



LOU CASTEL

FRANÇOISE MICHAUD

LUIS REGO

EL CANTOR

UN FILM DE JOSEPH MORDER

www.shellac-altern.org

SORTIE NATIONALE LE 15 MARS 2006



LA VIE EST BELLE FILMS ASSOCIÉS PRÉSENTE

LOU CASTEL FRANCOISE MICHAUD LUIS REGO

EL CANTOR

UN FILM DE JOSEPH MORDER

35mm - couleur - 1/85 - DTS / SR - France - 2005 - visa n° 84 219

Durée : 1h30

Les photos sont téléchargeables sur www.shellac-altern.org

SORTIE NATIONALE LE 15 MARS 2006

distribution
Shellac
82 bd Ornano
75018 Paris
tél. 01 42 55 07 84
fax 01 55 79 01 00
shellac@altern.org

presse
Robert Schlockoff
Valérie Chabrier
9 rue du Midi
92200 Neuilly sur Seine
tél. 01 47 38 14 02
rscm@noos.fr



SYNOPSIS

A la grande surprise de William, son cousin Clovis, qu'il n'a pas revu depuis une trentaine d'années, arrive de New York pour lui rendre visite. Les retrouvailles entre les deux hommes font naître mille souvenirs : toujours aussi complices, ils deviennent vite inséparables, revivant, l'espace d'un instant, leurs jeunes années... Seule Elizabeth, épouse de William, qui vient de perdre son père, ne partage pas leur gaieté.

Pourtant, peu à peu, le charme de Clovis, descendant d'une lignée de célèbres « cantors », gagne tout le monde, y compris Elizabeth. Et s'il n'était pas rentré en France uniquement pour revoir son cousin ? Et si la flamme des vieux chants yiddish, ceux de son père et de son grand-père, s'était soudain ravivée ? Entre humour et nostalgie, Clovis tente de renouer avec son passé et ses racines, redevenant, pour quelques jours, « El Cantor »...

ENTRETIEN AVEC JOSEPH MORDER

Comment avez-vous eu envie de devenir réalisateur ?

Je suis né à Trinidad et Tobago, dans les Antilles britanniques, et j'ai vécu en Equateur de l'âge de 3 à 12 ans, avant de m'installer en France. En Amérique latine, comme on voyait essentiellement des films hollywoodiens, j'ai surtout été nourri aux comédies musicales de Vincente Minnelli et aux mélodrames de Douglas Sirk ! J'ai découvert la Nouvelle Vague une fois que je suis arrivé en France. Mais aussi loin que je me souvienne, j'ai toujours eu le désir de réaliser des films. Pour mes 18 ans, ma mère m'a offert une caméra Super 8 avec laquelle j'ai commencé à filmer le jardin des Tuileries au mois d'octobre, qui est aussi le mois de mon anniversaire...

Quelle évolution votre cinéma a-t-il suivi d'hier à aujourd'hui ?

Enfant, quand je me demandais quel genre de cinéma je voulais faire, je savais avec certitude que je souhaitais réaliser des films de fiction. Dans le même temps, j'avais entamé l'écriture d'un journal intime. Je me suis alors posé la question : est-ce que mes films doivent être autobiographiques ou pas ? C'est récemment que j'ai compris que la réponse à cette question se situait entre les deux. Car, pour moi, le journal intime filmé est un banc d'essai d'écriture pour les films à venir : il a pris une place de plus en plus importante par accident, parce que les gens ont commencé à s'y intéresser. J'ai été intronisé pape de l'underground alors que j'ai longtemps eu envie de mettre en scène des films classiques, voire hollywoodiens ! Ce sont les circonstances qui en ont décidé autrement.

La notion de « Juif tropical » traverse tous vos films...

Je considère que c'est un cadeau du ciel que d'avoir vécu une partie de mon enfance en Amérique du Sud dans les années 50-60, en tant que Juif d'origine polonaise : je me sens fondamentalement d'origine européenne - mes parents parlaient yiddish à la maison - tout en n'ayant connu, petit garçon, que les Tropiques. C'est cette ambivalence que traduit l'expression « Juif tropical. »

Pour vous, la judéité se vit dans la diaspora...

