

SANDRINE BONNAIRE JEAN-FRANÇOIS STÉVENIN JACQUES SPIESSER

# PEAUX DE VACHES

LA TRAVERSE PRÉSENTE

UN FILM DE  
**PATRICIA MAZUY**

AVEC SALOMÉ STÉVENIN - YANN DEDET - LAURÉ DUTHILLEUL - JEAN-FRANÇOIS GALLOTTE - PIERRE FORGET  
IMAGE RADUL COUTARD - SON JEAN-PIERRE DURET - MONTAGE SOPHIE SCHMIT - MUSIQUE THEO HAKOLA  
PRODUIT PAR JEAN-LUC ORMIERES / TITANS FILMS - RESTAURÉ PAR ECLAIR CLASSICS  
AVEC LE CONCOURS DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE

CNC



SORTIE LE 25 AOÛT 2021

# PEAUX DE VACHES

1989, FICTION, 87 MINUTES

—

scénario et réalisation **Patricia Mazuy**  
production **Titane / Jean-Luc Ormières**  
image **Raoul Coutard**  
montage **Sophie Schmit**  
son **Jean-Pierre Duret**  
musique **Theo Hakola**

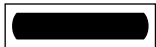
—

avec **Sandrine Bonnaire** (Annie), **Jean-François Stévenin** (Roland), **Jacques Spiesser** (Gérard), **Salomé Stévenin** (Anna), **Laure Duthilleul** (Sophie), **Jean-François Gallotte** (Jack Vrel), **Pierre Forget** (Armand), **Yann Dedet** (Bérino)

—

- Prix de l'Aide à la Création de la Fondation Gan pour le Cinéma, 1988
- Prix Georges Sadoul, 1989
- Festival de Cannes 1989, section Un certain regard
- Festival Premiers Plans d'Angers 1989, Prix du public
- Nommé pour le César de la Meilleure première œuvre, 1990

*Ivres, les frères Roland et Gérard Malard ont mis le feu à la ferme du second, provoquant la mort d'un vagabond caché là. Dix ans plus tard, Roland sort de prison et retourne chez Gérard, bouleversant sa nouvelle vie...*



DISTRIBUTION  
La Traverse  
Freddy Denaës & Gaël Teicher  
7 rue de la Convention  
93100 Montreuil  
01 49 88 03 57  
nostraverses@gmail.com







## L'HISTOIRE DE *PEAUX DE VACHES*

racontée par Patricia Mazuy

J'ai fait *Peaux de Vaches* en 1988, j'étais alors jeune et sans doutes. Les impulsions et l'énergie qui avaient lancé le film étaient multiples, mais assez basiques. Le film est un peu pareil. Étonnamment, les années n'ont fait que le renforcer, cela m'a même étonnée. Quand je l'ai revu il y a quelques mois, j'ai été troublée : il n'a pas bougé. Les mêmes défauts et les mêmes qualités, un petit côté vintage en plus. Il parle peut-être même plus directement aux spectateurs de maintenant : le paysan dépressif prêt

à tout, la femme coincée dans sa vie traversée de désirs, ça reste actuel.

### AU DÉPART

—  
– J'aimais les westerns, j'avais un peu copié pour le début sur *Josey Wales hors-la-loi*, de Clint Eastwood.  
– Je détestais souvent les fictions tournées à la campagne en France, où les hommes ont des chemises à carreaux, les dames des robes fleuries mal coupées, on fait l'amour dans les foins, la bande-son est joliment silencieuse et peuplée d'oiseaux. Je voulais montrer la campagne moderne traversée de routes, de camions, de glissières d'entrées d'autoroute, de machines agricoles hi-tech aux moteurs assourdissants.  
– J'étais amoureuse de Stévenin depuis que j'avais découvert *Passe montagne*, et je ne désirais rien d'autre que faire un film pour lui.

### ENSUITE...

—  
Après moult versions de plus en plus rocambolesques, je suis revenue à la source : l'histoire de deux frères, l'un paysan au bord de la ruine, l'autre pâtissier qui déteste la campagne et veut sortir son frère de là... Après une beuverie, ils font flamber la ferme, un vagabond meurt par accident dans l'incendie.  
Stévenin va en prison.  
Dix ans après il revient. Il s'est sacrifié pour son frère.  
À travers l'homme qui revient, le désir était de montrer une campagne moderne, agressive, violente. De catalyser les non-dits familiaux.  
Tout a été envisageable quand Sandrine (que j'avais connue sur *Sans toit ni loi*) m'a dit oui.  
Tout a été possible quand j'ai enfin trouvé un frère paysan pour Stévenin, en la personne de Jacques Spiesser.



#### PENDANT LE TOURNAGE

—

Tout a failli s'écrouler. En effet, quatre ans avant, j'avais « trop » préparé, « trop » balisé un court métrage, au point que le résultat était comme « mort ». Du coup, je pensais qu'il ne fallait pas préparer, qu'il fallait se jeter dans le vide.

C'était une catastrophe ! Raoul Coutard, qui était le chef opérateur, a été tellement désappointé par ma non préparation, blessé dans ses espérances, qu'il s'est braqué pendant la première partie du tournage. Raoul voulait la nuit en bleu, je la voulais orange-sodium-lampadaire routier... Sandrine, dont le rôle était quasi-inexistant au scénario, s'est retrouvée avec Stévenin qui chantait Johnny avec les machinos, Spiesser qui se protégeait pour rester concentré et ne pas aller au fossé avec son ensileuse, et surtout une réalisatrice qui avait préalablement érigé « le doute » comme moteur.

