

LES FILMS DE LA CAPUCINE et NiZi! présentent

Nino

une adolescence
imaginaire de
**Nino
Ferrer**

UN FILM DE
THOMAS BARDINET



 LES FILMS DE LA CAPUCINE et NiZ! présentent

DAVID PRAT

LOU DE LAÂGE

SARAH COULAUD

BENOÎT GRUEL

Nino

une adolescence
imaginaire de
**Nino
Ferrer**

2011 - France - 1h15 - Numérique - Visa n°1223 923

UN FILM DE
THOMAS BARDINET

**SORTIE NATIONALE
LE 25 AVRIL 2012**

AFFICHE, PHOTOS, DOSSIER DE PRESSE, BANDE ANNONCE

www.niz-lesite.com
www.ninolefilm.com

PRESSE

KARINE DURANCE

06 10 75 73 74
durancekarine@yahoo.fr

DISTRIBUTION

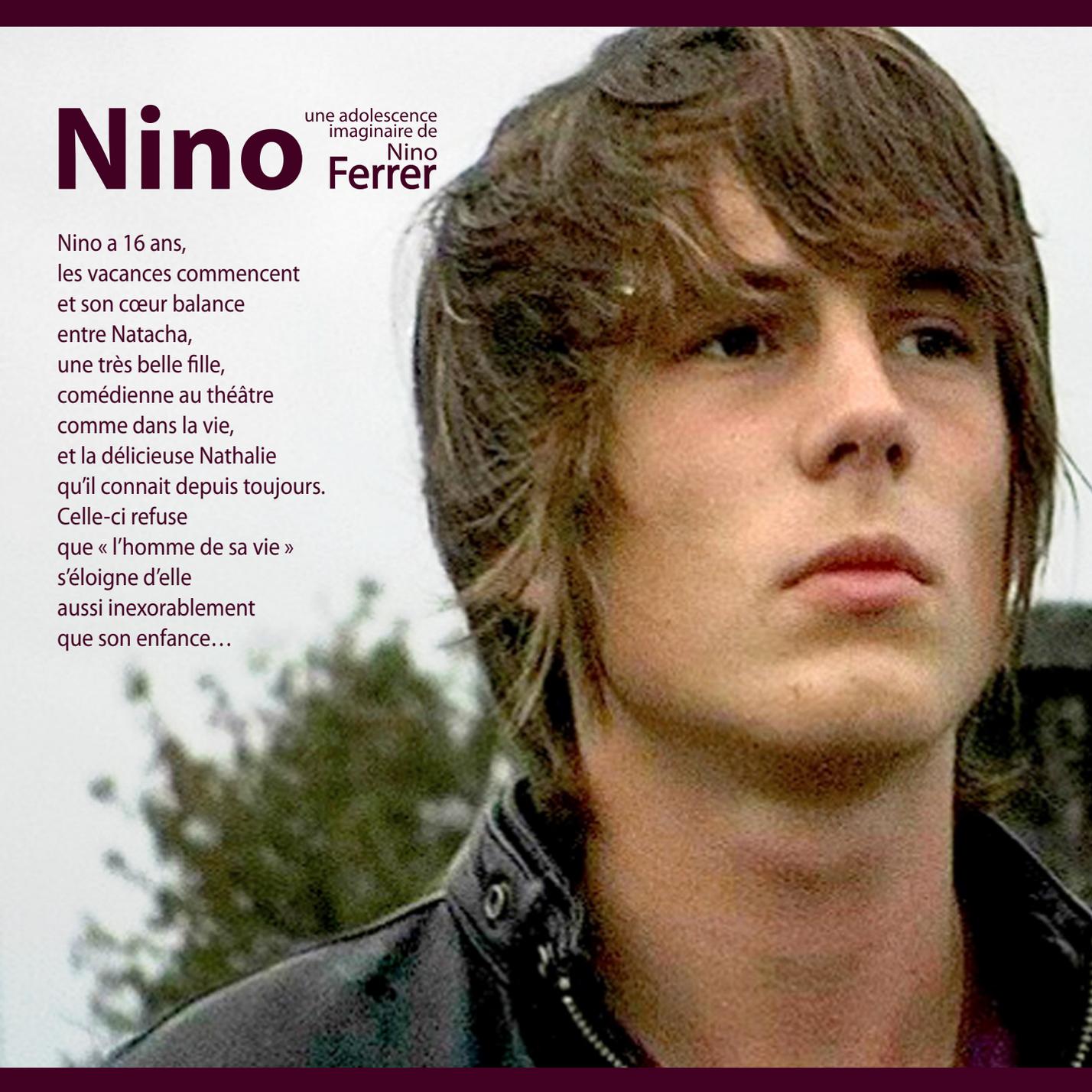
NiZ!

