

J'AI TOUJOURS
RÊVÉ D'ÊTRE
UN GANGSTER



ANNA MOUGLALIS JEAN ROCHEFORT EDOUARD BAER ALAIN BASHUNG ARNO BOULI LANNERS SERGE LARIVIERE
LAURENT TERZIEFF ROGER DUMAS JEAN-PIERRE KALFON VENANTINO VENANTINI SELMA EL MOUSSI

J'AI TOUJOURS RÊVÉ D'ÊTRE UN GANGSTER

UN FILM DE SAMUEL BENCHETRIT

PRESSE : Laurent Renard & Leslie Ricci
53, rue du Faubourg Poissonnière - 75009 Paris
Tél. : 01 40 22 64 64

DISTRIBUTION : Mars Distribution
66, rue de Miromesnil - 75008 Paris
Tél. : 01 56 43 67 20
Fax : 01 45 61 45 04

Sortie le 26 mars 2008
Durée : 1h48



Synopsis

L'histoire d'un braqueur sans arme dont la victime est elle-même une braqueuse, armée. Deux kidnappeurs amateurs qui enlèvent une adolescente suicidaire. Deux chanteurs qui parlent d'un tube volé. Cinq septuagénaires qui se retrouvent pour un dernier coup...



Entretien avec Samuel Benchetrit

Comment est née l'idée de ce film ?

Après JANIS ET JOHN, j'avais du mal à me remettre à écrire pour le cinéma. La sortie avait été trop pénible à vivre. Et je n'étais pas satisfait du film, j'avais fait des erreurs au scénario et j'avais besoin de temps pour les comprendre. J'avais aussi envie de me concentrer sur la littérature et le théâtre. Et puis, le cinéma est revenu de lui-même, organiquement.

Je me suis lancé sur un projet assez gros avec Roberto Benigni. Mais celui-ci n'était pas libre avant un an. J'ai alors décidé de travailler à un film intime avec peu de moyens. Un film populaire mais avec une ambition artistique et technique. Comme on en faisait dans l'Italie des années 60.

Je voyais beaucoup de ce genre de films avec mon fils. LE PIGEON, LE FANFARON, LES MONSTRES. Et puis les films de De Sica comme MIRACLE À MILAN, ou UMBERTO D. Je ne veux paraître prétentieux en disant que je voulais faire ces films-là, qui sont des grands films, mais c'était leurs esprits qui m'inspiraient.

J'avais un besoin énorme de liberté. Le même que celui que j'avais connu au théâtre avec *MOINS 2*. J'avais très peu d'argent pour faire

cette pièce, pas de décor et juste deux comédiens, et j'ai aimé la paix qu'on m'a foutue pendant les répétitions ! J'ai donc eu envie de faire un film dans ce sens, en sachant bien sûr que le cinéma coûte toujours plus cher, mais je voulais voir si j'en étais capable, un peu comme on élève un enfant. Le genre : là on a du fric, mais si on n'en a plus, sois content quand même !

Dans le processus, on souffre plus à l'écriture, sur le montage financier et au tournage. Mais une fois le film terminé, j'ai une liberté complète. On peut décider de reculer la sortie de trois mois sans aucun problème.

J'ai pu faire le film comme je le voulais, en sachant d'avance les contraintes financières. C'est la règle aujourd'hui, pour faire un film comme celui-ci, il faut accepter d'avoir peu de moyens.

Est-ce que ce film singulier par sa forme a du coup été facile à financer ?

Au départ, je voulais le produire seul, en faisant appel à des mécènes. Mais je suis complètement largué. Je ne comprends rien au monde de l'argent, et à l'argent lui-même. J'en ai une idée ringarde. Je suis comme mon père, je ne parle même pas en euros mais en anciens francs. Je dis cent briques pour dire... Je sais même pas le dire en euros ! Heureusement pour moi, Fidélité, qui avait déjà produit JANIS ET JOHN, m'a demandé d'être dans le coup. Je leur ai confié la production en leur

demandant de se limiter volontairement à un petit budget pour respecter mes envies de départ sur ce projet. Je leur ai expliqué les choses : film à sketches. Noir et blanc. Format 1.37. Et ils ont dû faire une drôle de tête ! Chaque film contient une originalité qui, souvent, se traduira par une difficulté financière pour le producteur. C'est pour cette raison qu'il faut dès le départ avoir une explication avec ceux qui vont monter au front des financements. Si on tarde, c'est foutu. Je sais que mes producteurs tiennent à me suivre et qu'ils sont, avec ce film, prêts à prendre des risques pour moi. Avec Wild Bunch, ils ont quasiment monté le film en fonds propres, sans télé à part Canal+. On a tourné en cinq semaines. Mais j'ai eu la chance d'avoir une très longue période de préparation, avec des techniciens, qui pour la plupart sont mes amis. Ça ne peut marcher que comme ça.

Dans quel ordre sont venues les différentes histoires qui composent votre récit ?

