

GAUGUIN



Gauguin

VOYAGE DE TAHITI

Un film de **Edouard Deluc**

Avec Vincent Cassel

Download photos:

Press server: <http://www.frenetic.ch/fr/espace-pro/details//++/id/1090>

Sortie: **le 20 septembre 2017**

Durée: **101 min**

MEDIA CONTACTS

Eric Bouzigon

Tel. 079 320 63 82

eric@bouzigon.ch

DISTRIBUTION

FRENETIC FILMS AG

Lagerstrasse 102 • 8004 Zürich

Tel. 044 488 44 00 • Fax 044 488 44 11

www.frenetic.ch

SYNOPSIS

En 1891 Paul Gauguin s'exile à Tahiti. Il veut trouver sa peinture, en homme libre, en sauvage, loin des codes moraux, politiques et esthétiques de l'Europe. Il s'enfonce dans la jungle, bravant la solitude, la pauvreté, la maladie. Il y rencontrera Tehura, qui deviendra sa femme, et l'inspiratrice de ses plus grandes toiles.



INTERVIEW AVEC EDOUARD DELUC



D'où vient votre envie de réaliser ce film ?

Edouard Deluc : De ma rencontre avec « Noa Noa », le « carnet de voyage illustré » de Gauguin, écrit lors de son premier séjour à Tahiti, entre 1891 et 1893. C'est un objet littéraire d'une grande poésie, un récit d'aventures, d'un souffle romanesque assez fou. C'est une sorte de journal intime, d'une grande humanité, sur son expérience Tahitienne, qui mêle récits, impressions, pensées, questionnements politiques, questionnements artistiques, croquis, dessins et aquarelles. C'est enfin et surtout une sorte de somptueuse déclaration d'amour à Tahiti, aux Tahitiens, à son Eve Tahitienne. Je l'ai découvert lors de mes études aux Beaux-Arts, le texte est toujours resté dans ma bibliothèque comme le fantôme d'un film possible. En 2012, je tombe sur « L'envoûté » de Somerset Maugham (1919), un roman inspiré par la vie de Gauguin, un livre à la puissance romanesque tout aussi folle, tout s'est réactivé, je me suis replongé dans « Noa Noa », puis dans « Oviri », dans « Avant-Après », dans tous les écrits de Gauguin, et dans les correspondances qu'il a eues avec sa femme, ses amis... toute cette matière dessinait les contours d'un personnage visionnaire, inspirant et d'une insolente modernité, tout en la questionnant en permanence.

Comment se cristallise le projet de cinéma ?

Il y avait une promesse de cinéma évidente, le portrait d'un héros qui a de la gueule, des choses à nous dire, d'une aventure, d'un destin qui me parle et l'intuition très forte que je tiens là une matière inestimable, aussi celle d'une forme de western dont je rêvais finalement depuis longtemps. « Je retournerai dans la forêt, vivre de calme, d'extase et d'art », cette phrase à elle seule, écrite par Gauguin quelques mois avant son départ, résume son projet ... Elle disait tout, elle me suffisait, elle était déjà le film, la messe était dite.

Gauguin était un voyageur dans l'âme...

Gauguin est impossible à résumer en une formule. Victor Segalen, (romancier et ethnographe), écrit dans « Les Immémoriaux » ... « Gauguin fut un monstre. C'est-à-dire qu'on ne peut le faire entrer dans aucune des catégories morales, intellectuelles ou sociales qui suffisent à définir la plupart des individualités ». Gauguin est un personnage hors-normes à la poursuite d'un rêve hédoniste, il veut s'affranchir de toutes les conventions, qu'elles soient morales, artistiques, politiques... Il veut renouer avec ce « malgré moi de sauvage » qui l'a déjà mené en Bretagne, à Panama ou en Martinique, et qui fait sa singularité sur la scène artistique. En 1891, il fait un geste radical et définitif, un mouvement à la fois sacrificiel et puissamment fécond. Il quitte Paris pour la Polynésie, où il va peindre avec ardeur, mais dans l'indifférence générale, soixante-six chefs-d'œuvre en dix-huit mois qui figureront un tournant dans son travail, influenceront les fauves, les cubistes, marqueront à leur manière l'avènement de l'art moderne. Le film se cale sur ce mouvement. Le voyage, la lutte