01 83 96 43 03
contact@niz-lesite.com

Nino

une adolescence
imaginaire de
Nino
Ferrer

Nino a 16 ans,
les vacances commencent
et son cœur balance
entre Natacha,
une très belle fille,
comédienne au théâtre
comme dans la vie,
et la délicieuse Nathalie
qu'il connaît depuis toujours.
Celle-ci refuse
que « l'homme de sa vie »
s'éloigne d'elle
aussi inexorablement
que son enfance...



ENTRETIEN AVEC THOMAS BARDINET

À la lecture du générique, on remarque le nom de Thomas Bardinet crédité à tous les postes techniques, et en plus à celui de la musique. Alors la question qui se pose d'emblée, c'est : avec qui travaillez-vous ?

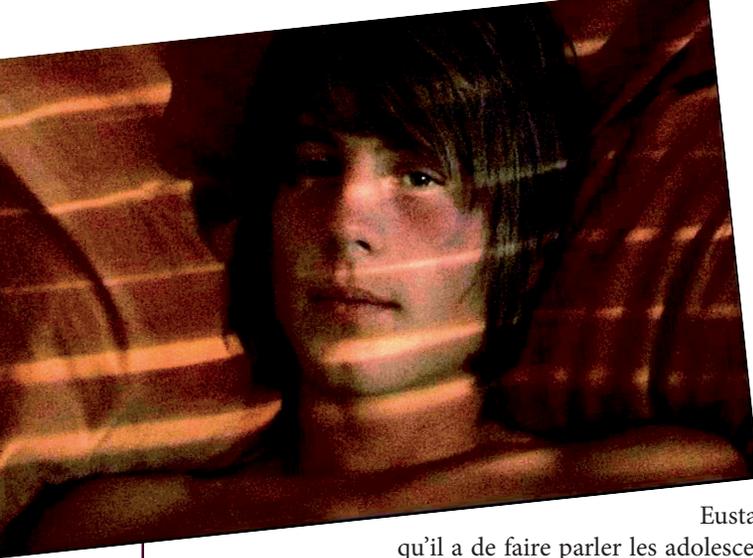
J'ai effectivement réalisé *NINO* sans équipe technique, mais je n'étais pas seul puisque j'ai travaillé avec des acteurs, sans oublier dame nature ! C'est un choix que j'ai fait avant même d'écrire la première ligne du scénario, et j'ai gardé l'idée en tête pendant toute l'écriture. J'avais juste auparavant réalisé seul *LA PETITE MÊLÉE*, un documentaire dans lequel je suivais durant une année une équipe d'enfants rugbymen et j'ai aimé cette souplesse qu'amène la solitude, je voulais voir s'il était possible de reprendre ce dispositif sur une fiction. Par la suite, je me suis quand même fait aider, que ce soit en production avec mon associée Laurine Pelassy, ou pour les finitions techniques, avec Jérôme Peyrebrune pour l'image, et Matthieu Deniau pour le son.

En revanche, beaucoup de noms apparaissent au crédit des producteurs...

Oui, ce sont des amis qui ont chacun mis un peu d'argent dans le film, ils ont signé un contrat d'association à la production et m'ont permis d'avoir un minimum d'argent pour assurer le tournage et le montage.

Quel type de matériel avez-vous utilisé ? Notamment pour le son ?

D'abord, c'est le premier film de fiction que je tourne en numérique même si j'avais beaucoup de résistance avec ça. La relation au découpage n'est pas la même qu'avec la pellicule, mais finalement il y a quelque chose qui m'intéresse et qui a à voir avec la liberté que l'on se donne en acceptant les limites de l'instrument que l'on utilise plutôt que celui imposé par d'autres personnes. D'ailleurs, je ne suis pas allé à la recherche de la Haute Définition à tout prix, au contraire, j'ai essayé de retrouver de la matière dans une image à la fois colorée et très douce, sentimentale plutôt que chirurgicale. J'avais un réflecteur, quelques bougies, et un projecteur de chantier, sans oublier le soleil et les nuages, et avec ça, on peut tout à fait composer la lumière ! Le son est le principal souci technique quand on est seul. Mais l'avantage de la fiction sur le documentaire, c'est que l'on peut prévoir où et quand l'acteur va parler. J'ai, pour des raisons esthétiques, privilégié le gros plan, et cela tombait bien, car je pouvais alors me contenter d'un micro sur la caméra. Pour les plans larges, soit un acteur perchait, soit une personne venait m'assister pour la régie. Par ailleurs, j'ai fait beaucoup de post-synchronisation de manière un peu sauvage : par exemple, le jour du tournage de la seule scène de dialogue entre les deux jeunes filles, Nathalie et Natacha, il y avait beaucoup de vent et il était impossible d'enregistrer le son direct correctement. Je n'avais pas de micro HF, j'ai donc réenregistré leur dialogue cinq minutes après la prise dans un endroit protégé du vent. Les deux comédiennes avaient encore en tête le rythme et l'émotion préservés de la scène. J'ai aussi demandé aux acteurs de porter leurs voix, qu'ils recherchent la clarté du sentiment plutôt que le naturalisme, et cela n'était pas compliqué à obtenir de comédiens venant du théâtre.