Tout à fait. Je me considère symboliquement comme un Juif allemand, même si je suis d'origine polonaise. C'est ainsi que Berlin est une ville que j'aime profondément, alors que je n'ai aucune raison de l'aimer : c'est ce que j'appelle un amour paradoxal. En un sens, *El Cantor* est un film austro-hongrois : dans le cabinet d'Elizabeth, on voit une carte de l'Europe d'avant la Première Guerre Mondiale qui évoque la Vienne des années 1900 et le Berlin des années 20.

Comment est né El Cantor ?

Comme souvent, le film est né d'une multitude d'événements et de hasards... En 1987, je venais de tourner *L'Arbre mort*, dans lequel mon ami Philippe Fano jouait. Parfois, pour se détendre, il chantait : je me suis alors dit qu'il avait une voix magnifique et que j'aimerais lui offrir un rôle où il chante. Un peu plus tard, j'ai eu l'idée du personnage de « cantor », alors même que ma culture juive est très rudimentaire. J'aimais bien la consonance hispanisante du mot, d'autant que Philippe Fano est lui-même d'origine espagnole. On peut donc dire que le film est né du désir de voir un ami chanter !

Bien plus qu'une simple toile de fond, la ville du Havre est un personnage à part entière.

Absolument. Depuis le début, je voulais que le film se déroule dans une ville indéterminée pour qu'elle ait une portée plus symbolique. Le Havre me fait penser à des villes comme Berlin ou Madrid, qui n'ont pas une beauté immédiate, mais une vraie dimension intérieure. J'ai été attiré par la lumière et les espaces du Havre qui vient d'ailleurs d'être classée au patrimoine de l'humanité par l'UNESCO. D'autre part, Le Havre est une ville reconstruite - la guerre y est omniprésente - et il me semblait donc logique d'y tourner *El Cantor*.

Le Havre est aussi une ville ouverte sur la mer et l'Amérique...

Oui, c'est une ville portuaire, et il m'a semblé évident que Clovis devait arriver d'Amérique par paquebot. Je suis moi-même arrivé en Europe par la mer et, lorsque ma mère est partie en Amérique latine après la guerre, elle a embarqué au Havre. J'avais le sentiment qu'ainsi, la boucle était bouclée...



Il y a aussi une dimension atemporelle dans le film, y compris dans la diction des comédiens.

C'est ce que j'appelle la modernité : je pense qu'on peut être plus moderne en parlant un français élaboré, même s'il est parfois émaillé d'énormes fautes. J'ai donc beaucoup insisté pour que les comédiens prononcent chaque syllabe et soignent leur diction. C'est ce qui, pour moi, rend les films atemporels. J'ai toujours aspiré à être un cinéaste classique car, selon moi, l'avant-garde réside dans le classicisme. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que mon maître au cinéma soit Ozu ...
D'autre part, j'aime mêler cette dimension atemporelle à l'époque contemporaine : c'est pour cela qu'un personnage sort un téléphone portable dont la sonnerie évoque celle d'un téléphone en bakélite. Ce n'est pas la vraisemblance que je recherche, mais la vérité des sentiments.

Le long plan fixe de la chanteuse du cabaret et le travelling sont réglés avec une précision quasi mathématique.

C'est un film qui a envie de plaire, mais qui ne joue pas pour autant sur la séduction permanente. Le spectateur doit fournir un petit effort pour accepter d'entrer dans le film. Deux plans, en effet, représentaient un enjeu important : le travelling qui dure environ 5 minutes et le long plan fixe de la chanteuse. Le travelling est d'ailleurs le seul mouvement de caméra du film : c'est un mouvement immense, d'une longueur de 100 mètres, que je ne voulais surtout pas découper. Je suis conscient d'aller à contre-courant des codes habituels : dans une comédie - et pour moi, *El Cantor* est aussi un film burlesque -, la caméra se rapproche en général des personnages au moment des gags, alors que je ne m'en rapproche jamais. Lorsque Clovis et William arrivent sur le quai ou qu'ils s'écroulent sur le portier, je reste en plan large, car c'est leur corps qui m'intéresse et la manière dont ils s'inscrivent dans l'espace. Je veux solliciter le spectateur pour qu'en un sens, il se fasse son propre zoom avant. C'est la même chose pour le plan de la chanteuse : je n'ai pas voulu sous-titrer la chanson en yiddish, car je pense qu'on sent ce qu'elle raconte, et on n'a pas besoin de comprendre la langue pour cela. Avec ce plan-séquence rapproché sur la chanteuse, je veux qu'elle s'adresse directement au spectateur. Pour moi, classicisme signifie aussi radicalité.

