

Entretien avec Gallien Guibert par Franck Garbarz — Revue Positif

Quel a été votre parcours avant de vous atteler à ce premier long métrage ?

Je ne viens pas d'une école de cinéma. Après une jeunesse mouvementée, j'ai réussi à entrer aux Arts Décoratifs qui, à l'époque, acceptaient encore des étudiants sans baccalauréat. À partir de là, je me suis intéressé à la fiction interactive et j'ai très vite monté une structure avec des amis où on imaginait des scénarios et des bibles de séries interactives, entre film, BD, animation et jeu vidéo, qui exploraient les archétypes du genre : l'aventure historique, l'anticipation, la science-fiction, l'horreur etc. Ensuite, j'ai tourné des courts métrages de genre, dont un *rape and revenge*, et une adaptation du *Scarabée d'or* d'Edgar Allan Poe, sorte d'hommage aux films gothiques de la Hammer. Puis j'ai écrit un premier long, une comédie musicale, car j'ai un amour total pour Busby Berkeley, mais le film a mis beaucoup de temps à se monter et ne s'est finalement pas fait. Par chance, je développais en parallèle un projet depuis plusieurs années avec Jean-Baptiste Delafon, et je me suis accroché à ce film en décidant d'aller au bout sans condition suspensive avec l'aide d'un jeune producteur aussi dingue que moi, Olivier Berne, qui lui non plus n'avait encore jamais porté un long-métrage à l'écran.

Quel était le point de départ de RIEN NI PERSONNE ?

Je vivais à l'époque une parentalité complexe, il y avait quelque chose à l'intérieur de moi qui supportait mal cette nouveauté dans ma vie. Nous échangeons régulièrement avec un ami très cher sur nos difficultés à revivre notre histoire au travers de nos propres enfants. Lui était un survivant. Je me suis alors intéressé à ceux qui n'ont pas la chance d'être recueillis. Ce qu'il faut savoir, c'est qu'en France, on trouve une sur-représentation d'enfants placés dans les chiffres de la délinquance. Près de la moitié des SDF de moins de 30 ans sont des anciens de l'ASE et parmi eux, une écrasante majorité souffre de troubles graves de la parentalité : maltraitance, abandon, etc. L'histoire de Jean raconte l'un de ces parcours déglingués sans pour autant entrer dans la dimension sociétale pure et dure car je voulais travailler la confusion et l'irréalité de ce phénomène. En restant abstrait, en évitant le naturalisme et la psychologie.

Le personnage de Jean est un être qui fuit, qui abandonne, et dont on sent qu'il a lui-même été abandonné...

Absolument. C'est vraiment un cas clinique, un pur syndrome *abandonnique*. C'est à dire que l'abandonné devient lui-même abandonnant. Tout en voulant échapper à son traumatisme, l'abandonnique recrée encore et encore les conditions de cet abandon sur plusieurs strates comportementales : fuir avant d'être abandonné, faire du mal avant d'être blessé, etc. S'agissant de Jean, je disais souvent en préparant le film que c'est un type qui n'a pas eu le temps, ou l'espace, ou la chance, de travailler sur lui-même. Il ne s'est pas soigné et reste prisonnier de sa névrose. C'est cette question névrotique qui nous amène au genre. En travaillant sur le film, je me suis dit peu à peu que nous avions là un pur film noir, autrement dit la description d'une névrose et d'un milieu.

En termes de narration, ce qui est passionnant, c'est la décision de Jean qui intervient très en amont dans le récit et qui, en général, se produit bien plus tard...

Oui il s'agit là d'un travail plus formel sur les codes du genre. Il y avait l'idée de ne pas attendre le fameux élément déclencheur, de partir immédiatement dans la narration. C'est en travaillant sur ce début, assez difficile à mettre en place, qu'on a trouvé la forme très ramassée du film, sans réelle motivation psychologique et sans la séquence classique d'humanisation. Comme il s'agit d'un personnage quasi psychotique, qui déclenche peu d'empathie, on a décidé avec le monteur de ne pas chercher à le rendre sympathique dans l'installation : c'est la pleine trajectoire du film qui va – je l'espère – procurer au spectateur un sentiment de l'ordre de l'empathie, mais pour cela il faut parvenir à son terme. Par conséquent, le film s'ouvre sur des plans stroboscopiques de la course éperdue de Jean, qui disent *exactement* ce que le film va être : la fuite en avant d'un personnage dont on ne sait rien.

C'est aussi la trajectoire d'un solitaire qui, malgré lui, se réapproprie sa paternité qu'il tentait pourtant de mettre à distance.

