

L'Adrc,
Les Productions de La Guéville,
en collaboration avec
Les Archives françaises du film
CNC, et l'aimable complicité de
Jacques Doillon présentent



Jacques Doillon

LA DROLESSE

Madeleine Desdevises



Un film écrit et réalisé par
Jacques Doillon
1978 - 1h30

Procédé couleur : Eastmancolor
format image : 1.66 - Visa 49456
Copie restaurée par
les Archives françaises du film
et du dépôt légal du CNC
Sortie à Paris le 23 mai 1979

Interprétation :

Claude Hébert (François),
Madeleine Desdevises (Mado)
et Paulette Lahaye, Juliette Le
Cauchois, Fernand Decaen, Janine
Huet, Odette Maestrini, Ginette
Mazure, Denise Garnier, Norbert
Delozier, Marie Sanson,
Dominique et Edouard Besnehard,
Henriette Adam, Jean
Brunnelière, Jacques Thieule,
Christian Bouillette

Scénario et dialogues :

Jacques Doillon avec la
collaboration de Denis Ferraris

Image :

Philippe Rousselot

Montage :

Laurent Quaglio

Son :

Michel Kharat

Photos et décors :

Jean-Denis Robert

Assistant à la mise en scène et

casting : Dominique Besnehard

Assistant à la mise en scène et

costumes : Mic Chemical

Assistant à la mise en scène :

Guy Chalaud

Producteurs :

Danièle Delorme, Yves Robert

Production :

Les Productions de la Guéville,
Lola Films (Jacques Doillon)

Extérieurs et décors naturels :

Normandie (Vire et ses environs)

Dates de tournage :

20 août - 18 octobre 1978

Prix du jeune cinéma au Festival

International du Film de

Cannes 1979

Deux nominations aux

Césars 1980

meilleur scénario original,

meilleur réalisateur

Synopsis

François, un jeune homme que
l'on dit simple d'esprit, croise sur
la route Mado, une adolescente
de 11 ans qui vit seule avec
sa mère brutale. Il l'enlève et
l'entraîne dans le grenier de la
ferme appartenant à ses parents,
où il vit reclus et exclu.

Au début, Mado a peur, mais au
fil des jours une relation d'amitié
commence à naître. Eux qui ne
communiquent que par murmures,
pour ne pas être découverts,
se rapprochent de plus en plus.

Bientôt, l'amitié se transforme
en amour tendre. Mado s'affirme
et organise le quotidien comme
un jeu dans lequel François
s'épanouit. Mais la réalité du
monde auquel ils croyaient avoir
échappé les contraint à
se séparer : François, qui n'a pas
payé l'assurance de sa motocy-
clette, est menacé d'emprisonne-
ment, et Mado doit rentrer chez
elle. Ce n'est que le jour de
la reconstitution de l'enlèvement
par les gendarmes que Mado
et François se reviennent.



Je me souviens...

Je me souviens que Claude [Claude Hébert] et
Mado [Madeleine Desdevises] ne travaillaient
pas à la même vitesse. Claude était beaucoup
plus rapide à se mettre en action et ils étaient
difficiles à coordonner, c'est certainement
l'une des plus grandes difficultés sur les
tournages, une difficulté dont on ne parle pas
souvent. Réussir à freiner l'engagement de
l'un et accélérer la préparation de l'autre pour
qu'on arrive à les synchroniser, pour réussir à
obtenir le meilleur d'eux dans la même prise.

Jacques Doillon

Claude

J'aurais aimé maîtriser le rôle mais j'ai vite
réalisé que c'était lorsque j'étais en état de
fragilité, d'insécurité en rapport avec mon
personnage que Doillon appréciait mon travail.
Après quelques jours j'ai donc accepté de me
laisser guider vers cet état d'instabilité qu'il
fallait néanmoins regagner tous les jours et
encore, il est certain que j'ai dû aller très loin
en moi, que j'ai beaucoup sondé en moi-même
pour atteindre cette fragilité, même s'il me
semble que Doillon est beaucoup plus proche
de mon personnage que moi-même.

