

*Trilogie Jean-François Stévenin,
version restaurée 18 avril 2018*

MISCHKA

Avec Jean-Paul Roussillon, Jean-François Stévenin, ...
20 février 2002 – France – 1h56

Jeudi 6 décembre 2018 à 18h30



DOUBLE MESSIEURS

Avec Jean-François Stévenin, Yves Afonso, Carole Bouquet, ...
26 octobre 1986 – France – 1h30

*Dimanche 9 décembre 2018 à 19h

PASSE MONTAGNE

Avec Jean-François Stévenin, Jacques Villeret, ...
8 novembre 1978 – France – 1h53

*Lundi 10 décembre 2018 à 14h

*Ces deux dernières séances en
présence de **Yann Dedet**, monteur sur
les deux premiers films de J.F. Stévenin

Jean-François Stévenin est un acteur français né le 23 avril 1944 à Lons-le-Saunier. Il est également assistant de réalisation. Étudiant à HEC Paris et passionné de cinéma, Jean-François Stévenin rédige une thèse sur l'économie du cinéma. Parti en stage à Cuba sur un tournage, il apprend sur le tas et effectue tous les métiers, de technicien à assistant-réalisateur, en passant par second assistant, notamment sur le film d'Alain Cavalier *La Chamade* en 1968. (...).

Parallèlement à sa fonction d'assistant-réalisateur auprès de Jacques Rivette ou Peter Fleischmann, Jean-François Stévenin devient acteur : on l'aperçoit notamment dans *Out 1 : Noli me tangere* (1970) de Jacques Rivette ou encore dans *L'Enfant sauvage* (1970), *Une belle fille comme moi* (1972) et *La Nuit américaine* (1973), trois films de François Truffaut. Mais c'est son interprétation de M. Richet, du même réalisateur, dans *L'Argent de poche*, en 1976, qui donne un élan à sa carrière. Il tourne à plusieurs reprises avec les grands noms du cinéma français : Truffaut, Rivette, mais aussi Jean-Pierre Mocky, Bertrand Blier, Robert Enrico, Laetitia Masson. En 1978, l'acteur passe pour la première fois derrière la caméra, et réalise son premier long métrage, *Passe montagne*, dans lequel il se met en scène, donnant la réplique à Jacques Villeret. En 1980, l'acteur français s'envole vers les États-Unis pour les besoins du film *Les Chiens de guerre* de John Irvin. Il sera également à l'affiche du film de John Huston *À nous la victoire* en 1981, avec Michael Caine et Sylvester Stallone. (.../...)

Yann Dedet, né le 25 janvier 1946, est un monteur, acteur, scénariste et réalisateur français. A l'adolescence, une caméra Paillard-Bolex 8mm, la lecture de Strinberg, l'écoute d'Edgar Varese et la vision de tous les films de Bergman ouvrent la voie au cinéma, art pluriel. Voulant devenir cadreur mais cinéphage pressé de rater mes études, après un stage au Laboratoires de Tirages Cinématographiques je deviens peu à peu monteur de cinéastes que j'aimais déjà au lycée (Truffaut, sur lequel je ferai, après sa mort, un court-métrage à propos de l'affaire de la Cinémathèque), et d'autres : Makavejev, Pialat, Stévenin, Garrel, Kahn, Poirier... Ensorcelé par le Japon, je filme une fiction où un couple japonais ensorcelé par *Passe Montagne* rejoint la terre du Jura où ce film fût tourné, terre qui m'avait également ensorcelé. J'apprends le japonais et tourne quelques films là-bas, deux journaux de voyage à Tôkyô et Uchiko, deux documentaires sur le Théâtre Populaire Japonais, un film sur Sakata Eizo, peintre japonais, à Nagoya et Cunlhat (lieu de naissance de Pialat), un autre sur Miyazaki Mieko, kotoïste au Japon... et en Corse. Une quarantaine d'années après l'aventure de la fabrication de *Passe Montagne*, après avoir tenté d'écrire un scénario sur ce film vécu de A à Z, j'en écrit le roman : *Le Point de vue du lapin*. .../...
.../

MISCHKA (2002)

Road-movie carnavalesque, à la fois ultradense par l'épaisseur de ses personnages et ultraléger par sa liberté narrative et sa fluidité filmique, *Mischka* de Jean-François Stévenin est un film dans lequel on aimerait vivre.