Il se dégage du burlesque dont vous parlez une poésie étonnante, comme dans la scène de danse improvisée devant le cabaret.

Avant le tournage, j'avais recherché diverses manières de tourner ce plan, en utilisant même un story-board, comme pour le reste du film. Au final, j'ai compris qu'il valait mieux opter pour un dispositif très simple en positionnant la caméra face aux personnages, comme s'il s'agissait d'une scène de théâtre. J'introduis alors une fausse réalité puisque Talila se met à chanter alors qu'il n'y a pas d'orchestre - mais j'assume totalement cette théâtralité qui, pour moi, évoque Broadway... J'aime beaucoup cette frontalité, ce côté « théâtre filmé » à la Guitry, qui, dans ma bouche, n'a rien de péjoratif : au contraire !

Vous jouez même dans plusieurs plans du film d'une grande symétrie.

Je reconnais que je suis un obsessionnel de la symétrie - tout en adoptant parfois une asymétrie totale ! Par exemple, lorsque Clovis et William sont face à face, avec la ville en arrière-plan, je suis allé jusqu'à faire déplacer le plan au télécinéma pour que les deux personnages soient parfaitement centrés. Dans le même temps, il y a des plans où les personnages sont complètement sur le côté : je n'aime pas les situations intermédiaires, ce qui s'explique par mon goût pour la radicalité.

Vous rythmez le film par des fondus au noir, qui évoquent le découpage d'un livre.

Oui, car chaque fondu au noir correspond à la fin d'une journée et donc d'un chapitre. Outre les sept chapitres, le film comporte un entracte : alors que Clovis et William sortent du cabaret totalement éméchés, le plan reste vide un instant, avant qu'une famille d'immigrants fantômes ne traverse la scène. Pour moi, ce plan fugace résume le film : on y trouve à la fois une dimension burlesque et tragique.



El Cantor évoque l'importance de la transmission et la souffrance liée à la rupture de la filiation.

Mes films précédents ont souvent parlé du rapport à la mère, et c'est sans doute la première fois que j'aborde le rapport au père. Non seulement la thématique de la transmission m'occupe beaucoup l'esprit en ce moment, mais c'est aussi le moteur du mélodrame : un fils disparaît pendant vingt ans, avant que les retrouvailles ne se fassent. C'est un film qui parle de l'absence, de la disparition et, plus largement, de la mémoire détruite par la Shoah.

Vous jouez beaucoup sur les non-dits. D'ailleurs, la scène où Clovis retrouve son père est étonnamment courte et on peut se douter que ce qu'ils ont à se dire reste hors champ...

Absolument. Je joue sur les non-dits et sur la frustration, car ces retrouvailles sont aussi une frustration. J'ai délibérément gommé tout pathos : le père prend son fils dans ses bras, mais le repousse aussitôt après. Malgré une absence de plus de vingt ans, il ne leur faut pas plus de deux minutes pour se comprendre l'un l'autre. J'ai souvent remarqué que lorsqu'on revoit les gens au bout d'une très longue période, on a le sentiment qu'on les a quittés la veille : c'est déconcertant et presque choquant aussi.

Pouvez-vous me parler de la musique ?

Comme il s'agit d'un film sur la musique, je n'ai pas voulu utiliser beaucoup de musiques ! Pour moi, la musicalité se situe ailleurs : dans la construction de chaque plan, dans le mouvement des personnages, dans leur diction. De même, lorsque Talila chante, c'est du son direct : ce qui m'intéressait, c'était le risque que cela comportait. Ou encore, lorsque Clovis écoute un vieux disque dans la librairie, on entend la respiration de Lou Castel et c'est ce qui donne toute sa dimension à son émotion. On a évidemment conservé cet enregistrement « brut » car c'est vraiment là que se situe la musique.

Comment avez-vous travaillé la lumière ?

Le principe pictural du film était le suivant : le fond du plan devait être relativement neutre, tandis que les personnages étaient censés s'en détacher grâce à des couleurs vives. C'est ainsi qu'Elizabeth porte des teintes rouges ou bordeaux. De leur côté, Clovis et William suivent des parcours opposés : le premier porte d'abord des vêtements de couleur vive pour finir en costume cravate gris, à l'inverse du second. Ce sont des éléments quasi imperceptibles mais qui, comme chez Douglas Sirk, ont leur importance.

Comment s'est déroulé le montage ?