Sa solitude, c'est le titre du film, c'est son délire, il se croit plus bas que terre et moins que rien. Mais c'est faux. C'est son regard qui déforme tout. Sa parentalité ne fait que lui revenir en plein visage comme un boomerang : sa cavale ne cesse de le ramener à ce qu'il fuyait désespérément. Au fond, c'est l'histoire d'une parentalité qu'on accepte à défaut de l'embrasser.

La présence du bébé bouscule les codes du film noir et les usages entre malfrats.

Nous avons achevé le scénario avec Clément Tuffreau et c'est Xavier Gens qui nous a conseillé de faire apparaître l'enfant de Jean le plus tôt possible. Il y avait là une nouveauté, quelque chose qu'on a peu vu dans le genre : qu'est-ce qu'une cavale avec un bébé dans les bras ? Comment ça marche ? Très vite, on a eu le sentiment que cet enfant devait être là tout le temps et partout. Le travail sur le son a été déterminant : c'est réellement un personnage qu'on a fait naître en studio en enregistrant de nouvelles voix, une parole riche et merveilleuse, mais qui peut être aussi « envahissante ».

Avec Valérie, la navigatrice, Jean rencontre une autre cabossée de la vie – elle aussi a coulé, puis s'est relevée tant bien que mal.

Malgré sa trouille de reprendre la mer, elle lui fait comprendre que ce n'est pas si grave, alors que lui est totalement noyé. Comme une sorte d'anti femme fatale. On a beaucoup tourné autour de cette notion à l'écriture : dans certaines versions du scénario, elle lui volait son fric. L'idée qu'elle réussisse à l'emmener nous semblait suffisante. Elle se sert de lui pour y retourner. Avec sa compagne, et sa mère d'accueil, elle est une des trois voix du film, c'est comme un chœur. C'est le chant des femmes de Jean et elle est le dernier regard sur lui. Elle est plus forte que les autres. C'est la dernière, la survivante.

Le film bascule de la ville nocturne au littoral saturé de lumière.

On voulait aller vers la lumière et sortir le plus vite possible des univers urbains et poisseux qu'on connaît par cœur. Dès les premières versions du scénario, on savait qu'on voulait faire un film noir situé dans des endroits peu vus, sans surjouer le décor, sans cartes postales. Ce qui m'intéressait c'est l'idée que ce garçon a été placé un temps dans une famille d'accueil en bord de mer, c'est à dire dans la lumière – et qu'il y retourne au moment même où il est plongé dans les ténèbres.

Il vient s'y ressourcer.

Même si ce n'est jamais dit, Jean revient voir la seule personne qui lui a donné un peu d'amour dans sa vie. Sa mère d'accueil. Sa « tata ». C'est l'espace de la régression. Il y a là aussi cette volonté d'abstraction qui fait que le spectateur s'interroge constamment sur lui, sur son histoire, sur son incapacité à contrôler ses névroses. Il n'y a pas de *backstory*. C'est vraiment un axe d'écriture assumé. Monique, le personnage de Françoise Lebrun, lui dit « Qu'est-ce que t'as fichu *encore* ? ». C'est précisément le *encore* qui compte. On peut tout imaginer à partir de là.

Le film est très ramassé, tendu comme un arc, et dure moins d'1h20. Comment avez-vous orchestré le rythme et les ellipses ?

C'est vraiment avec Arthur Guibert au montage que l'écriture du film et son rythme se sont mis en place. On a coupé beaucoup de choses et on a trouvé la clé à partir du moment où le film s'est concentré sur Jean. On a compris que lui seul comptait, que seule son histoire avait de l'importance – son regard et son pouls. Dès lors, le récit est parti comme une balle, comme un film éclair, avec des blocs insubmersibles de narration qu'on a identifiés et des ellipses fortes, brutales. D'où cette tension assez âpre, avec ces blocs qui se répondent, ce qui participe à la mise en apnée du film. L'espace de Monique répond à celui de Valérie, tout comme la station-service fait écho à l'espace de la junkie à Saint-Nazaire, etc. Une sorte de construction en miroir. Hyper névrotique. C'est dans la répétition que quelque chose se transforme, jusqu'au dénouement qui se détend enfin et que je voulais ambigu : dans cet instant suspendu, que penser du personnage ? Est-il *vraiment* en vie ou l'épilogue n'est-il qu'un rêve ?

La séquence du feu de détresse est quasi apocalyptique, basculant presque dans un climat fantastique.

