



dialectik et shellac présentent

NUITS BLANCHES SUR LA JETÉE

film de
paul vecchiali

d'après la nouvelle de fédor dostoïevski



avec
pascal cervo & astrid adverbe



dialectik et shellac présentent

NUITS BLANCHES SUR LA JETÉE

film de
paul vecchiali

d'après la nouvelle de fédor dostoïevski

avec
pascal cervo & astrid adverbe

94 min. DCP - 1/85 - 5.1 - couleur - France - 2014 - visa n° 138.861

à suivre

rétrospective
paul vecchiali
le franc-tireur du cinéma français

partie. 1, de 1972 à 1979 - le 11 février 2015

L'Étrangleur - Femmes femmes - Change pas de main - Corps à cœur

partie. 2, de 1983 à 1988 - le 8 juillet 2015

En haut des marches - Rosa la rose, fille publique - Once More - Le Café des Jules

copies restaurées numériquement en haute définition

SORTIE NATIONALE LE 28 JANVIER 2015

dossier de presse et photos téléchargeables
sur www.shellac-altern.org

DISTRIBUTION

Shellac
tél. 04 95 04 95 92
contact@shellac-altern.org
www.shellac-altern.org

PROGRAMMATION

Shellac
Lucie Commiot
tél. 01 78 09 96 65
Anastasia Rachman
tél. 01 78 09 96 64
programmation@shellac-altern.org

PRESSE

Emmanuel Vernières
tél. 01 40 36 86 44
06 10 28 92 93
emverniere@gmail.com



SYNOPSIS

Un noctambule se promène chaque nuit sur la jetée du port où il passe une année sabbatique. Il rencontre là une jeune femme qui attend l'homme de sa vie. Quatre nuits, tant réelles que fantasmées, passées avec elle à discourir sur la vie, vont révéler l'amour que cet homme a pour cette femme.



ENTRETIEN AVEC PAUL VECCHIALI

Fernando Ganzo: Je voudrais qu'on commence par la citation d'André Gide au début du film : « *Obscurité, tu seras dorénavant pour moi la lumière* ». C'est intéressant de commencer une adaptation de Dostoïevski par cette citation. C'est un écrivain qui fait sentir au lecteur une certaine obscurité. On rentre dans un monde où il n'y a plus de repères. Il est l'écrivain de l'homme perdu. Cette citation parle de ce qui se passe dans le film, puisque les personnages vivent une histoire lumineuse dans l'obscurité de la nuit. Mais elle décrit aussi le film lui-même, car, dans l'obscurité de Dostoïevski, il retrouve une nouvelle lumière qui lui est propre.

Paul Vecchiali: *C'est exactement ça. Vous avez remarqué que j'ai appelé le personnage Fédor, parce que je voulais, en même temps, faire un portrait de Fédor Dostoïevski. Dans le film, il y a évidemment Les Nuits blanches, mais le début est tiré des Carnets du sous-sol. C'est un livre que je ne connaissais pas, et que j'ai lu à la même époque. J'y ai découvert une notion de masochisme très prononcée qui m'a beaucoup intéressé. C'est presque pour cela que j'ai fait le film: je me suis rendu compte que je n'avais pas la même vision que Visconti et Bresson sur cette nouvelle qu'ils avaient adaptée avant moi, dans Les Nuits blanches et Quatre nuits d'un rêveur. Et encore moins que James Gray avec Two Lovers. Mon idée était qu'au fond, il était possible que cette femme, que le narrateur du livre rencontre pendant quatre nuits, n'existât point. Que mon Fédor tire d'un morceau de roche une femme, et que cette femme lui échappe. Il met alors en face d'elle ce vieillard qu'il rencontre chaque soir, pour la retenir. Le prologue dans lequel je joue introduit le fantasme de Fédor.*

F. G.: En plus, ce que vous prenez des *Carnets du sous-sol*, le dialogue entre Pascal et le vieux joué par vous-même ouvre le film...