J'ai d'abord commencé par écrire l'histoire des deux kidnappeurs qui enlèvent une jeune adolescente suicidaire. J'ai écrit assez vite, porté par une sorte d'évidence du ton. Arrivé au bout de 30 pages, je sentais que j'étais allé au bout de ce que je voulais raconter sur eux. D'un autre côté. Inconscient. Je ressentais le désir de faire un film sur mon cinéma. Celui qui m'avait nourri et qui continuait de me hanter. Mon premier vrai

souvenir de film est LES AFFRANCHIS de Scorsese. Bien sûr, ce n'est pas le premier film que j'ai vu. En fait, je crois que c'est LA BELLE ET LE CLOCHARD, mais je parle de ma première émotion liée au fait que je voulais moi-même devenir cinéaste, bien que je ne le traduisais pas comme ça à l'époque. Adolescent, je regardais beaucoup de films de voyous avec mes copains en banlieue. Nous aimions les films de gangster et les plus violents possibles. Nous voulions des histoires de gang, de règlements de compte, de vengeance. Nous aimions aussi beaucoup les films d'horreur, mais c'est une autre histoire. La première fois que j'ai eu peur en voyant un film, L'EXORCISTE, j'ai ressenti une émotion incroyable. Pareil, la fois où l'un de mes copains avait piqué un film porno à son oncle. Je ne sais plus le titre ! Nous nous étions réunis un après-midi, et je peux dire que j'ai connu mes premières excitations face à des images. Bon, revenons à Scorsese ! Je regarde LES AFFRANCHIS, et pour la première fois, je comprends qu'il y a un autre personnage que ceux que l'on voit sur l'écran. Quelqu'un qui m'emmène, et qui décide de me montrer ce qu'il veut, à sa façon. Le plan-séquence où l'on suit Ray Liotta et Lorraine Bracco de dos en est un bon exemple. Comment montrer la puissance de ce jeune homme : le suivre en temps réel dans les coulisses d'un restaurant, là où un type lambda n'a pas le droit d'entrer. Donc, je me suis souvenu de la première phrase de ce film : «Aussi loin que je me souviens, j'ai toujours voulu être un gangster». Et l'hommage a commencé. Je me suis mis à chercher plusieurs histoires autour de

ce thème. Quand on est enfant on veut devenir soit flic, soit gangster. Et souvent, quand je suis avec des adultes, je les regarde et je me demande ce qu'ils voulaient être enfant. Essayez, vous verrez, c'est étonnant. Très vite, me vient l'idée d'un face à face entre chanteurs qui me permettait ainsi de parler du hold-up artistique. De qui est l'idée à la base ? Je suis personnellement convaincu que les artistes sont souvent proches du milieu voyou. Les vrais voyous ont d'ailleurs été très liés à des artistes. Sans parler de Sinatra ou Delon. Jean-Louis Trintignant me racontait qu'il en a fréquentés régulièrement dans sa carrière. En un sens, leur point commun est la recherche d'une liberté, d'un non-enfermement. Je me suis alors mis à écrire cette histoire. Je précise que je n'avais pas vu ce qu'avait fait Jarmusch avec Tom Waits et Iggy Pop. Tout le monde m'en a parlé, et j'ai fini par regarder COFFEE AND CIGARETTES. C'est vrai que c'est proche. Mais c'est beau, alors ça va. Souvent, les gens cherchent à savoir où vous avez pompé. Mais c'est plus souvent de l'inspiration qu'autre chose. Jarmusch a fait son truc avec des chanteurs américains. Les miens parlent d'autre chose et sont français, enfin à moitié belges. Qu'un autre en face un en Argentine. Un autre en Finlande. Et on en fera un long métrage qu'on appellera «Song's Story». Pas mal non ? Ensuite, j'ai eu envie d'écrire une histoire sur une bande de vieux braqueurs qui veulent remettre ça une dernière fois. J'ai eu plus de mal à le développer, car pour le coup, j'avais un vrai sujet de long métrage. Arrivé au bout de ces trois épisodes, il me manquait encore quelque



chose. Un fil conducteur. Une fraîcheur. J'ai travaillé sur le personnage de la serveuse et sur la cafétéria qui à un moment accueillerait tous les personnages du film.

La cafétéria ressemble à un no man's land. Elle pourrait être à Berlin, à Los Angeles ou n'importe où ailleurs. On me dit parfois que ça fait Américain. Mais je vous assure que je n'ai pas beaucoup d'efforts à faire pour ça. L'Amérique est partout. Toutes les banlieues sont construites sur ce même modèle. Pour le coup, nous avons tourné ce film à 30 kilomètres de Paris.

*Comment avez-vous choisi les interprètes des différentes histoires ?
Commençons par celle des kidnappeurs...*

J'ai écrit cet épisode pour Bouli Lanners et Serge Larivière. Je les ai rencontrés il y a une dizaine d'années à Bruxelles. Ils faisaient un spectacle dans une sorte de cave, où Serge jouait la maman dominatrice de Bouli ! Tout un programme ! Ensuite, les choses se sont faites toutes seules. J'ai écrit pour eux. Je les ai appelés. Ils étaient libres. Et ils ont été incroyables jusqu'à encore hier matin au téléphone ! Je les aime beaucoup. En revanche, trouver la petite qu'ils enlèvent m'angoissait. Je n'aime pas les castings, je n'en fais jamais. Mais pour trouver une jeune fille de quinze ans j'ai été obligé. Je n'en connaissais aucune. J'ai demandé un casting serré, où je rencontrerais le moins de jeunes

possible. La chance a voulu que Selma El Mouissi fut la première. Elle m'a dit un truc qui m'a fait marrer. Je lui ai demandé quel genre de films elle aimait, elle m'a répondu ceux de Tim Burton. Et puis elle a repris : «Non, ceux que Tim Burton doit voir pour faire ses films». Pas mal non ? Selma est une jeune fille très simple et timide. Je ne voulais pas une adolescente à problèmes. Je ne veux pas travailler avec des gens qui sont au bord du suicide. Surtout une jeune fille. Elle va très bien, Selma, et ça me plaît.

