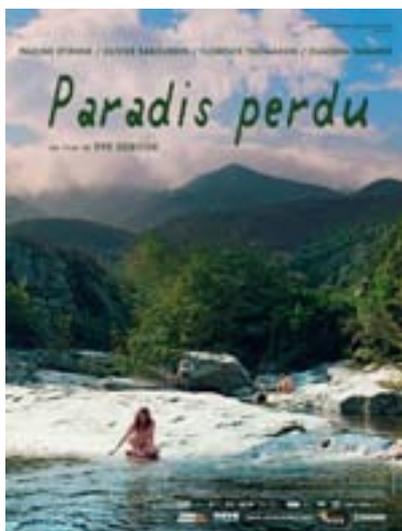




Fiche pédagogique

Paradis Perdu

un film d'Eve Deboise



France - 2010 - 1h33

Avec **Pauline Etienne, Olivier Rabourdin, Florence Thomassin, Ouassini Embarek**

Producteur : **Nathalie Mesuret, Blue Monday productions**

Scénario : **Eve Deboise**. Collaboration au scénario : **Nadine Lamari**

Directeur de la photographie : **Pascal Auffray**

Monteur : **Lise Beaulieu**

Ingénieur du son : **Ricardo Castro**

Décorateur : **Brigitte Brassart**

Costumiers : **Catherine Rigault et Sonia Sivel**

Distribution en salle : **Epicentre films**. Sortie le 4 juillet 2012.

Synopsis

Lucie, 17 ans, vit avec son père, Hugo, dans une pépinière isolée du sud de la France. Le travail quotidien au contact de la nature les absorbe et comble le manque de la mère, partie depuis un an sans donner de nouvelles. Cette absence a resserré le lien entre père et fille, doux et étouffant, rassurant et dangereux. Mais un jour, la mère revient, provoquant la jalousie et la colère incontrôlée d'Hugo...



La réalisatrice : Eve Deboise

Après avoir obtenu sa licence en droit et fait un passage aux Beaux-Arts de Paris, Eve Deboise intègre la Fémis au département scénario. Elle y rencontre Rithy Panh dont elle écrit les deux premiers longs métrages de fiction.

Elle adapte *L'Élève* pour Olivier Schatzky puis écrit *Un femme d'extérieur* pour Christophe Blanc et *Capitaine d'avril* pour Maria de Medeiros. Elle travaille aussi avec Tonie Marshall, Jean-Claude Carrière, Danièle Thompson...

En 2001, elle écrit et réalise son premier court métrage *Petite sœur*.

Tout en continuant ses collaborations pour le cinéma, elle écrit les scénarios des épisodes de la série télévisée *Une famille formidable* depuis 1992.

En 2012 sort en salle le premier long métrage de la réalisatrice-scénariste : *Paradis perdu*.



Entretien avec Nathalie Mesuret

Productrice de *Paradis perdu*

A la tête de Blue Monday Productions qu'elle dirige avec Bertrand Gore, Nathalie Mesuret a réussi à s'imposer en 10 ans comme une productrice spécialisée dans les premiers films d'auteurs. Elle a ainsi produit les premiers films de Nadir Moknèche (*Le Harem de Madame Osmane*), Christophe Blanc (*Une femme d'extérieur*), Yves Caumon (*Amour d'enfance*), Magaly Richard-Serrano (*Dans les cordes*), puis leurs films suivants.

En 2010, elle offre une chance à la scénariste Eve Deboise de réaliser son premier long métrage. De la naissance du projet à la sortie en salle, Nathalie Mesuret nous explique l'envers du décor et en quoi son rôle de productrice était fondamental.

Pourquoi avoir choisi de produire ce projet d'Eve Deboise ?

Il se trouve que je connais Eve depuis très longtemps. Elle a réalisé un court métrage, *Petite sœur*, qui m'avait beaucoup plu. Quand elle a commencé à écrire *Paradis Perdu*, elle a voulu rester seule. Chaque fois qu'une étape d'écriture était franchie, elle me faisait lire mais sans vraiment formuler l'envie de se faire produire. Petit à petit, au fil des versions, je me suis de plus en plus attachée au projet et un jour on a formalisé cette entente. Je trouve que le premier film est une chose particulière, que l'on compare souvent à sa propre histoire. Eve avait une façon assez frontale et audacieuse de traiter toutes les ambiguïtés de cette inscription du désir et des liens familiaux dans la nature. C'est un récit auquel je suis sensible.

Quelles ont été les étapes importantes de la production ?