Résultat des courses : on tournait

en moyenne quatre plans par jour !

Et tout le monde voulait quitter le tournage !

J'ai réussi à me rassembler, en faisant bloc avec Sandrine, et en préparant le dimanche. Le deuxième mois a été fort. Des moments presque amoureux, entremêlés de tensions têtues.

#### LA FIN DE L'HISTOIRE DU FILM

—

Le film à l'arrivée ne ressemblait pas à un petit polar régional, le distributeur prévu en a été dérouter.

Nous avons alors sombré dans un moment d'incertitude, où le relativement jeune producteur Jean-Luc Ormières n'arrivait à faire venir aucun autre distributeur. Le film était comme sinistré.

Un jour d'hiver, j'ai reçu un coup de fil de France Culture. Serge Daney avait vu le film la veille, et « il voulait me parler dans la radio ». Je ne savais ni que Daney avait vu le film lors d'une projection où personne sauf lui n'était venu, ni qu'il avait une émission fort



intelligente à la radio. C'était ma première interview. Très intimidée, j'ai à peine parlé, sauf pour rectifier le fait que les machines qui faisaient peur dans le film n'étaient pas des tracteurs mais une moissonneuse-batteuse et une ensileuse.

L'émission de Daney a déclenché la suite. Le film a été sélectionné au premier festival d'Angers, où il a gagné un prix. En même temps qu'il a été sélectionné à « Un certain regard » à Cannes. Au festival d'Angers un distributeur l'a choisi et l'a sorti dans la foulée de Cannes.



# SERGE DANEY REÇOIT PATRICIA MAZUY

## « Microfilms »

première diffusion le 29 janvier 1989 sur France Culture



SERGE DANEY — Microfilms, bonsoir ! Après une longue série, « Le cinéma et sa périphérie », retour au cinéma. Et tant qu'à revenir au cinéma, autant revenir également à ce qui se fait de plus surprenant et de plus neuf, et ce qui se fait de plus neuf, est souvent fait par ce qui se fait de plus jeune. Donc, aujourd'hui, on va parler avec quelqu'un que vous ne connaissez pas et que je ne connais pas non plus, qui s'appelle Patricia Mazuy, qui vient de faire son premier long métrage, lequel s'appelle *Peaux de vaches*,

qui va sortir bientôt. Et c'est un film tout à fait étonnant. C'est un film où il y a une poigne considérable, tenue du début à la fin avec beaucoup de cohérence, beaucoup de logique, beaucoup d'énergie. Évidemment, c'est toujours ce qu'on dit un peu des films qui se passent en milieu paysan parce qu'il semble que l'énergie à la campagne soit plus facile à capter que l'énergie dans la ville, puisqu'elle est plus visible, plus isolée, on voit mieux les corps, on voit plus les efforts fournis, la difficulté à parler. Enfin, toutes ces choses dont on va un peu parler, parce que le monde rural tel qu'il est aujourd'hui, donc qui n'est plus le monde des paysans comme on disait avant, le monde des agriculteurs, on en n'a pas beaucoup de nouvelles par le cinéma et moi je le regarde toujours avec beaucoup d'acuité parce que je suis quelqu'un des villes donc, le peu que je sais de la campagne, je l'ai appris par les films. Alors, les films ont intérêt à être bons parce que s'ils me mentent, c'est un mensonge grave. Donc, le film s'appelle *Peaux de vaches*, c'est un premier film et on y voit des acteurs connus : quelqu'un de très connu en ce moment qui est Sandrine Bonnaire ; quelqu'un qui est connu et en même temps qui est une sorte de go-between du cinéma français, qui est partout et nulle part et qui est toujours intéressant, qui est Stévenin ; et quelqu'un qui était connu puis ne l'était plus beaucoup et qui revient, Jacques Spiesser. C'est le trio du film. Patricia Mazuy, je crois que vous avez fait quelques courts métrages avant de faire ce film-là. Quel âge vous avez ?

PATRICIA MAZUY — Je vais avoir vingt-neuf ans.

s. d. — Voilà, vingt-neuf ans, donc même à l'époque héroïque, c'était jeune pour faire un premier film, c'est-à-dire que



dans une période où on dit volontiers qu'un jeune cinéaste a quarante ans, c'est réellement jeune. À quel moment, vous avez décidé de franchir le pas et d'affronter toutes les choses qui s'appellent faire un premier long métrage ? Avec quelle expérience et quelle non-expérience ?

P. M. — Les courts métrages, je les ai faits il y a très longtemps, donc ils sont vraiment vieux, puis après, j'ai fait du montage. Le point de départ du film, c'était deux choses. C'était quand

j'étais stagiaire sur *Une chambre en ville*, j'avais vu Stévenin, et je voulais absolument lui donner un rôle, où il soit différent. C'était un point de départ, certes, mais je ne savais pas trop sur quoi... D'autre part, dans ma famille, presque tout le monde est paysan, et dans les films ce qui m'ennuie, c'est que souvent, les paysans ne sont pas des personnages de cinéma, ils sont paysans et c'est tout. Le paysan du film est d'abord un personnage – et aussi un paysan. Mais il est aussi compliqué dans sa tête, sinon plus, que plein

d'autres gens... Parce que souvent, les paysans dans les films étaient des gens monolithiques, qui suent, qui sont dans les moissons, il fait chaud, etc. Et je trouve que ce n'est pas ça. Et ça change, en plus. La ferme qu'on voit dans le film, elle existe, elle existe déjà. Et les gens de la ferme, les vrais, ils ont à peu près l'âge des gens dans le film. Il y a déjà pas mal de régions où le paysan a un autre rapport à la terre, il ne partira pas de sa terre mais il a aussi un rapport businessman. La petite agriculture où le rapport

est émotif, sans arrêt, est en train de disparaître, le sentiment à la terre reste mais il est accompagné de plein d'autres choses qui sont obligées d'arriver. En fait, il me semble qu'il y aura de plus en plus de fermes comme celle qui est décrite dans le film. Et il y en a déjà beaucoup.