Le film n'est pas dans cette veine mais en voyant NINO, j'ai pensé à MES PETITES AMOUREUSES de Jean Eustache, peut-être à cause de la sensibilité de la présence physique de l'acteur principal qui est toujours en situation de spectateur, il est là et il regarde, d'autant plus qu'il dessine ce qu'il voit, et qu'il écrit.

Je suis de Pessac, comme Eustache, ça crée des liens ! J'aime beaucoup *MES PETITES AMOUREUSES* et c'est un film auquel j'ai vraiment pensé en tournant. Ce que j'aime chez

Eustache, c'est sa frontalité, et la façon assez particulière

qu'il a de faire parler les adolescents, sans rechercher une vérité extérieure mais un sentiment. À dire vrai, j'ai aussi beaucoup pensé à Éric Rohmer, chez lequel paradoxalement, sans être du tout dans le naturalisme, on enregistre beaucoup de naturel, dans les sentiments et dans les personnalités des acteurs par exemple. Nino est un personnage qui regarde, mais cela ne le rend pas passif pour autant, il est encore "indécidé", mais il va vers quelque chose. Il ne sait pas ce qu'il va devenir mais il y a en lui une veine artistique qu'il ne maîtrise pas encore et qui est motrice. Ce n'est pas pour rien qu'il tombe amoureux d'une fille qui fait du théâtre et qu'il est en train de dessiner lorsqu'on le découvre dans le train. Il est capable de capter des signes, celui incarné par le papillon de la fin par exemple, ce qui pour moi définit le poète. De fait, il me semble que les artistes, dans l'adolescence, sont souvent des spectateurs plutôt que les acteurs, que c'est plutôt du côté de ceux qui regardent les copains bécoter les copines qu'il faut chercher les futurs cinéastes, mais cette théorie vient sans doute de ma propre expérience qui a beaucoup nourri le film ! La scène où Natacha dit à Nino : « Tu es mon préféré » est d'ailleurs presque autobiographique. Je n'ai pas oublié cette cruelle désillusion quand j'ai compris que ces mots étaient bien loin du langage amoureux comme je l'avais cru d'abord, et, comme Nino l'espère.

NINO serait un film initiatique construit à partir des relations aux filles, sur la vocation imaginée de Nino Ferrer et celle réelle de Thomas Bardinet...

Oui, sur l'appel, je me sens proche de cette situation. Il y a un âge où je savais que j'allais faire quelque chose d'artistique sans savoir quoi exactement, mais que j'allais raconter des histoires. J'étais intéressé par cet écart fictionnel entre un personnage célèbre et iconique comme Nino Ferrer et ma propre adolescence, les échos que le trajet de Nino Ferrer faisait résonner en moi. De même, si on peut supposer que le film se déroule dans une époque qui doit être du côté des années cinquante où Nino Ferrer était lui-même un adolescent, il n'y a eu aucune velléité de reconstitution. Le film semble dire au spectateur : « on dirait que l'on serait en 1950 », comme un enfant proposant à d'autres enfants de jouer avec lui. Les années 50 du film, comme l'adolescence de Nino, sont imaginaires. Mais sans les avoir connues, elles font partie de moi, comme pour beaucoup

de personnes de ma génération, parce que la culture qui s'est construite à cette période nous a influencés, mais aussi, plus simplement, parce que ce sont les années de la jeunesse de mes parents, le moment où ils se sont rencontrés, et sans lequel je n'existerais pas ! Sans avoir vécu ces années-là, je peux donc dire que j'en viens. De fait, très tôt, j'ai décidé de ne pas chercher la réalité de l'époque, des vêtements, des décors ou du look, ce qui donne au film un côté un peu intemporel que j'assume totalement. Par exemple, la coiffure de David fait penser au Nino Ferrer que tout le monde connaît mais n'est absolument pas celle du jeune Nino dans les années 50. Certains détails de la vie du vrai Nino apparaissent néanmoins, souvent de manière souterraine, et m'ont servi à construire le personnage : sa double nationalité franco-italienne, le fait qu'il aimait dessiner, et qu'il a beaucoup peint vers la fin de sa vie, y compris les pochettes de ses disques, la ressemblance de Lou avec Brigitte Bardot avec laquelle Nino a eu une histoire. Après, il y a aussi des détails qui toucheront les "fans" de Nino. Naturellement, le fait de connaître la fin tragique du vrai Nino Ferrer peut colorer différemment la vision que l'on a du film.

On a l'impression que l'épisode de l'adolescence de Nino Ferrer est davantage inspiré par ses chansons que par sa vie réelle.