Longtemps qu'on n'avait pas vu ça. Très exactement depuis 1986, l'année de *Maine Océan* de Jacques Rozier et de *Double messieurs* de Jean-François Stévenin. Les beaux et grands films n'ont pourtant pas manqué depuis seize ans, et les années 90 resteront comme une décennie de reconquête et de très fortes découvertes : le cinéma a relevé la tête. Mais quelque chose manquait, ces deux-là ne donnaient plus guère de leurs nouvelles. Pendant que *Fifi Martingale* se fait encore un peu attendre, *Mischka* vient combler nos plus folles attentes et nous informer sur l'état de notre paysage géographique et mental. Comment ça va ? Ben, comme ça. Voyez *Mischka* : l'essentiel y est, l'accessoire aussi...

De tous les cinéastes français, Stévenin est l'un des derniers à travailler sur des motifs intrinsèquement populaires. C'est son côté Demy. Et l'un des seuls à vouloir encore se colleter avec la représentation d'une France dite profonde, celle des départementales, de la ration quotidienne d'alcool, des monuments aux morts, de l'omniprésence des gendarmes et des touristes, des aires d'autoroute, des fans de Johnny Hallyday et des campings de Gironde.

Un pays vaste et très peuplé, rendu ici avec une précision de topographe, mais qui d'habitude est soit ignoré avec une certaine hauteur, soit pointé du doigt et vite réduit à un confortable typage. De cet humus anthropologique (haine des Allemands comprise), souvent considéré comme poisseux, Stévenin fait son royaume, son champ d'expérimentations et son aire de jeux. D'où le qualificatif de "franchouillard" que ne manqueront pas de lui accoler quelques néobeaufs satellisés, ce qui n'a vraiment aucune importance tant le film s'échappe loin de la grille culturelle admise et des conventions pataudes du naturalisme.

Comme les deux précédents films de Stévenin, *Mischka* débute par une fugue, un mouvement hors des rails : Jeanne/Jane s'est tirée de chez sa mère, son petit frère sous le bras, et veut retrouver son père, qu'elle imagine en "*clandestin*", bien planqué Dieu seul sait où. Ailleurs, un couple s'engueule sur l'autoroute ; lui hurle son désir intact, elle pleure de lassitude. Dans le coffre, à la place du chien, un vieil homme, oublié de tous, poids lourd déjà mort : il n'a plus d'horizon, tout est bouché. A la faveur d'un arrêt, il se fera la belle, en robe de chambre.

De ce sursaut vital simultané vont naître une sarabande de rencontres et une série de collisions. A l'éclatement des familles répond un vaste mouvement de reconnaissance accidentelle : tu feras le grand-père pour que les flics ne nous repèrent pas, tu seras mon père et tu t'appelleras Mischka, j'en ai besoin, tu seras la fille que j'ai perdue et tu t'appelleras Delphine, allez, quoi, s'il te plaît...

Les cartes sont sans cesse redistribuées à mesure que la cavale prend de l'ampleur, et de nouveaux personnages apparaissent au détour d'un plan : Gégène, l'infirmier alcoolique ; Joli-Cœur, la choriste manouche ; Muller, qui vit toujours chez sa mère. Et beaucoup d'autres. Une fois la ronde enclenchée, tout peut arriver. Et d'ailleurs tout arrive, surtout l'incroyable... Cette caravane de bric et de broc évoque des titres de westerns : *Le Convoi des braves* de Ford, et *Josey Wales hors-la-loi* d'Eastwood pour la structure en forme d'agglomération progressive.