Claude Hébert

Mado

Pour vérifier la qualité de la restauration,
La Drôlese a été le seul de mes films que j'ai
accepté de revoir. Mado, cet ange sur la Terre,
est morte cinq ans après le tournage, et je
croyais que le fait de la retrouver à l'écran me
serait insupportable. ça a été le cas pendant
quelques minutes, mais ensuite, ça a été
comme si elle ne m'avait jamais quitté...
Son visage, son talent sublime... J'en ai eu
les larmes aux yeux.

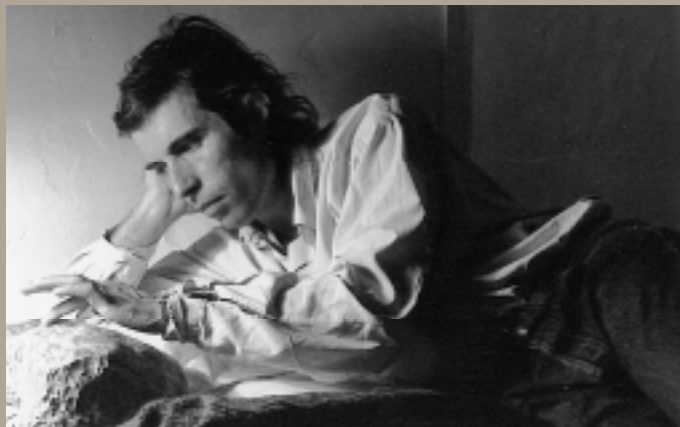
Jacques Doillon



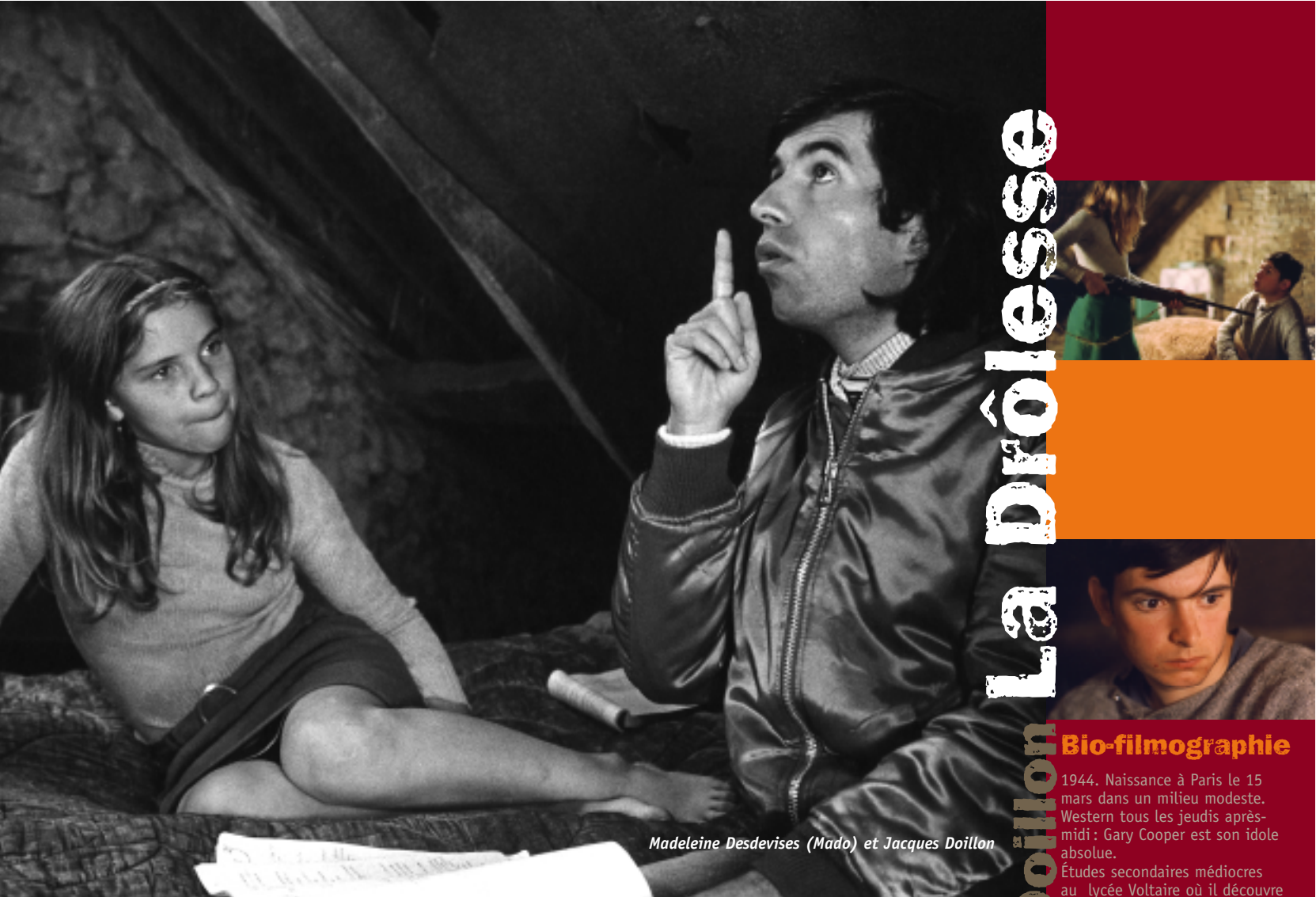
Comment Doillon crée-t-il un film ?