Des chansons ont inspiré mes films depuis *LE CRI DE TARZAN* avec Dick Annegarn, en passant par *LES ÂMES CÂLINES* et Michel Polnareff. Souvent, les chansons les plus fortes échappent à leur auteur. Charles Trenet chantait « l'âme légère des poètes c'est leurs chansons », je suis parti de cette proposition : inventer à partir de "l'âme légère" plutôt que de la vérité biographique du personnage, et créer un personnage qui aurait été inventé par ses chansons plutôt que l'inverse. Par ailleurs, le film est hanté par un autre fantôme, celui d'une jeune fille qui m'était proche et qui ressemblait physiquement à Nathalie. Je pense que quand on écrit et tourne vite, on capte davantage de choses,

on est très réceptif à ce qui passe dans l'entourage immédiat, nos propres vies, et on parvient à le transmettre. C'est beaucoup plus compliqué quand il se passe du temps entre l'écriture et le tournage, car au moment où l'on commence enfin, on ne prouve plus forcément les mêmes sentiments que l'on avait en écrivant le scénario.

Vous avez également composé la musique du film. Un peu comme une voix off...

Ce sont des moments de commentaire musical, un peu comme les intertitres des films muets, des petits morceaux que je joue moi-même au piano (je ne connais pas le solfège), et qui sont volontairement contrastés avec les arrangements sophistiqués des chansons de Nino Ferrer.



Mes mélodies maladroites ajoutent quelque chose d'affectif à ce que je vois, j'ai éprouvé le besoin de ce commentaire personnel... C'est une musique qui me représente, les instants où elle intervient ne sont pas prémédités, ils disent que j'ai envie d'être là, pas pour paraphraser, mais pour être présent. Faire un film doit selon moi rester quelque chose de léger, et aussi, cela m'amuse beaucoup de chercher sur mon piano la musique pour *NINO*.

Quand avez-vous décidé que ce serait la voix de Nino Ferrer et pas celle de David que l'on entendrait sur les chansons ?

J'y ai pensé en fin d'écriture, mais c'est en faisant des essais que je me suis décidé, cela m'a tout de suite touché, cette voix de Nino Ferrer adulte portée par un autre corps adolescent, comme un fantôme que l'on aurait besoin d'invoquer, auquel on permettrait pour cela de respirer, de s'exprimer l'espace d'un instant. Comme dans les moments chantés et dansés d'une comédie musicale, où l'on rêve du futur ou du passé, nous entendons furtivement la voix du vrai Nino et nous nous projetons dans le futur du personnage, futur qui pour nous spectateur du 21^e siècle est déjà le passé d'autant plus que la voix entendue n'est plus de ce monde. Ce sont des émotions confuses qui s'entremêlent, et chacun doit les ressentir comme il l'entend, c'est le cas de le dire, mais elles me semblent contenir ce que le film a de plus secret, mystérieux et intime.

On a le sentiment dans NINO, comme dans tous vos films, que l'échappée, le déplacement appartiennent aux adolescents, comme s'ils étaient kidnappés par l'espace, et qu'ils trouvaient naturellement les moyens de s'y élaborer un ailleurs, un monde de trajets fluides, notamment à vélo, et leur propre conduite échappe à celle d'un autre monde, plus installé, celui des adultes qui eux conduisent des voitures.

C'est vrai qu'il y a dans tous mes films l'idée de fugue, un acte lié à l'enfance, un espace de liberté que l'on prend aux parents. C'est un mouvement que je trouve beau et passionnant à explorer car il exprime une envie de lutter contre un conformisme. C'est cette beauté que je désire mettre en scène car elle fait partie de nous tous, plus ou moins enfouie, mais ne demandant qu'à ressortir. De ce point de vue, avec *NINO* c'est la première fois que les parents sont exclus du cadre. Ils sont là, hors champ, mais ce n'est pas mon problème, disons, ce n'est plus mon problème. Quand le film commence, on pourrait dire que la fugue aussi a déjà commencé, puisque les parents sont, et c'est un choix très prémédité, exclus du récit. Tout se déroule donc strictement dans cette échappée entre adolescents, et la période des vacances n'a pas été choisie par hasard. Je ne voulais pas qu'y figure le nœud familial, les incompréhensions et le rapport au père, très présents dans mes films précédents. J'y vois un lien avec mon rapport au cinéma : quand je tourne, j'ai l'impression de revenir en enfance, et si dans la vie je suis extrêmement sage, sur un tournage, j'aime sentir une certaine forme d'euphorie, je me mets à fumer, à picoler un peu j'avoue, j'aime que l'ambiance soit joyeuse, que les gens soient heureux d'être là, et j'ai l'impression de jouer, un peu comme sur une scène imaginaire telle que les enfants s'inventent et où ils créent leurs personnages et leur donnent des voix. Le cinéma doit selon moi rester quelque chose d'enfantin et *NINO* incarne ça, une évasion contre une certaine manière de fabriquer un film, remise joyeusement en question comme un enfant face à des parents trop raisonnables, qui leur