Alors que son tissu est incroyablement dense, et ses personnages chargés à bloc, lourds de beaucoup d'histoires contenues, d'un poids de vie qui les fait suffoquer et s'étouffer sur place, le film respire tout de suite sans effort, comme un treillis fictionnel dont chaque maille serait aussi un pore, dont chaque ajout contiendrait sa propre valeur d'ouverture. Tout est saturé dans *Mischka*, sa bande-son fourmillante comme ses décors pleins de signes triviaux, l'épaisseur humaine de ses personnages comme l'infinité de ses possibles. Et pourtant tout y est léger, aérien, drolatique, euphorisant. La jubilation constante qu'on éprouve réside dans ce contraste fondateur entre sa profusion de tous les instants et son côté flottant, comme s'il était amarré à la glaise française, les deux pieds fichés dans du réel bien dur et néanmoins prêt à s'éparpiller aux quatre vents, la tête dans les nuages d'un ciel très peuplé, lui aussi, d'où descendent une montgolfière, le hurlement des sirènes du premier mercredi du mois, une tante d'Auxerre qui revient du Mexique et même "l'idole des jeunes" en personne, Johnny descendu de son hélico le temps d'une séquence où on se sent vaciller vers la folie douce et la joie délirante. Il faut se pincer pour y croire...

Si j'étais aussi fort que le film, je pourrais tenter de dire comment il fait, comment il réussit ce prodige d'être du très grand art tout en évacuant presque complètement la présence du cinéma. Alors que tous les autres films, même les plus beaux, surtout les plus beaux d'ailleurs, ne font plus que ça : accuser qu'ils sont du cinéma, qu'ils en viennent et qu'ils y retournent, non sans nous avoir grandement remués au passage. C'est souvent magique, mais tout de même plus confortable : on reste entre nous, bien au chaud, calfeutrés dans le plaisir d'avoir pied en terrain connu. Même chez Lynch, Hou Hsiao-hsien ou Ferrara. Seul Oliveira est ailleurs, définitivement...

Alors que là, on sent soudain comme une petite brise, puis le surgissement d'un énorme souffle de vie, l'irruption d'un réel intensifié à force d'être malaxé, une ouverture vers une soudaine visibilité de l'existence, oui, pas moins. Mais comment fait-il ? Comment faisait Renoir ? On ne sait toujours pas, certains cherchent encore. Comment font Rozier ou Pialat ? Peut-être qu'ils ne le savent pas eux-mêmes, sinon ils nous l'auraient dit, depuis le temps...

Mischka est un film *incandescent*, où le réel est "*rendu lumineux par une chaleur intense*", selon la définition du dictionnaire. C'est pourtant un film plein de trous, souvent aussi noirs que l'ensemble est solaire, d'ellipses et de coutures, d'interstices et de gouffres, marabout-bout de ficelle puis soudain le vide. C'est donc un film-puzzle, devant lequel on est gentiment prié de raccorder ce qui ne l'est pas, de bosser un peu en comblant avec ce qu'on a, ce qu'on est les quelques lacunes qui lui confèrent sa respiration aérienne. Peut-être que le plus grand effort de Stévenin consiste justement à "laisser du jeu", à accumuler les éléments sans chercher le moins du monde à les épuiser. La richesse est telle, et chaque motif si nourri, qu'on peut en prendre et en laisser, continuer à rêvasser d'un fragment déjà enfui alors que trois autres sont apparus sans crier gare.

Telle une corne d'abondance qui se remplirait à mesure qu'elle se vide, le film fonctionne à la contagion, comme ses personnages ne cessent de se contaminer, d'échanger leurs cingleries et de s'entraîner les uns les autres sur la pente savonneuse du rêve éveillé et du chemin de traverse, du "pas raisonnable" et de l'échappée belle. Mais comme l'alcool (un des grands thèmes du film, rarement traité avec une telle vérité et une si grande compassion), le social a des retours foudroyants, qui provoquent de sacrées gueules de bois, de celles qui laissent la bouche amère et pâteuse. Et si Stévenin a le détour joyeux et proliférant, il n'est pas angélique.

Une fois que tous les fils, les liens de parenté choisis et les autres les vrais, ceux-là, les motifs et les trajets, se seront gaiement emmêlés les pinceaux, dans une suite échevelée, tourbillonnante et carnavalesque qui confine parfois au fantastique social, cette longue

déviations viendra buter sur la fermeture de la parenthèse. Fin de partie, fini de rire. Mais il n'empêche que le voyage a eu lieu, à travers une banalité soudain enchantée, et qu'on reviendra souvent à *Mischka* comme vers le film dans lequel on aimerait vivre.
Frédéric Bonnaud – Les Inrockuptibles – 01 janvier 2002.

