

## Un homme mon fils

### Un road-movie familial

#### 1/ Inspirations

##### *Sur les road-movies*

En dernière année d'études du département réalisation de la Fémis (formation en 4 ans aux métiers techniques du cinéma), je devais réaliser mon film de diplôme. J'hésitais entre une réécriture d'*Alice au pays des merveilles* et un road-movie entre un père et son fils. Dans les deux cas, il s'agissait d'une histoire de voyage, Alice s'enfonçant dans la forêt à pieds pour y vivre des aventures et y faire des rencontres qui la changent.

Quand j'ai soumis les deux idées à Vadim Alsayed, le chef opérateur du film, il a été tout de suite plus enthousiasmé par la dimension visuelle du road-movie : la route, les scènes de voitures, les ambiances radicalement différentes que le voyage permettait de traverser. J'ai alors choisi cette piste.

D'un point de vue scénaristique, il m'a semblé que le road-movie reposait la plupart du temps sur la cohabitation de deux personnages éloignés par des écarts culturels forts. Dans *Indiana Jones et la dernière croisade*, le héros doit faire équipe avec son père, qui s'avère le plus mauvais des co-équipiers. De même, l'émission de télévision *Pékin Express* s'appuie sur les mêmes ficelles : placer dans une situation de crise deux personnalités que tout oppose. L'idée me faisait rire ; imaginez que vous devez faire un voyage avec le pire compagnon de route pour vous : votre père.

##### *Les ingrédients*

Dans *Transamerica*, de Duncan Tucker, un jeune homme ignore que la femme transsexuelle avec laquelle il traverse les États-Unis en voiture est en fait son père. Dans *Elle s'en va*, d'Emmanuelle Bercot, une femme qui a rompu avec sa fille traverse la France avec son petit-fils, recréant malgré elle le lien familial rompu. Dans *L'Aile ou la cuisse*, enfin, de Claude Zidi, un célèbre critique culinaire traverse la France pour parfaire son dernier guide Michelin, en compagnie de son fils qui lui cache qu'il est clown.

Dans tous ces films, la **famille** est au centre. Les *proches* sont en fait ceux qui nous sont le plus étrangers ; le voyage devient l'occasion de se révéler les uns aux autres. La question de la **traversée**, elle aussi est un ingrédient essentiel. On prend la route en même temps qu'on chemine dans une relation.

En vacances dans le Cotentin, je suis tombé amoureux des **paysages** qui sont devenus ceux du film. Je marchais dans les landes sauvages et désertes que parcourent Jean et Fred, quand j'ai songé à ce qui arriverait si lors d'une ballade avec mon père il se foulait la cheville. Je serais bien incapable de le porter jusqu'à la voiture, et je me suis imaginé le traînant dans une remorque pour le ramener au véhicule. C'est autour de cette scène que j'ai construit tout le film. Un père et son fils en voyage, faisant une halte dans les dunes de Vauville, pour un épisode critique où s'exprimerait tout le *poids du père*, autant physique que symbolique.

Il m'a alors fallu trouver un prétexte au voyage : j'ai choisi **un motif professionnel** pour injecter une certaine urgence pour les personnages. J'étais à l'époque projectionniste dans un cinéma, mais j'avais été embauché sans CAP. Incapable de projeter moi-même une bobine, j'ai imaginé que Fred pourrait avoir besoin de l'aide de Jean pour assurer un contrat. J'aimais l'idée que Fred soit convaincu de son indépendance, alors qu'il a en réalité choisi le même métier que son père.

Dans le même temps, j'ai pu observer autour de moi comment dans une fratrie, il arrive qu'un des enfants ait besoin de réparation, de **recréer du lien** au-delà des conflits passés, quand l'autre a besoin de marquer la rupture. Le personnage de Cassandra est né de cette observation ; si Fred est dans un désir de réunion, il est important pour sa sœur de marquer que quelque chose s'est brisé qui ne sera jamais réparé. Je voulais donner l'indice que les deux positions se valent.

Dès lors, les deux enjeux se sont télescopés : si la projection que devait assurer Fred était organisée par sa sœur, je pouvais plonger le personnage dans un conflit interne : pour assurer un job commandé par sa sœur, Fred demande de l'aide à la seule personne qu'elle refuse de voir : leur père.

