

Arnaud Desplechin

« Mathieu et moi, on a fait dans ce film tous les tours de prestidigitation qu'on connaissait. »

Sami Gnaba

Numéro 310, octobre 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86633ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gnaba, S. (2017). Arnaud Desplechin : « Mathieu et moi, on a fait dans ce film tous les tours de prestidigitation qu'on connaissait. ». *Séquences : la revue de cinéma*, (310), 38–43.

Arnaud Desplechin

« Mathieu et moi, on a fait dans ce film tous les tours de prestidigitation qu'on connaissait. »

Figure majeure et incontournable du cinéma français contemporain, Arnaud Desplechin reste un cinéaste dont la présence et la parole se font, aujourd'hui, plutôt rares au Québec. Heureusement pour nous, la sortie en salle de son nouveau et éblouissant film, **Les fantômes d'Ismaël**, nous fournit l'alibi idéal pour aller à sa rencontre à Paris. D'une extrême disponibilité et générosité, l'auteur de **Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)** et **Un conte de Noël** revient longuement avec nous sur l'origine de son dernier film, son travail de metteur en scène, sa collaboration de longue date avec son acteur fétiche, Mathieu Amalric, ou encore sur son rapport à la fiction et à l'écriture après les attentats terroristes de Paris.

PAR SAMI GNABA



Avec toute l'actualité qui entoure la sortie de votre nouveau film, je me demande si vous vous prêtez avec facilité à l'exercice de l'entretien? Ou est-ce plutôt pour vous une forme de contrainte, un passage obligé dans la promotion d'un film, que vous redoutez?

J'ai une grande appréhension à chaque entretien. J'ai dit oui à votre demande parce que vous venez du Québec et que votre proposition me plaisait. Mais, à chaque fois que j'ai un entretien, le trac m'envahit et je me demande pourquoi j'ai accepté de le faire. Je vous dirais sinon que les entretiens à la télévision sont très difficiles à faire pour moi, en revanche ceux à la radio sont un grand moment de plaisir. Quant à ceux publiés dans les journaux, ça dépend (rire).

Qu'est-ce qui explique ce rapport plus aisé avec l'entretien radiophonique que celui qui est télévisé?

Passer à la radio, j'ai appris à le faire, mais à la télévision, je ne suis pas à l'aise avec le fait d'être filmé. Je ne suis pas acteur, je regrette que ce ne soit pas un acteur qui le fasse à ma place. Je ne sais pas apparaître devant une caméra.

S'exprimant sur son rapport à l'entretien et à la promotion d'un film, Mathieu Amalric disait récemment que cela exigeait de lui une forme de technique qui consiste à trouver des éléments de langage précis, de « répéter toujours les mêmes phrases en faisant croire aux journalistes que c'est la première fois » ou en en proposant de légères variations...

C'est vrai que dans les premiers entretiens qu'on donne, certaines idées émergent de nos réponses. Forcément, elles reviennent d'entretien en entretien, parce que les questions sont un peu les mêmes. Alors, on essaie de faire des variations, de ne pas dire chaque fois la même chose, mais en même temps on passe parfois par des doutes. Alors, on ne sait plus trop où se situe la sincérité. Est-ce que la sincérité de notre parole réside dans le fait de changer le propos et ainsi dire le contraire de la vérité, ou répéter une vérité qu'on a dite ailleurs. C'est très juste ce que dit Mathieu. Il y a comme un texte à apprendre et à chaque fois, il faut vous dire la vérité... un peu différemment.

PHOTO: © Chloé Mawas



Dans votre nouveau film, *Les fantômes d'Ismaël*, nous sont présentées deux femmes aimant le même homme et lesquelles sont aux antipodes dans leurs personnalités et caractères. L'une, Sylvia, est dans l'effacement, dans la solitude et la raison. Tandis que l'autre, Carlotta, est dans la passion dévorante, l'exubérance, l'insouciance. Pour mettre de l'avant cette forme d'opposition entre les deux femmes, vous avez fait appel à deux actrices qui sont également aux antipodes dans leur conception de jouer, soit Marion Cotillard et Charlotte Gainsbourg. Comment les dirige-t-on sur un même plateau ?

Ça me touche ce que vous dites, parce que c'est très vrai. Marion Cotillard et Charlotte Gainsbourg sont deux artistes qui sont aussi les deux stars les plus internationales que nous avons en France — il y en a d'autres bien sûr, je pense à Juliette Binoche et à Isabelle Huppert. J'ai infiniment d'admiration pour leur art à chacune (Cotillard et Gainsbourg, *ndlr*) et leur art semble être à un endroit totalement différent l'une de l'autre. Elles jouent, elles excellent toutes deux, mais pas du tout de la même manière. Évidemment, ça renforce énormément cette différence entre les deux personnages... Elles révèlent à la fois une extrême différence, mais aussi une ressemblance intrigante.