[...]

s. d. — C'est vrai qu'on sent qu'il y a la campagne, mais que la ville n'est pas loin, que la campagne n'est plus un lieu mythique. C'est néanmoins un lieu où le temps est quand même différent de celui des villes. La première scène est très impressionnante parce que tout à fait abrupte et on met, dans un sens, tout le film pour s'en remettre, les personnages mettent tout le film à s'en remettre, tout comme nous, pour retomber un peu sur nos pieds et comprendre ce qui s'est passé. En tout cas, et ça me paraît très important dès qu'on parle du monde paysan, également en terme d'économie : c'est-à-dire ce qui s'est passé avec ces bêtes qui ont brûlé, l'assurance, comment l'un des deux frères est allé en prison, parce que quelqu'un est mort dans l'incendie, l'autre a repris la ferme... Comment finalement tout ça était beaucoup moins fou, spontané, fait divers qu'il y apparaissait puisqu'il y avait aussi derrière une sorte de calcul comme seuls les paysans peuvent en avoir. Moi, j'ai toujours pensé que ce qui caractérise un paysan, c'est un sens du calcul extraordinaire mais pas au sens péjoratif du terme, dire tous les calculs, les calculs de temps, les calculs de moments, de rencontres, de retours, d'argent aussi. Et que tous les films qui parlaient des paysans sans parler de calculs étaient des films mensongers qui faisaient des petites vignettes idéologiques ou de propagande.



Dans votre film, ça commence comme ça, sur ce qu'il y aurait dans un fait divers, le lendemain dans le journal, et petit à petit, lorsque Stévenin sort de prison, revient dans la ferme, il trouve qu'entre-temps son frère s'est marié avec une femme – Sandrine Bonnaire –, qu'ils ont une petite fille et s'instaure un rapport suspendu entre les trois personnages. Ou plutôt chacun joue très vite toutes les possibilités qu'il pourrait avoir sans vraiment aller jusqu'au bout. Et le film finit plutôt par le désamorçage de tout ça. Ce qui m'intéresse beaucoup c'est :

- 1) Que faire de la campagne au cinéma ?
- 2) Qu'est-ce qu'on fait quand on a d'abord un fait divers ? J'ai le sentiment que le film commençait, qu'on le regardait avec le même intérêt un peu voyeur, un peu curieux qu'on a quand on lit, comme ça dans le journal, un fait divers qui a l'air assez horrible, assez mystérieux et dont on se dit : « Mais qu'est-ce qu'il y a dans la tête des gens qui ont vécu ces choses, ces gens qui sont des gens simples, qui ne sont pas des gens exceptionnels ? »

Est-ce comme cela que vous avez fonctionné ? Ou au contraire avez-vous eu d'emblée tout le film en tête, avec une idée assez précise de toute l'histoire ? Ou y avait-il chez vous l'envie d'élucider, en cours de route, en cours d'écriture, en cours de tournage, des motivations de plus en plus enfouies, de plus en plus compliquées ? Quand vous avez écrit le scénario, est-ce que tout est venu d'un coup ou est-ce qu'il y avait des choses... Parce que j'ai le sentiment que le film approfondit lui-même son point de départ.

P. M. — Oui, oui, sans arrêt. Le fait divers, c'est très juste. À un moment j'avais une fin très fait divers, le film se terminait dans le meurtre... J'ai beaucoup hésité sur la fin du film,

pendant très longtemps, et j'avais prévu de tourner deux fins pour voir au montage. Et finalement, au tournage, j'étais sûre que c'était celle-là, parce que je voulais qu'on rentre dans les rapports entre les trois, puisque ça fonctionne sans arrêt sur la peur et l'émotion, je voulais une fin ouverte sur l'émotion.

[...]

S. D. — On ne saura jamais très bien pourquoi Stévenin est revenu, peut-être qu'il ne pouvait pas faire autrement. En tout cas, au moment où les rapports avec Bonnaire deviennent beaucoup trop proches, qu'elle semble sur le point de basculer, c'est lui qui finalement reprend la route et s'en va sans un regard. C'est intéressant parce que, quand on commence par un fait divers, soit on le boucle comme un fait divers, donc on fait un film à l'américaine – mais on n'aime pas beaucoup faire ce genre de chose dans le cinéma européen, on aime plutôt ouvrir des chemins et là, il y a toujours un autre danger, celui de faire un film qui devient trop poétique dans le mauvais sens du terme, c'est-à-dire, bon il est venu, il est parti, c'est la vie, c'est comme ça, la vie reprend...

P. M. — Oui mais là, ce n'est pas le côté-là...

S. D. — Je pense que le film a réussi, avec beaucoup de jugeote, à éviter le fait divers qui n'apporte que d'autres faits divers, à la suite de lui-même, ou le fait divers qui ne sert en fait que de carburant pour ramener quelque chose d'un peu mièvre sur les passions, les gens, les sentiments. Et qu'on ne perd pas de vue, l'un des sujets les plus mystérieux du cinéma en général et de votre film en particulier : qu'est-ce que c'est le rapport à la terre ? Par





exemple, il y a une scène où ils se battent, d'abord amicalement puis de plus en plus violemment où ils se retrouvent totalement enduits de boue, un peu comme des sculptures sous le regard de la femme et la terre devient symbole. Comment on fait pour filmer le rapport des gens à la terre ? Est-ce que c'est « filmable » ? D'abord, il y a le tracteur...