### ***Construire des personnages ; la question des représentations masculines***



*Je voulais que le film s'ouvre sur l'idée qu'enfant, Fred « désobéissait » en se déguisant en princesse, au lieu de venir jouer au ballon avec son père.*

Quand il s'est agi de songer aux **écarts culturels**, j'ai tout de suite eu envie que Fred soit un jeune homosexuel qui évolue dans un milieu dont son père ne partage pas les codes. Je voulais confronter ces deux façons d'être « homme », celle de Jean, assez classique, traversée par des références comme Marlon Brando ou John Wayne, et celle de Fred, plus ambivalente, plus androgyne. Au départ, Jean devait se retrouver propulsé dans un ball de voguing, la danse des milieux gays underground new yorkais des années 80, aujourd'hui remise au goût du jour dans les clips et la culture pop. Je riais d'avance d'imaginer le père dépassé, perdu.

C'est à ce moment que j'ai connu Harald Marlot (Bobel dans le film), qui est devenu un ami et m'a fait découvrir le milieu drag queen parisien. Alors que j'écrivais le scénario, il m'a amené pour la première fois à la *Jeudi barrée*, une soirée drag à Paris, animée chaque semaine par Cookie Kuntz. Immédiatement, j'ai été emballé par tout le potentiel esthétique des drag queens, spectaculaires, mais aussi par la façon dont leur art croisait mon sujet. Plus encore qu'avec un ball de voguing, si Fred avait lui-même un alter ego féminin spectaculaire, j'aurais l'occasion de mettre en présence des représentations masculines très différentes. Avec la question que soulève pour moi le drag, de pouvoir se réinventer soi-même.

La route, les écarts culturels, l'enjeu des retrouvailles familiales, différentes représentations du masculin, l'aspect festif et spectaculaire du drag : j'avais réuni tous les ingrédients.

## **II / Sur le scénario**

Sur l'écriture du scénario, il s'est alors agi d'agencer ces éléments entre eux en y cherchant une logique.

Comme plus tard au montage, le travail a consisté à essayer d'en dire le maximum avec le moins d'éléments possible. J'ai commencé par prendre des notes où j'ai listé les scènes obligées : la ballade dans les dunes où Jean se foule la cheville, une dispute sur l'aire d'autoroute, le club où Jean découvre que Fred fait du drag, les retrouvailles au petit matin avec Cassandra. Puis j'ai relié les points entre eux ; un « dessin » qui a créé une structure (quelle scène après l'autre). Dans les 5 versions qui ont suivi, j'ai alors affiné, coupé, pour rendre le récit le plus fluide et surprenant possible.

*Dans l'annexe 1, pour le jeu, je compare la toute première version du scénario avec la dernière.*

### III / La mise en scène

Une fois le scénario écrit, il s'est agi de traduire les mots en images, avec un rythme et une énergie. Je me suis posé plus particulièrement des questions de mise en scène. Je voulais une tonalité joyeuse, quelque chose de dynamique, d'enlevé. Qu'on ait de la place pour l'émotion mais sans s'y attarder. Je voulais que le film soit un moment agréable et divertissant, traversé aussi par des questions plus denses, mais sans lourdeur.

Avec l'épisode nocturne des drag queens, j'avais très envie de filmer la fête, le spectacle. Avec le chef opérateur nous avons « découpé » le film, c'est à dire que nous avons prédéfini dans un document écrit comment chaque action serait filmée, qui déterminerait ensuite le nombre de plans par jour, et donc l'organisation des journées, et plus globalement de tout le tournage.