contre les conventions de toutes sortes, c'est profondément inscrit dans l'histoire de sa famille. A l'âge d'un an, il a déjà vécu six mois en mer avec sa famille: son père, républicain, est en fuite sous Napoléon III, il meurt en mer, en fugitif. Sa mère, péruvienne d'origine, fille de la militante socialiste et féministe Flora Tristan, se réfugie avec Paul et sa sœur au Pérou, pays de sa prime enfance, qui le marque profondément dans sa quête du « primitif » ; ses jeunes années où il vit entouré de sculptures précolombiennes et où il s'initie à la taille et à la sculpture de poignards. Gauguin a donc des origines indiennes, péruviennes, son voyage peut se lire davantage comme un retour aux sources que comme une envie d'exotisme. C'est essentiel de savoir ça, ça met à mal tous les raccourcis écrits sur le personnage.

Jusqu'à quel point avez-vous été fidèle à la matière première du livre, « Noa Noa » ?

« Noa Noa », cette période, (1891/1893), concentrait tous les enjeux intimes, artistiques et politiques de sa quête. « Noa Noa », c'est sa rupture avec la civilisation, son fantasme d'une vie sauvage auquel il se confronte enfin, c'est la rencontre déterminante avec les Tahitiens, et avec Téhura. Tout cela, c'est la matière première du film. « Noa Noa », nous l'avons librement adapté. Tous les personnages du film ont existé dans l'environnement tout proche de Gauguin, mais nous avons creusé des pistes qui faisaient davantage écho en moi, nous devons articuler un récit, travailler les enjeux, ce qui n'était pas forcément le cas dans « Noa Noa ». La « vérité historique », les faits qui semblent avoir résisté au temps, aux biographes, forment une matière, des repères, mais il n'y a pas de vérité absolue. En écrivant « Noa Noa », Gauguin revisite déjà les faits, sublime son aventure, édifie déjà sa propre légende. De fait, les nombreuses biographies qui lui sont consacrées et qui s'inspirent souvent de « Noa Noa » les interprètent aussi. Ma fonction de réalisateur m'autorisait à faire de même, m'y invitait même. J'ai rassemblé toutes les données, elles dessinaient une chronique de la défaite assez saisissante quand on voit qu'après avoir touché du doigt son rêve, « retourner dans la forêt, vivre de calme, d'extase et d'art », Gauguin à bout de souffle est rapatrié comme artiste en détresse... L'essentiel, in fine, était de s'approcher de l'essence même de l'homme, du personnage qu'avait été Gauguin, de son humanité profonde, quoi qu'on en pense, de ses questionnements politiques ou artistiques qui résistent au temps qui passe.

Le film s'ouvre sur une première partie parisienne où Gauguin, dont les oeuvres se vendent peu et qui court après l'argent, travaille sur les quais comme portefaix, scène que vous reproduirez à l'identique en Polynésie.

Gauguin vit à Paris de manière très précaire, il vit de petits boulots et cherche un mode de vie qui lui permette de se consacrer à sa peinture, uniquement à sa peinture. Il est las de sa vie en ville, du chaos, de cette « course à la monnaie » permanente, il veut trouver « le silence » comme il dit, pour enfin, pleinement entendre ces voix intérieures qui guident sa main. Les motifs européens ne le satisfont plus, il voit la corruption des êtres, des visages, des paysages partout : « J'étouffe. Il n'y a plus un paysage, un visage qui méritent d'être peints ici. ». C'est le contrepoint exact de ce qui se joue plus tard, à Tahiti, auprès de Téhura, qui l'inspire immensément, qui l'envoûte, dans le silence majestueux de la jungle Tahitienne. Gauguin fait partie de ceux qui pensent qu'une des missions de l'art est de redonner du sens, que la vérité sur nous-mêmes est à chercher dans l'humanité en enfance, que la vie moderne nous éloigne de ce que nous sommes, profondément, qu'elle pense « utilité » avant toute chose. Gauguin pense lui, les hommes ont besoin d'entretenir entre eux, et avec « la nature », des relations sensibles, riches en affectivité comme le disait Marc Le Bot.

Dans la scène de son banquet d'adieu, où se bousculent ses amis et des muses outrageusement maquillées, quelle était votre ambition esthétique ?