De Carlotta, il est dit dans le film qu'elle a disparu depuis 21 ans. Une durée qui est loin de passer inaperçue pour quiconque connaît votre filmographie, puisque l'actrice qui

l'interprète, Marion Cotillard, avait déjà tourné dans votre deuxième film, *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*, sorti en salle il y a 21 ans aujourd'hui. Il est difficile de croire en une simple coïncidence.

Il y a quelque chose qui tient du jeu, mais en même temps ça découle de quelque chose de très ferme pour moi dans mon désir de faire jouer Marion. Comme je lui ai dit quand nous avons parlé du rôle, je ne la connais pas. Elle m'a aidé formidablement sur *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*, mais c'était une autre femme. J'ai le souvenir très fort de Marion dans le film *La Môme*. J'avais perçu dans ce film quelque chose qui me semble très américain, qui est le thème de l'invention de soi. J'avais le sentiment de regarder une artiste en train de s'inventer. Et quand je regarde le trajet de Marion, je vois quelqu'un qui s'invente tous les jours. Elle apparaît dans un film comme *Macbeth*; avant elle est chez les frères Dardenne; et après, elle est en train de tourner chez James Gray. On ne sait jamais où on va la retrouver dans le film suivant... Cette puissance d'invention de soi, je trouve, correspond au personnage de Carlotta. C'est une femme qui s'enfuit, qui ne veut rien devoir à son mari ou à son père, et qui n'existe que par elle-même. Je trouve que tous les artistes devraient s'inventer eux-mêmes. Cependant, il faut une grande force d'âme pour parvenir à le faire.

Pour revenir à votre question, je vous dirais donc que depuis le choc de *La Môme*, ce n'est plus la même Marion que j'ai connue et filmée dans *Comment je me suis disputé*. J'aurais détesté lui rappeler qu'on a eu un passé ensemble. Je la considérais sans passé. C'est marrant parce que je la considérais comme Carlotta... Elle arrivait de nulle part. Elle n'arrivait pas de *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*. Pour moi, elle arrivait de *La Môme*, et de ce jour où elle s'est dit « je vais m'inventer ». Une invention qu'elle ne cesse de reproduire de film en film.

Le cas de Marion Cotillard est intéressant à plusieurs niveaux. Parce qu'elle démontre une liberté qui ne lui serait pas aussi facilement acquise, si elle était restée en France ou aux États-Unis. C'est précisément parce qu'elle navigue entre deux continents, deux conceptions du cinéma, qu'elle a cette liberté de choix et d'invention de soi.

C'est une femme extrêmement libre. On le voit bien dans ses interviews, dans son humour, dans sa personnalité très terre à terre. Vous utilisiez le mot *liberté*, et c'est ce que j'ai vu dans sa performance de *La Môme* et dans les films suivants (*Public Enemies*, *The Immigrant*...). C'est cette capacité qu'elle a de fabriquer du mythe — une capacité que peut-être les autres actrices de sa génération n'avaient pas — et le lendemain si ça l'encombre, elle s'en débarrasse et apparaît dans le film des Dardenne ou dans celui de Guillaume Canet où elle fait rire avec son accent canadien. Elle est capable de créer du mythe et de le détruire en même temps. Et c'est ça qui me plaisait dans le personnage de Carlotta. Elle est regardée tel un mythe par Sylvia, mais en fait c'est une vraie femme. Elle est à la fois mythique et normale, absolument naturelle. Elle est un fantôme et en même temps absolument incarnée, et c'est ce qui me rendait le personnage si intéressant.

Je voudrais revenir sur la trajectoire du personnage de Carlotta. Elle émerge de la mer, telle une apparition fantomatique aux yeux de Sylvia, et graduellement au fil du récit, elle se reconstruit dans un présent duquel elle s'était si longtemps extraite. Cette transformation à l'intérieur du film n'est pas sans rappeler celle d'un autre personnage incarné par Marion Cotillard, Ewa, dans *The Immigrant*, que vous mentionniez plus tôt. Elle y est une immigrante pieuse, forcée à se prostituer pour libérer sa sœur, qui dans les derniers instants du film est filmée telle une sainte par Gray. Et c'est d'une façon assez similaire que vous filmez Carlotta au chevet de son père à l'hôpital.