*L'annexe 2 compare le découpage prévisionnel de la scène du club, avec ce qui a été finalement tourné.*

#### ***Le casting. Une fiction avec des touches de documentaire***



*En montage, j'avais pris l'habitude d'appeler ce plan « grand corps / petit corps ».*

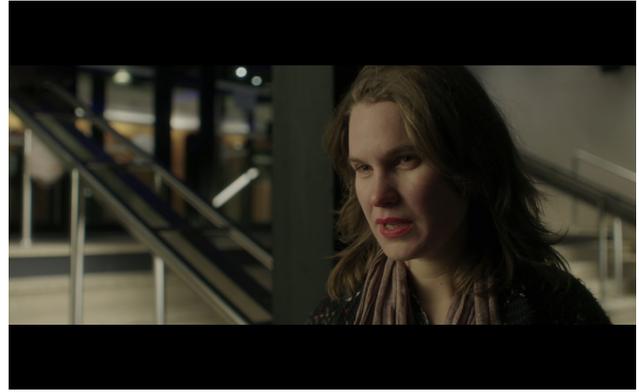
Nous nous sommes alors posé la question du casting. Comme le scénario reposait sur les écarts culturels, je voulais que cette opposition s'exprime aussi par la mise en présence de deux corps masculins très différents.

C'est à ce moment que j'ai songé à jouer dans le film avec mon père. J'avais écrit en m'inspirant de nous. De plus, dans un travail précédent, j'avais déjà expérimenté le film de famille, en réalisant un documentaire sur ma mère et ma grand-mère, dans lequel j'apparaissais à leurs côtés. J'étais intéressé par la ressemblance physique, et la question de filmer l'intimité entre les personnes.

J'étais acteur avant d'entrer à la Fémis et mon père a eu une carrière professionnelle de chanteur d'opéra. Je nous ai alors fait passer des essais ; j'envisageais de nous faire jouer soit tous les deux, soit d'engager deux comédiens professionnels.

En nous choisissant, j'espérais en fait que quelque chose du **documentaire** transparaisse à l'écran. Que se passerait-il à l'image si un père et son fils rejouaient leur histoire, en s'amusant avec le vrai et le faux ? Cette question du « faux » était très importante pour moi, parce qu'elle nous protégeait et nous offrait plus de liberté. Comme dans les films de Valeria Bruni Tedeschi (*Un Château en Italie*) ou Maïwenn (*Pardonnez-moi*) dont le travail m'inspire, on est là dans un dispositif d'**autofiction**, c'est à dire une réécriture à partir du réel. Nous jouons des personnages inspirés de nous mais nous seuls savons ce qui a été vécu ou réinventé. Par exemple, Jean-Marie Gouëlou est réellement mon père. Mais j'ai un frère dans la vie ; or, je me suis inventé une sœur, jouée par une comédienne professionnelle, Calypso Baquey. De même, je n'avais jamais pratiqué le drag avant le film, et mon père n'est pas projectionniste.

En invitant chacun à jouer des personnages inspirés de lui / d'elle, et en jouant à leurs côtés, je voulais expérimenter quelque chose d'une **autofiction collective**.



*À la fin du film, Jean et Cassandre échangent sur le parking un regard muet.*

### ***Des regards et des corps en mouvement***

Pendant l'écriture, une scène de *L'Aile ou la cuisse* m'a particulièrement inspiré. C'est celle où Louis De Funès, qui se rend en secret dans le cirque où son fils performe, découvre avec honte et en public, que son fils est clown. Au beau milieu d'un film comique, j'étais très ému par cette scène, qui contient en peu de mots (« Ça te fait de la peine, papa ? » / « J'aurais préféré l'apprendre autrement »), tout le drame de l'incompréhension entre un père et son fils. La scène d'*Un homme mon fils* où Jean est propulsé devant son fils drag queen, en est une transposition. Dans les deux cas, le père est assis sur une chaise au centre d'une arène de spectateurs, pris au piège d'un spectacle où il est le dindon de la farce, obligé de regarder son fils tel qu'il est.

Car la question du **regard** est aussi essentielle dans *Un homme mon fils*. Si j'ai d'abord écrit le film pour y développer le parcours de Fred, je me suis rendu compte bien plus tard que le personnage principal du film est peut-être le père, et que le film pourrait être l'histoire de l'évolution de son regard.