Celle de réaliser un bal sauvage. Ce banquet, qui a eu lieu en son temps au café Voltaire, où Mallarmé dit ce très beau texte sur le départ de Gauguin, est certes une fête mais il est aussi, pour

Gauguin, une déchirure. Aucun de ses amis peintres avec lesquels il voulait constituer l'atelier des tropiques (Schuffenecker, Bernard, Van Gogh, Meyer de Haan...) ne le suit malgré ce désir d'ailleurs qui leur travaille tous le cerveau. Gauguin part seul, fait donc preuve d'un courage monstre, mais en fait tout cela procède d'une nécessité absolue pour lui. Sa solitude est palpable. Il sait au fond de lui qu'il rompt définitivement avec l'Europe, avec sa femme Mette et ses 5 enfants malgré son amour pour eux qui transparaît dans toutes leurs correspondances.

Vous filmez cet avant voyage avec une âpreté qui rappelle celle de Peter Watkins dans « Edvard Munch, la danse de la vie » ...

Je garde un souvenir confus du matériau même d'« Edvard Munch », le film de Watkins, je l'ai vu en salle, il y a une dizaine d'années, avec mon ami Pierre Cottureau, le chef opérateur de Gauguin, mais je garde une impression très forte d'avoir vu quelque chose de fondamental pour moi. Un film somme, qui évoque dans toute sa complexité notre condition humaine, et la condition du créateur.

Votre film reprend les codes du western plutôt que ceux du biopic classique. Vous défiez-vous de ce genre ?

Je n'ai jamais eu l'intention de faire un biopic, ou un film de peintre, mon désir n'empruntait jamais vraiment ce chemin. J'avais envie d'un film d'aventure, la matière était là, un western oui, un film sur la quête de soi, sur la découverte de l'autre, sur les enjeux intimes d'un homme comme sur les enjeux de civilisation, le contexte politique était passionnant. Mais aussi, plus intérieurement, sur le mystère de la création, sur l'apparition des fantômes, sur la représentation, sur le sacrifice aussi que peut représenter une vie d'artiste.

Quels films ont joué une importance dans votre processus créatif ?

Plusieurs films ont nourri mon imaginaire, m'ont accompagné tout au long du processus d'écriture, comme de réalisation du film. « Jeremiah Johnson » de Sydney Pollack, pour l'aventure ultime, l'attraction du sauvage, le voyage intérieur. « La leçon de piano » de Jane Campion pour la nécessité absolue de jouer, de créer, l'attraction pour l'imaginaire comme lieu de survie. « L'assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford » d'Andrew Dominik, pour un travail formel que j'ai toujours trouvé subjuguant, et une manière d'être à la fois dans l'action tout en préservant les mondes intérieurs, une musique qui souligne avec grâce et intensité les profondeurs du personnage. « Fighter » de David O. Russell, par sa manière de fabriquer du cinéma, du présent, son hymne au corps, à la rage qui le dévore, ou encore « le Nouveau monde » de Terrence Malick, dans ses thématiques plus que dans sa forme finalement. « Les Moissons du ciel » de Malick aussi que nous avons revu pendant le tournage avec Pierre Cottureau, le chef opérateur. Avec Pierre, ami et précieux compagnon de route depuis 15 ans, nous travaillons en étroite collaboration, nous avons regardé beaucoup de films et questionné en permanence le scénario comme l'esthétique du film, jusqu'au dernier jour de tournage. Son travail sur le film est magnifique.

On sent que vous avez presque tourné le film pour ce voyage que vous évoquez de Gauguin dans l'île, très proche de Terrence Malick par son dépouillement, son ancrage tellurique et l'articulation de la musique...

Ce voyage, c'est le cœur de « Noa Noa », c'est LE mouvement du film c'est vrai, le scénario s'est articulé autour, car il est la quintessence du mouvement, de la quête qui anime Gauguin.

Le film est à la fois politique et irrigué par la question de la religion...

Les deux sont liés. A Tahiti, les changements de culte comme de régime s'opèrent dans un même mouvement, qui prend au fond une cinquantaine d'années pour tout remettre en cause et changer