P. V. : *Il fait surgir l'idée du mépris dans le film. Plus tard, j'y ai mis aussi une phrase de L'Idiot et de Souvenirs de la maison des morts, ce qui renforce cette idée de faire un portrait de Dostoïevski à travers le personnage de Fédor. Cela dit, j'ai essayé que ce ne soit pas la seule lecture possible, je n'aime pas imposer des choses au spectateur. C'est ma propre vision: cette femme n'existe pas, donc l'homme qu'elle attend n'existe pas non plus. On le voit, à la fin, qui la serre dans ses bras mais, deux plans plus tard, on revient au même cadre et ils ne sont plus là. Le spectateur peut alors comprendre qu'ils sont partis, tout naturellement, entre un plan et l'autre. Mais il peut aussi bien décider de suivre ma lecture, et croire qu'ils n'ont jamais existé. C'est ce que j'appelle les cailloux du Petit Poucet qui permettent de suivre ma*

pensée: Natacha commence le film dans l'ombre ; à un autre moment on ne voit que ses mains, et Fédor doit l'attirer pour la faire entrer dans le cadre... Sans compter tous les jeux de lumière, les apparitions et disparitions permanentes de Natacha, comme si elle était une image mentale qui a tendance à s'enfuir. On peut aussi très bien voir le film comme l'histoire d'un homme qui rencontre une femme une nuit et qui continue à la voir pendant trois autres nuits. Ma conception est très précise dans le film, mais je ne cherche pas à l'imposer.

F. G.: Le passage de la danse est très irréel. Natacha pousse presque hors du cadre Fédor. Comment s'inscrit-il dans cette lecture-là ?

P. V.: *La créature se révolte contre son créateur : elle le chasse de l'image pour danser toute seule, alors qu'au début ils dansaient ensemble. Fédor regarde donc cette danse comme s'il était terrorisé, comme s'il allait perdre sa créature. Ce plan de Fédor est pris au moment où la lumière s'éteint et on revient sur Natacha au moment où la lumière se rallume. À un autre moment du film, quand elle raconte son histoire, le son s'en va – il est en train de la perdre. Il fait un effort énorme pour la ramener et le son revient. Tout ça, ce sont des éléments de ma lecture, d'autres petits cailloux.*

F. G.: Il y a une autre scène qui peut choquer un peu dans ce sens-là. Après la première nuit, Fédor, qui dans le roman est le narrateur, marche dans la rue, le jour. Mais c'est la voix de Natacha que l'on entend, en off, et non la sienne, comme cela aurait dû être puisque c'est lui le narrateur. On comprend tout de suite que c'est la voix anticipée du plan suivant, de la deuxième nuit.

P. V.: *Pour moi, c'est toujours la voix de Fédor ! D'ailleurs, à plusieurs moments dans le film, il lance des regards furtifs à la caméra, très courts. Ils peuvent sembler être des accidents, mais il n'y a pas d'accident dans le film. La première fois que cela arrive, c'est la première nuit, au moment où il dit : « Moi aussi j'ai un souvenir qui m'a fait pleurer... Peut-être que, vous aussi, vous êtes là à pleurer pour un souvenir ». Ce sont des regards de complicité ou des prises de possession de la mise en scène.*

F. G.: Dans le texte de Dostoïevski, le personnage du narrateur est un rêveur, mais presque aliéné, hors du monde. Dans votre adaptation, plus précisément, il se définit comme un enfant. Comment avez-vous travaillé cet aspect-là avec Pascal Cervo ?

P. V.: *Absolument, il le dit et Natacha insiste là-dessus : il est resté comme un enfant après*

l'assassinat de sa mère par son père. La musique du générique est jouée sur un piano d'enfant. J'avais demandé à Pascal Cervo de regarder Madame de, où Max Ophüls avait dit à sa comédienne principale, Danielle Darrieux, qu'elle devait jouer à la fois dans la présence et dans l'absence. Et c'est la même chose que je voulais de lui : avoir l'impression qu'il n'est pas là par moments, ces moments où il regarde ailleurs, où il construit son fantasme.

F. G.: C'est aussi un acteur qui a un regard d'enfant. Laurent Achard avait déjà mis cela en valeur dans *Dernière séance*. Et on l'a vu aussi jouer assez jeune chez Jean-Claude Biette, dans *Saltimbank*... On pourrait presque dire qu'il est un enfant de Diagonale !

P. V.: *On va dire qu'il est un petit-fils de Diagonale ! C'est une nouvelle génération. (Il rit)*

F. G.: Il ramène avec lui cette lumière de vos films de la période de Diagonale. Comment avez-vous commencé à travailler avec lui ?