Entre le père et le fils, l'enjeu de se voir, de se regarder et donc de se reconnaître tel qu'on est, se rejoue dans quasiment toutes les scènes. Dès la scène d'ouverture, le père envoie le ballon de foot dans le visage de son fils comme pour faire disparaître cette image qu'il n'a pas envie de voir. Dans la voiture, Fred est gêné par le regard intrusif de son père qui le décortique (« Arrête de te mêler de tout, tu me fatigues »). Dans l'air d'autoroute, il drague le serveur sous les yeux de son père, puis le provoque par un petit spectacle gênant (le playback improvisé sur la chanson à la radio). Mais à son tour, Jean lui annonce droit dans les yeux qu'il a arrêté de boire... etc Jusqu'à la scène du club, où Jean commence par se détourner de Fred, quand il réalise qu'il est drag queen. Pris alors au piège du spectacle, Jean est obligé de le regarder, jusqu'au moment où c'en est trop : il se soustrait au spectacle.

Le film se termine alors sur un échange de regards avec sa fille, qui refusait jusqu'alors, littéralement de « le voir ». Tout au long du film, ils ne s'observent qu'à travers des vitres (vitre de la voiture où Jean est endormi, comme une bête curieuse dans un aquarium ; vitre de la cabine de projection qui sépare le père de la fille lors de son discours). Ils ne *se voient plus*. Jusqu'au parking où cet échange de regards muet est peut-être l'occasion de se dire, sans mots, qu'on s'est reconnus, et qu'on en restera sans doute là.

Au tournage, le chef opérateur était très intéressé par la question du mouvement dans le cadre, des déplacements des acteurs ; il parlait toujours « d'enrouler » les personnages, de les relier, de leur tourner autour. J'ai toujours pensé que la meilleure façon de connecter des personnages était de les faire se regarder. Mais Vadim m'a suggéré d'autres manières. Par exemple dans la scène entre le frère et la sœur, où ils se déplacent à travers la maison. On est d'abord avec Cassandre, qui rejoint Fred dans la pièce d'à côté. Puis Cassandre quitte la pièce, et c'est Fred à son tour qui la rejoint pour poursuivre la conversation. On relie les personnages en les faisant circuler de l'un vers l'autre à travers la maison. Au milieu de la scène, ils se regardent dans les yeux, en champ-contrechamp. Ici typiquement, la mise en scène s'appuie sur les goûts de Vadim et sur les miens : deux corps qui circulent, et au milieu un échange de regards.



« *Drama, drama, drama* ». Une de mes scènes préférées, dans la rue, s'est improvisée sur le tournage.

#### IV / Du scénario au tournage

*L'annexe 3 détaille l'organisation du tournage, avec notamment l'outil du plan de travail.*

On dit souvent d'un film qu'il s'écrit trois fois. C'est d'abord un texte, le scénario. Puis le film se réécrit dans l'urgence du tournage. Et enfin on le réinvente au montage, avec les contraintes des images tournées.

Plusieurs fois, ce sont les conditions du tournage qui ont modifié le scénario. Des hasards heureux, des imprévus qui ont même souvent amélioré le film, selon moi.

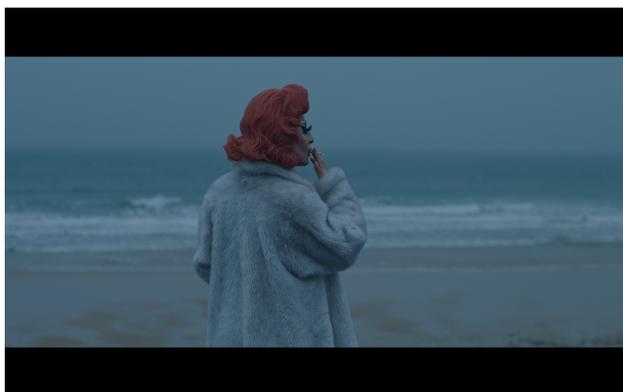
Par exemple, après le strip-tease de Fred, la scène du club devait se terminer en bagarre. Mais nous étions tellement en retard sur le tournage ce jour-là que j'ai préféré arrêter la scène avec la sortie de Jean. Il m'a semblé que c'était une fin possible.