L'essentiel, avec un film tourné quasi entièrement en plans fixes, c'est le rythme : comment donner du tempo et de la fluidité à une succession de plans-séquences. On a commencé par bâtir un premier montage d'environ deux heures, tout en sachant que le film - qui est une comédie, ne l'oublions pas - ne devait pas excéder une heure trente : on y est arrivé de manière naturelle, sans jamais souffrir de couper telle ou telle scène. D'autre part, nous avons déplacé un certain nombre de séquences pour que les fils de la narration ne s'emmêlent pas et ne gênent pas la compréhension. Du coup, le personnage d'Elizabeth a pris davantage d'importance, ce qui n'était pas apparent au premier montage.



Lou Castel et Luis Rego forment un tandem étonnant.

Au départ, nous n'avions pas écrit les rôles pour eux, mais nous nous sommes rendus compte qu'ils pouvaient apporter une dimension comique supplémentaire au film. Par exemple, lorsque nous avons tourné la scène du thé sur la terrasse, et que le vase ne cesse de tomber à cause du vent, j'ai réalisé que Luis et Lou me faisaient penser à Laurel et Hardy ! On avait pourtant répété pendant un mois, mais il a fallu que j'arrive sur le plateau pour prendre conscience que j'avais affaire à un vrai couple comique, autrement dit à deux caractères opposés qui s'attirent. Entre eux, se situe un personnage « sérieux », qui les observe avec effarement : Elizabeth est en effet le pendant de Margaret Drumont chez les Marx Brothers !

Françoise Michaud, quant à elle, est votre comédienne fétiche.

Françoise Michaud est mon égérie. Elle incarne, pour moi, une sorte de glamour hollywoodien, revu par la Nouvelle Vague. Je la compare aussi à Katharine Hepburn dans les comédies d'avant-guerre de Howard Hawks ou de George Cukor et à Ingrid Bergman jouant dans *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini...

Je lui ai fait la promesse qu'elle apparaîtrait dans tous mes films. Même si elle n'est pas présente à l'image, elle est tout de même inscrite au générique, comme dans *la lettre filmée* adressée à Alain Cavalier que j'ai réalisée pour *Court-Circuit* (Arte). C'est la comédienne qui a incarné tous les personnages de femmes de mes films : la mère, l'amante, la sœur etc.



Entretien réalisé par Franck Garbarz
À Paris, octobre 2005

Fin

Joseph Morder m'a tendu quatre ou cinq pages de synopsis dactylographiées et un article de journal. « Voilà, m'a-t-il dit avec sa mine gourmande des grands jours, je voudrais que tu écrives le scénario d'*El Cantor*. » On était en train de déjeuner rue Monsieur-le-Prince, les bras m'en sont tombés des mains, je n'arrivais pas à y croire, je voulais m'y mettre sur-le-champ ! Joseph décrivait le projet avec infiniment de clarté et de sentiment, et pourtant il restait tant de choses à préciser : une comédie donc, mais drôle comment ? Un drame, soit, quelque part, mais avec quels mots ? Un long métrage, allons-y ! mais de quelle longueur ? Devant ma feuille blanche, une drôle de difficulté me barra un temps la route : tous ces personnages sont juifs... et moi pas. La religion a plus ou moins d'importance pour eux, mais elle les a formés, elle les a vu grandir. Ils ont même pu se sentir abandonnés par elle. J'avais peur de sonner faux, de rater, de mal faire. Joseph me rassurait sans trop comprendre mes attermoiements. Mais je devais en passer par là. J'ai entrepris des recherches, je me suis mis à étudier la religion de mes personnages... Je me sentais coupable là-dedans d'être goy. Jusqu'à ce que je comprenne que le sentiment de culpabilité, justement, me rapprochait de Clovis, d'Elizabeth et de William. Tout comme la musique : l'article sur les cantors que m'avait donné Joseph était de Louis Skorecki, et Skorecki, quand il écrit sur les musiciens, a déjà déclenché chez moi des passions telluriques ! Je découvrais donc ces chants lointains avec des clés familières. Il suffisait de se laisser aller.