P. V.: *C'est un acteur époustouflant. La première fois que je l'ai vu c'était dans Le Dernier des fous, de Laurent Achard. Au passage, je trouve que Laurent est un des plus grands réalisateurs de sa génération, c'est quelqu'un que j'admire beaucoup. Bref, le film est bien, mais je n'ai pas aimé du tout Pascal ! Ensuite il a vu mon avant-dernier film, Retour à Mayerling, et il m'a parlé de mon cinéma. Et c'est en le voyant en vrai que j'ai eu envie de tourner avec lui. Ensuite j'ai visionné Dernière séance et là...*

F. G.: Et pourquoi jouer cette séquence du début vous-même avec lui ?

P. V.: *Je m'en suis expliqué précédemment mais il y a une autre idée que j'ai voulu développer dans le film : en jouant moi-même le personnage du vieux, c'est un peu comme si je transmettais le relais de la mise en scène au personnage de Fédor. Il y a des gens qui m'ont dit que, dans le film, je ne fais pas beaucoup de grands mouvements de caméra, que c'était « statique ». En tant que réalisateur, je fais des choses extrêmement discrètes dans le film, parce que c'est lui qui a la main, comme on dit dans les jeux de cartes. On n'est pas obligé de voir les choses comme ça dans Nuits blanches sur la jetée, mais c'est comme ça que je les ai pensées.*

F. G.: Pascal Cervo, c'est, on l'a dit, l'enfant. De ce point de vue, la relation avec Astrid Adverbe est très intéressante parce que c'est un peu une femme sans âge – son visage, très blanc, a quelque chose d'une femme qui a vécu, mais en même temps elle a une voix de petite fille.

P. V.: *Elle est comme une poupée. Peut-être qu'elle ressemble à une poupée avec laquelle il a joué quand il était enfant, si l'on veut s'amuser. Sur la fin du film, Natacha et Fédor, dans un long travelling latéral, jouent à parler de leur histoire comme si ce n'était pas la leur, à la troisième personne. Comme si les personnages commentaient le scénario, ce qui rejoint cette idée que moi, je passe le relais. Eh bien, cette séquence aboutit à un gros plan d'Astrid. C'est un moment du film où elle est plus belle que d'habitude. Ce n'est pas qu'elle soit laide par ailleurs, mais il y a des moments dans le film où son visage est plus ingrat. C'est une actrice qui, en effet, se modifie beaucoup. Si je l'ai choisie, c'est parce que Fédor doit la travailler, la convaincre. Par exemple, si on pense à Pandora, film avec lequel il y a un petit lien : avec Ava Gardner, Pascal Cervo ne peut pas gagner ! Le choix d'Astrid était volontaire. Dans son personnage, il y a des fois où elle est belle, des fois où elle ne l'est pas, des fois où elle est gracieuse, des fois où elle est un peu « bête »... Elle pouvait formuler des phrases de manière complètement différente de ce que j'avais en tête, et c'était formidable. Par exemple quand elle dit « Ah, oui, c'était de l'humour ! », une phrase qui est au fond assez « bête », je l'avais imaginé comme une phrase sérieuse. Mais je me trompais. Le travail avec les acteurs, encore une fois, a aussi été un passage de relais, comme pour la mise en scène.*

F. G.: **Ce que vous dites sur Astrid se matérialise très bien dans la séquence de la danse, où elle bascule très rapidement entre des mouvements gracieux et d'autres plus banals, pour tout de suite repartir dans un beau geste. C'est comme une montagne russe.**

P. V.: *C'est exactement ça et, vous savez ce qui est drôle ? C'est une danse complètement improvisée. Astrid apporte ça tout naturellement à son personnage : la grâce et aussi la vulgarité quelquefois.*

F. G.: **Ce que j'ai trouvé beau dans le rapport entre les personnages, c'est qu'alors que Fédor est un enfant et qu'elle semble avoir plus de vécu, sa vision de l'amour à lui est bien plus mature, plus sage. C'est même lui qui rédige les lettres d'amour de Natacha. Vous ne pensez pas que, avec cet échange permanent, c'est comme si le film rassemblait tous les âges de l'amour ?**

P. V.: *Oui ! Et on peut dire aussi que lui, il est inscrit dans le siècle de Dostoïevski et elle, avec son téléphone portable, s'inscrit dans le présent. Alors que c'est son personnage qui est le plus fugitif et fantomatique ! Il y a une espèce d'écartèlement entre eux.*



F. G.: À part la séquence de la danse, il y a une autre séquence qui s'écarte de la ligne du film: le flash-back en noir et blanc où on voit Fédor un matin au petit-déjeuner avec une femme plus âgée.