Nous sommes alors partis dans le Cotentin pour tourner toutes les scènes en extérieur (la plage, les dunes, la maison de Cassandra). En réfléchissant à ce que nous avons tourné j'avais d'abord le problème que Jean ne se soit pas battu en sortant du club. Impossible dès lors pour Cookie de le soigner dans la voiture, tel que c'était écrit. De plus, j'ai réalisé que si j'enchaînais une scène où les personnages parlent assis dans une voiture avec une scène où ils parlent assis dans une grange, on aurait sans doute un effet redondant, statique. C'est là que j'ai eu l'idée que les drag queens courent après Jean dans la rue pour le rattraper. La scène n'était pas écrite, ce sont les acteurs qui ont improvisé en répétant juste avant de tourner. J'ai gardé l'idée que Jean saigne du nez et que Cookie le soigne, sans expliquer ce qu'il s'est précisément passé. Je préférerais assumer une ellipse un peu mystérieuse, puisqu'on n'avait pas filmé la sortie du club.

La discussion qui suit avec les drag queens devait se tourner sur la plage, mais impossible à cause du vent au mois de février. Nous nous sommes rabattus au dernier moment dans l'abri à bois du gîte où nous habitons, que nous avons décoré avec une guirlande pour lui donner un côté festif.

Pour des questions de plan de travail, ce jour-là nous avons tourné l'aube (le baiser de Cookie et Fred) avant de tourner la soirée (la petite chapelle) : le baiser de Cookie s'est tourné en fait au coucher du soleil. Comme nous n'avions pas le temps de filmer le baiser et la scène de danse prévue (les drag queens, devaient apprendre à Jean à danser sur la plage au lever du jour), nous avons dû choisir entre l'une et l'autre. C'est mon assistante réalisatrice, Claudia Lopez-Lucia, qui a eu l'idée que cette scène de baiser était la plus importante des deux, et je lui dois d'avoir pris la bonne décision.

Une fois sur le parking, les personnages devaient être déjà assis sur le capot de la voiture. Mais j'ai vu Cookie sortir de la voiture où elle attendait pour se dégourdir les jambes. Quand j'ai vu cette drag queen haut en couleur se promener dans la lande gris-vert, j'ai pensé qu'il fallait absolument la filmer. C'est pour cette raison que Cookie fume d'abord une cigarette seule devant la mer avant de rejoindre Fred pour l'embrasser. Là aussi, une des images les plus fortes du film est due au hasard du tournage.



*C'est parce que j'ai vu Cookie marcher devant la plage alors qu'elle attendait que la caméra soit prête, que cette image a finalement fait son entrée dans le film.*

## **V/ Du tournage au montage**

Après le tournage, avec Louis Richard, le monteur, nous avons alors entamé la dernière réécriture du film.

Je savais que je voulais que le film fonctionne comme un film d'aventures. Avec un rythme entraînant, dynamique. À l'image de *La Mort aux trousses*, je voulais que le spectateur en sorte presque fatigué, avec la sensation d'avoir fait le voyage. Casser la linéarité du récit en multipliant les décors, faire la route avec les personnages, voir le jour, la nuit, la route, la plage ; passer de l'étroitesse d'une cabine de cinéma à l'ampleur d'une plage déserte, en passant par la frénésie d'un club de drag queens.

Nous avons d'abord monté une première version avec toutes les scènes tournées. Nous avons montré cette version à des spectateurs qui découvriraient le film pour avoir leur avis. Le film durait 55 minutes et était assez indigeste, sans rythme, trop long.

On nous a alors conseillé de travailler sur une « version sèche », c'est à dire en ne montant chaque fois que le strict minimum, à l'économie. Nous sommes arrivés à une version de 38 minutes, beaucoup plus musclée, plus enlevée, très proche de la version finale. Les semaines qui ont suivi, nous avons alors travaillé à affiner les raccords et chercher l'équilibre entre les personnages. Par exemple, dans ces versions-là, on s'attachait beaucoup au père, mais on finissait par perdre un peu Fred. Sans changer les scènes, mais simplement en faisant durer parfois un plan plus longtemps sur lui (dans la scène de l'aire d'autoroute par exemple), nous avons fait en sorte que chaque personnage trouve son temps juste à l'image pour qu'on s'y attache.

La scène de danse nous a donné beaucoup de fil à retordre. Elle a été amputée petit à petit de presque 3 minutes ! La scène de discussion entre les drag queens aussi durait au départ 6 minutes, mais on ne pouvait pas se permettre d'y consacrer autant de temps, sans quoi on avait du mal à redémarrer ensuite.