Je suis très frappé par la lecture que vous faites du James Gray et du trajet qu'elle fait dans le film. Je tiens à rendre hommage à Marion parce que c'est une invention d'elle. Un jour, le producteur Pascal Caucheteux m'avait dit cette phrase: « C'est bizarre, Marion joue de deux façons différentes dans le même film ». Après, en regardant le montage et en travaillant sur le film, j'ai pu faire le même constat. Toute la première partie où Carlotta cherche à retrouver Ismaël, elle est provocante, a la malice d'un diabolin. Et puis à partir du moment où son amour, qui se dirigeait au départ vers son ancien mari, se tourne vers son père, elle joue toute cette dernière partie avec le visage d'une sainte. Même dans cette scène où elle est dans ce passage couvert et qu'elle tente de s'approcher de son père et de lui parler, elle donne vraiment cette sainteté à voir. Je trouve merveilleux qu'elle ait réussi à donner deux visages à une seule femme, à un seul personnage. Et ça, c'est une invention de Marion, de son art à elle et de sa façon d'inventer le personnage.

Les fantômes d'Ismaël privilégie plusieurs pistes narratives (la fiction à l'intérieur du film, la douleur du père sans nouvelles de sa fille, les flash-back chroniquant la rencontre de Sylvia et Ismaël, les visions fantasmagoriques de ce dernier), tout en étant habité par une matière autoréférentielle pleinement assumée. Comme si vous cherchiez au travers de vos films à tisser des échos (entre personnages, lieux, patronymes), des rimes, entre eux — un constat particulièrement confirmé dans celui-ci et *Trois souvenirs de ma jeunesse*. Est-ce là une forme de jeu ou de dialogue que vous cherchez à installer entre vous, comme auteur et cinéaste, et votre spectateur?

C'est curieux, ce que vous dites revient souvent de la part des spectateurs qui voient mes films. Pourtant, quand je fabrique le film, surtout quand je l'écris, je pense aux gens qui n'ont pas vu mes films précédents. Pour le personnage principal de ce film par exemple, je voulais l'appeler Ismaël. Un jour, je dis ça à ma scénariste, Julie Peyr, qui me demande: « comme dans *Rois et Reines*? ». Et je lui réponds: « on s'en fiche, personne n'a vu *Rois et Reines*. C'est pas important. » Quand j'écris, je pense à des spectateurs, jeunes, âgés de 17 ou 18 ans. Et comment faire pour rendre mes films accessibles à ces spectateurs-là. Et pourtant je mers d'un matériel, de références et de choses enfouies en moi que je ne peux pas contrôler. Au lieu de me cacher, je le revendique. Il y a sûrement dans ce geste un désir de dialoguer avec des gens qui ont vu mes films, et pourtant mon souci principal, quand je



travaille, est celui de toujours vouloir m'adresser à ceux qui ne les connaissent pas. C'est un sentiment curieux.

Par rapport à cette question du dialogue avec le spectateur, il y a aussi autre chose qu'il faut prendre en considération: les films aujourd'hui sont vus plusieurs fois (cinéma, télévision, internet, DVD, etc.) Afin de renouveler le plaisir du spectateur, je me plais à lui envoyer des espèces de petits signes pour qu'il ne s'ennuie pas au second visionnement du film. Il y a une phrase que j'aime bien, que Hitchcock dit dans le livre d'entretiens Hitchcock/Truffaut. Truffaut lui parle d'un détail qu'il avait observé dans son film *I Confess* et Hitchcock lui dit que « c'est pour remplir la tapisserie ». Des fois, je remplis la tapisserie, voilà!

Pour reprendre l'image que vous venez d'évoquer, cette tapisserie entremêle à la fois des fils fictionnels et autobiographiques (vos origines à Roubaix, votre statut de cinéaste, votre frère diplomate), ce qui donne à votre film *Les fantômes d'Ismaël* un côté jeu de pistes absolument passionnant. Une impression que confirme d'ailleurs un échange entre Ismaël et Faunia qui synthétise toute la spécificité de votre cinéma, et dans lequel cette dernière dit à Ismaël: « on te voit partout dans tes films ». Ce à quoi il répond: « non, mon métier est de disparaître ».

Cette scène est très autobiographique. Puisqu'Ismaël a cette devise en latin « Larvatus Prodeo » qui est également la mienne et qui signifie « j'avance masqué ». Pour cette scène, j'ai prêté à mon personnage ma devise. Plus jeune, j'ai beaucoup travaillé comme technicien. C'est une phase de ma vie où j'ai eu énormément de plaisir. J'ai été monteur, assistant-monteur, machiniste, chef opérateur et scénariste. J'ai fait un peu de tout et un jour je devais diriger les acteurs sur le plateau de tournage de *La vie des morts*. Et très vite, je me suis aperçu que dans mon rapport aux acteurs, je n'étais pas à la poursuite de la prise parfaite. Je cherchais plutôt à ce qu'ils m'offrent des facettes différentes d'eux-mêmes. À ce qu'ils me donnent un peu d'eux-mêmes pour les personnages. Et qu'il se révèle dans leur jeu une forme d'indécence. Quand on regarde Mathieu dans le rôle d'Ismaël par exemple, on se dit que ça lui ressemble. Ismaël, c'est un peu lui.