Pourquoi avoir choisi Bashung et Arno pour jouer les deux chanteurs ?

Qui d'autres !? Je ne les connaissais pas. J'ai été voir Bashung et les choses se sont faites naturellement. Il m'a dit oui tout de suite. Le genre de oui qui voulait dire : c'est sûr, je serai là. Bashung est un cinéphile. Il m'a dit qu'il ne voulait plus jouer que des voyous ou des flics. Pour Arno, je suis aller le voir à Bruxelles. Il m'a donné rendez-vous dans un bar et il est arrivé épuisé et malade. Il m'a dit qu'il n'était pas acteur et qu'il n'était même pas chanteur ! Je lui ai laissé le scénario avant de me tirer. Je pensais que c'était foutu, et j'abandonnais même un peu l'idée de tourner cet épisode. Et puis trois jours plus tard il m'a appelé pour me dire : «Ça me plaît ton bazar».

Le tournage fut un monument. Ils sont arrivés à l'heure. Polis, professionnels, adorables mais... sans savoir leur texte. Je pense que Bashung le

savait un peu mais le gardait pour lui, par timidité. On avait peu de temps pour tourner, à peine deux nuits, et telles que les choses étaient barrées, j'ai pensé qu'on n'y arriverait jamais. Alors je me suis mis entre les deux, et je leur ai dicté le texte pendant les prises. À la Lelouch ! Ça donne un rythme et des temps étranges à cette scène. Mais je crois que ça marche par rapport à ce que ça raconte et à leurs personnages. C'est étrange car je ne supporte pas qu'un acteur ne connaisse pas son texte. Et pourtant avec eux, j'ai appris que parfois ça peut donner autre chose. Pour ça, il faut avoir deux vraies personnalités comme les leurs.

Bashung et Arno sont très timides. Ils ne se connaissaient pas et n'ont jamais parlé de musique ensemble. Ils se souriaient entre les prises. Et puis ils sont repartis au petit matin, en se serrant la main, comme deux gamins qui n'auraient pas osé faire connaissance. Quand je repense à ce tournage, je ne sais pas si je l'ai rêvé ou filmé, mais c'est sur la pellicule, alors ça va.

Comment avez-vous ensuite constitué votre gang de vieux braqueurs ? On aurait pu s'attendre à voir Jean-Louis Trintignant, dont vous êtes très proche ?

Jean-Louis ne veut plus tourner de film, alors il est normal que le premier à lui foutre la paix ce soit moi. Si je lui avais demandé, il l'aurait sûrement fait. Mais c'était tellement évident que j'ai trouvé plus honnête

de ne pas l'embêter. Et puis nous avons le théâtre pour nous retrouver. Il n'empêche que c'est la première personne à qui j'ai montré le film. Pour constituer cette équipe, j'ai d'abord fait appel à Jean Rochefort. Il m'a suivi depuis mon premier livre et me demandait régulièrement de lui écrire quelque chose. Je lui ai proposé ce rôle, sans avoir vraiment écrit l'histoire et il m'a dit oui. Ensuite, il s'est investi avec moi pour trouver ses collègues. J'aime beaucoup quand un acteur se mêle comme ça. J'ai pensé à Roger Dumas avec qui je venais de faire *MOINS 2* au théâtre. Roger est un acteur qui me rassure beaucoup. Il a pris une dimension, et il me dit lui-même qu'il progresse comme jamais ces dernières années. C'est bien dans la bouche d'un homme de soixante-dix ans. Pour les trois autres, je n'avais aucune idée précise. Mais je savais dans quoi je ne voulais pas tomber. J'avais peur du côté Audiard des TONTONS FLINGUEURS. Ce n'est pas mon univers. J'ai dit dans une interview que j'avais demandé à Juvet, Mastroianni et Michel Simon mais qu'ils ne m'avaient jamais répondu. C'est con, mais c'est pour dire que c'est dommage de rater un acteur qui n'est plus là. La mort est injuste pour un jeune metteur en scène. Car elle le prive d'images. Putain, je l'aurais bien filmé, Michel Simon !

Pour ce qui est de Laurent Terzieff, Jean-Pierre Kalfon et Venantino Venantini, les choses se sont passées entre le désir et le hasard. Terzieff était venu voir mes pièces au théâtre. Quand je l'ai appelé, il a pensé que je lui en proposais une, et a sûrement été déçu que ce soit pour un

film. Il a demandé à lire, et le lendemain il m'a téléphoné pour me dire qu'il voulait faire le film. Il ne tourne pratiquement plus et j'étais touché qu'il accepte. Laurent aime les textes. Il aime les lire et en parler. Nous discutons beaucoup sur le plateau. Et je crois que nous ne parlions que de théâtre.