La première chose a été l'obtention du financement du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) : l'avance sur recettes. Ensuite Eve a été aidée à l'écriture par deux Régions : l'Aquitaine et le Languedoc-Roussillon. Puis on a eu l'aide à la production de la Région Languedoc-Roussillon, ce qui était vraiment important car elle voulait tourner à cet endroit. Ensuite, un distributeur a été intéressé (Epicentre films). Sans distributeur, plus personne ne veut participer au financement. La chaîne Ciné Cinéma (aujourd'hui Ciné+) est entrée dans le projet. La fondation Gan, un mécène qui accompagne en production un certain nombre de films, nous a également aidée. De plus, Pauline Etienne étant belge, j'avais la possibilité de trouver de l'argent en Belgique. Des interventions en postproduction ont été faites là-bas. Et finalement après beaucoup d'hésitations, on a eu France 3 Cinéma. Donc au total le budget de fabrication du film se monte à 1,3 millions d'euros : cela peut paraître beaucoup à première vue mais c'est vraiment ce que l'on appelle un petit budget.

Pourquoi avoir attendu juillet 2012 pour sortir le film sur nos écrans alors qu'il a été tourné en septembre/octobre 2010 ?

La postproduction du film a été terminée un an après le tournage, en septembre 2011. Mais la sortie d'un premier film est très compliquée à moins que cela ne soit une comédie avec un grand casting. Trouver la bonne date de sortie est tout un exercice. Toutes les semaines, il y a un minimum de quinze films qui sortent en salle : c'est énorme. Jusqu'en mai 2011, le film avait été pressenti pour participer au Festival de Berlin. On a attendu une réponse qui fut malheureusement négative. Donc nous avons raté ce petit moment (janvier-février) où les films d'auteurs sont en général bienvenus sur le marché. Lors des vacances de Pâques, il y a tous les films pour enfants, les premières comédies de printemps. La fenêtre que nous avons choisie avec le distributeur est donc l'été, où il y a moins de sorties. Le travail peut être fait sur la longueur, le film reste plus longtemps en salles.

Du scénario au film, entretien avec Eve Deboise

Réalisatrice de *Paradis perdu*



Vous ancrez le film dans une nature très sauvage, mais les personnages sont confinés dans des espaces minuscules...

Dans ces grands espaces où les personnages sont seuls, il n'y a qu'eux à regarder, la moindre de leurs réactions prend un sens. Comme je voulais travailler sur l'enfermement psychique, j'ai commencé à chercher des cabanons isolés dans les champs, les vignes... Les montagnes tout autour du lieu principal sont comme un cirque qui donne la sensation d'un endroit isolé. Ces espaces exigus : la cabane à outils, le chalet, la caravane, racontent un peu l'intérieur de mes personnages. Je voulais toujours tout rétrécir, on me disait : tu ne pourras plus placer la caméra. Mais ces contraintes poussent à trouver des solutions plus originales pour filmer les personnages. La cabane à outils a été conçue avec un mur et un toit amovibles.

Comment avez-vous travaillé les jeux d'ombre et de lumière du film ?

L'ombre révèle parfois plus de secrets que la lumière, quand les yeux s'habituent. J'aime les fenêtres, les volets, les portes, les cadres dans le cadre comme chez Matisse, Duffy ou Bonnard, des peintres heureux qui mêlent la nature et les intérieurs comme si tout était sur le même plan. J'avais envie de jouer avec ça d'une façon plus tourmentée peut-être. Avec mon directeur de la photo, nous avons joué sur de forts contrastes. Je voulais une image brute, très colorée, qui sente l'été. J'ai choisi de tourner en Languedoc-Roussillon car je savais que je pouvais compter sur ces lumières pures, cette beauté sauvage, le vent violent, une nature très vivante, changeante, à la fois rude et splendide, passionnée. Pour les lumières de

jour, on a utilisé les lumières naturelles et pour les nuits un projecteur était placé en haut d'une grue, il nappait le paysage d'une lumière que je voulais lunaire. L'une des choses les plus importantes était de rendre la sensualité des peaux, notamment celle de Lucie, qui est lumineuse, blanche, très belle à filmer.

Vous filmez assez peu les visages...

Je parlais souvent d'un objet ou d'une partie du corps : la nuque de Lucie dans le camion avec son petit chignon, les chaussures d'Hugo ou le savon oublié par l'ouvrier et que Lucie vient sentir... Le reste devait trouver sa logique par rapport à ces sensations. Les acteurs sont de dos, de trois quarts, dans l'ombre, et du coup un visage, lorsqu'il apparaît en pleine lumière, devient un événement.

A quel moment est venue l'idée de cette musique qui est parfois réaliste et parfois purement mentale ?