P. M. — ... Dans la première période, il y avait les vaches, qui ont été remplacées par les machines. Ça c'était, économique. Mais je ne voulais justement pas tomber dans un truc poétique, la lumière, les champs etc. C'est pour ça que les couleurs du film sont dans le jaune et le marron sans arrêt. C'est moins dit, mais c'est ça que je voulais qu'on sente. Si les couleurs sont jaune et marron c'est parce que c'est un film qui se passe dans la terre. Ce sont des échappées qui montrent vraiment les champs, plus que l'histoire : comme le personnage n'est pas paysan... Lui il la sent comme un

truc qui lui colle aux chaussures et rien d'autre...

s. d. — Donc c'est par la lumière. C'est la lumière qui serait terrienne.

P. M. — Et la façon de marcher, des trucs comme ça.

[...]

s. d. — Il se trouvait que, par hasard, au même moment, je lisais un roman de Faulkner. Et j'ai eu le sentiment quand j'ai vu le film que j'étais toujours dans un roman de Faulkner. Je me suis dit en sortant : est-ce qu'on est déformé par les souvenirs de la culture américaine ? Ou de la littérature américaine ? La terre comme ça, *Les Raisins de la colère*. Ce qui fait que même quand on voit l'Artois, on voit des personnages d'Erskin Caldwell, ou justement de Faulkner, qui sont des personnages toujours extraordinairement torturés, extraordinairement complexes avec

des fous de villages, avec des passions incroyables, des bêtes qui sont tuées, dont on ne trouvait pas d'équivalent dans le cinéma français, les rares fois qu'il s'est intéressé à la terre. Chez Pagnol, il n'y a que les gens qui sont importants. Il n'y a que les rapports de contrat entre les gens, pas du tout la terre, très rarement filmée chez Pagnol. Il y a quelque chose d'américain dans votre film. Un drôle d'écho américain dans un film très français – ce n'est pas péjoratif. Comme si là-dessus aussi, on avait plus de souvenirs du côté de Faulkner que du côté de Giono. Revenons à l'aspect un peu biographique. Comment on monte un film comme ça quand on n'est pas connue, qu'on a fait un peu de montage ? On a un scénario, on trouve un producteur... Est-ce que c'est la filière, disons, banale, connue ? Ou est-ce que dans votre cas, ça a été un peu particulier ?

P. M. — J'ai eu beaucoup de chance, je crois. Mais j'ai d'abord tout fait dans l'autre sens. C'est-à-dire, j'ai d'abord eu les acteurs parce que j'écrivais pour eux... En fait, le seul rôle du film dont j'ai fait un casting, c'est pour trouver un frère à Stévenin. Là, j'ai vu des comédiens parce que je ne trouvais personne qui ait un air de frangin avec lui. Je voulais vraiment qu'ils aient l'air de sortir de la même mère quand ils sont côte à côte. J'ai eu du mal. Mais sinon, j'écrivais toujours pour des gens que je connaissais et que j'aimais. Et quand j'avais une version de scénario à leur donner, je leur demandais s'ils étaient d'accord. Donc, j'avais d'abord les comédiens et ensuite le reste est venu petit à petit.

s. d. — C'est un meilleur système que d'avoir un scénario et de chercher après les acteurs, non ?

P. M. — Ça dépend de la force du scénario mais celui-là, je pense que sans l'énergie des gens dedans, le scénario lui-même à plat, il a une structure tout à fait classique. Ce qui est intéressant dedans, c'est comment les gens sont compliqués. Il n'y a pas tellement d'anecdotes à quoi se raccrocher au niveau du scénario. Je ne crois pas que pour ce scénario ça aurait pu marcher dans un autre sens en tout cas.

s. d. — Quand on a un acteur aussi étrange que Stévenin, absolument inclassable parce qu'il peut quasiment tout jouer et qui peut être, comme il est magnifiquement dans votre film, très effrayant parce qu'il fait peur et parce qu'il a peur, presque les deux en même temps (il n'y a rien de plus effrayant que quelqu'un qui a peur et donc il devient très dangereux)... Cette dangerosité très « sentimentale » et en même temps très rude de Stévenin, est-ce que c'est venu avant le scénario ou est-ce que c'est lui qui...

P. M. — Je voulais qu'il soit complètement différent de ce qu'il avait déjà été. Je voulais qu'il soit tendre, un peu autodestructeur... Comme il a été en prison à la place de son frère parce qu'il l'aimait beaucoup... J'avais gambé sur ce qui s'était passé avant, mais je prends les choses uniquement par moment, dans le cinéma, parce que c'est toujours que des moments de toute façon, après on fait les creux... On remplit les vides donc c'est le principe des ellipses sans arrêt. Pour moi, il aimait trop son frère ! Le film aurait pu s'appeler *L'Homme qui aimait trop son frère*, mais ça ressemblait trop à un truc de Huston. Ou ça faisait trop référence à du cinéma américain.

[...]

s. d. — Bonnaire, comment elle est venue dans l'histoire ? Elle aussi, elle était prévue d'emblée ?

