



Peau neuve

de Emilie Deleuze

Fiche technique

France - 1999 - 1h36

Couleur

Réalisateur :

Emilie Deleuze

Scénario :

Emilie Deleuze

Laurent Guyot

Guy Laurent

Montage :

Fabrice Rouaud

Musique :

L'Attrail, Supersonic

Interprètes :

Samuel Le Bihan

(Alain)

Marcial Di Fonzo Bo

(Manu)

Catherine Vinatier

(Pascale)

Claire Nebout

(Isabelle)

Fabien Lucciarini

(Jean)

Candice Dufour

(Anna)



Résumé

Testeur de jeux vidéo, marié à une infirmière, père d'une petite fille de quatre ans, Alain rêve subitement de changement. Une envie égoïste, naïve mais vitale le conduit à brusquement démissionner. Mais changer pour quoi ? Il n'en sait rien et s'obstine. Il décide finalement de suivre un stage de formation de quatre mois pour devenir conducteur d'engins de chantier. Dans le centre de formation, situé au cœur de la Corrèze, il partage la vie de dizaines d'autres stagiaires venus d'horizons divers. Mais au fil des semaines - rythmées par de rapides week-ends en famille à Paris - son désir solitaire semble s'épuiser. Seule sa rencontre avec Manu, un stagiaire fasciné par les machines, va lui permettre d'esquisser un nouveau départ...

Critique

Comme chacun sait (cf. Sofia Coppola), il n'est jamais facile d'être la fille de son père. Pourtant, avec son premier film pour le cinéma (elle avait déjà réalisé pour le petit écran **L'Incruste**, un des téléfilms de la série d'Arte **Tous les garçons et les filles de leur âge**), Emilie Deleuze (fille du philosophe) démontre qu'elle est d'ores et déjà pourvue d'une personnalité singulière, susceptible de remuer quelque peu le cocotier du cinéma psychologique à la française. Avec cette histoire, en apparence fort banale, d'un trentenaire qui décide d'abandonner son existence trop tranquille pour les joies discutables de la conduite d'engins de chantier, la réalisatrice fait preuve d'une rigoureuse fantaisie, qui s'entrecroise subtilement avec une prédi-

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

lection pour les atmosphères vaguement inquiétantes et un souci de radiographe l'ambiguïté des personnages.

Pourquoi Alain abandonne-t-il femme et enfant pour une amitié bizarre avec un type avec qui il n'a rien en commun ? Pourquoi cherche-t-il avec tant d'obstination à oublier son ancien boulot en manœuvrant les grosses machines assourdissantes ? Avec un réel talent dans le registre de l'absurdité drolatique et un humour à fleur de peau, Émilie Deleuze enregistre les contradictions et les zones de déraison de ses protagonistes sans jamais recourir aux grosses ficelles explicatives. Pour son premier film, la cinéaste signe une réjouissante étude de mœurs qui méprise les clichés et autres raccourcis, si souvent à l'œuvre avec ce type de sujet. On ne pouvait malheureusement pas en dire autant de tous les films français présentés cette année sur la Croisette

Olivier De Bruyn
Positif n°461/462 - Juillet/Août 99

Incontestablement, Émilie Deleuze aime filmer les hommes entre eux. Son film, **Peau neuve**, est essentiellement fait de ce désir de mettre à jour un lien proprement masculin, ni tout à fait amoureux, en tout cas pas explicitement, ni tout à fait amical, au sens où l'amitié est un sentiment encore trop massif pour rendre compte de la relation qui se noue entre Alain (Samuel Le Bihan) et Manu (Marcial Di Fonzo Bo, Étonnant).

Peau neuve raconte d'abord l'histoire d'une métamorphose fragile, d'un devenir incertain, celui d'Alain qui, insatisfait de son travail (il est testeur de jeux vidéos) et de sa vie de couple (il a une femme et un enfant), décide de changer de métier et de faire en province un stage de conducteur d'engins de chantier. Il s'agit clairement pour lui de quitter la simulation pour la réalité. À partir de là, le film se déplace sur le groupe des stagiaires face aux machines, cap-

tant un processus de fascination, et de peur et d'apprivoisement très particulier.

