christine Maty
Le Jeune Homme Aux Béquilles : Johnny Rasse



avec le soutien de la région Picardie
et la participation du Centre National du Cinéma et de l'Image Animée