Jean-Pierre Kalfon m'intéressait parce qu'il était vraiment inattendu dans cette bande. Je connais plein de types de sa génération (il est plus jeune que les quatre autres), qui me racontaient des histoires sur lui. Il paraît -et c'est vrai parce que je lui ai demandé- qu'il se baladait avec une tétine dans la bouche. Jusqu'à l'âge de quarante ans, il avait une tétine dans la bouche ! Jean-Pierre me fait penser à Roger Dumas en un sens. Ils sont solides. Comme des piliers. Et il faut des piliers quand on a un groupe d'acteurs que l'on filme toujours ensemble. Entre les prises, il venait me voir pour me raconter des histoires délirantes qui lui sont arrivées dans sa carrière. Il a un ton surréaliste.

Venantino Venantini, c'est mon premier assistant qui m'en a parlé. Je cherchais un acteur étranger et plutôt Italien. Pas tellement pour faire un machin métissé. Mais pour rappeler encore cette idée du cinéma transalpin d'une époque. Je me souvenais vaguement de cet Italien bègue. Je l'ai rencontré, et là, je suis tombé sur un fou. Il se baladait avec ses tableaux, qui représentent des femmes nues. Il est très beau, Venantino. Et il a tout de suite compris l'esprit de cet épisode.

Une fois les cinq réunis, c'était drôle de les voir ensemble. Ils représen-

taient un paquet de films et des millions de kilomètres de pellicule. Leur première journée de tournage ne s'est pas bien passée. Aucun d'eux ne se connaissait. Ils étaient comme des enfants et je me demandais comment j'allais faire les jours suivants. À la fin de la première journée, nous avons eu une grosse discussion. On a parlé de choses assez simples. Le fait de jouer ensemble, dans le regard de l'autre. De s'amuser et tout ça. C'était étonnant, parce qu'ils étaient vraiment comme des débutants, c'est peut-être pour ça qu'ils sont bons. On se dit : Rochefort est un immense acteur, il n'a besoin de personne pour être bon. Et pourtant, je crois qu'à chaque début de film, il retrouve le trac, et ne sait plus comment faire. Peut-être qu'un acteur ne veut plus tourner parce qu'il n'a plus le trac, il n'a plus peur.

Le deuxième jour, tout était en place. J'avais devant moi une véritable «équipe». Je crois qu'ils se sont beaucoup marrés. Roger Dumas y est pour beaucoup. Il m'a dit qu'il voulait jouer jusqu'à cent ans. Et mourir bien après !

Enfin, pour le dernier duo, vous avez choisi Anna Mouglalis et Edouard Baer pour incarner la serveuse et le braqueur raté. Pour quelles raisons ?

Je voulais écrire pour Anna. Je l'avais vue dans différents films et je l'ai rencontrée après JANIS ET JOHN. Elle a une exigence incroyable. Elle refuse beaucoup de projets. Là, c'est la première fois qu'elle accepte



de jouer dans une comédie. Or, les gens n'imaginent pas à quel point Anna est drôle. D'ailleurs, on pense souvent que les filles belles ou mystérieuses sont ennuyeuses ou glaciales. C'est juste qu'on les met trop souvent dans des cadres qui ne leur permettent pas de s'exprimer dans ce sens.

Je me suis beaucoup amusé à tourner avec Anna. Jusqu'à en tomber amoureux. On se ressemble beaucoup dans la vie. On a des émotions en commun. J'aime le rythme de son jeu. Et sa voix, et la façon de tourner son visage. Au montage, il fallait que je me méfie de mes sentiments. Je restais trop long sur elle en fin de plan. J'attendais qu'elle tourne le visage ! Heureusement, ma monteuse m'a fait redescendre.

Sur le tournage, Anna est venue tous les jours, même quand elle ne tournait pas. Elle est devenue une mascotte pour l'équipe. Elle s'est mise à s'intéresser à la technique, et je crois qu'elle a fait une sorte de stage. Elle a même cadré certains plans. Ça lui a donné envie de faire un film qu'elle écrit pour le moment. Anna me donne envie de faire des films. Drôles pour la faire rire. D'horreur pour lui faire peur. Ou d'amour pour la troubler.

Pour le personnage du braqueur, je l'avais écrit pour Sergi Lopez, qui est mon ami. Mais cet imbécile s'est cassé la jambe quelques jours avant sur un autre tournage. Comme Anna était enceinte et avait commencé à tourner, je ne pouvais pas attendre. Le cinéma est beaucoup fait de ces problèmes de dates, mêlés à la vie personnelle des uns et des autres. Il

faut cuisiner avec. Je n'avais donc que quelques jours pour lui trouver un remplaçant. J'ai vu Alain Chabat et Vincent Cassel. Les deux ont été adorables. On a essayé de trouver des jours de libres, mais ils étaient trop occupés. J'étais paumé. Et puis, un soir, je suis tombé par hasard sur Edouard Baer. On s'est mis à parler, et j'ai vu devant moi un type cassé. Je crois qu'il était à un moment où il désirait d'autres choses. On s'est parlé le lendemain, et il m'a dit qu'il voulait faire le film. Sans même lire le scénario ou voir ce qui avait déjà été tourné.

Sur le plateau, ça n'a pas été évident tout de suite, il débarquait d'un coup, au milieu d'un tournage, avec une équipe lancée à fond. J'avais une idée du personnage, et il a accepté de changer de démarche, de rythme, de langage. Il a même fini par tomber malade et sa voix est devenue naturellement plus cassée. Edouard n'a pas besoin qu'on lui parle des heures. Il comprend ce qu'il fait. Après une prise, il sait.