C'est le versant américain de **Peau neuve** : l'espace, les hommes, les machines et ce qui se trame entre ces trois termes. Le film pourrait, à ce moment, tout aussi bien être un western ou un film de guerre et se rattacher très directement à une tradition explicitement hawksienne. De ces qualités indéniables, parfaitement perceptibles dans le filmage et dans le jeu des acteurs, découlent peut-être les faiblesses du film, et notamment le contre-champ conjugal, c'est-à-dire la lente désagrégation du couple hétérosexuel traditionnel. Le personnage de l'épouse est dessiné à gros traits et le regard d'Émilie Deleuze est alors empreint d'une étonnante misogynie, ratant systématiquement toutes les séquences qui renvoient au couple légitime. La normalité française n'est sans doute pas un objet de désir pour Émilie Deleuze et on préfère la voir dessiner les contours d'un autre couple, celui que forment Alain et Manu, qui, tout aussi loin des clichés de la virilité que de l'homosexualité, fait de **Peau neuve** une réussite sur le mode mineur.

Thierry Jousse
Cahiers du Cinéma n°538 - Septembre 99

Propos de la réalisatrice

Il est parfois impossible d'expliquer pourquoi un jour, un instant, la vie ne vous paraît plus supportable. Pourquoi quelqu'un décide de changer de vie, de peau, du jour au lendemain. Cela n'est pas dû à une situation insupportable en soi, c'est juste qu'elle n'est plus supportable pour lui. Décider de faire peau neuve devient alors une «métamorphose» intime. Rien d'extérieur ne semble venir le justifier.

Il fallait donc qu'Alain, le personnage principal, soit le plus transparent possible, le plus normal possible. Son envie de changement ne vient pas d'une situation dramatique qu'il subirait, sociale, amoureuse, familiale. Elle n'est pas non plus motivée par un but qu'il se serait fixé. Car, dans ce cas, le changement n'aurait de sens qu'en fonction d'une réussite ou d'un échec. Ainsi placé dans une situation que l'on pourrait qualifier de «simple changement», sans motivation évidente ni but précis, Alain se retrouve soudain à l'affût. Il s'ouvre, il s'expose. Sa carapace se fissure.

Il entre dans une parenthèse de sa vie où tout devient possible. Un moment d'incertitude aussi, et de choix : il est trimbalé d'un désir à un autre, d'un lieu à un autre, Paris et Egletons (Corrèze). Jusqu'au moment où son regard se fixe sur Manu.

À partir de là, il se détache l'air de rien de toutes les évidences qui l'entourent : je suis responsable, si je ne travaille pas, je serai au chômage, si je quitte ma femme, je serai célibataire et seul, si je ne m'occupe plus de ma fille, je serai un père indigne etc... Il se donne au contraire la possibilité de rencontrer quelqu'un qui, a priori, ne lui est rien.

On imagine que si Alain avait rencontré Manu avant de se dire «je vais changer», il ne l'aurait pas vu. Et c'est là que se situe le moment important de son changement. Au départ, il commence par une grande idée stupide parce

qu'abstraite. Puis, il rencontre l'autre. Cela devient la rencontre entre un «idiot» et un homme qui a une grande idée stupide. Et Alain passe alors d'un rêve global, d'empathie un peu absurde, à une réalité toute petite, Manu.

Il me semble qu'on ne change jamais seul, mais à travers quelqu'un, ou un groupe, ou tout un peuple selon les époques. Dans le cas d'Alain, c'est en se confrontant à Manu qu'il va changer. Manu est, comme le dit Alain, «un enfant qui a une tête de vieux». Il n'est dans aucun rôle, aucun code ; il ne recopie rien, il ne ressemble à personne. C'est un idiot, au sens dostoïevskien, devant lequel on est désarmé. C'est en cela que malgré son égoïsme, sa dureté, son désarroi, l'idiot est une figure noble. Manu n'a pas de passé, car je ne voulais donner aucune explication psychanalytique ou sociale, forcément caricaturales, à sa souffrance. Par contre, il a un accent, ce qui lui confère presque malgré lui une différence et un mystère immédiatement perceptibles.

Il est dans l'instant, il a l'immédiateté de l'enfant, le rapport difficile au temps et au monde qui l'entoure, mais il n'est justement pas un enfant. Face à lui, je suis comme Alain : j'ai envie de lui taper dessus et en même temps, je pourrais le suivre au bout du monde.

S'il est démuné, il n'inspire pas la pitié. Ce qu'Alain lui offre répond à un vrai bonheur de donner. Un simple cadeau par exemple comme le simulateur de manettes qu'Alain fabrique spécialement pour lui. C'est un cadeau «particulier» qui n'existe qu'entre eux, contrairement peut-être à la Barbie offerte à Anna, et fabriquée à la chaîne pour des millions de petites filles.