Dans un film de Doillon il n'y a pas d'actions, il n'y a que des
interactions. Il définit une situation entre plusieurs personnages
et cette situation peut être qualifiée d'intenable. Doillon coince
ses personnages dans un espace impossible (couloir, voiture,
grenier, bateau...) et dans cet espace, il demande à ses person-
nages de bouger sans cesser de parler. Quand on regarde le film
achevé, si Doillon a pu s'y impliquer jusqu'au bout, si les acteurs
ont pleinement accepté d'entrer dans ces situations, surgit alors
quelque chose qui est une étonnante impression de vérité.
Cette impression de vérité émane de personnages a priori plutôt
ordinaires, mis dans des situations qui ne le sont pas tout à fait,
et cet ensemble produit des comportements humains à la fois
totalement justes, totalement simples, non conventionnels :
contre toute attente. L'unité vient du fait que dans un tel
système on n'attend pas le surgissement d'une vérité et pourtant
elle sort du puits. Normalement on devrait obtenir que des choses
mièvres, sans goût ; or on obtient quelque chose comme de la
vérité. Le cas le plus frappant est peut-être celui de *La Drôlese*.
Un jeune homme enlève une jeune fille et la séquestre dans un
grenier. Cette jeune fille est consentante. Que font ce jeune
homme et cette jeune fille ? Il se crée entre eux une relation
affective extrêmement forte et l'unique relation physique qu'il a
avec elle, c'est de lui soigner les boutons qu'elle a dans le cou.
Si on propose ce projet à un producteur, et que ce producteur est
dans la norme, il dira : on ne peut pas faire un film avec ça.
Et avec ça Doillon fait un film bouleversant, un film qui ouvre
au spectateur un monde inconnu. *La Drôlese* réussit à rendre
compréhensible le fait divers énigmatique dont le film est parti
et personne d'autre que Doillon n'aurait pu, à la simple lecture
du journal, investir ce fait divers d'une telle intuition poétique
d'autrui, comme il a su le faire. Pour s'approcher de personnages
qui sont, à leurs propres yeux du moins, totalement dans le
sentiment, il faut ne pas avoir peur. Ni du ridicule, ni de la
mièvrerie, ni de rien. Si on veut bien jouer ce jeu, et que l'on
rencontre des acteurs qui veulent bien le jouer aussi, et des
producteurs pour l'assumer, et des distributeurs pour le donner à
voir, alors on obtient des films d'une grande rareté.

Pierre Encrevé Cinémathèque française, 20 octobre 2006.