Je le trouve formidable dans le film. Et je crois qu'il est heureux de l'avoir fait.

Pourquoi avez-vous décidé de tourner en noir et blanc ?

Ce film est pour moi comme un animal en voie de disparition. Le noir et blanc s'éteint. Il a fallu faire venir la pellicule du Nouveau-Mexique. Pour le format 1.37, j'ai été obligé de tourner avec des caches, car il n'y a pratiquement plus de salles de projection adéquates. Je ne veux pas être réac' et dire qu'avant c'était mieux. Mais disons, qu'avant, au

moins, ça existait !

La télévision a complètement «colorisé» les gens. Un film en noir et blanc, même populaire comme LE PIGEON, ou un Chaplin comme LE KID, ne passeront plus jamais à vingt et une heures sur TF1. Et à n'importe quelle heure d'ailleurs. Et ça, c'est un mec qui vend à des publicités de lessives qui l'a décidé. Bref, cette colorisation ou cette accélération de tout m'ont donné envie de faire l'inverse. Un film en noir et blanc, et un peu contemplatif. À la télévision, tout va très vite. Les présentateurs arrivent pressés sur le plateau. Ils sont pressés d'envoyer la pub. Et pressés que vous répondiez à la question qu'ils vous ont posée. Ça me met mal à l'aise. Je ne me sens pas du tout en accord avec mon époque de ce point de vue-là. Je suis fier, par exemple, que notre film se termine par un plan-séquence de cinq minutes où l'on suit silencieusement deux acteurs de dos. Des financiers m'ont dit que c'était trop long. Je leur ai dit : «Éteignez votre télé deux mois, et revoyez ce plan !».

J'AI TOUJOURS RÊVÉ D'ÊTRE UN GANGSTER a été fait à l'ancienne. C'est ce qui m'amusait. Voir ce que moi, qui pense malgré tout être un garçon de mon époque, pouvait faire avec ces choses du passé.

Dans la forme, le noir et blanc et le format me permettaient aussi de garder une couleur pour l'ensemble des épisodes. Que l'on montre des images du premier ou du dernier épisode, en restant dans la même esthétique. Mais c'est quand même un rêve de cinéma qui m'a poussé à tourner de cette façon.

Qu'aviez-vous appris sur le tournage de JANIS ET JOHN qui vous a servi sur ce tournage ?

Après un film, le but est de tout oublier. Et puis sur le plateau, de trouver. Il faudrait faire chaque film comme s'il était le premier. D'ailleurs, c'est drôle comme à quelques jours d'un tournage, on finit par ne plus savoir. Ça paraît impossible. On en devient même plus indulgent avec les images des autres. Je peux voir un sitcom mexicain à trois heures du matin sur le câble, et trouver incroyable la façon dont c'est tourné. C'est parce que j'ai la trouille de ne pas réussir à mettre mon film en scène moi-même quelques jours plus tard.

Prenons la direction d'acteurs par exemple, je l'apprends plus au théâtre que sur un plateau de cinéma. Car au théâtre, c'est de la direction étendue, on dirige un mois et demi sans relâche. Au cinéma, c'est trente secondes entre les prises. Jean-Louis m'a beaucoup appris à ce sujet. Quand on est jeune metteur en scène, on parle énormément. On veut tout dire. Il m'a appris à me contenter de peu de phrases. Il m'a fait réaliser qu'un acteur n'a pas besoin de cette cascade de mots. Au cinéma, entre deux prises, on a envie de dire 10 000 choses aux acteurs. Mais il faut s'en empêcher et choisir ce qui va pouvoir réunir en quelques mots tout ce qu'on a envie d'exprimer. On devient comme des détectives express de nos sentiments. Deviner le résumé des diverses choses qui ne nous ont pas plu, et les traduire à l'acteur qui est souvent dans un état particulier après une scène.



Dans J'AI TOUJOURS RÉVÉ D'ÊTRE UN GANGSTER, vous vous êtes retrouvé face à un grand nombre d'acteurs. Cela a-t-il modifié votre manière de les diriger ?

Bouli Lanners et Serge Larivière savaient leur texte tellement parfaitement que tout était facile. Un acteur qui ne sait pas son texte ne m'intéresse pas. En fait, il me rend carrément dingue. Sur ce tournage, j'ai même quitté le plateau sur une scène à cause de ça. Un acteur qui ne sait pas son texte est en danger. Il est trop fragile, et nous ne parlons plus de la même chose. S'ils ne le trouvent pas à leur goût, on peut en parler avant le tournage, le retravailler, et même le changer intégralement, je ne suis pas attaché à mes mots. C'est la manière dont sonne l'ensemble qui m'intéresse. On peut écrire des choses très belles qui n'iront pas dans la bouche d'une autre personne. Ce qui compte quand on commence à répéter, c'est de limer le texte pour le rendre naturel chez celui qui va devoir le dire. Avec Anna, nous avons beaucoup parlé du texte avant, et sur le tournage, je pouvais tourner en continu. Par sa précision, elle m'offrait un luxe technique.