Le père est un taiseux, la fille aussi. Le scénario n'était pas très bavard, mais pendant le tournage, j'ai commencé à supprimer des dialogues ici ou là, parce que les corps, les situations une fois jouées en disaient suffisamment. Au montage, nous en avons encore enlevés. Et le silence a pris peu à peu une place très importante. Un silence peuplé de sons de la nature : insectes, oiseaux, vent... Du coup toute la musique était à manier avec précaution. J'ai réécouté ces danses hongroises de Dvorak, dont certains fragments sont très romanesques. Dans la scène d'anniversaire, sortant de la radio, cet opus semblait directement venir du cœur de Lucie, de ses yeux amoureux posés sur son père. Lucie a quelque chose de placide, c'est une eau dormante, mais en elle, il y a cette

musique passionnée où s'expriment ses élans et ses peurs. C'est devenu son thème et nous l'avons réutilisé ailleurs, en contrepoint au rock sensuel et au slow italien qui font partie du récit.

Comment s'est passée la fin du tournage avec l'incendie du décor réel ?

Nous avons réellement brûlé ce chalet où vivent les deux personnages dans le film sans savoir à l'avance ce que ça allait donner. Lors de l'incendie, j'étais en tournage ailleurs sur une autre scène. Quand je suis revenue le soir, j'ai découvert le chalet brûlé. Tout était calciné mais il restait des objets que les comédiens avaient touchés ; les verres, les choses qu'ils avaient utilisées mais qui étaient craquelées... Ce que nous avons filmé, ce n'est pas truqué, c'est vraiment les vestiges d'un incendie : c'est comme un nouveau décor qui vous est donné, imposé et offert. En plus, c'était la fin du tournage, donc tout ça a créé une forme d'émotion que je recherchais aussi pour travailler sur le deuil de quelque chose. La course de Pauline Etienne à la suite de l'incendie était le dernier plan à tourner le dernier jour du tournage, c'était particulièrement fort. Mais cette course n'était pas écrite, elle savait juste qu'elle devait jouer une libération. Nous l'avons tournée dans l'urgence du jour déclinant. Le plan a été tourné muet, il l'est resté longtemps, puis nous avons ajouté ces martinets qui piaillent dans l'air du soir.

Extraits du dossier de presse du film et propos recueillis par Amélie Boulard



Les objets et leurs circulations

Par Vincent Marie

Dans le film *Paradis perdu* d'Eve Deboise, les objets, par leurs circulations et leurs symboliques, tissent une histoire. Ils racontent les personnages, leur échappent souvent et éclairent, sur la pellicule, les relations qui se nouent ou se dénouent entre eux.

Pistes de travail :

- Rechercher, dans le film, un objet qui caractérise chacun des personnages principaux.
- Que symbolisent les objets choisis ?
- Montrer en quoi ils évoquent, par leurs circulations, l'évolution des relations entre les différents protagonistes du film.

Le tablier de cuisine, assigné à Lucie, lui confère d'abord le rôle de femme de maison. En l'absence de sa mère, elle aime préparer à manger pour son père. Mais lorsqu'elle endosse ce tablier blanc, il y a quelque chose de plus vaste qui semble s'exprimer : un amour raffiné, une certaine conception de la pureté et de l'harmonie. Plus tard, on retrouve cet ustensile accroché dans un buisson comme si Lucie s'était libérée d'une certaine forme de contrainte ménagère. Il est l'indice de sa fugue nocturne mais apparaît aussi comme le symbole du renoncement à sa virginité. Lucie part rejoindre Akim et s'offre à lui : elle devient femme. Plus tard, lorsque Sonia (la mère de Lucie) sera libérée de sa prison, la vision du tablier séchant sur le fil à linge produit comme un écho. Mère au foyer est un rôle qu'elle ne veut pas ou plus endosser.

Apporté par le personnage de Sonia, **le sac à main** est un objet moderne et urbain aisément perceptible à l'écran par sa couleur rouge vif. Le choix du coloris n'est pas anodin car il éclaire symboliquement le passé dissolu de femme de Sonia et s'oppose au tablier blanc qui caractérise la pureté virginale de sa fille Lucie. Perdu dans l'herbe, il contient un téléphone portable qui sonne dans le vide tandis que Sonia est toujours enfermée dans le cabanon. Dans la composition de l'image, il vient rompre avec les teintes vertes et jaunes du paysage et la tranquillité de l'environnement. Filmé en gros plan, il devient un objet de tentation inaccessible, sorte de pomme du jardin d'Eden qu'est la pépinière, et provoque la folie de sa propriétaire.