DOUBLE MESSIEURS (1986)

Huit ! Huit, semble être le chiffre fétiche de Jean François Stévenin cinéaste. Huit ans séparent en effet *Passe montagne* de son second film en tant que réalisateur, *Double messieurs*. Puis deux fois huit ans séparent ce dernier de *Mishka*, son film le plus récent à ce jour. Coécrit avec Jackie Berroyer et Bruno Nuytten, le scénario de *Double messieurs* met en scène un duo de personnages que n'aurait pas renié le Jacques Rozier du cultissime *Maine Océan* avec Bernard Menez et Luis Rego. Entre ces deux films existent d'ailleurs un lien puissant et savoureux, un acteur hors norme, personnage à part entière : nommé Marcel Petitgars quand il joue un marin irascible chez Rozier, Yves Afonso devient chez Stévenin Roger dit Léo. Le premier dit connaître les courants marins comme sa poche, tandis que le second se vante d'avoir frôlé Belmondo de près ! Logorrhéique et hâbleur, cabochard et dépassé par les événements, ce personnage haut en couleurs entraîne le film dans son sillage de coups de fil lunatiques en décisions hasardeuses. Kidnappeurs presque malgré eux, les héros imaginés par Stévenin n'en finissent pas de pulvériser les codes et autres figures imposés du polar. Et quoi de plus naturel à vrai dire quand l'objet de l'enlèvement n'est autre que la sublime Carole Bouquet ? On est bien loin de James Hadley Chase et bien plus proche des Pieds Nickelés ! Esprits rationnels s'abstenir, ici mieux vaut abandonner aussi l'esprit de sérieux, pour mieux se laisser aller à la dérive et à l'étonnement permanent ! *Laurent Delmas – FilmoTV.com*

Jean-François (Stévenin himself) et **Léo** (Yves Afonso) se retrouvent vingt-cinq ans après la colonie de vacances. Instantanément, le lien d'adolescence se retend entre eux. Ils partent joyeusement pour Grenoble en quête d'un troisième larron, le "Kuntch" dont on devine qu'ils le bizutaient. On devine parce que Stévenin sait ne pas être lourdement explicatif. C'est d'ailleurs l'un des plus grands charmes de son cinéma : rien n'est asséné, on est plutôt dans l'infra, et, corollaire, on a le sentiment que tout peut toujours arriver. Cette illusion d'aventure au coin du plan est la signature de sa mise en scène. Mais c'est de la mise en scène. Au fond, il tient son sujet, son récit, son scénario. Et sous les apparences du chemin serpentin, il y a une vraie ligne droite : le passage de l'état d'enfance à celui d'homme. Ce passage se cristallise par une apparition : à Grenoble, au lieu de retrouver le "Kuntch", François et Léo tombent sur sa femme, une Carole Bouquet à la beauté coupante. Très vite, François ne regarde plus Léo, mais cette Hélène. En quelques scènes, François laisse derrière lui la relation adolescente, complice, confusément homosexuelle, qui le collait à Léo pour la relation hétérosexuelle, d'altérité, adulte qui l'attire avec Hélène. Pendant ce temps-là, la mise en scène de Stévenin continue à se délester. Le film monte vers les hauteurs, dans l'abstraction blanche de la montagne enneigée. *Olivier Nicklaus – Les Inrockuptibles – 1^{er} janvier 1985*