Je voulais sortir du carcan des généralités. Parce qu'il me semble que ce qui définit le mieux une vie, quelle qu'elle soit, c'est justement qu'elle est indéfinissable. Elle échappe à toute classification... c'est peut-être pour cette raison qu'on essaye toujours de la faire tenir dans des cadres, des cases, comme pour

se rassurer ou avoir l'impression de la comprendre, alors qu'elle ne demande qu'à déborder, à s'échapper.

Voilà pourquoi j'essaie de ne pas bâtir des personnages-fonctions. La violence que je voulais délibérément présente dans le film n'est par exemple pas incarnée par un personnage de méchant. De même qu'Alain n'a jamais été censé représenter quoi que ce soit de sa génération ou de son milieu. Et le caractère enfantin de Manu ne confère aucune valeur particulière à l'enfance.

Ce qu'il peut y avoir de beau ou intéressant entre deux personnes, c'est ce qu'il y a entre. Ce qui m'attire ce sont ces regards, tout ce qui ne s'explique pas et qui n'appartient a priori qu'à ces personnes. J'essaie donc d'être au plus près des gens, de ce qui les regarde, dans ce qu'ils ont de particulier et surtout de ne jamais porter de jugement de valeur sur eux, pour ne pas les cantonner dans des rôles positifs ou négatifs. Comme Alain, je peux avoir au départ une idée générale du film, et puis comme lui, je suis obligée de la confronter aux autres, aux événements et à tout un tas de petites choses pour qu'éventuellement elle se matérialise.

Régulièrement, pendant l'année qui a précédé le tournage, je suis allée à l'AFPA, le centre de formation professionnelle dans lequel se déroule le stage de reconversion d'Alain. Et ce qui m'a immédiatement frappée, en plus de ce que je pouvais découvrir sur les machines, sur la personnalité des formateurs ou des stagiaires, c'est que l'endroit ressemblait à un milieu carcéral ouvert, une sorte de caserne sans murs, avec toute la violence que peut générer un lieu où n'est représenté qu'un seul sexe.

On mettrait 400 filles, seules, dans le même endroit, ce serait sans doute pareil. Comme si le risque d'explosion était dû au caractère univoque et au fait que tout aille dans le même sens.

Cette violence que je ne pouvais nier comme particularité du centre mais qui

au départ ne faisait pas partie du récit, a finalement été traitée de manière latente et invisible, c'est-à-dire comme elle s'exprimait sur place. Elle apparaît soit hors-champ, soit à travers le récit. Ce qui fait peur aux personnages, c'est ce qu'ils imaginent. A partir d'un "on dit" ou d'un détail, ils s'inventent toute une histoire, ils s'inventent toute une violence qu'ils créent et qu'ils fantasment. Ce qui leur fait peur c'est qu'ils ne savent pas ce qui est vrai et ce qui est de l'affabulation. Et la limite entre les deux est très fine. Par exemple, en ce qui concerne le personnage de «l'assassin», dont on ne saura d'ailleurs jamais s'il l'est vraiment, c'est Alain et Manu qui l'enferment dans le rôle de celui qui fait peur.

Au contraire des rôles que l'on se donne, ou dans lesquels on vous cantonne, la personnalité de chacun, et donc des personnages du film, me semble avant tout être un mélange de composants masculins et féminins. Ce qui fait que, selon les situations, les rapports homme-femme sont constamment interchangeables. Alain est profondément homme avec Manu et profondément femme avec la femme de l'ANPE (Claire Nebout).

Ce qui m'intéresse chez Alain c'est la féminité qu'il peut y avoir en lui, comme chez Claire Nebout, la masculinité qu'il y a en elle et dans le personnage qu'elle interprète. Même si, bien sûr, ils jouent leurs rôles d'homme et de femme, ils sont dans une société donnée avec ses rites, ses codes, ses habitudes.

Pascale, la femme d'Alain, est pleinement dans le rôle de la femme : elle protège l'enfant, elle ne s'intéresse pas aux machines. Mais est-ce que c'est elle qui endosse son rôle ou est-ce Alain qui la remplace dedans ?

Entre Alain et Manu, les jeux de rôles et de personnalités sont d'une certaine manière incompréhensibles et irrationnels comme dans n'importe quelle histoire d'amitié ou d'amour. La seule chose qui rend leur rapport possible, et

que l'on puisse discerner, c'est la sensibilité qu'Alain a acquise dès l'instant où il a décidé de changer. Cette sensibilité s'exerce et se manifeste ici pour un homme, Manu, ce qu'il n'avait sans doute jamais éprouvé auparavant. Mais la plupart des hommes ou des femmes n'ont-ils pas en eux un possible désir homosexuel ? Et il n'est pas impossible que plus tard, Alain ait une aventure avec Manu.