Joseph m'ayant donné carte blanche, je ne me suis pas privé d'apporter mon bric-à-brac personnel, des choses qui me font rire, des trucs piochés ici et là. Joseph situait *El Cantor* dans une ville sans nom qui en évoquait beaucoup d'autres. Je décrivais des lieux vus à Bruxelles, à Vienne, à New York, un peu partout. J'interprétais aussi ce qu'il me racontait de Berlin ou de Madrid. Joseph a beaucoup de tendresse pour ses personnages, alors moi je les rendais colériques ou insupportables, je leur faisais faire des choses étranges. Mais mes propositions loufoques, dans le film terminé que je vois aujourd'hui sur l'écran de la salle de montage, Joseph a su en faire une caisse de résonance pour ce qu'il avait à dire, lui. Car *El Cantor* appartient bien sûr entièrement à Joseph, qui en a toujours donné le cap, qui a choisi Le Havre, et Lou, et Luis, et Françoise. C'est ainsi qu'*El Cantor* a l'élégance de Joseph, l'élégance sans apprêt de ceux qui loin des trop grandes déclarations et des trop grosses larmes savent parler de ce qui fait mal, de ce qui fait peur, de ce qui nous éloigne des portes du bonheur.

Harold Manning, scénariste, auteur, réalisateur

C'est la tristesse qui caractérise les très grands cantors. Dans leurs prières autant que dans leurs mélodies profanes, une mélancolie terrible ne cesse de planer. Lyrique. Mortelle.

Le style des maîtres d'avant-guerre, Pierre Pinchik, David Roitman, Mordechaï Herschman, Bcrelc Chagy, Yossele Rosenblatt, dont les disques se trouvent à grand-peine au fin fond d'échoppes obscures, dans le vieux quartier juif de la rue des Rosiers, ce style était un mélange de grandiloquence et de subtilité. On y retrouvait la violence vocale des grands chanteurs d'opéra (on a proposé à Rosenblatt et à d'autres de chanter au Metropolitan Opera de New York), la subtilité toute légère des improvisations orientales, mais il y fallait surtout les larmes.

Un grand cantor doit savoir pleurer en chantant. Supplier. Hoqueter. Balbutier.

Dans leurs enregistrements crachotants des années vingt, Roitman ou Kwartin pleurent par avance la mort des millions de leurs frères, brûlés vifs dans les camps allemands d'avant Le Mur. Prières pour un futur terrifiant, que personne ne prévoyait sauf ces chanteurs-prophètes des synagogues d'Ukraine. {...}

{...} Il est très délicat de dater précisément l'évolution de la musique juive. On sait qu'après la destruction du second Temple de Jérusalem, toute musique instrumentale fut bannie, en signe de deuil, laissant, pour les siècles à venir, à la seule voix des cantors, le soin de faire vibrer les fidèles à l'heure de la prière.

Au cours des ans, selon les époques, les pays, les modes, les styles changent. Au XIe siècle, un manuscrit juif en vieux français parle d'un « chanteur qui avait si bien oré », c'est-à-dire d'un cantor dont la prière était de toute beauté. Bien que les compositions religieuses soient rarement notées (la transmission orale, de maître à disciple, prévaut), on possède quelques partitions. La plus ancienne est celle d'un *h'azan* italien de la fin du XVI^e siècle. Salomone dei Rossi. La première composition ashkénaze écrite connue remonte à 1740. Elle est l'œuvre de Wolf Bass, un cantor de Moravie, une partie de l'actuelle Tchécoslovaquie.

C'est au tout début du siècle dernier que naît, en Europe de l'Est, ce style « ancien » que Moshé Stern est l'un des derniers à pratiquer encore. Mélange de chants de bergers roumains et de berceuses cosaques, il s'éloigne, au fil des ans, des rigueurs « grégoriennes » des prières antiques. L'engouement pour l'opéra conduit tout naturellement les cantors, dans leurs improvisations, à des prouesses vocales de plus en plus musclées. Le résultat est étonnant : un peu comme si Caruso, au milieu de ses envolées les plus lyriques, se transformait en chanteur de flamenco et se lançait dans une série de granadinos à fendre l'âme.

Ce qu'on a coutume d'appeler « l'Age d'or des cantors » se situe entre les années dix et les années trente et coïncide, évidemment, avec l'invention du phonographe. L'un des plus anciens enregistrements connus, un disque de David Roitman, date d'avant la Première Guerre Mondiale, une époque où Leningrad s'appelait encore St-Pétersbourg. Elève du célèbre Zeidel Rovner, qui fut aussi le maître de Herschman, Roitman est un peu le fantôme discographique du XIX^e siècle, la preuve vivante, indubitable, que les disques de « l'Age d'or » n'ont fait que fixer sur vinyle un style déjà largement mis au point cent ans plus tôt.