P. V.: Au départ, ce n'était pas un flash-back. Dans mon scénario, cette séquence ouvrait la quatrième nuit. Au montage, j'ai vu le moment où Fédor parlait à Natacha de cette femme âgée qui est une des seules personnes qu'il voit, je me suis dit qu'il fallait y insérer cette séquence, entre la question de Fédor et la réponse de Natacha. Le résultat, c'est qu'à la fin du flash-back, la femme lui dit : «Est-ce que vous me garderez avec vous ? » Ce à quoi il répond : « Bien sûr Maria ». Et tout de suite on revient à Natacha, qui dit : « Elle est amoureuse de vous ». C'est une idée de montage. Peut-être la première fois de toute ma carrière où je change une séquence de place !

F. G.: D'où vient cette actrice qui joue le rôle de Maria ? Sa présence est fascinante...

P. V.: C'est Geneviève Montaigu, une dame de ma région et qui a joué pour moi dans l'adaptation que j'ai faite pour le théâtre du film de Marcel Pagnol La Fille du Puisatier. Toute la troupe était composée d'amateurs, et elle jouait le rôle de Madame Mazel. Cette troupe était venue me voir pour me dire : « On aimerait bien travailler avec vous ». Ils voulaient adapter Manon des Sources, mais j'ai dit que ce n'était pas possible, qu'il y avait trop de nature. Je leur ai proposé La Fille du Puisatier. On a joué la pièce une vingtaine de fois avec ces gens uniques parce qu'ils n'ont pas peur. Plus tard elle a aussi joué dans mon film Les Gens d'en bas. Dans Nuits blanches sur la Jetée, j'ai tourné la séquence avec elle et Pascal Cerro tout seul, juste avec mon assistant, et de même pour tous les plans de jour. Je voulais n'avoir que les séquences de nuit à faire quand la « grande équipe » débarquerait. On a donc fait cette séquence en intérieur, et il se trouve que, comme on l'a tournée avec un iPhone, et que les rideaux étaient rouges, l'image résultante était carrément rouge ! Les plans de Geneviève étaient bien, mais les plans de Pascal étaient vraiment trop rouges. Je ne voulais pas retourner la scène, parce qu'ils étaient formidables tous les deux. C'est pour ça que j'ai décidé de la traiter en noir et blanc.

F. G.: Je ne sais pas comment vous avez fait pour traiter cette image numérique en noir et blanc, mais il a une texture telle qu'elle fait même penser à votre film *Femmes femmes*, ce n'est pas le noir et blanc habituel des films numériques.

P. V.: On en a beaucoup travaillé l'image, en effet, pour obtenir ce résultat, ce grain. Ça ne me gênait pas de manipuler beaucoup les plans, parce que, comme c'était finalement pour un insert, ça se conçoit de voir une image très retravaillée.

F. G.: Le film est présenté comme *Antidogma 10*, donc dixième film de la saga *Antidogma*, qui est pour vous une façon de faire des films en totale liberté, sans aucun *a priori*. Mais, même en suivant cette liberté, cette rééducation, presque, vous ne trouvez pas que, dans ce film, l'émotion de vos films des années 70 et 80 ressurgit comme pour la première fois ?