radicalement le visage de l'île. Gauguin arrive quand même à Tahiti la semaine où le dernier roi maori, Pomaré V, meurt ! C'est hallucinant cette concomitance d'évènements. Gauguin est en quête de primitif, « de l'humanité en enfance » comme il le dit si bien, et débarque à Tahiti, à l'heure exacte où l'île, et avec elle plus de 2000 ans de culture indigène s'abandonnent définitivement aux bras de la République française. Les personnages de Téhura et Jotépha représentent ici une population en mutation, en proie à de grands bouleversements. Téhura se situe dans le mouvement de l'île au point de délaisser peu à peu ses croyances, ses traditions ancestrales: elle veut aller à l'église, elle veut une robe. Quand Gauguin peint le visage et l'âme maorie dans le même mouvement, Gauguin documente donc une civilisation qui est en train de disparaître. Il peint quelque chose qui s'efface. Quelque chose me touchait beaucoup à cet endroit, que dans le même mouvement une image disparaisse et apparaisse. Tous les tableaux de Gauguin sont aussi empreints d'une mélancolie qui a forcément à voir avec la fin de quelque chose pour tous ces modèles tahitiens. Il n'est pas simple de savoir si l'inquiétude métaphysique que l'on perçoit dans les œuvres de Gauguin est due aux modèles qu'il peint, ou à son intériorité propre, probablement les deux. Gauguin était d'une nature inquiète, « tourmentée d'infini » comme l'écrit Mirbeau. Jotépha aussi incarne un changement de paradigme pour Tahiti. Son parcours nous raconte l'influence qu'ont pu avoir sur les Tahitiens, les missionnaires, les politiques d'acculturation menées par les Anglais, puis les Français, l'idée même de l'argent, de la reconnaissance sociale, de l'instinct de propriété, des notions jusque-là absentes de cette région du monde. Puis pour finir sur la question religieuse, il ne faut pas oublier qu'une partie de son travail emprunte aux représentations de la genèse, sa quête est celle de l'Eve, mais primitive chez lui. L'Eve, première femme selon la bible, et mère de tous les hommes. En cela, il s'inscrit dans la lignée de Dürer ou Michel-Ange, mais il réinterprète les données, son Eve à lui, est animale, chaste, mais sauvage,... il parle de lui à travers son Eve, sa mère, car la figure de sa mère, d'origine indienne, le travaillait beaucoup.

Décrépitude financière, empêchement au travail, rejet de la nature, des Tahitiens qui l'entourent, Gauguin donne le sentiment de perdre tout le temps...

Au-delà des toiles sublimes qu'il laisse à la postérité, j'ai toujours vu cette période, au fond, comme la chronique d'une défaite. Il sera rapatrié, 2 ans après son arrivée, comme « artiste en détresse », ce n'était pas qu'une formule. Même si, par sa puissance d'évocation, ses couleurs franches, la valeur symbolique de ses lignes, la modernité de son travail reste et restera comme une évidence, le film chronique, en effet, une défaite, des déchirures, l'adversité qui ne le quitte jamais. Gauguin était un homme tiraillé entre des affects profondément humains et des aspirations artistiques supérieures voire divines. Au fond, sa seule compagne fut la peinture, c'est le filtre qu'il a mis entre lui et le monde, et c'est probablement cette relation ultime que le film chronique. Ce fut une relation exclusive, elle lui coûta très cher.

« Tout ce que j'ai appris m'a gêné », explique Gauguin...

C'est une phrase très forte, comme souvent chez Gauguin. Elle raconte à elle seule son désir de « sauvage », de primitif. « La seule vertu, c'est ce qu'on a en nous », dit-il à Jotépha pour le détourner de ses imitations. Sur fond d'histoire d'amour, Jotépha exprime à la fois son amertume à l'égard de l'homme blanc, bourreau de sa civilisation, tout en faisant allégeance au pouvoir de l'argent.

Beaucoup de scènes de nuit donnent au film un aspect à la fois intime et surnaturel. Quelle importance accordez-vous aux fantômes dans cette histoire ?

Ils hantent tout le travail de Gauguin, et en écho, sont très présents dans le film. Chez Gauguin, chacune de ses toiles tahitiennes charrie son lot de fantômes et d'idoles primitives. Il tente aussi grâce à elles de réanimer une culture en déclin. Quand il voit Jotépha se mettre à la sculpture d'idoles, Gauguin veut y percevoir de quoi ressusciter une culture maorie imprégnée d'animisme qui,

depuis l'arrivée des missionnaires, n'a plus droit de cité. Ça le touche, et il s'en sentira d'autant plus trahi. La nuit, à Tahiti, l'air est vraiment chargé de ces figures fantomatiques. Puis le cinéma aussi est affaire de fantômes. Assayas a cette formule « le cinéma, c'est l'art de faire parler les fantômes », elle m'a toujours paru très pertinente.

Pourquoi avoir choisi Vincent Cassel pour incarner Gauguin ?