P. M. — Je ne la connaissais pas quand j'ai commencé à écrire le scénario. Je l'ai connue sur *Sans toit ni loi*. Et après, j'ai tout le temps vu le film avec elle. Elle a le rôle le plus difficile du film pour moi, parce qu'au début elle regarde comme nous, puis elle ne le supporte plus, elle rentre dans le truc. Mais, très maladroitement parce qu'elle est comme les deux frères, c'est-à-dire qu'on ne sait pas ce qu'elle veut.

[...]

s. d. — Il y a une scène absolument extraordinaire qui est le retour de Stévenin. On a rarement vu aussi vite et aussi bien à la fois ce que c'est d'arriver là où on veut arriver et au moment où on y arrive, on reconnaît tout et on ne reconnaît rien, il suffit qu'il pleuve, qu'il y ait un mariage pour que l'espace soit changé, ce mélange entre les bagnoles, les tracteurs, la robe de mariée, la nuit de noce, la toile cirée... Tout ça arrive très vite et il y a une vraie perception de ce que c'est que de revenir.

P. M. — Je crois que quand on revient quelque part, on voit les choses comme des fantômes. Donc la pluie, tout ça, ça aide beaucoup.

S. D. : C'est l'une des plus belles scènes du point de vue de la mise en scène...

[...]

s. d. — Je me suis rendu compte en voyant le film que s'il n'y avait pas de tracteur on ne saurait plus rien filmer à la campagne. D'abord, un

tracteur c'est très beau, ça fait un bruit épouvantable, ça fait très peur, c'est un des objets les plus cinégéniques qui existe. S'il n'y avait pas eu de tracteur, il n'y aurait pas eu de cinéma soviétique je crois.

P. M. — De belles machines !

s. d. — Ce grand tracteur, je crois qu'il est jaune hein ?

P. M. — C'est une ensileuse ! Il y a une moissonneuse-batteuse, une ensileuse.

s. d. — Je suis nul ! [Rires] C'est un objet dont on comprend que quand on est aux commandes, on doit penser qu'on contrôle quelque chose de sa vie ou de la terre...

P. M. — C'est pour ça que l'Artois c'était bien : comme c'est un peu avec des vagues, la plaine avec des vagues et des parapets, ça faisait comme s'il était capitaine de bateau ! Je voulais que ce soit filmé un peu comme des bateaux. Là, il se prend pour le roi du monde ! Le son était du point de vue de Jean-François, du point de vue de son personnage, sur des choses de rien du tout, silence total. Il n'y a pas d'oiseau dans la bande-son. Sauf à un moment où ils deviennent fous, quand le frère avoue. Mais sinon, c'était un son assez agressif souvent parce que c'est comme ça qu'il ressentait la campagne en y revenant. Si on avait pris le point de vue des autres personnages pour le son, le son de Spiesser par exemple aurait été beaucoup plus plat. Mais quand je dis que c'est le son du personnage de Stévenin, ça revient aussi aux deux autres, dans la mesure où il a déstabilisé complètement leur univers en arrivant.

s. d. — C'est une question intéressante

qu'on ne se pose jamais. Il faut avoir des partis pris sur le son, une certaine rigueur... Il y a un point de vue, de même qu'il y a un point de vue pour l'image, pour la place de la caméra, il y a un point de vue pour l'écoute. Et en général, dans les films, le son est sans point de vue parce que c'est plus difficile encore que l'image puisque que le son, on ne peut pas le référer à des oreilles alors qu'on peut toujours référer l'image à un regard. Le son de Bonnaire serait comment ?

P. M. — Sur la fin, le son du film est devenu le sien aussi. Sur le début, il serait mort, comme elle ne sait rien... Et c'est sa prise de conscience, qu'elle n'est pas morte et qu'elle aussi a de l'énergie, qu'elle perd un peu en se trompant, qui fait ça. Le son aurait été plus en nuance, parce que son personnage est très nuancé. Mais... Vers la fin, je pense que le son serait exactement celui de Jean-François. Comme il arrive et il repart, c'était son personnage. C'est pour ça qu'il y a trois moments très forts au son : au tout début, au milieu et à la fin. Ça fait trois parties, simple. Parce que des chocs qui l'abasourdissent. Quand son frère avoue... La bagarre dans la boue, notamment. C'est presque la même bande son que dans la première séquence. Et à la fin, *idem*, il a un autre choc en embrassant une femme pour la première fois depuis... Enfin ça faisait dix ans qu'il n'avait pas embrassé de femme.

[...]

s. d. — Et les villes, vous les filmeriez comment ?

P. M. — Sur les lignes.

s. d. — Toujours la géométrie, dans l'espace.

P. M. — Là, on a l'impression que le film est très réaliste, mais... La ferme existe, mais tout a été complètement repeint, la route inventée, le café n'était pas un café... Beaucoup de choses ont été complètement réaménagées pour que ce soit dans les tons jaunes et bruns.

s. d. — Oui, ce n'est pas du tout un documentaire romancé, c'est une re-création tout à fait délibérée, voulue et cohérente.

[...]



# ANDRÉ S. LABARTHE REÇOIT PATRICIA MAZUY

## « Le bon plaisir »

première diffusion le 14 mai 1994 sur France Culture



PATRICIA MAZUY — Le film n'était pas sur les paysans, c'était sur les vaches. Et, en même temps, il fallait voir le travail autour. Il y avait des trucs scientifiques vachement pointus et, si après je me retrouvais à tout monter à l'intérieur, ça allait de nouveau leur donner un look de rien du tout aux paysans. Parce que là, ils sont vachement fiers. Tu vois ?