P. V.: Il y a sans doute de ça. Mais, quand je travaillais à l'intérieur de *Diagonale*, la liberté dont vous parlez était une revendication par rapport au système: je voulais prouver qu'on pouvait faire des films moins chers en travaillant plus en amont. Si vous préférez, ma revendication pour une plus grande liberté avait quelque chose d'un défi, peut-être même d'une provocation. Aujourd'hui, je n'ai plus besoin de provoquer. L'évolution des moyens techniques a rattrapé le système. Je travaille déjà sur le prochain, *Antidogma 11*, aussi avec Astrid et Pascal. Une histoire de grand-amour, hyper cruelle, qui bascule dans la peur. Évidemment, *Antidogma*, au tout début, c'était une référence au *Dogma* des cinéastes nordiques, que je trouvais complètement faux. Mais je me suis rendu compte que la vraie définition du mot *Antidogma* était celle d'une démarche contre tout dogme. Comprendre que le cinéma, c'est du cinéma, quelle que soit la forme qu'on lui donne. *Antidogma* m'a été important pour retrouver naturellement, au contraire de mon combat au temps de *Diagonale*, une liberté absolue à tous niveaux : sur les sujets, sur ce que l'on appelle mise en scène, et que je nomme écriture filmique... Par exemple, quand Jean Eustache m'avait affirmé tout de go « Il ne faut plus faire de travellings-arrière », je lui avais répondu « Tu ne crois pas qu'un plan fixe est AUSSI un effet-cinéma ? ». Tout est permis si c'est justifié par l'écriture. Revenons à l'affirmation de Godard « Où, quand, comment, pourquoi ? »

Propos recueillis par Fernando Ganzó, novembre 2014

DIAGONALE

Depuis la Nouvelle Vague, une seule école a marqué l'histoire du cinéma français : Diagonale.

On rétorquera qu'il n'y en a pas eu d'autres.

Oui, mais comment juger les écoles solitaires ?

Les critiques cherchent ce qui rend un cinéaste important. Un premier critère, intermédiaire (du type « reculer pour mieux sauter ») : quels grands acteurs ce cinéaste a-t-il découverts ? On en conclut immédiatement (pour autant qu'on sache répondre à la question : quels sont les grands acteurs ?) que Rohmer est le plus grand cinéaste de la Nouvelle Vague, ayant découvert Fabrice Luchini, Béatrice Romand, Marie Rivière, Rosette, Arielle Dombasle, Pascal Greggory, Pascale Ogier, Charlotte Véry... et Garrel un cinéaste mineur, n'ayant découvert personne, son lyrisme propre le condamnant à la récupération des icônes (en leur point d'amortissement maximal – avant la chute). Ce qui frappe : les acteurs découverts par la Nouvelle Vague (Jean-Pierre Léaud, Jean-Paul Belmondo, Bernadette Lafont, Bulle Ogier, Jean-Claude Brialy, Jean-Pierre Kalfon, Anna Karina, etc.) sont jeunes, cinglants et beaux, les acteurs découverts par Diagonale (Sonia Saviange, Hélène Surgère, Michel Delahaye, Paulette Bouvet, etc.) sont âgés, fardés et douloureux. Même les plus jeunes (Ingrid Bourgoïn, Béatrice Bruno, Emmanuel Lemoine, Stéphane Jaubert, etc.) sont tendres, populaires et perdus.

Un second critère, intermédiaire (du type « généalogie à rebours ») : ce cinéaste donne-t-il concrètement envie de faire du cinéma (ou, plus franchement circulaire : ce cinéaste a-t-il éveillé la vocation de grands cinéastes) ? On en conclut immédiatement (pour autant qu'on sache répondre à la question : quels sont les grands cinéastes ?) que Bresson gagne haut la main, de Blain à Demy en passant par les Straub, même face à Renoir. Le problème est celui de la présence de l'éveil cité : il y a moins de Renoir chez Rohmer, Truffaut ou Rivette, que de Bresson chez Blain, Demy ou Straub. On répondra : c'est la preuve que les premiers sont des cinéastes plus secrets, une influence bien digérée étant supposée ne plus se voir. Mais Hawks est partout chez Rohmer, comme Preminger chez Rivette ou Hitchcock chez Truffaut.

Pour les gens de la défunte Lettre du cinéma, une réponse s'imposait dans les deux cas : Diagonale. Cette réponse collective résonnait, de fait, dans le paysage dudit « jeune cinéma d'auteur français », paysage qui a été successivement dominé par deux grandes influences. De la fin des années quatre-vingt au milieu des années quatre-vingt-dix, l'influence de Pialat domine. Du milieu des années quatre-vingt-dix au milieu des années deux-mille, l'influence



de Lynch-Cronenberg domine : Bonello (Tiresia), Grandrieux (Sombre), Denis (Trouble Every Day), Dumont (Twenty-nine Palms), Noé (Irréversible)... Du milieu des années 2000 à aujourd'hui ? Je ne sais pas.