Comme je vous l'ai dit, il y a eu le cas particulier de Bashung et Arno, qui ne connaissaient pas leur texte. Mais j'étais prévenu. Et il m'ont appris qu'un metteur en scène peut avoir envie de cette spontanéité. Mais là encore, c'est à décider avant d'un commun accord avec l'acteur. Pour leur scène, je voulais que tout sonne faux. Le jeu, mais aussi la lumière, la musique, les cadres... Dans le film, ils s'appellent Alain Bashung et Arno, je voulais m'éloigner de cette réalité et raconter une sorte de

petite histoire du rock n'roll.

J'aime inventer un personnage avec le comédien. À partir du moment où je lui remets le scénario, c'est à celui qui aura les meilleures idées. C'est pareil avec les techniciens. Un film, c'est plusieurs esprits, émotions.

Mais je vais vous dire mon moment préféré : c'est quand l'acteur arrive sur le plateau. Une fois que la mise en place a été faite et qu'on est prêt à tourner. C'est fort, ça. Le torero entre dans l'arène ! Même si je crois qu'un plateau doit être une cour de récréation.

Votre tournage a été marqué par un gros incident : votre décor principal, la cafétéria, a brûlé au beau milieu de vos prises de vue ? Comment avez-vous réagi ?

Un lundi matin, Eric Pujol, mon assistant, est venu me chercher en m'annonçant que Sergi Lopez s'était cassé la jambe et qu'il ne pourrait pas tourner pendant plusieurs semaines. Trois jours plus tard, toujours le matin, il m'apprenait que la cafétéria avait brûlé. Alors, je suis remonté chez moi me coucher.

On ne connaissait pas les circonstances de cet incendie et on n'avait pas le droit d'aller sur place car les flics avaient posé des scellés. On a su assez rapidement que le décor lui-même, c'est-à-dire l'intérieur de la cafétéria n'avait pas brûlé. C'est l'extérieur qui avait tout pris. Mais

le tournage restait suspendu. Très vite, les nouvelles ont été mauvaises. Les assurances des uns et des autres se sont battues pour identifier le responsable. Ça pouvait durer dix jours comme un an. Là-dessus, on commence à me parler de retourner entièrement le film depuis le début dans un autre décor ! Je refuse et je commence sérieusement à me demander si je ne suis pas maudit ! Pierre Aïm et Eric Pujol réussissent à aller sur place et reviennent catastrophés : ils ont vu que la façade avait intégralement brûlé. Il me restait encore beaucoup de chose à tourner en extérieur. Doucement, je me suis laissé aller à une sorte de déprime permanente. Un matin, j'ai appelé mes producteurs de Fidélité en leur demandant de mettre le film à l'abandon. Comme un enfant, j'avais un mot de mon médecin ! Je devais être drôlement sincère, car c'est là qu'ils ont fait accélérer les choses. Avec la directrice de production, notre assureur, un spécialiste des effets spéciaux de chez Duboi, et toujours Pierre Aïm et Eric Pujol, ils ont passé leur mois d'août à négocier à gauche à droite pour que le tournage reprenne. Et au final, on a obtenu le droit de tourner six jours, au lieu de quinze, dans un périmètre précis. J'ai dû aller sur place pour expliquer à un huissier de justice comment j'allais tourner. C'était irréel ! Je lui disais : «Je vais mettre ma caméra là». Il me répondait : «Ah non, pas ici, c'est interdit». Ou alors : «Je vais faire un travelling ici». Et lui : «Qu'est-ce que vous appelez un travelling ?!» Ça n'aurait pas été pire si on avait tourné devant des fresques antiques à Rome !

Comme le temps de tournage était sacrément réduit, il a fallu simplifier les choses. J'ai revu le découpage et, grâce aux acteurs et à la volonté des techniciens, ont s'en est sorti. D'ailleurs, c'était joli à quel point toute l'équipe était heureuse de se retrouver. Ils avaient refusé d'autres films tout l'été pour achever le nôtre, et le finir coûte que coûte. Mais vous savez, le cinéma est fait de ça. Et avec le recul, j'ai oublié le cauchemar que ça a été. Au cinéma comme dans la vie, ce qui est vraiment grave, c'est d'être malade ou de perdre les gens qu'on aime. Pas le reste.

Comment s'est déroulée la phase de montage ?

Par une rencontre magnifique : celle de ma monteuse, Sophie Reine. Je l'aime beaucoup et je la trouve très douée. Je redoute beaucoup le montage. C'est comme le moment après la fête. On voit l'ensemble des rushes, on s'aperçoit que ça ne fonctionne pas comme on le pensait. Avec Sophie Reine, le montage est joyeux. Ça doit rester ludique, et si ça force, elle me dit de rentrer chez moi, de dormir, et de revenir tout neuf. Je ne voulais surtout pas qu'on transforme ce film à sketches en long métrage où les histoires se croisent. C'était faisable, ou du moins on aurait pu essayer. Avec Sophie, on n'en a même pas parlé. On a surtout travaillé le rythme. J'avais cette obsession de ne pas vouloir faire un film hystérique mais il y avait le danger de me retrouver, du coup, face à certaines lon-

gueurs. Et ce n'est jamais évident de voir à quel moment on est trop long. Moi, j'adore pourtant couper. C'est très intéressant de le faire. Il faudrait n'être attaché à rien, à aucune scène. C'est dur bien sûr. Mais on est souvent attaché à cause d'une sorte de mélancolie de l'écriture ou du tournage. Et puis, au montage, à force de voir les images on use sa batterie. On finit par ne plus rien voir, ou les détails atroces. Je n'ai personnellement pas beaucoup d'endurance. Je finis par ne plus faire confiance à ce que je vois, mais à l'idée que je m'en fais ou à celle que j'avais à l'écriture du scénario. Mais n'ayons pas peur d'être un peu long parfois. On est dans une société où tout doit aller si vite, que ça fait du bien de s'étendre un peu de temps en temps.