Le visage de Vincent est apparu en tout début de processus et nous nous sommes rencontrés avant même l'écriture du scénario, sur quelques pages qui définissaient le projet. Dans la seule interview que Gauguin ait accordée en 1890 au « Figaro », on le décrit comme un homme robuste, aux yeux clairs et au parler franc. Vincent, iconoclaste, curieux des autres et animé, lui aussi, par le goût du lointain, était une évidence. Comme Gauguin, il s'affranchit des conventions, se montre entier, quitte à déplaire. Nous avons travaillé. Je lui ai donné à lire « Noa Noa », les correspondances de Gauguin et de sa femme et le texte d'Octave Mirbeau. Nous avons écrit pour Vincent. Il a lu, cherché, s'est rendu avec moi au Musée d'Orsay pour voir les toiles et les sculptures. Il a aussi dû maigrir : Gauguin en jouant les « sauvages » se nourrit des fruits de l'arbre à pain, de racines, il était vraiment diminué, ce que prend en charge le film. Vincent a enfin pris des cours de peinture et de sculpture et a demandé à jouer, à travailler avec de fausses dents pour restituer la décrépitude de Gauguin.

Et Tuhei Adams, qui joue Téhura ?

Tuhei est, si je puis dire un cadeau du ciel, trouvé par Julie Navarro, la directrice de casting. Elle est apparue dès le deuxième jour du casting. Dès les premiers essais, elle dégageait un mélange de grâce et d'intensité folles. Il y avait aussi en elle quelque chose qui émane des toiles de Gauguin et exprime à sa façon, un peu de l'histoire Tahitienne: le feu comme l'ennui, l'insolence, l'aspect immuable du temps qui passe, une façon d'être au présent, et pourtant chargée d'une mélancolie sourde. J'espère que le film restitue un peu de la bonté, de la beauté et de la dignité des Tahitiens. Rencontrer les Tahitiens, vraiment, est une expérience unique, silencieuse et hors du temps. Et c'est quand même le cœur du sujet de « Noa Noa », leur rendre grâce était la moindre des choses, et cinématographiquement, un plaisir infini.

Warren Ellis est l'auteur de la musique...

J'ai écrit les premières versions du scénario en écoutant la BO que Warren a composé avec Nick Cave pour « L'assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford » d'Andrew Dominik. Un western contemplatif, marqué par la dilatation du temps, un film remarquable à mes yeux. Tout le travail de Warren m'a toujours inspiré. Je me suis battu pour l'avoir avec nous, il n'avait pas le temps, un emploi du temps trop chargé, mais le film résistait en lui. Il n'arrivait pas à dire non, il a donc dit oui, on a pris le temps qu'il fallait. Au final, sa musique révèle l'inquiétude métaphysique, les chants de l'âme, les paysages intérieurs comme les échos telluriques que l'on retrouve dans le travail de Gauguin. Notre collaboration m'a comblé.

Vous aimez l'ailleurs comme le montrent vos précédents films (le court métrage « Donde esta Kim Basinger ? » et « Mariage à Mendoza » qui se déroulaient en Argentine). Qu'est-ce qui vous lie, de manière très personnelle, à Gauguin ?

L'envie de rompre avec la civilisation, ça reste un fantasme permanent. Le goût des autres et du lointain, c'est certain. Les questionnements artistiques perpétuels aussi je crois. Si j'avais pu choisir entre prof de tennis et cinéaste, j'aurais choisi prof de tennis, une vie probablement plus tranquille. Le geste artistique, on le sait, relève de la nécessité. On ne devient pas artiste parce qu'on le veut mais parce qu'on ne peut pas faire autrement.

INTERVIEW AVEC VINCENT CASSEL



De quand êtes-vous arrivé sur le projet ?

Vincent Cassel : Assez vite. J'ai lu un synopsis et rencontré Edouard Deluc. Je ne le connaissais pas mais j'ai découvert un type jeune, dynamique, investi, qui me confiait des choses de sa vie. Elles croisaient mes aspirations, et notamment le goût de l'ailleurs, c'est-à-dire cette volonté de s'extirper du monde pour se concentrer sur ce que l'on veut vraiment faire. Auteur de « Mariage à Mendoza », Edouard éprouve la même attirance pour l'Argentine que moi pour le Brésil.

Elevé au Pérou, Gauguin le boulingueur, lui, était inexorablement attiré par le lointain, Tahiti, comme un retour aux sources. Une quête de sensations nouvelles. Un fantasme d'Eden. Il y avait déjà là une identification possible.

Considérez-vous le film comme un biopic ou un faux biopic ?