La scène finale en revanche a été trouvée assez vite, car nous avions peu de matière, donc peu de choix. Mais elle était complexe en terme de durée de plans : comment faire en sorte qu'un regard muet dure juste assez pour être émouvant, sans devenir insistant ?

Au final, tout ce qui avait été tourné apparaît dans la version finale, à part un deuxième flashback, qui n'était pas utile : on découvrait Fred à 15 ans, mais à ce moment du film on ne comprenait pas de qui il s'agissait ni à quoi servait la scène. Et la scène « source » pour laquelle j'avais écrit le film : celle de Fred et son père dans les dunes.

*Pour en savoir plus sur la scène coupée, voir l'annexe 4 !*

## VI/ La post production, fin de la chaîne de fabrication du film

La dernière étape a alors été celle de la fin de la post production. Après le **montage image**, Léonard Accorsi, le **monteur son**, a nettoyé les sons du film, réplique par réplique, en reprenant le son de chaque micro : il s'agit par exemple, d'atténuer les sons de vent dans le jardin de Cassandra, de remplacer une phrase qui a été mal articulée... Il a aussi ajouté des sons qui rendent les ambiances plus denses, plus belles : des mouettes, la mer, des présences de spectateurs dans le club etc. C'est un travail passionnant parce qu'il joue sur toute la perception inconsciente du spectateur. Des sons qui nourrissent son imaginaire souvent à son insu.

On a aussi enregistré des bruitages, pour renforcer des pas, des respirations, les talons de Fred dans la boîte de nuit... Là aussi, un ensemble de sons qui aident la lecture du spectateur, et guident son émotion. Parfois le simple fait de sentir un personnage respirer nous le rend plus proche.

Puis Geoffrey Perrier, le mixeur, a équilibré tous les sons entre eux. C'est l'étape du **mixage**, dans un auditorium, qui ressemble aux studios d'enregistrement de musique. La boîte de nuit a été la scène la plus difficile à mixer, car pour chaque plan, on cherchait le bon équilibre entre la musique, la présence des spectateurs, les respirations des personnages, le son du tissu manipulé par Fred, les grognements de Jean... Au final, plus la scène avance, plus la musique est forte, elle grandit avec l'émotion des personnages.

Enfin, **l'étalonnage** a consisté à retoucher les couleurs, les contrastes, les lumières. Là aussi, c'est un travail essentiel qui permet de « lisser » les scènes. On retravaille les raccords (quand la lumière du soleil a changé d'un plan à l'autre, par exemple dans la scène de voiture, qui a été tournée sur un après-midi entier). Mais on affine aussi l'esthétique du film, son « look » final. Par exemple, la scène de discussion avec les drag queens a une lumière très chaude (très jaune), qui accentue l'aspect chaleureux.

À chaque étape de la fabrication, il a fallu faire des choix, en compagnie de techniciennes et de techniciens spécialisés dans leur domaine. Du début à la fin, la productrice ou le producteur sont ceux qui accompagnent le réalisateur pour l'aider à garder le cap. Ils sont là dès l'écriture et jusqu'à la fin de la post production, pour garantir que le film ressemble au meilleur de ce qu'on s'était imaginé.

## VII/ La vie du film, la suite

Ensuite, on envoie le film en festivals et lorsqu'il est sélectionné, on l'accompagne, on rencontre le public qui a souvent des questions. C'est un moment joyeux, car on savoure le travail effectué. Souvent, les membres de l'équipe sont là, on se retrouve à cette occasion.

Souvent, pour le réalisateur, le recul permet de mieux comprendre ce qu'il cherchait avec ce film. Pour ma part, j'ai compris que j'avais fait à 31 ans un film sur mes 15 ans, l'époque où adolescent de banlieue, j'avais du mal à me sentir accepté par mes parents, à entrer dans le moule d'un modèle où je ne me retrouvais pas.

À présent, je me suis attaché aux personnages du film, à Jean, Bobel, Cassandra, Cookie. J'écris pour eux mon premier long métrage. Ce sera l'histoire d'un garçon qui tombe amoureux d'une drag queen.