Je savais aussi que j'aurais très peu de temps de mixage. Sophie est très forte en son, nous avons donc pré-mixé au montage, pour finalement garder notre travail de façon définitive.

Comment avez-vous envisagé la B.O. ?

Dans mon iPod, j'ai 1500 morceaux qui pouvaient coller au film. Je suis incapable d'écouter un morceau de musique sans le penser pour le cinéma ou le théâtre, même si je ne suis pas en train de préparer quelque chose. D'ailleurs, il m'est arrivé qu'une musique me fasse partir sur un projet, comme ce fut le cas avec les *Nocturnes de Chopin* pour ma pièce *MOINS 2*. Je n'envisage la musique que comme une source d'inspiration. Au départ,

dans J'AI TOUJOURS RÊVÉ D'ÊTRE UN GANGSTER, la musique était très rock : Les Clash, The Cure... Une musique marquée 80. Et puis j'ai eu envie d'ouvrir les choses sur ce film. Au montage, je me rendais compte qu'il avait une sorte de liberté, qu'il n'était pas enfermé dans un seul genre, et qu'il cherchait ses inspirations partout. Il fallait que la musique aille dans ce sens. Je voulais passer en une minute de Schubert à Bob Marley. De *Ragtime* de Scott Joplin pour les flash backs à une chanson d'Adriano Celentano. Il n'y a en fait qu'un seul point commun à tous ces morceaux : ils correspondent aux personnages, et je crois que c'est important d'avoir cette information dans les films en général.

Au début du dernier épisode, celui avec les cinq vieux braqueurs, j'avais prévu de mettre un morceau de rock très fort, Slade je crois. On a calé la musique et c'était vraiment très drôle, et très déconnecté. Ça n'allait pas du tout avec eux, mais c'était insolant. Et puis, un jour, j'ai essayé de remplacer ce morceau par une fugue de Bach. D'un coup, cette scène a pris une autre dimension. Il n'y avait plus d'humour, certes, mais ça avait tellement plus de force. Cela donnait une sorte de danse morbide, et tout de suite on était avec eux.

En ce qui concerne les droits et donc l'argent, on pense souvent que c'est hors de prix, c'est vrai pour certains cas, mais le plus important est de s'y prendre vraiment à l'avance. Sur JANIS ET JOHN, j'avais eu des morceaux de Lennon pour rien, alors que des artistes moins connus étaient inaccessibles parce que qu'on s'y prenait trop tard. Dans le film,



on entend donc beaucoup de choses très différentes : Kris Kristofferson, Celentano, Marley, Schubert, Bach, Vanilla Fudge, Gershwin, des Français comme Juan Trip et Tremolo Bear que leurs maisons de disques m'ont fait découvrir, un extrait de la B.O. de L'AÎNÉ DES FERCHAUX de Delerue, pas mal de Ragtime, Bobby Rydell...

J'ai aussi travaillé pour la première fois avec un compositeur et ce fut une grande révélation. À la fin du film, il y a un long plan-séquence et je n'arrivais pas à trouver la musique qui collait. J'ai dû passer une semaine à chercher, mais rien à faire. J'ai donc fait appel à cet ami, Dimitri Tikovoï, qui n'avait jamais composé pour le cinéma mais qui le désirait très fort. Dimitri est français, il vit à Londres où il est producteur (notamment de Placebo, The Kills ou les Rita Mitsouko), tout en ayant son propre groupe, Trash Palace. Je le trouve extrêmement brillant. Il joue de tout, et j'adore le voir faire en studio, j'ai l'impression d'être avec un petit génie. C'est très facile pour moi de parler avec lui, nous avons beaucoup de goûts en commun. Il a donc créé une musique spécialement pour cette scène. C'était tellement beau que je lui ai demandé dans la foulée d'en composer trois autres.

Quelles sont vos références majeures sur ce long métrage ?

Je suis autodidacte. Donc mon seul langage, c'est de parler des films, des films des autres. À chaque fois que je vois quelque chose d'in-

téressant, j'ai l'impression d'ajouter du neuf à mon vocabulaire cinématographique. Pendant la préparation, nous évoquons beaucoup de metteurs en scène et de films avec mon équipe. Par exemple, pour préparer l'épisode des kidnappeurs, nous avons revu LA DRÔLESSE de Doillon, un film vraiment extraordinaire. En revanche, sur le plateau, nous ne parlons plus que de notre film, parce que nous sommes nous-mêmes en train de faire. Les références reviennent naturellement.

Vous avez déjà eu l'occasion de montrer votre film à du public, quelles sont les réactions qui vous ont le plus touché ?

J'ai fait la semaine dernière une projection dans une prison, à la maison d'arrêt d'Amiens, je suis proche de la personne qui travaille avec les prisonniers à des ateliers théâtre et vidéo. C'était un moment incroyable. La plupart d'entre eux n'avaient jamais vu un film en noir et blanc. Aux premières images, j'ai vu un certain rejet, quelques soupirs... Et puis, au fur et à mesure, ça a commencé à se détendre et puis ils ont ri beaucoup, et j'ai ressenti une sorte de fierté de leur part d'avoir vu ce film. Le noir et blanc à un côté «on va au musée !»