Un cinéaste doit-il savoir ce qu'il fait ? Probablement que non. L'état misérable du cinéma tient sans doute dans la trop grande intelligence des metteurs en scène avec les films qu'ils font. Etre «en intelligence» avec son film ou son projet de film, c'est autant de perdu pour ce qu'on persiste à appeler encore «cinéma». Il faudrait trouver un autre nom pour ces films prépensés, prémâchés, préfilmés, fondant sur des spectateurs qui ne demandent qu'à remâcher ce qui l'a déjà été. McDonaldisation du cinéma ? Même pas. Il faudrait plutôt parler de standardisation de la pensée, de storyboardisation de l'âme. De temps en temps, même si ça se fait de plus en plus rare, un type se tient à l'écart de cette pseudo-maîtrise du «cinéma», en donnant à voir un truc qui l'étonne le premier, ce qu'on appelait dans le temps «un film». En France, deux ou trois zinzins font encore ça. Des abrutis de génie, des artistes. Luc Moullet et Jean-Claude Brisseau font ça. Jean-François Stévenin fait un peu partie de cette bande de doux dingues, d'ahuris singuliers, qui ne savent pas ce qu'ils font. Ça se voit. Surtout, ça fait des films.

Des films, Stévenin en fait un tous les quinze ans. Il a besoin de ne pas savoir s'il est fait pour en faire, des films. Ne pas savoir, c'est déjà commencer à être cinéaste. Question sentiments, Stévenin est de la famille Rozier, pas une famille nombreuse (Pialat, Pascal Thomas dans une moindre mesure), mais une famille chaleureuse, proche de ses personnages, de ses petits personnages. On n'est pas riche, on se tient chaud, on n'oublie pas la bagatelle, comme on disait du temps de Renoir ou Rossellini, grands maîtres de ce cinéma de l'expérimentation naturaliste, du mysticisme gourmand, de la rigolade privée. *Double Messieurs* (1986), le volet central de la trilogie provisoire de Jean-François Stévenin, tourne autour de deux zozos qui s'aventurent loin de chez eux pour retrouver le troisième membre du trio qu'ils formaient quand ils étaient jeunes et fous. Sont encore un peu fous, faut dire, les deux gus (Stévenin, Yves Afonso). Au lieu de retrouver leur copain perdu, c'est sa femme qui les surprend comme des voleurs, des maladroits. Ils atterrissent lourdement sur elle, comme des libellules sans ailes. Entre le bébé boy-scout grandi trop vite (Stévenin) et cette femme idéale et distante (Carole Bouquet), la rencontre est-elle seulement possible ? Dans la brume des montagnes, tout arrive. Il arrive même qu'on rêve. L'amour, c'est tellement mieux quand c'est flou. *Louis Skorecki – Libération – 20 février 2002.*

PASSE MONTAGNE (1978)

Passe Montagne, à la fois un objet à l'existence marquante, et un mouvement évoquant l'aventure et l'au-delà. A le revoir, je ne dis plus que *Passe Montagne* est un film « tout à fait intéressant », *Passe Montagne* est une œuvre d'une beauté fabuleuse et profonde. « Fabuleux » étymologiquement parlant : comme un rêve. *Passe Montagne* est un film authentiquement *bizarre*.

Tourné dans le Jura, le cambouis et la gadoue, il est, contrairement aux cyniques et amers films américains d'errance et de motels qu'il peut rappeler par son décor et ses personnages pittoresques, imprégné d'une chaleur et d'une grandeur humaines, qui comme dirait Bruno Bettelheim, donnent à notre cœur conscience. Etat de réceptivité exceptionnel.

C'est un film d'aventures : les aventures des approches de deux personnages – J.F. Stévenin lui-même, qui se met en scène, et Jacques Villeret. ? Ca raconte comment Villeret, homme de la ville tombé en panne sur l'autoroute dans le Jura, est embarqué par Stévenin dans son garage, et, y restant plus que prévu et s'y trouvant bien après quelques défensives, va pénétrer dans les rêves et la chaleur du garagiste ému par la timidité et la maladresse de ce drôle de type.

L'articulation entre les deux scènes suivantes dit bien ce qu'il y a de si beau dans le film : au début, Villeret, qui ne sait pas comment faire pour être agréable et pas trop hors du coup près du petit Jules garagiste, lui dit, dans le capharnaüm de la bicoque, pour être gentil, voix frêle et un peu bête, en le voyant prendre des gros brodequins de marche, images d'un univers étranger et fortement senti : « Oh, les brodequins ! » Plus tard, dehors, après que des éléments de complicité aient affleuré, Stévenin, qui met ses brodequins, les propose à Villeret. Regards, intonations, place de l'objet. La fraternité qui passe là est de l'ordre de l'Amour et de la sensibilité à la chose vécue, pas du tout d'une idéologie de l'existence.