La voix passe d'un trémolo tremblé, fiévreux, à un falsetto si léger qu'on croirait entendre un garçon fluet pousser son dernier soupir.

Ce style savant, dans lequel la cantilation traditionnelle immémoriale cède la place aux modes *Noussa'* (très proches du Makam arabe), permet toutes les improvisations. Bel canto larmoyant, murmures inaudibles, envolées indo-arabes.

La guerre porte un sale coup à cet art. Elle tue les juifs, elle tue les cantors, elle tue la Mémoire. Peu à peu, les survivants ont envie d'autre chose. Les enfants préfèrent des musiques plus joyeuses, les vieux ont envie d'oublier.

Louis Skorecki , journaliste à Libération et écrivain



JOSEPH MORDER

Né en 1949 de parents d'origine juive polonaise mariés à Caracas, Joseph Morder a vécu la plus grande partie de son enfance à Guayaquil en Equateur où il a été nourri de cinéma hollywoodien, avant de s'installer en France. À travers une œuvre protéiforme marquée aussi bien par la Nouvelle Vague, le mélodrame, la comédie musicale, et une grande part d'autobiographie, il a abordé tous les types de récit et tous les genres de cinéma. La singularité de son regard sur la perte de la mémoire, de la judéité ou de l'enfance a été remarquée par de grands festivals tels que Berlin ou Locarno. Joseph Morder a signé de nombreux films, sous forme de courts et longs métrages, de documentaires ou de journaux intimes filmés, tournant en super 8 mm comme en 35 mm ou en vidéo. *El Cantor* constitue une nouvelle étape de son travail où l'on retrouve l'originalité de son point de vue qui mêle humour, grâce et gravité...

FILMOGRAPHIE SELECTIVE

Long métrage

EL CANTOR (90 min - 2005)

Télévision

ROMAMOR (LETTRE FILMEE BERLINOISE) (92 min - 1991)

L'ARBRE MORT (93 min - 1988)

Documentaires

MES SEPT MERES (77 min - 1999)

LA REINE DE TRINIDAD (60 min - 1997)

LA MAISON DE POLOGNE (60 min - 1983)

Courts métrages

ASSOUD ET LE MYSTERE DE LA PLAGE (45 min - 2006)

ASSOUD LE BUFFLE (45 min - 2002)

LA GARE DE... (33 min - 1999)

LA PLAGE (LES LIEUX DU MELODRAME) (14 min - 1997)

VOYAGE À ROUEN (22 min - 1994)

CARLOTA (25 min - 1992)

LES AVENTURES DE CHARLE LECHAR (3 min (I) et 6 min (II) - 1985-1986)

LES SORTIES DE CHARLERINE DUPAS (3*3 min - 1981-1983)

LE GRAND AMOUR DE LUCIEN LUMIERE (8 min - 1981)

LE MARIAGE DE JOSEPH (20 min - 1980) coréalisé avec Alain Bedos

MY MOTHER WAS A STAR (23 min - 1979)

LUCIEN LEUWEN - FRAGMENTS (32 min - 1978)

AVRUM ET CIPOJRA (10 min - 1973)

Autofictions et archives

MÉMOIRES D'UN JUIF TROPICAL (80 min - 1986)

ARCHIVES MORLOCK (depuis 1970) avec la collaboration de Daniel Belcberg

JOURNAL FILMÉ (depuis 1967)

LOU CASTEL

En 40 ans et déjà plus de 80 films, Lou Castel a tracé une ligne qui passe par une diversité de styles, genres et budgets, qui l'ont amené à travailler aux côtés d'acteurs tels que Bibi Andersson, Delphine Seyrig, Alberto Sordi, Hanna Schygulla, Klaus Kinski, Jean-Pierre Léaud, Victoria Abril, et sous la direction de réalisateurs majeurs : Marco Bellocchio, Wim Wenders, Raoul Ruiz, Rainer Werner Fassbinder, Claude Chabrol, etc.

Ses débuts remarquables au cinéma dans l'Italie des années 60 avec *I pugni in tasca* (Bellocchio) ont fait de lui l'acteur des états psychologiques extrêmes. De toute évidence, Lou Castel a été lui aussi durablement marqué par ce rôle original dont il tente de se détacher à partir de 68, mais dont il retrouve régulièrement l'évocation, notamment 30 ans plus tard avec *La Naissance de l'Amour* de Philippe Garrel et *Irma Vep* de Olivier Assayas.