Vrai ou faux biopic, peu importe et, de toute façon, je me méfie du genre. Depuis « Mesrine » de Jean-François Richet, on m'en a tellement proposé : Montand, Salvador Dali et d'autres que je n'évoquerais pas parce qu'ils se sont tournés. Or, je n'aime ni l'imitation, ni la performance. Avec Gauguin, il n'y avait pas d'images auxquelles se conformer, tout était à inventer. Le projet d'Edouard était un projet au long cours. Nous avons travaillé, en amont, ensemble. Ce qui me semblait crucial, c'était de retrancher les éléments qui réclamaient une référence pour les comprendre. Nous étions d'accord sur l'essentiel : le spectateur ne pouvait voir « le match en différé ». L'action devait se jouer au présent. Ce principe a façonné la forme finale du film : laconique, à la fois épurée et lyrique.

Que saviez-vous de Gauguin ?

Franchement ? Pas grand-chose, je connaissais un peu ses œuvres tahitiennes mais je le percevais comme un personnage trouble, et ça m'interpellait. Sur les conseils d'Edouard, j'ai commencé par lire « Noa Noa », la matrice du film. Puis, je suis allé voir des expositions et rencontrer les conservatrices d'Orsay qui m'ont expliqué en quoi il était révolutionnaire. J'ai aussi travaillé avec un professeur de peinture. Je ne voulais pas me retrouver comme un imbécile sur le plateau avec des couleurs devant moi sans savoir comment les manier. Nous avons plongé tout de suite dans la pratique et je me suis retrouvé à peindre, chose dont je ne me serais jamais cru capable. Je me suis toujours considéré comme un piètre dessinateur, pourtant quelques-unes de mes peintures ont une certaine gueule, non (rires) ? Au début de chaque tournage, je fais un croquis du personnage que je joue. Ce que j'ai mis dans le crobard de Gauguin reflète, bizarrement, assez bien ce qu'il est à la fin.

Le film chronique sa défaite...

Y compris sa défaite amoureuse avec Tehura, un amour impossible qui cristallise l'histoire et provoque l'émotion même si, dans la réalité, Gauguin additionnait les « muses ». Il ne fait effectivement que perdre. Il sacrifie sa famille, sa santé, sa carrière sur l'autel de son art. A la recherche de ce qu'il appelle « le primitif » ou « le sauvage », il se consume. Il se met tout le monde à dos, y compris à Tahiti, milieu où il aurait aimé vivre mais qui le rejette comme un anticorps. Il fait à la fois figure de « monstre » et de caractère hors du commun. Ses toiles, sa palette contrastée et vive, restituent pourtant quelque chose de profondément vivant sans avoir recours au réalisme et passent à la postérité. Il a donc, au fond, raison. Je l'ai incarné sans le juger même s'il accomplit des choses que je ne ferais pas. Il se brûle. Mais il ne peut pas faire autrement. Il n'a pas le choix. Son désir d'absolu est tel...Je ne sais pas si en tant qu'acteur, j'aurais eu le courage qu'il a eu.

Vous avez également dû vous transformer physiquement...

Oui, pourtant, j'ai toujours le sentiment que je ne fais rien. Je cite souvent la phrase de Bruce Lee : « Je me considère comme de la flotte, je prends la forme qu'on me demande de prendre ». Au cinéma, il faut arriver à se fondre. Je me suis laissé pousser la barbe, j'ai maigri avec un nutritionniste puisque Gauguin crevait la faim mais c'était plutôt amusant - et puis j'ai du mal à dire que j'en bave sur un plateau -, j'ai aussi mis de fausses dents. Sa gueule est le mélange de mes fantasmes et de la réalité. J'ai appris le tahitien. Je lui ai inventé une démarche. J'ai procédé par touches. Peut-être ai-je proposé un Gauguin un peu plus rustre que nous ne l'imaginions au début, Edouard et moi.

Ce rôle vous laisse-t-il une trace particulière ?

Ils vous en laissent toujours. Mais si le film doit occuper une place à part pour moi, c'est d'abord à cause de l'aventure qu'il a représenté et de la rencontre avec la Polynésie ou j'avais le sentiment d'être dans « Avatar » sous ecstasy. Edouard le montre très bien : la nature dicte sa loi, les lieux et les gens vous hantent.

« Gauguin » m'a aussi appris à apprécier la peinture et ce n'est pas rien.