Quand je veux faire *La Drôlese*, il me faut deux ans pour
trouver trois sous et Yves Robert (Les Productions de La Guéville)
pour que le film se fasse. Faire des films "bricolés" n'était pas
seulement une volonté de tout contrôler, d'être dans mon coin
et d'être assez peu emmerdé avec l'industrie, c'était aussi qu'il y
avait très peu d'argent sur la table à chaque fois pour ces films-
là. Simplement à l'époque, les films se remboursaient et
pouvaient s'enchaîner. Il n'y a pas une volonté préalable à la
fabrication des films. Je ne choisis pas des sujets, mais des petits
fragments de dialogues, de silences, que j'entends, que je note,
que je copie, que j'entends dans ma tête. Mes films sont assez peu
autobiographiques du moins au sens où on l'entendait d'Eustache
à Pialat en passant par d'autres. Je suis assez loin de ça.
Jacques Doillon Propos recueillis par Bernard Payen,
Cinémathèque française, septembre 2006.



Madeleine Desdevises (Mado) et Jacques Doillon

Jacques Doillon, cinéaste aux mains nues

Jacques Doillon appartient à une génération, celle aussi de Garrel et de Eustache, qui prend naissance dans le cinéma français à un moment très inconfortable et qui a érigé cet inconfort en morale de cinéma. C'est la génération de ceux qui arrivent dix à quinze ans après la Nouvelle Vague, et qui ne seront jamais reconnus comme des fils par ceux qui les ont précédés et qui avaient eu, eux, la chance d'arriver au bon âge, au bon moment et au bon endroit, d'être parfaitement synchrones avec l'après-guerre et le bouleversement général des valeurs et des modes de vie des années 60. Le seul choix qu'il leur restait était de se constituer en fratrie d'enfants délaissés par des pères trop jeunes et trop soucieux de ne pas vieillir. Ils ont fait le choix d'assumer cet inconfort, plutôt dans la solitude, jamais constitués en groupe ou en école, et essayant, tant bien que mal, de survivre en faisant malgré tout des films selon leur morale du cinéma.

Jacques Doillon n'a même pas choisi le "confort dans l'inconfort" que donne le statut d'auteur artiste. La revendication d'un style, surtout radical, protège d'une certaine façon le cinéaste par un statut d'artiste qui permet à la longue, même aux plus impatientes et aux plus inattentifs, de la reconnaître, à tous les sens du terme. Rien de tel chez Doillon qui n'a jamais cherché à capitaliser quoi que ce soit d'un style qui le caractériserait positivement comme auteur repérable.

J'ai envie de dire que c'est un cinéaste aux mains nues, qui recommence à chaque film et à chaque plan, avec la même humilité de créateur, l'expérience première du cinéma qui est la sienne. Au cœur de son acte de création, il y a cette remise en jeu permanente de ce qui se joue entre lui et d'autres êtres qui ont fait le choix d'être là, ensemble et avec lui, pour quelques semaines, et de se lancer à chaque plan dans une recherche commune, d'égal à égal. Il le fait sans se donner les garanties d'une primauté de la mise en scène sur ce qui va se passer de vivant au cœur de la prise. D'où le sentiment, dévalorisant aux yeux de la critique, qu'il n'y aurait pas un style Doillon.

La Drôlesse revient sur les écrans,



28 ans après avoir reçu le Prix du jeune cinéma au Festival de Cannes. Ce film d'une beauté, d'une pureté et d'une simplicité authentiques, était invisible depuis de nombreuses années. Le plus urgent a été d'engager les travaux afin de permettre au film de revivre en 35mm dans des conditions optimales, conformément aux souhaits de Jacques Doillon, qui a supervisé l'ensemble des travaux. Les éléments intermédiaires de tirage 35mm d'origine étaient inexploitablement : couleurs virées, début de syndrome du vinaigre, pellicule instable. Un long et minutieux travail de préparation a été nécessaire tant le négatif original 16mm (qu'il a fallu retrouver dans un laboratoire qui l'avait égaré) était endommagé : perforations éclatées, collures au scotch, rayures sur l'émulsion, rétrécissement de la pellicule, génériques tronqués... Le transfert sur polyester 35mm a permis de gommer tous ces ravages dus à des années d'insouciance sur la pérennité matérielle de ces œuvres, tout en conservant la nature même de leur conception, avec les défauts inhérents aux conditions techniques du tournage.