Malgré l'ampleur de sa filmographie, parler de carrière en ce qui le concerne frise le contresens tant les choix rigoureux qu'il a faits sont peu conventionnels. Un terme revient de façon récurrente dans son discours, permettant de comprendre la logique qui l'a guidé depuis ses débuts : militantisme. De fait, cette ligne de conduite se traduit dans ses films, déterminant ses choix de rôles et de réalisateurs, comme *Prenez garde à la sainte putain* de Fassbinder.

Ce goût de l'engagement et d'un cinéma exigeant se retrouve en 2005 dans sa création du personnage de Clovis, descendant d'une famille de cantors, dans *El Cantor* de Joseph Morder. Un rôle parfaitement à sa (dé)mesure...





LUIS REGO

« Nous sommes des Barbies, la production nous habille, l'industrie du cinéma nous habille comme elle veut. Nous ne sommes que ses jouets, rien d'autre, » déclarait récemment Luis Rego dans une interview. Est-ce pour cela que ce jeune sexagénaire d'origine portugaise a toujours réussi à faire le grand écart entre des productions commerciales, comme *Les Bidasses en folie*, et des œuvres exigeantes telles que *Maine Océan* de Jacques Rozier ?

Touche-à-tout de génie, Rego se révèle comme guitariste, chanteur et humoriste au sein du célèbre groupe des *Charlots*. Interprète des *Bronzés* de Patrice Leconte et des *Hommes préfèrent les grosses* de Jean-Marie Poiré, il triomphe pendant plusieurs années aux côtés de Pierre Desproges dans *Le Tribunal des Flagrants Délires* sur France Inter au début des années 80.

Son grand talent dramatique est révélé trente ans après ses débuts, par Philippe Garrel, dans *Le Cœur fantôme*. Car, comme tous les grands comédiens, Luis Rego peut tout jouer, jusqu'à se fondre littéralement dans les univers qu'il traverse. Ce qu'il démontre une fois encore avec *El Cantor* aujourd'hui.

FRANÇOISE MICHAUD

Françoise Michaud a choisi de ne pas choisir. Entre Claude Zidi et Gérard Blain, Jean-Pierre Mocky ou Alain Tanner, du Super 8 au 35 mm en passant par la vidéo, elle a toujours défendu ses engagements auprès de cinéastes reconnus, inconnus ou méconnus. Le défi et les dangers sont les mêmes de se retrouver devant une Panavision ou une petite caméra qu'on ne voit pas... Pour elle, le plaisir aussi est le même face à Donald Sutherland, Marcello Mastroianni, Daniel Auteuil, Lou Castel, Luis Rego... ou face à des acteurs amateurs.

Depuis toujours, de *Mémoires d'un juif Tropical* à *Romamor*, des courts aux longs métrages, « l'égérie » de Joseph Morder incarne tour à tour dans ses films la mère, la femme, l'amante. Dans *El Cantor*, elle est tout cela à la fois. Joseph lui a dit un jour « Tu seras dans tous mes films » : en lui proposant de jouer le rôle d'Elizabeth, il a pleinement tenu sa promesse.

FICHE ARTISTIQUE

Lou Castel	Clovis
Luis Rego	William
Françoise Michaud	Elizabeth
Talila	Tania
Rosette	Paula
Pierre-François Desgeorge	Adam
Lucette Filiu	La Psychanalyste
Abraham Leber	Monsieur Spiegelman
Solange Najman	La Mère de William
Robi Morder	Le Marchand
Henri de Camaret	Moshé Fishermann
Alexandra Stewart	Edna

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Joseph Morder
Scénario	Harold Manning
Idée originale et adaptation	Joseph Morder
Image	Catherine Pujol
Montage	Isabelle Rathery
Son	Jean-Daniel Bécache, Emmanuel Soland, Frédéric Bielle
Musique	Jean-Christophe Desnoux
Production	Céline Maugis, Christophe Delsaux
Développement	La Vie est Belle Films associés European Script Fund Mannheim Coproduction Meetings
Avec la participation	Centre National de la Cinématographie Pôle Image Haute-Normandie Région Limousin Fondation pour la Mémoire de la Shoah Procirep

Film soutenu par l'Agence du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion
l'ACID



.soazig petit.