INTERVIEW AVEC PIERRE COTTEREAU (CHEF OPÉRATEUR)

ÉDOUARD

« Notre collaboration est d'abord le fruit d'un long compagnonnage. Depuis quinze ans, j'ai travaillé sur tous les courts d'Edouard à l'exception de « Donde Esta Kim Basinger ? » et sur son premier long « Voyage à Mendoza ». Edouard m'a très vite parlé de sa découverte de « Noa Noa » et de son projet. J'ai lu les synopsis initiaux. Suivi le développement des différentes versions, des premières - où je reconnaissais son goût de la contemplation - aux suivantes, qui restructuraient les enjeux narratifs grâce au triangle amoureux. « Gauguin » est vraiment l'enfant de ces deux approches.

Plus que de raconter une histoire au sens linéaire du terme, l'idée d'Edouard était de partir en Polynésie, de filmer les états d'âme du personnage, son rapport à la beauté, de montrer un homme prêt à dédier son existence entière à l'art, un homme qui n'a pour seul amour que la peinture. Edouard possède une formation en arts plastiques, son rapport au cinéma se fonde avant tout avant tout sur le sensible. »

GAUGUIN

« J'ai évidemment consulté les écrits de Gauguin et sur Gauguin mais d'une manière transversale : avec Edouard, nous entretenons une conversation ininterrompue et mon point de vue ne doit en aucun cas interférer sur le sien. La question est plutôt celle-ci : que veut-il, lui ? A la différence d'Edouard que son œuvre touche énormément - il aime l'art moderne et ses prémices -, Gauguin était un peintre que je connaissais peu. Mais le pari n'était pas là puisqu'il s'agissait de faire le portrait d'un personnage ni synthétique, ni sympathique, d'accompagner- là encore - les états qu'il traversait : souffrance ou quiétude absolues. Et puis, bien sûr, nous devons évoquer ses toiles sans pour autant donner le sentiment que nous allions griffonner au-dessus de son épaule. Dans le film, j'ai choisi de mélanger deux palettes chromatiques : l'une pour les couleurs primaires, qui essaient de se rapprocher des tableaux, l'autre pour la luxuriance et la subtilité de ces verts visibles à l'écran.

ESTHÉTIQUE

« Nous n'en avons jamais parlé, ou du moins, pas de la façon dont on l'entend habituellement : l'esthétique du film, c'est avant tout l'esthétique du réalisateur. Et dans le cas d'Edouard, elle est très affirmée. Je me sens à l'aise avec sa direction artistique, qui imprègne chaque détail sur le tournage. Avec la simplicité qu'il choisit de mettre en avant lorsqu'il filme. Tout ce qu'il porte à l'écran est important même si on ne sait jamais par quoi sa mise en scène va passer. Un décor, un paysage, un physique, la séquence ? Sur ce terrain de jeu, j'ai mes propres marques. Nous nous faisons mutuellement confiance. J'ai la chance de pouvoir expérimenter là où j'ai envie d'expérimenter. Si je lui propose une option qui lui procure de l'inconfort, c'est que...je me suis, tout simplement, trompé de direction. Edouard avait pour principale référence « L'assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford » d'Andrew Dominik. De mon côté, je lui ai montré les photos d'un reportage du « New York Times » des années 30 sur l'Amérique noire : il utilisait un traitement de la couleur que j'aimais bien.

NATURE

Cet homme seul dans la nature qu'est Gauguin, le voyage qu'il accomplit en traversant l'île me me rappelle Edouard lui-même. Cette nature, il ne la filme pas de manière allégorique mais à hauteur d'homme, le plus humblement possible.

C'est une nature de conte de fée : à la fois le jardin d'Eden et l'enfer. Matricielle et originelle au sens le plus pur du terme.

NUIT

« Nombreuses, les scènes de nuit étaient un des enjeux du film. Elles ne me dérangent pas, bien au contraire. Un plan qu'on a éclairé à l'américaine me fait croire au cinéma. Là encore, nous avons essayé de les tourner le plus légèrement possible. Pour beaucoup d'intérieurs, j'ai utilisé la bougie comme seule source de lumière et effectué un travail technique pour obtenir la couleur que je désirais. Gauguin était un homme qui n'avait pas grand-chose dans sa besace. Le minimum que nous pouvions faire, c'était sans doute de lui rendre justice, nous aussi, avec très peu de choses dans la nôtre. »



INTERVIEW AVEC WARREN ELLIS (COMPOSITEUR)

Qu'est-ce qui vous a poussé à accepter de composer la BO du film ?