Les Archives françaises du film ont pour mission la sauvegarde, la conservation et la restauration du patrimoine cinématographique français et, parallèlement à la mise en place depuis 1991 d'un programme de restauration des films anciens réalisés avant 1955 en nitrate de cellulose, se consacre aussi, depuis quelques années, à la restauration de films d'auteurs plus récents, dont l'état des originaux et des copies rend impossible toute diffusion. Ces restaurations se font en collaboration avec les auteurs et les techniciens, et permet non seulement la sauvegarde à long terme d'un film aux Archives françaises du film (CNC), mais également une nouvelle vie sur les écrans. Nous ne pouvons donc que nous réjouir du travail mené par l'ADRC pour le retour de *La Drôlesse* en salles. **Eric Le Roy** Archives françaises du film (CNC)

Dans ses films, ni le scénario ni le cadre ni la mise en espace des figures ne doivent oblitérer la recherche à main nue de la vérité dans la situation interhumaine du tournage. Le style sera le résultat de cette recherche vivante, pas son carcan.

Son travail ne relève en rien de l'improvisation au sens ordinaire du terme. Cette recherche est un travail sérieux, exigeant, tenace, celui du sculpteur qui revient modeler jour après jour la glaise qui est sa matière première pour rendre compte de l'apparence et de l'essence d'un homme ou d'une femme. Doillon écrit minutieusement ses scénarios et ses dialogues, répète longuement les scènes avec ses comédiens et tourne souvent plus de vingt prises par plan, mais ce travail se fait dans un climat de mise en risque et de recherche permanentes, comme si pour lui, toute "installation", était l'ennemi principal de la sincérité et de la justesse de cette recherche.

Cette vérité qu'il recherche gît pour l'essentiel dans ce qui se passe de toujours fragile et fugace dans et avec les acteurs, à chaque prise. L'acteur comme être humain (qu'il soit novice ou professionnel) est à la fois l'enjeu et le médium principal de sa recherche, la voie royale pour comprendre lui-même, dans sa relation à l'acteur, les sentiments dans lesquels il essaie d'y voir plus clair, grâce à l'outil cinéma conçu dans sa vocation de révélateur. Pour saisir le moment où cet éclair de vérité surgit, il faut que tous les membres de l'équipe soient dans le même état d'attente et de recherche que lui et ses comédiens, afin que rien ne vienne écraser la tension et la fragilité de la quête.

Il y a une méthode Doillon, à ses yeux plus importante que la reconstitution d'un style, car c'est d'elle que dépend le fait que chaque film finisse par aboutir à une oeuvre où le vivant de la recherche l'emportera sur la rigidité des structures de scénario, de découpage, de cadrage, de composition des plans. Ses films sont aussi soigneusement charpentés que ceux des cinéastes réputés plus constructeurs parce qu'ils laissent plus visibles la charpente (du plan, de la scène, du scénario) dans le film fini. Il a toujours eu l'extrême élégance de nous laisser le sentiment, en parcourant le chemin sinueux du film, que la vie de ses personnages se déroulait sans être trop pré-organisée par une main de maître. Son cinéma échappe à l'un des péchés majeurs de notre cinéma national, où la place des acteurs est déterminée par le cadre, le cadre par le découpage, et le découpage par la fonction de la scène dans le scénario.

Une méthode, même singulière, ne saurait suffire à constituer une série de films en oeuvre. Si Doillon, malgré son refus du confort lié à ce statut, est un auteur au sens fort du terme, c'est qu'il travaille depuis ses débuts une question : celle du rapport des sentiments au corps et au langage. J'ai envie de dire qu'il s'est emparé du cinéma comme d'un instrument idéal pour chercher à déchiffrer les sentiments à travers les évidences, mais aussi les hiatus entre les corps et le langage. La caméra et le magnétophone lui servent à traquer en direct, avec les acteurs, ce qui se glisse de fausseté et de vérité, de sincérité et d'hypocrisie, de poses et de naturel, entre les mots (qu'il a écrits) et les corps (qu'il a choisis), pour essayer de démêler ce qui joue de contradictoire et de simultané, d'extraordinairement labile et indécidable, dans les sentiments qui lient les êtres les uns aux autres dans le présent d'une scène, dans la vie comme dans ses films.