demanderait : pourquoi n'y aurait-il qu'une seule façon de faire un film ? Doit-on passer des années à écrire un scénario, n'est-il pas légitime de se lasser d'une histoire comme un enfant qui ne s'amuse plus devant un jeu trop utilisé ? *NINO* s'est justement écrit contre cette souffrance et surtout lassitude que l'on éprouve face à un projet qui, d'écriture en réécriture, de recherche de financement en présentation à diverses commissions, perd sa raison d'être. J'ai écrit des scénarios que je n'ai pas pu mettre en scène et c'est une frustration incroyable. Dans ce processus obligé du cinéma d'auteur français on perd une énergie folle. Ici, tout s'est fait plus légèrement parce que je savais que j'allais tourner vite. J'ai commencé à écrire en janvier, six mois après, je filmais, et toute la période intermédiaire a été heureusement occupée à faire des repérages et à voir les acteurs en réécrivant au fur et à mesure et ça change tout.

Comment avez-vous rencontré les acteurs ?

J'avais réalisé un petit film institutionnel avec Lou de Laâge, une commande de la ville de Bordeaux, candidate pour devenir la capitale européenne de la culture et que j'avais déjà tourné seul avec la même caméra que celle utilisée pour *NINO*. J'avais rencontré Lou auparavant dans une réunion familiale, on a de la famille en commun et je savais qu'elle voulait être actrice. Comme ça s'est bien passé, j'ai eu envie de retravailler avec elle. Elle m'a dit qu'elle était dans un cours de théâtre qui avait formé une petite troupe, et je suis allé assister à des répétitions dans le petit village de Montendre, en Charente Maritime. J'ai été



vraiment impressionné par leur travail. Ils répétaient *Arlequin, serviteur de deux maîtres*, la pièce de Goldoni qu'ils jouent dans *NINO*. J'ai demandé et obtenu l'autorisation de les filmer, et je suis revenu les voir souvent, du coup, j'ai des heures passionnantes de répétitions filmées. Initialement j'avais envie de construire une fiction en utilisant ces captations... David Prat et Benoit Gruel, Nino et Polo, faisaient partie de la troupe. Quant à Sarah Coulaud, elle était élève de la même école de théâtre, de la même enseignante, Alice Michel, qui est institutrice dans le civil et passionnée éperdue de théâtre (elle joue dans le film son propre rôle) qui me l'a présentée.



À quel moment a débarqué Nino Ferrer ?

C'est venu plus tard. J'ai un ami, Pierre Carles, le documentariste, qui est venu me voir à Bordeaux à Noël avec un projet à base d'archives et de documents à propos de Nino Ferrer qu'il aime beaucoup. Je cherchais un sujet pour tourner un film l'été suivant. Nous nous sommes mis d'accord pour dire que Léo, mon fils qui joue dans *LES PETITS POUSETS*, et avec lequel j'avais envie de retourner, ressemblait à

Nino Ferrer. J'ai donc commencé à écrire tout en écoutant toutes les chansons de Nino, et je me suis attaché à ce personnage que j'aimais un peu comme tout le monde, mais que j'ai redécouvert à travers ses morceaux, en particulier le merveilleux *L'arbre noir* qui est le fil rouge du film. Et puis, j'ai vu des liens entre la façon que j'envisageais de faire le film, et la vision des choses de Nino Ferrer qui privilégiait la liberté de créer avant tout, cherchait à faire sa musique comme il l'entendait, et pour cela avait mis en place un système d'auto-production assez proche de ce que j'ai fait pour *NINO*. Et puis, mon fils m'a dit un jour qu'il ne se sentait pas capable de tenir le rôle, mais je m'étais trop attaché à Nino Ferrer pour m'arrêter, le film était déjà en marche, j'ai donc continué à écrire, cette fois pour David que j'avais vu aux répétitions de la troupe et que je trouvais aussi excellent acteur que très ressemblant à Nino. D'ailleurs, lors de la première projection, Pierre, un des fils de Nino Ferrer, est venu lui parler et lui a dit « ça m'a fait plaisir de voir mon père à l'écran ». Seul le personnage de Sarah a été écrit sans savoir qui l'incarnerait, mais il y a dans d'autres scénarios que j'ai écrits un personnage qui lui ressemble, j'avais donc l'impression de retrouver une vieille amie et j'étais content de pouvoir enfin lui donner vie...

Comment le définiriez-vous ce personnage de Nathalie que je trouve très attachant ?