L'attirance de ces deux hommes ne vient pas de l'aura habituellement érigée autour des personnages des systèmes de représentation – surplus de netteté, dégagement de leur réalité vécue -, mais tout au contraire de la façon dont chacun trouve intérêt à ce qu'ils vivent et en tire parti, façon que l'autre sait voir et apprécier. Sur le plan comédiens, la vive beauté de Jean-François Stévenin, donnée avec retenue et modestie, et la lourdeur de Jacques Villeret, donnée comme épaisseur humaine et douceur désarmée, ont une réalité extrêmement ferme, carrément fermée même, faisant que leurs réseaux d'attirance passent par l'observation surprise et intéressée de l'autre comme irréductible.

Univers de pulsion et de sensualité à la matière. Non que l'objet aurait démagogiquement quelque noblesse ou grâce ouvrière ou écologique. Les objets sont déterminants parce qu'ils peuplent en encombrant, médiatisent en salissant (jusqu'à la neige piétinée) ; il y en a partout, savamment désordonnés – et lorsque Villeret met un peu d'ordre dans la bicoque où il a ordonné le dîner qu'il va faire à Stévenin, ce n'est pas le nettoyage qui le motive, mais l'envie de se trouver à l'aise. On n'est pas dans un univers d'évacuations mais dans une tentative de prise à pleines mains des choses et des êtres.

Comme toute vraie chaleur, celle-ci ne va pas avec l'optimisme ou la consolation. Dans *Passe Montagne*, on n'espère pas, on reçoit. Film qui stimule l'envie de se faire pénétrer : on se sent, comme ses personnages, perdu et maître de soi. Le seul espoir formulé, et en plus pendant plus de la moitié du film, se perd dans la neige et le froid. Immobilité du paysage mort sous la neige. L'espoir a la forme d'un oiseau qui s'envole, il est « une forme » dit Stévenin, qui cherche son terrain – son terrain : une combe, c'est-à-dire un passage et non un refuge, et, qui plus est, un passage introuvable. (Je vois à cet égard *Passe Montagne* comme une sorte de pendant à *l'Hypothèse du tableau volé* de Raul Ruiz. Rien à l'horizon qui donne le change, mais des moments où de la chaleur trouve place.

Le morceau de glace en forme de sexe que Stévenin tient et roule entre ses mains, est-il stalactite ou stalagmite ? Dans *Passe Montagne*, avant le sens, il y a les images, et j'y vois là l'existence d'un film d'une tragique contemporanéité : il importe moins de comprendre que d'entendre, comme dans la belle littérature ou la belle musique. Comme chez Blain, qui fait durer une minute les pleurs d'un gosse ou répète trois fois un plan sur une bonne en train de briquer un carrelage. Entendre ce qui se passe, n'être pas sourd : complexité, alors que celui qui explique, restreint. La longue et magnifique scène du bistrot la nuit, interpénétration de visages, égards, vocabulaires, voix et accents, est à cet égard absolument remarquable.

In-attendu, le premier film de Jean-François Stévenin se coltine à ce qui tache et touche : dans cette relation chaleureuse au monde, attentive aux instants de pulsions et aux aspects déteignants des êtres et choses, aucune horreur n'arrive jamais : mais on sent constamment toute horreur possible (violence, viol, accident, égoïsme,...). Alors qu'il est lourd de matières, *Passe Montagne* est à tout instant traversé d'invisible et d'indicible. Objet authentiquement étrange, ce film terrien est complètement fait sur les transcendances.

Jacques Grant – n° 240 décembre Cinéma 1978.

Prochaines séances :

Cold War : 6 décembre 21h –

9 décembre 11h – 10 décembre 19h –

11 décembre 20h

De chaque instant : 13 décembre 18h30 – 16 décembre

19 h – 17 décembre 14 h –

Court métrage : *PUNCHLINE* – Fiction - 8'31 -

Christophe M. Saber

Deux tueurs “pros” peinent à trouver la phrase parfaite à énoncer avant de buter Michel.