Jacques Doillon, enfin - et surtout - est un grand cinéaste de l'enfance, le territoire où il ne cesse de venir régénérer son cinéma et son rapport aux acteurs. Personne avant lui n'a eu une telle confiance dans sa capacité à faire un film d'égal à égal avec un enfant, que ce soit une petite fille de quatre ans (**Ponette**, une oeuvre miraculeuse et unique dans l'histoire du cinéma), une fillette (**La Drôlesse** ou **La Vie de famille**) ou des adolescents (**La Fille de quinze ans** ou **Le Petit Criminel**). Tout se passe comme si, dans ces commencements - de vies, de jeu d'acteur - Doillon retrouvait la source de son désir de filmer, loin de toute rhétorique, de tout système, de tout danger de professionnalisation de son cinéma.

Alain Bergala

La Drôlesse

Bio-filmographie

1944. Naissance à Paris le 15 mars dans un milieu modeste. Western tous les jeudis après-midi : Gary Cooper est son idole absolue.

Études secondaires médiocres au lycée Voltaire où il découvre les films de Dreyer, Bresson et Mizoguchi grâce au ciné-club animé par Henri Agel. Après son échec au bac, il fait divers petits métiers (assureur, postier, etc.), puis il devient stagiaire au Laboratoire GTC. Il découvre le montage. Assistant monteur, puis monteur. Sa rencontre avec Gédé lui permet de réaliser son premier film **L'an 01** (1972), puis il fera **Les doigts dans la tête** (1974). François Truffaut lui fait rencontrer Claude Berri pour **Un sac de billes** (1975). Très vite la vérité des rapports humains devient la clef de voûte de son cinéma. Chaque film est l'histoire d'une rencontre, une variation sur l'attachement et les sentiments amoureux. L'émotion devient sa quête. En 1978, il réalise la même année **La femme qui pleure** (avec Dominique Laffin) et **La drôlesse**.

L'intensité du jeu des acteurs devient sa marque de fabrique. Par la suite il continuera à mêler acteurs "non professionnels" et comédiens confirmés. Il revient constamment avec bonheur à des films sur l'enfance et l'adolescence, un film sur deux leurs étant consacré. Après **Raja** (2002), Jacques Doillon travaille actuellement à la préparation de son prochain long métrage.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Jacques Doillon, trafic et topologie des sentiments, René Prédal, Paris, Ed. du Cerf, 2003.

Jacques Doillon : entretiens, Alain Philippon, Paris, Yellow Now, 1991.

Jacques Doillon, Laure Adler, Cahiers du Cinéma - Editions de l'Etoile, Paris, à paraître.



Créée par le Ministère de la culture en 1983, l'Agence pour le développement régional du cinéma (ADRC) intervient sur l'ensemble du territoire pour maintenir et développer les salles de cinéma et améliorer leur accès aux films, à tous les films. En ce qui concerne l'action de l'ADRC en faveur du patrimoine cinématographique en salles, ses interventions vont bien au-delà de l'édition et circulation de copies neuves, mais comprennent également l'édition de documents d'accompagnement sur les films pour les salles et les publics, le déplacement d'intervenants, et enfin une fonction de centre ressource au bénéfice des professionnels.

Remerciements à Nathalie Hubert et à la Cinémathèque française pour les textes d'Alain Bergala, Pierre Encrevé et Bernard Payen.

Distribution : **Les Productions de La Guéville**
16 rue de Marignan
75008 Paris
Tél : 01 43 59 28 02

Cette plaquette est éditée par l'Agence pour le développement régional du cinéma (01 56 89 20 30 - www.adrc-asso.org), avec le soutien du Centre National de la Cinématographie.