C'est un personnage sans compromis, en quête d'absolus, qui dit des choses énormes et définitives, qui n'est pas "malin", ou stratégique, qui s'engage totalement, avec ce que cela peut avoir de dangereux... C'est le personnage vers lequel on va, auquel on a envie de s'identifier, et ça me plaît, même si j'aime tous mes personnages. Je l'ai conçue en totale opposition à Natacha dont on ne sait jamais si elle dit la vérité. C'est une actrice à plein temps, jamais aussi sincère que lorsqu'elle ment, et semble bien ennuyée quand Nino lui demande innocemment : « Et qu'est-ce que tu es ? »

Nathalie me fait penser à Katherine Hepburn, dans Sylvia Scarlet de George Cukor, dans un contexte et un registre différents, quoique le film commence dans un train, et se développe dans le milieu un peu louche d'un théâtre itinérant avec ses spectacles en pleine nature...

Ah oui, c'est vrai, ce personnage de Cary Grant, extrêmement cruel, je n'y avais pas pensé ! En revanche le théâtre au cinéma m'intéresse toujours. Comment ça fonctionne par exemple chez Rivette et chez John Ford, notamment quand les représentations ont lieu dans des espaces improbables, par exemple, dans *LA POURSUITE INFERNALE*, quand l'acteur déclame dans un saloon du Shakespeare, je trouve ça

vraiment formidable, ce moment qui surgit et qui tient au miracle et qui fait que, tout à coup, on passe à la représentation, aux masques, au théâtre. Qu'un rituel se mette en place malgré l'hostilité apparente du lieu, que ce soit un bar bruyant, ou la nature indifférente, comme dans la scène où Nathalie et Polo improvisent au bord du lac.

Les rivages sont des lieux privilégiés dans tous vos films...

Oui, avec les déplacements à vélo, les bords de l'eau, mer, rivières, ou lacs, reviennent dans chaque film, même dans les *ÂMES CÂLINES* qui se déroule pourtant dans Paris, mais qui fait un long détour au bord du canal de l'Ourcq. Ce sont des lieux très romanesques. Quand j'ai découvert l'endroit pour la scène de la bagarre, sur les falaises avec la mer en contrebas, les chênes verts tordus, l'espace naturel m'a dicté la façon de filmer cette embuscade. La bagarre filmée avec cette proximité de la plage comme lieu agréable et attirant, paraît encore plus douloureuse, on entend la joie des vacanciers, les bruits de bord de mer, qui contraste avec la souffrance de Nino. La référence esthétique tout à fait consciente pour cette séquence c'est *PIERROT LE FOU* de Godard.

Est-ce que vous avez été influencé par d'autres films ?

Je suis dingue de John Ford, et cela m'a fait plaisir de penser, en le revoyant pendant le montage, que *NINO* avait des points communs avec *YOUNG MISTER LINCOLN*, tout d'abord parce que les deux films participent d'un même genre, que l'on pourrait définir comme « anti-biopic ». Chacun raconte et imagine l'apprentissage et la jeunesse d'une personne célèbre, est mené par l'idée d'un personnage qui avance vers un destin exceptionnel dont il a l'intuition. Et ce qui me touche beaucoup chez Ford, c'est qu'il sait faire communiquer les vivants avec les morts, et j'y ai pensé en écrivant et en tournant la dernière scène de *NINO*, quand les garçons construisent la cabane pour la défunte.

Et parmi les cinéastes plus récents ?

La séquence où les deux acteurs parlent face caméra est proche du cinéma d'Eugène Green et j'aime beaucoup par exemple *LE MONDE VIVANT*, mais je ne suis pas comme lui un puriste. Je revendique une certaine forme de bâtardise, dans le ton changeant du film, comme dans la direction d'acteurs. Par exemple, les deux actrices, Lou et Sarah, ont des façons de jouer très différentes et c'est ce contraste qui m'a intéressé. Lou est plutôt proche des actrices de la Nouvelle vague (elle ressemble à B.B., mais aussi à Anna Karina) alors que Sarah est plus « bressonienne », et faire coexister ces deux références en apparence irréconciliables était tout à fait volontaire.





Il y a aussi, dans le film, un clin d'œil à mon ami Vincent Dietschy, qui avait produit *LE CRI DE TARZAN*, et à son premier film, *JULIE EST AMOUREUSE*, où le théâtre a une grande importance.

Les lieux ont une importance cruciale, comment avez-vous procédé aux repérages ?

Comme les acteurs étaient charentais et que, pour des raisons matérielles, je ne voulais pas tourner dans des endroits trop éloignés les uns des autres, j'ai prospecté en Charente. La maison de Nino est en fait

celle des parents de Lou, et c'est derrière celle-ci qu'ont été tournées les scènes de théâtre. La plage, avec ses étranges falaises de craie, est une plage de l'estuaire de la Gironde, toujours en Charente Maritime. Le lac est plus éloigné, c'est celui de Lacanau que je connais bien, et j'étais sûr que sur cette rive assez inaccessible, il n'y aurait personne même pendant les vacances d'été.