À la lumière de la règle de trois de Biette, ces deux influences s'opposent frontalement, la première se caractérisant par un primat de la dramaturgie, la seconde par celui du projet formel. Mais cette opposition cache, en profondeur, un choix commun, le choix d'identifier « la vie élémentaire et le genre humain », selon la définition du naturalisme proposée par Biette. Le naturalisme, c'est l'idée que ce qu'il y a de plus profond chez les personnages, c'est ce qu'il y a de plus élémentaire. Appelons classiquement « pulsions » ces forces les plus élémentaires qui gouvernent les personnages. Alors la pulsion entropique du gâchis familial (famille Pialat) et la pulsion thanatologique de la chair en mutation (famille Lynch-Cronenberg) n'ont peut-être rien à voir, sinon le choix de s'y tenir.

L'identification de la vie élémentaire et du genre humain fait une victime, le dernier larron de la règle de trois, à savoir le récit, ou plus généralement le goût de l'écriture qui se manifeste, par exemple, dans le risque des dialogues divagants ou des ruptures de ton. En condamnant le récit (déjà moribond depuis l'injonction moderniste antonionienne), l'identification en jeu condamne ce goût de l'écriture, tout comme celui des ruptures de ton, et donc aussi celui de l'humour : comment ménager de la drôlerie dans un film non comique en l'absence de ruptures de ton ?

D'où Diagonale, car le refus de privilégier un quelconque des piliers de la règle de trois maintient les cinéastes découverts par Vecchiali dans une posture idéalement instable qui laisse ouverte la possibilité d'entrecroiser tout ce qui manque au cinéma français, à savoir : « l'ésotérisme fruité »¹ de la série B., i.e. un cinéma de genre opacifié par l'économie et la multiplication des relais (Le Théâtre des matières vs Rouge-gorge) ; l'expérimentation la moins « art contemporain » possible, tellement elle est directe, rapide et portée par les acteurs (Trous de mémoire vs Les Intrigues de Sylvia Couski) ; le terreau criard et provincial, absent de la Nouvelle Vague mais partagé avec Mocky et Rozier (Simone Barbès ou la vertu vs Le Café des Jules) ; la comédie musicale américaine revue par Pagnol, pour les blocs temporels brûlants, et Grémillon, pour l'abandon à l'épanchement livresque (Femmes femmes vs Tam Tam) ; l'audace du mélodrame (Corps à cœur vs Les Belles Manières), absente de la Nouvelle Vague (excepté Demy, et en n'oubliant pas qu'il n'y a pas le choc des classes, indispensable ici, dans La Femme d'à côté ou Adèle H) ; la trivialité du fait divers comme mise en danger politico-dialectique (La Machine vs Un petit cas de conscience) ; les maléfices de l'imposture et le terrorisme de la cocasserie (Vincent mit l'âne dans un pré vs Loin de Mahattan) ; la

relance déchirante d'acteurs venus d'ailleurs (Simon de La Brosse chez Frot-Coutaz vs Howard Vernon chez Biette vs Danielle Darrieux chez Vecchiali).

J'ai triché, en ajoutant Arrieta et Zucca, deux auteurs qui n'appartiennent pas à Diagonale, sinon en droit. Tous les cinéastes produits par Vecchiali (Biette, Guiguet, Frot-Coutaz, Davila) sont morts, sauf la seule femme du groupe (Marie-Claude Treilhou). Mais lui continue de plus belle. Il suffit de voir Nuits blanches sur la jetée. De plus belle.

En attendant la prochaine école.