Donc, en tant que cinéaste, j'ai moi-même ce devoir d'indépendance par rapport à vous. Ce que j'admire dans le travail des acteurs, c'est qu'ils sont eux-mêmes leur propre matériel. Un peintre par exemple, il possède des pinceaux, une toile, pour créer. Un acteur, en revanche, n'a que lui (son corps, sa voix...) Un peu similairement, il me faut donc puiser en moi mon propre matériel, soit les films que j'ai réalisés avant. Comme chez un acteur, pour reprendre le cas de Marion. Vous la voyez dans mon film, et sa présence évoque pour vous son travail dans *The Immigrant* de James Gray. Parce qu'elle est en elle-même son propre matériel.

Tout ce que j'essaie de faire dans le cinéma, c'est d'être un acteur parmi mes acteurs. Mais, ce qui est curieux dans cette attitude, c'est que tandis que l'acteur existe quand il apparaît dans l'image, moi j'espère me déguiser et disparaître derrière. Alors quand Faunia dit à Ismaël que « ce n'est pas vrai, tu es partout dans tes films », elle le piège dans son paradoxe. Et il lui répond que ce n'est pas vrai, « je suis nulle part... ». Est-ce que c'est vrai ou non ? Ça reste assez indéfinissable. Habituellement, je donne raison aux femmes, donc je donne plutôt raison à Faunia.

Vous avez dirigé une pièce de théâtre juste après Trois souvenirs de ma jeunesse. Est-ce que cette première incursion dans le théâtre a modifié quelque chose dans la dynamique de votre mise en scène ? Je pense notamment à la première partie du film, ce triangle amoureux en huis clos, sous influence bergmanienne.

Ce qui est curieux, c'est que si je suis arrivé au théâtre, c'est en raison de ma connaissance du cinéma de Bergman. La pièce (*Père, ndlr*) sur laquelle j'ai travaillé était très bergmanienne. Je n'ai pas de savoir de théâtre, mais plutôt un savoir de cinéma que je pouvais partager avec les acteurs à la Comédie-Française. Je pense pourtant que mon travail sur cette pièce a changé une chose chez moi. Habituellement, je n'aime pas faire de répétitions avec les acteurs sur mes films. Pas plus sur celui-ci. J'ai ça en horreur. Je suis bien trop superstitieux. J'ai peur qu'ils soient bons aux répétitions et qu'une fois arrivés au tournage, ils soient mauvais. Pour moi, quand un acteur commence à jouer,

la caméra doit le filmer. Mais, quand j'ai travaillé au théâtre, j'ai dû apprendre à répéter. Et donc, j'ai pu acquérir une forme de dialogue créatif plus heureux avec les acteurs. C'est-à-dire que j'étais moins dans mes soucis techniques et plus appréciatif de la joie de collaborer et de travailler avec les acteurs. C'est certainement ça que j'aurais appris de mon expérience au théâtre, soit d'apprendre à leur rendre plus de joie à jouer. À partager avec eux un peu plus. J'ai l'impression d'avoir été plus à l'écoute de moi-même sur ce film, plus heureux et solaire, que sur mes tournages précédents.

J'aurais aimé évoquer avec vous le travail de Mathieu Amalric, votre double de fiction et incontestablement l'acteur le plus indispensable du cinéma français contemporain. Les fantômes d'Ismaël marque votre septième collaboration avec lui.

Mathieu a eu sa rétrospective l'année dernière à la Cinémathèque française. Il était très honoré, mais en même temps ça lui faisait un peu bizarre. Cependant, ce qui était très fort pour tous ceux qui étaient présents à la Cinémathèque, c'était de voir combien de paysages il aura traversés. C'est un accomplissement immense ! Pour un acteur encore aussi jeune, il a traversé un nombre vertigineux de propositions de cinéma, toutes aussi différentes les unes que les autres.

Est-ce que quelque chose a changé entre vous deux dans votre rapport à la création, dans votre manière de travailler ensemble ?