ANDRÉ S. LABARTHE — Oui, enfin on sent que ça t'a vraiment intéressée. Et alors... Bon on enchaîne, hein, on parle... Ça y est, ça tourne là, ou pas ?

Ce que je voudrais te dire... [Rires]  
C'est bon un thé, moi j'aime bien...

P. M. — ... [Rires] Ah mais c'est du bon thé...

A. S. L. — J'espère qu'on aura compris que je buvais du thé. Bon, Patricia ce qui m'intéresse chez toi, par rapport aux cinéastes que je connais, c'est que tu es vraiment à part, déjà par les sujets que tu abordes en France. En France, d'habitude, les films sont tous parisiens, ou à peu près. Et ce que j'ai vu de toi... Enfin, je veux dire, quand j'ai vu dernièrement *Des Taureaux* et *des vaches*... on n'imagine pas Chabrol faisant un film sur des vaches ! Même à ses débuts.

P. M. — Peut-être qu'on lui a pas demandé !

A. S. L. — Oui, mais enfin, toi on te l'a demandé ?

P. M. — Ah oui, oui.

A. S. L. — D'accord, et si on te l'a demandé, c'est que...

P. M. — C'est parce qu'il y avait *Peaux de vaches* avant. Donc ils ont dit « vaches », ils m'ont appelée. C'est tout.

A. S. L. — [Rires] *Peaux de vaches*, c'est aussi un film qui se passe dans des endroits qu'on n'a pas l'habitude de voir dans le cinéma français.

P. M. — C'est parce que je voulais montrer la campagne comme on ne la montre pas dans les films français. Parce que ce n'est pas vrai qu'il n'y a pas de films qui la montrent, il y a plein de téléfilms qui se passent à la campagne, en général c'est dans des bottes de paille, tout le monde a chaud

et voilà. C'est l'enfer quoi, c'est pas bien du tout. C'est des trucs où ils filment la campagne comme dans les années 1940. Et voilà... *Peaux de vaches* je l'ai fait en réaction contre ça, ça m'intéressait même plus que de mettre un côté western dans le film. Je l'avais fait en réaction contre tous ces films qui donnent une image bucolique de la campagne...

A. S. L. — ... un peu pétainiste, même.

P. M. — Oui, avec que des histoires sur le calcul, mais d'une manière où les gens n'existent que là-dedans. Alors que le calcul existe beaucoup chez les paysans mais pas de la même manière, enfin pas uniquement comme ça. C'est-à-dire que, tout est calculé, mais c'est dans un espace. Et quand on les sort de l'espace, ça ne veut plus rien dire

A. S. L. — Tu as prononcé le mot « western », et je sais que tu es fan de Clint Eastwood...

P. M. — ... de John Ford aussi.

A. S. L. — De John Ford aussi, donc c'est le western. Pourquoi ?

P. M. — Les plus beaux westerns ont un côté Antonioni, quasi. C'est-à-dire que tout de suite il y a un lien métaphysique entre l'homme, le ciel, la terre, et puis on sait qu'on a l'homme, le ciel, la terre, le cheval entre les deux et puis point barre. Après on raconte l'histoire. Donc, on n'a pas des petits trucs autour, pour s'empatouiller dans autre chose. C'est ça que j'aime dans le western. Tout de suite, c'est d'une frontalité totale.

A. S. L. — Et tu as oublié, quand même, les armes à feu.



P. M. — Les armes à feu... ouais. Non, mais si tu veux, c'est pareil, c'est direct, tu vas assez vite pour régler les conflits. Et les armes à feu aussi font que tu dépatouilles direct des trucs d'action. Les mauvais westerns sont ceux qui ne sont que de l'action. Je veux dire, les plus beaux westerns, ce qui les structure, c'est pas les moments d'arme à feu, c'est les moments de vide entre. Enfin, je trouve. Qu'est-ce que t'en penses ?

A. S. L. — Oui, oui, en tout cas, chez

Ford c'est frappant parce qu'il a un sens de la durée formidable. C'est peut-être celui qui l'a le plus.

P. M. — Oui, chez Ford c'est ça, c'est exactement ça. Mais chez Eastwood aussi.

A. S. L. — Oui... C'est-à-dire, faire naître de la durée avec des éléments réduits à très peu, finalement. Et Peckinpah ?

P. M. — Ah Peckinpah... Les plus

beaux moments de dialogue de films américains que je connaisse, c'est dans *Pat Garrett et Billy the Kid*. Et là, tu vois tout ce qui fait qu'un western est grand, c'est sur le fait que l'espace c'est une chose... c'est comme dans les films d'Antonioni, c'est-à-dire que tu peux être là ou ailleurs, et tu restes avec la philosophie. Je ne sais pas si tu te rappelles, dans le film, à un moment, Dylan vient voir Kris Kristofferson qui est poursuivi par Pat Garrett, et il lui dit qu'il s'en va. Puisqu'il est poursuivi, il faut qu'il quitte l'espèce d'hacienda



dévastée, où il y a cette sorte de deuxième vie underground qui s'est faite. Il lui dit : "So, you leave?" Et l'autre lui dit : "Yes." Mais c'est un jeu de mots qui marche en anglais, je ne peux pas le faire en français... Et Dylan lui dit : "I could leave too, I could live anywhere." Ça, pour moi, ça résume tous les westerns. Ça veut dire : « Je pourrais... »

A. S. L. — ... on mettra les sous-titres...

P. M. — ... ouais, à la radio... Ça veut dire : « Je pourrais m'en aller, je pourrais vivre partout. »

A. S. L. — C'est drôle tu arrives à résumer un film en une phrase. Soit par le sujet, là comme tu viens de le faire, soit par la morale qui commande le film. Tu travailles comme ça toi ? Est-ce que tu as, par exemple, dans ce film que tu n'arrives pas à monter, est-ce qu'il est résumable dans un... un aphorisme moral ?