L'essentiel, c'est qu'en décidant de changer, Alain se donne la possibilité de sortir de son rôle. Et peu importe qu'au final il reconstruise une vie assez similaire, comme plein de gens qui sous prétexte de refaire leur vie finissent par reproduire la même existence. Cela ne veut pas dire que c'est un échec mais simplement qu'on se débarrasse d'une peau, jamais complètement de soi-même.

Concernant les machines, ce qui me séduit, comme beaucoup je crois, c'est évidemment leur puissance, leur grandeur et leur côté animal. J'ai toujours été surprise, et contente, de voir que des gens s'arrêtaient comme moi au bord des chantiers pour regarder ces engins au travail. En m'y confrontant de plus près, et en apprenant à les conduire, j'ai fini par les aimer différemment. La pelleteuse par exemple, c'est ma préférée parce qu'elle a quelque chose de féminin. A la différence du bulldozer qui avance et recule, en jouant de sa puissance, elle est aussi puissante mais elle a en plus une délicatesse très féminine. Elle peut ramasser un petit œuf. Toujours cette histoire de mélange...

En fait, le rapport entre l'homme et la machine ne se limite pas à une histoire de puissance, même si cela paraît a priori évident. C'est une question d'appréciation. Prenez Manu quand il dit «il faut dominer la machine sinon elle te baise», il souffre de la violence, du bruit, de sa peur, de son incapacité à la dominer. Il voit la machine comme un monstre terrifiant et bruyant. Il est dans un rapport de domination. A l'inverse, si

on écoute Alain, quand il conseille Manu, il parle de douceur, de délicatesse. Il le sort de ce rapport de domination. Et s'il peut le faire c'est aussi parce que lui-même a bouleversé certains rapports évidents en décidant de changer.

Tourner un film au milieu des machines, c'est accepter que la machine soit aussi importante que tous les gens qui l'entourent. Très vite, ce n'est plus le cinéma qui débarque, attention, les comédiens, l'équipe, le réalisateur arrivent... Nos problèmes n'étaient finalement pas plus importants que ceux de la pelleteuse. Le fait même de se plonger dans la vie du centre, de faire jouer aux formateurs ou aux stagiaires leurs propres rôles permettait de toujours maintenir une sorte d'équilibre ou de mélange entre la fiction et la réalité. Les stagiaires devaient par exemple passer leur examen même s'ils jouaient dans le film. Le cinéma n'était pas systématiquement au premier plan.

Si l'on reprend le cours de ce film, depuis son écriture jusqu'à aujourd'hui, ce qui a beaucoup contribué à en faire ce qu'il est c'est justement ce mélange, ou plutôt cet aller-retour entre la réalité et la fiction. Sans que cela soit toujours maîtrisé ou décidé à l'avance. Le fait de faire tourner des non comédiens, comme les stagiaires ou les formateurs du centre, est ainsi né d'un enchaînement de contraintes, de rencontres et d'envies, et pas d'une idée théorique ou abstraite. Au départ, lorsqu'avec Laurent Guyot, nous allions dans le centre pour écrire le scénario, nous cherchions à nous documenter d'un point de vue technique ou factuel. Et nous avons surtout découvert des gens aux antipodes des stéréotypes attendus. A l'époque, le film n'avait aucun budget, c'était le tout début, et immédiatement les gens du centre de formation nous ont proposé de nous aider matériellement. Ce qui fait qu'en dehors de l'écriture pour laquelle ils répondaient à nos questions, ils se sont impliqués dans la fabrication même du film.

Je découvrais leur univers pour l'intégrer dans le récit et eux, ils découvraient d'une certaine manière les contraintes du cinéma. Le projet devenait aussi le leur. Quand Agnès b. et Haut et Court ont décidé de le produire, je n'ai pas voulu remettre tout ça en cause. Voilà pourquoi, ils ont par la suite joué leur propre rôle dans une histoire qu'ils découvraient. Et tout ça était d'autant plus facile que la vie d'un tournage, l'organisation d'un plateau, ressemble par bien des points à la vie d'un chantier.

Propos recueillis par
Isabelle de Catalogne - Mars 1999
Dossier distributeur

Filmographie

Courts métrages :	
Un homme faible	1984
Coup de sang	1990
Jusqu'à demain	1992
Téléfilm :	
L'incruste	1994
Long métrage :	
Peau neuve	1999