Vous semblez avoir un rapport très intuitif à l'espace, dès LE CRI DE TARZAN, qui va de pair avec une relation inspirée au découpage du temps, le paysage y est primordial et il retrouve dans vos plans ses forces élémentaires...

Ah oui, dans *LE CRI DE TARZAN*, ce plan de tempête qui s'est réellement abattu sur nous au beau milieu de la prise, c'est un souvenir merveilleux. À la fin des *PETITS POUSETS*, on voit le garçon joué par mon fils marcher dans la forêt. Sa silhouette se découpe au milieu des arbres, un lac au loin, c'est un plan très simple mais je l'aime beaucoup. Il y a là un mystère qui me touche, sans doute parce qu'à la fois j'avais l'impression de filmer une vérité de mon fils, sa dégaine particulière, et en même temps, je le filmais dans la nature. Dans ce contraste entre cette forme humaine de passage sur cette terre et la nature immuable se niche une réalité indéfinissable, spirituelle qui me captive et se traduit en espace et en temps.

C'est un temps imprévisible qui caractérise le découpage de vos films, un temps qui appartiendrait au moment de l'enregistrement, à l'esprit des personnages ou des situations ?

Je pense que la durée des scènes ne se définit pas seulement au moment de l'écriture du scénario, le temps est aussi géré pendant le tournage, et ce qui se passe au jour le jour sur le plateau va influencer ma perception. Loin d'être un problème, c'est au contraire dans la façon de réagir à ces imprévus qu'un cinéaste, selon moi, se définit, et son film avec. Il faut accepter de se perdre dans un tournage pour mieux

trouver son film qui, petit à petit, dicte sa loi. Se mettre au service de cette voix, en étant à l'écoute des humeurs, du temps et de la lumière. Je ne fais jamais de story-board, j'aime que l'espace d'une séquence s'impose à moi au moment du tournage, comme une vérité qui m'échappe mais qui me guide si je sais l'écouter.

Comme chez Rivette

Oui, le tournage accueille une vie autonome du film. Et chaque film doit s'inventer ses règles du jeu. Cela me plaisait par exemple avec NINO de faire un film où un baiser redeviendrait une chose extraordinaire, un peu comme au début du cinéma, une transgression presque originelle. Mais cela a sans doute aussi à voir avec ma propre adolescence où, comme Nino dans le film, j'ai eu le temps de désirer mon premier baiser.

*Propos recueillis par Marie Anne Guerin
Janvier 2012*



BIOFILMO THOMAS BARDINET

Thomas Bardinet est réalisateur, scénariste, monteur, producteur, et musicien. Il vit ses vingt premières années à Pessac, fief de Jean Eustache et d'Émile Couzinet. Entre *MES PETITES AMOUREUSES* et *QUAND TE TUES-TU*, il décide de ne pas choisir. Au terme de ses études à l'IDHEC, il forme le collectif *Sérénade Productions*, avec des cinéastes, notamment, dont il montera les films : Vincent Dietschy, Dominik Moll, Gilles Marchand et Laurent Cantet.

Il réalise cinq courts-métrages, parmi lesquels *LE JOUR DU BAC* (Grand prix à Clermont Ferrand, Sélection à Venise) et *SOYONS AMIS !* (Prix Jean Vigo, Grand prix de la Critique, Sélection à Cannes).

Thomas Bardinet signe un premier long-métrage, *LE CRI DE TARZAN*, une tragi-comédie qui relate les mésaventures d'un appelé du contingent, emportée par la musique d'une grande idole, Dick Annegarn.



Après la liquidation de *Sérénade*, il revient avec un second long, *LES ÂMES CÂLINES*, où il y réinvente un Paris ludique et poétique. François Berléand y trouve « un premier premier rôle », celui d'un peintre séducteur fauché, libertin et philosophe qui donne la réplique à Valérie Donzelli. Après une apparition en accordéoniste dans *LE PONT DES ARTS*, Bardinet retourne dans le bordelais, et, malgré son amour pour la musette, il décide d'appliquer la philosophie punk à la lettre - laquelle recommande de ne pas hésiter à faire ce pour quoi on n'a aucune compétence - et monte sa société de productions, Les Films de la Capucine, qu'il dirige aujourd'hui avec Laurine Pelassy, pour produire son troisième film, *LES PETITS POUCETS*. Tourné en deux semaines dans la forêt des Landes, avec ses propres enfants, il y raconte le désarroi de parents contraints d'accepter la règle du jeu d'un cache-cache primitif imposé par leur progéniture.

Presque en même temps, il réalise et co-produit un documentaire qui dit exactement le contraire, consacré à des petits rugbymen qui apprennent les lois d'un jeu sophistiqué imposé par leurs aînés. Mais dans ces deux propositions, finalement distribuées ensemble en salles, la question est identique : Les enfants s'en sortiraient-ils ?