P. M. — ... On peut dire que c'est Robin des bois moderne, et le désastre de l'utopie collective qui devient une survie individuelle. Mais, si tu veux, tu dis ça aux producteurs, « Taïaut, taïaut » ! [Rires] En plus, tu leur dis « C'est construit comme un western, le maire c'est un shérif... », ils disent « Taïaut, taïaut » ! [Rires] Je crois aussi que j'aime bien les westerns parce que je suis une fille...

A. S. L. — Ah oui ? C'est-à-dire... Tu es fascinée par les mecs dans les westerns ?

P. M. — Non, comment tu dis ça ! Ça devient très vulgaire. [Rires] Non, mais je crois que quand tu es une fille, c'est le pied, les westerns. Y a pratiquement rien que des hommes, ils sont soit winners soit losers... tu as tout. Enfin je sais pas, je trouve que c'est normal pour une fille d'aimer les westerns. Et puis tu vois, ça a donné aussi des trucs super bien, dans les films genre série B fauchées. Y a des westerns de Budd



Boetticher où il y a quatre acteurs et deux chevaux pour tout le monde, et ça te raconte une histoire magnifique. Et ils peuvent le faire parce qu'ils sont deux chevaux, quatre acteurs, c'est un peu une mascarade, mais ils vont droit au but de l'histoire. Après, ce qui est rigolo, c'est que les westerns tu les classifies... par exemple, on les voit torsos nus ou ils sont toujours habillés, tu vois ?

A. S. L. — Oui... Il y en a avec Indiens, d'autres sans...

P. M. — Non non, je te parle des hommes dans les westerns...

A. S. L. — Ah, oui... Tu as une préférence ?

P. M. — Non, mais je sais que je me dis « Celui-là, c'est celui où on voit le dos plein de cicatrices de Kirk Douglas ». Y a tout un truc sur la cicatrice, dans le western. Sur le corps abimé.

A. S. L. — Tous les cinéastes ont fait un western. Ou presque... Hitchcock en a pas fait... Capra...

P. M. — Je vois mal Hitchcock en faire un, parce qu'il est tellement fasciné par la femme, mais la manière dont il la voit, elle colle pas dans un western... Elle est pas comme ça dans les westerns. Elle est beaucoup plus... vache, quoi.



## ENTRETIEN AVEC PATRICIA MAZUY PAR FERNANDO GANZO

**Sofilm n° 69 / mars 2019**

(extrait)

**FERNANDO GANZO** — Vous n'écrivez jamais vos scénarios en solitaire, ce qui est étonnant parce que le seul que vous avez écrit intégralement est assez génial, celui de *Peaux de vaches*...

**PATRICIA MAZUY** — Non, pas génial ; juste bien avec des trucs super. J'ai revu le film à Belfort cette année et il n'a pas bougé depuis 1989. Les mêmes défauts, les mêmes qualités. Et le scénario, à un moment donné, patine un peu, hein. Ce qui m'a surpris, ce sont les points communs avec

Paul Sanchez : les deux sont quand même très inscrits sur un territoire, le côté western, l'exploration d'un fait divers comme point de départ... Je n'y avais jamais pensé et c'est dingue. Au départ, quand je me lance dans le scénario de *Peaux de vaches*, je copie un peu sur *Josey Wales hors-la-loi*, de Clint Eastwood. Dans le film, le personnage que joue Jean-François Stévenin rentre chez son frère (Jacques Spiesser). On sait qu'il a été en prison pour avoir mis le feu à une grange et tué un homme. Donc quand les deux frères se retrouvent, le personnage de Jacques Spiesser s'est marié avec celui de Sandrine Bonnaire. Ensemble, ils ont eu une fille. Dans la première version du scénario, celle qui avait obtenu l'Avance sur recettes, c'était vraiment une histoire de vengeance : à la fin Bonnaire et Spiesser tuaient Stévenin, ce dernier se faisait même décapiter par les deux au terme d'une bagarre dans la cuisine ! Alors, maintenant, pourquoi ça a changé ? Simplement parce que pendant le tournage, j'ai tellement aimé Stévenin que je n'ai plus eu envie qu'il meure.

**F. G.** — À la fin du film, il y a ce travelling au cours duquel Sandrine Bonnaire poursuit Jean-François Stévenin, le frappe pour qu'il ne parte pas, puis les deux s'embrassent. Jacques Rivette racontait avoir dû voir deux fois cette scène pour être sûr de ne pas l'avoir rêvée...

**P. M.** — À l'époque, j'étais assez prétentieuse. Je voulais faire une fin où il meurt et une où il ne meurt pas, pour ensuite choisir au montage. Donc dans le plan de travail, on avait mis sur une journée « tournage de la fin » mais on ne savait pas ce qu'il y avait dedans. Du coup le directeur de production est venu me voir en me disant : « Bon, quand même, c'est dans dix jours et on





n'en sait rien, dis-moi au moins si tu as besoin de matériel. » Je ne savais pas du tout ce que j'allais faire, je flippais totalement, donc pour qu'il me foute la paix, j'ai dit : « Ouais, j'ai besoin de cent mètres de rails pour un travelling. » Le jour venu, je me suis rendu compte que je n'en avais absolument pas besoin. Mais j'ai préféré ne rien dire, pour ne pas passer pour une conne. Alors je plante les rails, mais je me dis qu'un travelling de cent mètres, c'est totalement con. C'est pour ça qu'ils s'arrêtent, reviennent en arrière et changent de direction... De toute façon, ce film a plein de défauts. Passé le début, quand Stévenin s'est installé dans la ferme, ça tourne en rond. Il y a un problème dans la troisième bobine. Comme dans tous mes films.