J'ai vu un premier montage du film et j'ai été très ému par la performance de Cassel, et aussi vraiment touché par le dénouement de la vie de Gauguin qui l'amène à ce point culminant. Je pense que mon émotion a quelque chose à voir avec mon âge.

Avez-vous lu « Noa Noa », comment vous êtes-vous documenté sur Gauguin ?

Non. Je ne l'ai pas lu. J'ai lu le script mais je ne pouvais imaginer le film qu'à partir de cela. J'adore ces peintures, il est l'un de mes artistes favoris. Je suis allé dans plusieurs galeries d'art. Je redécouvre toujours autant son travail. J'ai aimé la façon dont il a travaillé et exploité les paysages de Tahiti, même dans de si dures conditions.

Quels ont été vos partis-pris ?

Je n'étais pas convaincu par le genre, les biopics ça m'ennuie en général et c'était d'ailleurs quelque chose qui m'a fait hésiter à accepter le projet. Quand j'ai vu le film, et la performance de Cassel, j'ai réalisé que c'était bien plus que ça, heureusement. C'était une histoire poétique à propos d'un rêve d'une vie au moment où celle-ci semblait sombrer.

Qu'est-ce qui a guidé vos choix pour le voyage de Gauguin à travers l'île, et pour sa frénésie à peindre la nuit ?

J'ai écouté Edouard et Gueric, ils connaissaient le film mieux que quiconque. J'ai créé une palette sonore en fonction des discussions que j'ai eues avec eux, avec de la flûte, piano et violon. C'était un défi d'aller au studio et de créer chaque morceau. Je ne travaille pas trop à partir d'images ou en écrivant des partitions détaillées. J'ai composé dans un ordre chronologique pour les morceaux et j'ai trouvé par hasard la mélodie finale avant d'avoir vu le film. C'est une de ces choses qu'on ne peut pas expliquer.

Comment avez-vous rendu musicalement son inquiétude métaphysique ?

Je ne pense jamais à ce genre de chose. J'espère que le langage musical trouve le bon équilibre et le bon ton pour ces personnages. Si j'avais pensé à cela, je suis certain que ça aurait été moins spontané. J'aime créer une musique et voir si ça correspond à l'image. Le fait qu'Edouard et Gueric aient trouvé l'emplacement des musiques m'a aidé énormément. J'avais deux semaines pour composer la musique, entre une tournée et une autre création, donc je devais être précis et efficace. Comme je l'ai dit, une fois que nous avons réalisé que le violon était sa voix interne, tout s'est mis en place.

Quelle a été l'influence de la musique tahitienne (tambours, chorales tahitiennes) ?

Il n'y a pas eu d'influence. Cela aurait été malhonnête et trompeur. J'ai repris le chant dans ce morceau final en concordance avec les chorales tahitiennes que l'on retrouve dans le film.

Comment musicalise-t-on la peinture ?

Au début de mon travail, j'ai découvert que le violon semblait être la voie intérieure de Gauguin, et qu'il suivait sa révélation personnelle pendant le film. Ça commence de manière fragile et c'est devenu de plus en plus fort et lyrique puis mélancolique.

Que vous êtes-vous interdit ?

Rien n'est interdit.

LISTE ARTISTIQUE

Vincent CASSEL.....Paul Gauguin
Tuheï ADAMSTehura
Malik ZIDI.....Henri Vallin
Pua-Taï HIKUTINI.....Jotépha
Pernille BERGENDORFF.....Mette Gauguin

LISTE TECHNIQUE

Un film de.....Edouard DELUC
Produit parBruno LEVY
Scénario deEdouard DELUC
.....Etienne COMAR
.....Thomas LILTI
.....Sarah KAMINSKY
Librement adapté des écrits de Paul GAUGUIN «Noa Noa, Voyage de Tahiti»
Image.....Pierre COTTEREAU
MontageGuerric CATALA
Musique originaleWarren ELLIS
SonPascal ARMANT
.....Gwenolé LE BORGNE
.....Alexis PLACE
.....Niels BARLETTA
Superviseur musical.....Martin CARAUX
DécorsEmmanuelle CUILLERY
Premier assistant réalisateur.....Ludovic GIRAUD
CastingJULIE NAVARRO
Costumes.....Céline GUIGNARD RAJOT
Producteur exécutif Polynésie....Laurent JACQUEMIN
Directrice des productionsSylvie PEYRE
Coordinatrice de production.....Julie LESCAT