Cela nous ramène à la forme du film : je voulais sortir du naturalisme et aller vers un pur objet cinématographique, très sonore et très coloré, avec des lumières irréelles, à mi-chemin entre *Giallo* et film expressionniste. Avec Raphaëlle Gosse-Gardet, la chef-opératrice, on se répétait souvent qu'on faisait un film noir « en couleurs ». De cette volonté est née l'idée du feu de détresse pour le règlement de compte, qui nous emmène vers quelque chose de l'abstraction. La chorégraphie était bien réglée, mais je voulais laisser la fumée envahir la scène, pour que tout soit illisible. comme une « action fantomatique ». Mais généralement, RIEN NI PERSONNE est aussi un film

de fantômes : c'est l'histoire d'un type poursuivi par ses spectres, et qui continue de voir tout le monde mourir autour de lui. On le voit avec l'apparition de sa femme, ses flashbacks de l'enfance, etc. Françoise [Lebrun] me disait sans cesse « Tout ça est un cauchemar, et il va se réveiller à la fin. »

Comment s'est passé le casting ?

Le film a été écrit pour et avec Paul Hamy. Pour le convaincre d'un tel rôle, nous avons beaucoup échangé. On s'est vus régulièrement pendant une année pour tenter des choses et réécrire son texte. Le personnage est une sculpture commune. Dans le sens du film, c'est une méthode que j'ai appliquée à toutes et tous. Chacune et chacun a pu participer au texte du tournage. C'était d'autant plus important qu'avec Paul, on voulait faire un film de peu de mots.

J'ai rencontré Françoise Lebrun aussi très en amont. Elle a beaucoup aimé le scénario, ce que j'avais du mal à croire... Elle a accepté avec bienveillance d'être déplacée – et malmenée – dans un genre qu'elle n'avait jamais abordé et je l'en remercie encore. Pour moi, c'est vraiment une légende. C'était très beau de la confronter à Paul qui représente un tout autre cinéma.

Et puis Suliane Brahim est arrivée le projet, après une longue conversation sur les structures de placement, le destin de ces enfants orphelins. Quelque chose la touchait et elle nous a fait le cadeau d'accepter le rôle de Valérie. Ce qui est formidable chez elle, outre la très haute technicité de son jeu, c'est son engagement, sa sincérité. C'est vraiment passionnant de la voir s'emparer d'un texte. On a commencé le tournage par la fin du film, ce qui était assez angoissant. Mais quand elle est arrivée sur le plateau, elle a transporté ses scènes. Elle nous a montré l'endroit où on devait arriver. Les principales étapes émotionnelles du personnage de Paul ont été traversées avec Suliane cette première semaine. Elle nous a mis sur les rails du film.

On a aussi pas mal travaillé en casting sauvage. Par exemple, l'un des deux voyous de Saint-Nazaire est un docker. Beaucoup de visages du coin aussi. On a passé pas mal de temps à repérer des gens localement. Il y avait une question de « réel » Nazairien qui nous tenait vraiment à cœur.

Comment avez-vous tourné avec le bébé qui occupe une place importante dans le film ?

Tout le monde m'avait conseillé de m'abstenir... On a fait fabriquer un animatronique par *Atelier 69*, et de mon côté je me suis également battu pour avoir de vrais enfants. Au final, il y a un mélange entre un robot et des poupées pour les scènes les plus dangereuses, et de vrais bébés dès que nous pouvions les faire venir sur le plateau. C'était vraiment une épreuve de passer de l'un à l'autre. Un tour de magie couteux pour tout le monde.

Où avez-vous tourné ?

Mon producteur, qui est implanté dans les Pays de la Loire, a obtenu le soutien de la région. Je trouvais passionnant de tourner un film noir à un endroit où on a peu

l'habitude de le voir se déployer. On a fait une vraie rencontre avec Saint-Nazaire. Mais j'avais aussi la volonté d'éviter la carte postale. Y compris lorsqu'elle est noire. D'où le fait d'avoir le moins d'*establishing* possible. J'aime l'idée de traverser des décors sans vraiment savoir où on est : on a la sensation d'être dans une ville portuaire, assez rugueuse, assez rude, sans pouvoir l'identifier. La maison de Monique, sur une falaise, apparaît comme un décor de théâtre. De même, le port de Valérie pourrait se situer n'importe où, bien qu'on reconnaisse un paysage maritime de l'ouest de la France. Cette abstraction des décors rejoint la volonté d'irréalité.

Qu'avez-vous voulu pour la musique ?

Avec Camille Delafon, la compositrice du film, on avait peur le film soit trop sec et on avait donc envie d'une partition un peu lyrique, susceptible de véhiculer une émotion de scène en scène, à un endroit où on pensait que le film était trop brutal. On voulait exprimer le chant intérieur du personnage et, dans le même temps, on avait besoin d'une musique qui soutienne l'action. Je crois qu'on est à mi-chemin entre les deux, en électro acoustique, entre des nappes tendues, un violoncelle lointain comme des souvenirs, et un thème au piano qui raconte la détresse intérieure de Jean, son déracinement depuis l'enfance, quelque chose d'enfantin, comme une comptine abimée.