[...]

F. G. — Commencer avec Bonnaire, Stévenin, Coutard... c'est un peu se faire encadrer dans le « cinéma d'auteur à la française », non ?

P. M. — *Dans Peaux de vaches*, tout vient de mon stage de montage sur *Une chambre en ville*, de Jacques Demy, où jouait Stévenin. On était alors en 1983 et c'était mon premier boulot payé dans le cinéma. Comme j'avais adoré *Passe-montagne*, je lui ai dit : « Je vais faire un film pour toi. » Il s'est bien foutu de ma gueule : j'avais vingt-trois ans, je portais des nattes et tout. Je ressemblais vraiment à la courge venue de sa province [sic]. Mais comme je n'avais pas vraiment trouvé de boulot comme monteuse, j'ai commencé à écrire cette histoire, pendant longtemps. Il y a eu tellement de versions différentes ! Il y en avait même une où, après la prison, Stévenin ne revenait pas tout de suite au village, parce qu'il partait faire fortune dans la pâtisserie en Australie et il en revenait avec un Aborigène. Là, j'avais touché le fond...

F. G. — Et comment vous avez réussi à faire le film ?

P. M. — Parce que Sandrine (Bonnaire), que j'avais rencontrée sur *Sans toit ni loi*, a accepté de jouer dedans. Sans elle, on n'aurait jamais pu le produire. Elle a vraiment accepté pour moi, parce que son personnage, ce n'était pas grand-chose. Sur le tournage, qui reste une catastrophe, on a dû inventer des choses à lui faire faire.

F. G. — Pourquoi vous dites que le tournage était une catastrophe ?

P. M. — J'avais fait un court métrage avant où j'avais tout bien préparé et vous savez quoi : il est nul.

Quand vous vivez ce genre de chose, vous tirez cette conclusion : « Faut pas préparer ! » Là, sur *Peaux de vaches*, je n'avais vraiment rien préparé, ce qui ne va pas du tout. Heureusement dans la deuxième partie du tournage j'ai pu remonter le courant, mais même à la fin, je ne savais pas trop bien ce que ça racontait. La seule chose que je savais, c'est ce que je voulais mettre sur l'affiche : « On a toujours envie de tuer quelqu'un de sa famille. »

[...]

F. G. — Maintenant vous habitez à Paris, mais vous n'avez jamais filmé cette ville, pourquoi ?

P. M. — Je ne sais pas si je saurais faire un film ici. Je ne m'en suis jamais sentie capable. Quand Woody Allen filme Paris, je trouve ça bien, dans le sens où on sent qu'il a pu maîtriser tout ce qu'on voit dans l'image. J'ai l'impression que j'aurais besoin de beaucoup de moyens pour pouvoir filmer ici, et je ne les ai pas. Ce n'est pas non plus que j'aie envie de « filmer les gens de province », même si ce sont des personnages à qui on donne rarement la parole au cinéma. Comme beaucoup de films se passent à Paris,

on voit souvent le même type de personnages, certains classés, d'autres déclassés... C'est peut-être aussi que je ne me suis jamais sentie chez moi à Paris. Si je suis revenue, c'était pour pouvoir travailler plus. Mais moi, ce que j'aime vraiment, ce sont les vaches. Pour mon premier film, j'ai passé cinq ans à aller au Salon de l'Agriculture. Je connaissais toutes les marques des moissonneuses-batteuses, et il y avait plus cher en machines agricoles prêtées que tout le budget du film. Je les adorais, elles faisaient peur, elles étaient belles. C'est comme ça que j'ai compris l'érotisme des machines.



# PATRICIA MAZUY

## FILMOGRAPHIE

1984 **La Boiteuse** — COURT MÉTRAGE

1988 **Peaux de vaches**

PRIX GEORGES-DADOUL - PRIX DE L'AIDE À LA CRÉATION DE  
LA FONDATION GAN POUR LE CINÉMA - UN CERTAIN REGARD,  
FESTIVAL DE CANNES - PRIX DU PUBLIC AU FESTIVAL PREMIERS  
PLANS D'ANGERS

1991 **Le Voyageur (The Hitchhiker)** — TÉLÉFILM

1992 **Des taureaux et des vaches**

1994 **Travolta et moi** — TÉLÉFILM

**AVEC** Leslie Azzoulai, Julien Gérin, Hélène Eichers,  
Thomas Klotz

LÉOPARD DE BRONZE AU FESTIVAL INTERNATIONAL  
DU FILM DE LOCARNO

1999 **La Finale** — TÉLÉFILM

2000 **Saint-Cyr**

**AVEC** Isabelle Huppert, Jean-Pierre Kalfon,  
Simon Reggiani, Jean-François Balmer

PRIX JEAN VIGO

2004 **Basse Normandie** — CORÉALISATION SIMON REGGIANI

**AVEC** Simon Reggiani, Patricia Mazuy, Bernard Maurel

2011 **Sport de filles**

**AVEC** Marina Hands, Bruno Ganz, Josiane Balasko

2018 **Paul Sanchez est revenu !**

**AVEC** Laurent Laffitte, Zita Hanrot, Idir Chender,  
Philippe Girard