Serge Bozon

¹ L'expression est de Paul Vecchiali



PAUL VECCHIALI

La filmographie du Vecchiali-cinéaste est difficilement détachable de sa carrière de producteur dans « Diagonale » (sans oublier son travail avec Jean Eustache plus tôt), où se retrouvent des cinéastes comme Jean-Claude Guiguet, Jean-Claude Biette ou Marie-Claude Treilhou dans une aventure unique du cinéma français, peut-être sa dernière grande aventure collective. Même si ses films ne se rapprochent pas tant que ça de ceux de ces cinéastes, « Diagonale » marque le début d'une période brillante pour Vecchiali, qui devient peut-être le plus grand cinéaste français des années 70. Après un premier long-métrage hélas trop ignoré (les très belles Ruses du diable, qui arrivent en 1965 comme une voix unique dans la toute première post-Nouvelle Vague), Vecchiali marque la décennie suivante avec L'étrangleur, Femmes Femmes, La Machine, Corps à cœur... Ensuite arrivera une période où le cinéaste revisite le passé (du cinéma, de la France, des rapports) et exploite encore davantage sa force nostalgique (Trous de mémoire, En haut des marches). Polémique, combattante, distante et sensuelle, sa carrière traverse par la suite une période épatante, où il retrouve toujours un public fidèle, malgré des changements de cap (et des alternances dans la télé et le théâtre) qui culminent dans ses « Antidogma » : des films faits contre tout formatage. Toujours engagé, toujours dialectique, dirait-il, c'est de cette liberté permanente qui émane de, comme son plus beau rayon de lumière, la renaissance des Nuits blanches sur la jetée.

FILMOGRAPHIE

longs métrages cinéma

1961 *Les petits drames*

1965 *Les Ruses du diable*

1970 *L'Étrangleur*

Quinzaine des Réalisateurs Cannes

1974 *Femmes femmes*

Sélection officielle Biennale de Venise

1975 *Change pas de main*

Biennale de Venise

1976 *La Machine*

Sélection officielle Festival de Taormina (Grand Prix)

1978 *Corps à cœur*

1980 *C'est la vie !*

Biennale de Venise

1983 *En haut des marches*

Perspectives Festival de Cannes

1984 *Trous de mémoire*

1985 *Rosa la rose, fille publique*

Festival de Berlin

Nomination aux Césars pour Marianne Basler

1988 *Once more*

Biennale de Venise — Prix du public et Prix Filmeritica
Namur Grand Prix de la SACD

1993 *Wonderboy (De sueur et de sang)*

1996 *Zone franc(h)e*

Biennale de Venise

2003 *À vot'bon cœur*

Festival de Cannes — Quinzaine des Réalisateurs

2004 + *SI @FF.*

Bareback ou la guerre des sens

2006 *Humeurs et rumeurs*

2007 *...Et tremble d'être heureux*

2007 *Être ou ne pas être*

2010 *Les Gens d'en bas*

2011 *Retour à Mayerling*

2013 *Faux accords*

FID de Marseille – compétition internationale

2014 *Nuits blanches sur la jetée*

d'après *Les Nuits blanches*

de Fédor Dostoïevski

Festival de Locarno • compétition internationale

Festival International du Film • Saint Petersburg

Festival International du Film • La Roche-sur-Yon

courts métrages cinéma

1962 *Les Roses de la vie*

1963 *Le Récit de Rebecca*

1968 *Les premières vacances*

1972 *Les Jonquilles*

1978 *Maladie*

Sélection officielle Festival de Cannes

1981 *Masculins singuliers*

1985 *Les Barnufles*

1988 *Avec sentiment*

1990 *Le Leurre*

1994 *La Terre aux vivants*

1996 *Les Larmes du SIDA*

2005 *Dis-moi*

2014 *La Cérémonie*

Sélection officielle Pantin Côté Court



FICHE ARTISTIQUE

Natacha - Astrid Adverbe
Fédor - Pascal Cervo
María - Geneviève Montaigu
Le vieux - Paul Vecchiali

FICHE TECHNIQUE

Réalisation / Scénario - Paul Vecchiali
d'après la nouvelle Nuits blanches de Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski
Image - Philippe Bottiglione
Chef-Électricien - Guillaume Brunet
Son - Francis Bonfanti et Éric Rozier
Montage - Vincent Commaret et Paul Vecchiali
Musique - Catherine Vincent
Mixage - Elory Humez
Effets spéciaux - Fred Willig
Dialogues - Paul Vecchiali,
adaptés de *Nuits blanches* de Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski
Décors et costumes - Paul Vecchiali
Producteur - Paul Vecchiali
Production - Dialectik

Une distribution Shellac
www.shellac-altern.org