La clé du cabanon et sa circulation dans le récit permettent de mieux comprendre le personnage d'Hugo et son évolution dans le film. Attachée au lacet de sa chaussure, elle est le lien qui le relie à sa femme et permet d'ouvrir sa boîte de Pandore. Lorsqu'Hugo enferme Sonia, au départ, c'est un geste passionnel, incontrôlé, qui va l'entraîner plus loin que prévu. Mais en gardant la clé attachée à sa chaussure, c'est l'idée d'une séquestration égoïste et possessive qui prédomine. Lors de la séance de la fête d'anniversaire, la clé va devenir l'objet d'une attention toute particulière car Lucie la convoitera pour libérer sa mère de l'emprise physique et a fortiori psychologique de son père. La clé possède ici le pouvoir de lier ou délier les liens que tissent les personnages entre eux. Elle symbolise la rupture dans les rapports père/fille ; la condamnation à l'enfermement de la femme par son mari ; l'absolution et la libération de la mère par la fille.

La bicyclette d'Akim montre les mouvements du personnage à l'écran. Arrivant et sortant de l'image, le spectateur ne sait réellement d'où vient ce jeune Maghrébin ni où il va. Invitation à l'exil, au départ, la bicyclette caractérise le personnage dans sa réalité de « passant » et de travailleur clandestin saisonnier. C'est d'ailleurs, sans doute, avec cette même bicyclette que Sonia quittera la pépinière...



Entretien avec Lise Beaulieu

Monteuse de *Paradis perdu*

Lise Beaulieu a débuté le montage sur le film *Les Nuits fauves* de Cyril Collard. Elle a travaillé ensuite sur tous les longs métrages de Karim Dridi (*Pigalle, Bye-Bye, Hors jeu, Khamsa...*) et également sur *Reines d'un jour* de Marion Vernoux ou *Un Petit jeu sans conséquence* de Bernard Rapp.

Le montage, phase finale de l'écriture filmique, sert le film, va dans son sens, révèle les émotions inscrites dans le scénario et enregistrées de manière fragmentée lors du tournage. La monteuse Lise Beaulieu, sur les indications de la réalisatrice, parvient à transmettre au spectateur la sensation d'étouffement que ressentent les personnages, et à trouver le rythme qui accompagne l'émancipation progressive de Lucie, la jeune héroïne du film. Un travail audiovisuel à l'état pur, puisque le monteur travaille aussi bien avec des images qu'avec des sons.

Est-ce votre première collaboration avec la réalisatrice ?

Non, elle remonte à son premier court métrage, *Petite sœur* (2000). J'étais arrivée en cours de route sur le montage de ce film, car la monteuse n'était plus disponible. J'ai rencontré Eve. Le courant est bien passé et elle a décidé de travailler avec moi. C'est une personne très présente au montage. Après le premier montage (appelé l'ours), elle était souvent avec moi. Eve est quelqu'un de précis, elle sait exactement ce qu'elle veut et travaille jusqu'à ce qu'elle l'obtienne.

Aviez-vous une idée précise de ce que serait le montage du film à la lecture de son scénario ?

Monter un court-métrage et monter un long sont deux choses totalement différentes. A la lecture du scénario, je n'ai en général aucune idée de ce que sera le montage. J'imagine un ensemble de choses mais rien de précis. Cela m'est impossible tant que je n'ai pas vu les images tournées (rushes). Même si je connais la réalisatrice, je ne peux rien prévoir. Il ne faut pas oublier que le montage est une troisième écriture et c'est seulement lorsqu'on a eu les deux autres en main que le processus peut se faire. Le travail du monteur, ce n'est pas d'imposer ses propres idées, mais d'instaurer un dialogue avec la réalisatrice afin d'aller dans le sens du film.

Le rythme du film est assez lent et le choix de la musique de Dvorak contribue à cette sensation de lenteur, d'étouffement.

Le rythme est lent car les éléments que voulait montrer Eve sont subtils, il est celui qu'elle a choisi. Je ne contrôle pas les cadres, Eve savait parfaitement ce qu'elle désirait. Quant à la musique, c'était aussi son idée, mais elle avait des doutes. Elle a rapporté beaucoup de disques, et c'est à deux que nous avons choisi le morceau et l'interprétation, et surtout, la manière de les mettre en images. C'est un travail qui demande beaucoup de patience.

Propos recueillis par Manon Falise

Ce document a été conçu par Languedoc-Roussillon Cinéma. Rédaction : Amélie Boulard, Languedoc-Roussillon Cinéma, Sébastien Escka, élève de classe préparatoire cinéma Prep'arts de Nîmes, Manon Falise, élève de classe préparatoire cinéma Prep'arts de Nîmes, Vincent Marie, Professeur d'histoire et de cinéma, Chargé de mission Cinéma Audiovisuel DAAC-Rectorat de Montpellier

Crédits photos : Blue Monday Productions