On a eu un long débat après avec les détenus et on a parlé du fait qu'aujourd'hui, le noir et blanc veut dire ennuyeux dans l'esprit des gens, alors que la plupart des grands films populaires ont été fait

comme ça.

J'ai aussi montré le film devant 8 000 personnes sur la Piazza Grande au festival de Locarno, là encore c'est incroyable, peut-être ma plus belle soirée de cinéma. Parce que 8 000 personnes qui rient ou qui sont émues, ça fait quelque chose. C'était intéressant car il y a trois langues lors de ce festival : l'italien, l'allemand et le français, et tout le monde était d'accord. Pareil aux festivals de Londres et de Namur où le film a vraiment marché très fort.

Votre film a été sélectionné au Festival de Sundance, en compétition officielle, comment avez-vous réagi ?

Vincent Maraval de Wild Bunch m'a annoncé la nouvelle, il m'a dit : «C'est très rare et ils ne prennent qu'un film français. Tu peux être content.» Alors j'ai été content ! Les producteurs de Fidélité étaient aussi très heureux de ça, et puis l'équipe et les comédiens. C'est plutôt ça qui me touche.

Quand j'étais ado, je voyais Sundance sur une affiche de film et je me disais que ça allait être un film à part. J'ai souvent aimé des films qui étaient passés par là-bas. Aujourd'hui, le nôtre y va et j'en suis fier. J'ai pu frimer une demi-heure devant les copains ! Le genre : «Qu'est-ce que tu fais en janvier ? Je vais à Sundance, pourquoi ?!»

Et puis c'est tout. Ce qui compte c'est de pouvoir refaire un autre film.

Aujourd'hui, avec le recul, comment voyez-vous votre film ?

C'est un film libre qui aime beaucoup le cinéma et les gens. Ce n'est pas très commercial de dire ça, mais j'aime son côté cahier de brouillon. Comme je préfère parfois certains croquis avant le tableau définitif d'un peintre.

Le titre est J'AI TOUJOURS RÊVÉ D'ÊTRE UN GANGSTER, mais il aurait pu s'appeler «J'ai toujours rêvé de faire un film».

Biographie et filmographie de Samuel Benchetrit

Auteur et réalisateur cinéma

- 2007 J'AI TOUJOURS RÊVÉ D'ÊTRE UN GANGSTER
- 2003 JANIS ET JOHN
- 2000 NOUVELLE DE LA TOUR L (court métrage)
Prix du Public au Festival International du Film d'Amiens 2000
Nomination au Prix du Meilleur court métrage aux European Film Awards 2002
UIP Valladolid Award du Meilleur court métrage au Festival de Valladolid 2001
Chameleon Award du meilleur court métrage au Williamsburg Brooklyn Film Festival 2001
- 1995 SAINT VALENTIN (court métrage)

Auteur théâtre et littérature

- 2007 LES CHRONIQUES DE L'ASPHALTE : TOME 2
- 2005 MOINS 2
LES CHRONIQUES DE L'ASPHALTE : TOME 1
- 2001 COMÉDIE SUR UN QUAI DE GARE
Nomination au Molière 2001 du Meilleur Auteur Francophone
- 2000 RÉCIT D'UN BRANLEUR

Metteur en scène Théâtre

- 2005 MOINS DEUX
- 2001 COMÉDIE SUR UN QUAI DE GARE
- 1999 POÈMES À LOU de Guillaume Appolinaire

Comédien

- 2004 BACKSTAGE de Emmanuelle Bercot



Liste artistique

La serveuse	Anna Mouglalis
Le braqueur	Edouard Baer
Jean	Jean Rochefort
Emile	Laurent Terzieff
Max	Jean-Pierre Kalfon
Joe	Venantino Venantini
Pierrot	Roger Dumas
Alain Bashung	Alain Bashung
Arno	Arno
Leon	Bouli Lanners
Paul	Serge Larivière
Malaury	Selma El Mouissi
Le patron	Gérald Laroche
Le cuisinier	Gabor Rassov



Liste technique

Écrit et réalisé par	Samuel Benchetrit
Directeur de la photographie	Pierre Aim
Décors	Nicolas Faure
Montage	Sophie Reine
Son	Miguel Rejas
Montage son	Olivier Walczak
Mixage	Vincent Arnardi
Musique	Dimitri Tikovoi
Costumes	Hanna Sjödin
Casting	Gigi Akoka
Photographes de plateau	Marion Stalens
	Nathalie Eno
	Isabelle Lumbroso
	Thibault Grabherr
	Eric Pujol
Assistant réalisateur	Laurence Otteny
Maquillage	Bruno Amestoy
Directeur de production	Christine De Jekel
Productrice exécutive	Olivier Delbosc
Producteurs	Marc Missonnier
	Fidélité Films
Produit par	Wild Bunch
En association avec	Canal+, TPS
Avec la participation de	Wild Bunch
Ventes Internationales	

© Photos : Marion Stalens - Nathalie Eno - Isabelle Lumbroso - Thibault Grabherr

Photos et dossier de presse téléchargeables sur www.marsdistribution.com