L'interrogation demeure dans *NINO, UNE ADOLESCENCE IMAGINAIRE DE NINO FERRER*, ou *LA CAPITAINE* et *L'AGNEAU DE MOMO*, en cours d'écriture.

Thomas Bardinet vient d'achever son sixième court-métrage, *SUPERDOG*, un film délicatement fantastique avec Laure Calamy, l'une des superbes héroïnes d'*UN MONDE SANS FEMMES*.



LONGS-MÉTRAGES

- 1995 LE CRI DE TARZAN
Sélection aux Festivals de San Sebastián, Bergame, Gênes
- 2001 LES ÂMES CÂLINES
Sélection aux Festivals de Namur, Palm Springs, Istanbul, Gênes, Albi, New York, Sao Paulo, Ottawa...
- 2007 LES PETITS POUSETS
- 2012 NINO, UNE ADOLESCENCE IMAGINAIRE DE NINO FERRER
- EN PREPARATION LA CAPITAINE
L'AGNEAU DE MOMO

DOCUMENTAIRES

- 1986 LE CLOS BAS-BRION
- 2007 LA PETITE MÊLÉE
- EN PREPARATION LA PETITE MÊLÉE A GRANDI
LE VIN C'EST DE L'AMOUR

COURTS-MÉTRAGES

- 1987 LES DIEUX DU SPORT, LES DÉMONS DU SOMMEIL
- 1991 CAROLINE ET SES AMIS
Grand Prix du court-métrage Festival de Dunkerque
- 1992 LE JOUR DU BAC
Grand Prix & Prix Canal+ Festival de Clermont-Ferrand / Sélection officielle Mostra de Venise
- 1997 SOYONS AMIS !
Prix Jean Vigo 1997 / Grand Prix de la Critique 1998 / Sélection aux Festivals de Cannes « Cinéma en France », Vancouver, Göteborg, New York, Tokyo, San Sebastián...
- 2008 BORDEAUX CLIC CLAC
- 2011 SUPERDOG
- EN PREPARATION LA FORMULE DU BAISER

MONTAGES

- 1991 UNE LEÇON DE FRANÇAIS de Vincent Dietschy
- 1992 CHAHINE AND CO de Jean-François Comolli (Collection *Cinéma de notre temps*)
- 1993 JOYEUX NOËL de Gilles Marchand
- 1993 INTIMITÉ de Dominik Moll
- 1996 JEUX DE PLAGE de Laurent Cantet

BIOFILMOS COMÉDIENS

David, Lou, Sarah et Benoît ont entre 18 et 23 ans. Ils sont issus de la troupe de théâtre « LES PICCOLOS » de Montendre en Poitou-Charentes, où ils ont été formés pendant de nombreuses années par une professeur passionnée, Alice Michel, par ailleurs institutrice. En 2011, ils se sont séparés et ont pris leur envol, chacun à leur manière. Si David Prat étudie le commerce à Bordeaux, son désir de revenir sur les planches ou au cinéma est intact.

Sarah Coulaud est entrée au Cours Claude Mathieu. Benoît Gruel vit à Lyon où il se consacre entièrement au théâtre. Et Lou de Laâge a déjà un beau parcours puisque après avoir incarné au cinéma une éblouissante Gabrielle dans *J'AIME REGARDER LES FILLES* où elle partageait l'affiche avec Pierre Niney, et interprété Blanche-neige pour la télévision, elle vient de terminer le tournage de *JAPPELOUP* aux côtés de Guillaume Canet, Marina Hands et Daniel Auteuil.

DAVID PRAT



LOU DE LAÂGE



SARAH COULAUD



BENOÎT GRUEL



Nino

une adolescence
imaginaire de
**Nino
Ferrer**

2011 - France - 1h15 - Numérique - Visa n°1223 923

AVEC

DAVID PRAT

LOU DE LAÂGE

SARAH COULAUD

BENOÎT GRUEL

LA TROUPE DES PICCOLOS DE MONTENDRE

ALEX GOLINO

ANNE HIRIBARREN

ALICE MOURGUES

BENOÎT MICHEL

SAVANH RAMBAUD

JUSTINE LAUTRETTE

MANUEL LEVELLY

JESSE MELLETT

JULIEN BARDINET

CHRISTIAN LOUSTAU

DOMINIQUE DE LAÂGE

PIERRE CARLES

SCÉNARIO IMAGE SON MONTAGE MUSIQUE THOMAS BARDINET

PRODUCTION LES FILMS DE LA CAPUCINE - THOMAS BARDINET - LAURINE PELASSY

AVEC L'AIDE AU DÉVELOPPEMENT DE LA RÉGION AQUITAINE

AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION POITOU-CHARENTES

DISTRIBUTION FRANCE NiZ!



NiZ!

AFFICHE & GRAPHISME SOFI KRASSIK