Il y a une chose que Mathieu dit souvent et qui est très vraie : c'est devenu plus difficile avec le temps, parce qu'il y a cette peur de décevoir qui est présente. Ce sentiment est similaire à une histoire d'amour. Vous draguez un garçon ou une fille la première semaine, c'est facile. Après quelques semaines, vous pouvez le décevoir. Après un certain nombre d'années, le risque est plus grand. Ça devient beaucoup plus difficile. Comment faire donc pour toujours surprendre ? Je me souviens du jour quand on a terminé le tournage du film. On était au Jardin du Luxembourg. J'étais plein de reconnaissance à son égard, mais aussi conscient que cette fois « on avait les poches vides ». C'est-à-dire que Mathieu et moi, on a fait dans ce film tous les tours de prestidigitation qu'on connaissait. Tout ce qu'on sait faire ensemble, on vous l'a montré sur ce film-là. On terminait les poches vides, voilà. On ne sait plus quoi inventer.

Dans ce film, le personnage d'Ismaël est toujours en surrégime, dans l'excès : il en fait trop, crie trop, boit trop, prend trop de médicaments, sort avec trop de femmes, etc. Il fait tout en trop. Pourtant, il y a quelque chose que Mathieu fait dans le film et que je trouve admirable. C'est que dès qu'une femme se met à parler, il écoute et crée un sentiment d'apaisement. Il fait preuve d'une qualité d'écoute et d'attention envers sa partenaire féminine qui est admirable. Le personnage est en plein surrégime et tout à coup, quand une femme parle, il s'arrête. Son écoute de Charlotte, son écoute de Marion ou d'Alba (Alba Rohrwacher, l'interprète du personnage de Faunia, *ndlr*) tout au long du film, je la trouve merveilleuse. Il a une écoute très attentive des femmes qui fait en sorte qu'il n'a plus besoin d'être en surrégime.



Je trouve ce mélange d'immodestie et de modestie qu'il parvient à offrir dans son interprétation d'Ismaël tout à fait éblouissant !

La scène entre lui et Charlotte Gainsbourg quand elle lui annonce sa décision de partir est un moment très fort de votre film.

Les deux sont bouleversants dans cette scène. Comme souvent maintenant, c'est une scène que j'avais tournée en plan-séquence. On la voit d'abord elle, en se levant derrière la vitre. Puis, on voit Mathieu, ensuite elle, qui est dehors; elle passe derrière le rideau, réapparaît à l'intérieur, le fixe et lui annonce qu'elle veut le regarder pour une dernière fois, etc. C'était une prise parfaite. J'étais très fier du plan-séquence qu'on avait fait. C'était très beau. J'étais particulièrement fier de ce passage de l'extérieur vers l'intérieur. En même temps, quand je regardais Charlotte, j'avais toujours un œil qui suivait ce que faisait Mathieu. Et dès qu'on a terminé le plan-séquence, j'ai dit à l'équipe qu'on allait filmer Mathieu (rires). J'ai interrompu le plan-séquence juste pour capturer le regard de Mathieu. Il était tellement bien. Entre la décision de préserver mon plan-séquence ou celle de préserver l'authenticité de la scène, le choix était facile.

J'ai le sentiment que vous êtes très attentif à ce que vos acteurs ont accompli par le passé et à leurs rôles antérieurs. Votre cinéophile vous nourrit en tant que créateur.

Il y a des cinéastes qui se réclament comme non-cinéphiles. Je pense à un ami, Cédric Kahn, qui se dit non-cinéphile. Ou encore à Abdellatif Kechiche, qui est plus cinéphile qu'on le croit, mais qui ne se place pas sur ce terrain-là. Mon cas est différent. Je me nourris des films. Si je n'étais pas spectateur, je ne serais pas réalisateur. Les deux sont indissociables selon moi. En fabriquant des films, j'arrive à mieux voir ceux des autres réalisateurs et d'une manière différente. Je n'ai pas le rêve d'être seul comme cinéaste. Je suis heureux d'exister parmi d'autres films. Par exemple, ceux qui m'ont nourri pour *Fantômes d'Ismaël* sont très nombreux. À commencer par *Providence* (1977, *ndlr*) évidemment, le film d'Alain Resnais qui a été très important pour notre génération. Je pense aussi à *Vertigo* (1958, *ndlr*) bien sûr. Et chaque fois que je me sentais trop près d'Hitchcock, je m'enfuyais et allais

vers Bergman. Dès que l'influence de l'un devenait trop pesante ou présente, je revenais à l'autre. Les films que j'aime restent toujours présents en moi. Je n'ai pas de moyen de les effacer de ma mémoire. Ils font partie de ma vie. Il y a des cinéastes qui ont cette stratégie qui est d'exclure le cinéma de leur vie quand ils font un film, comme si aucun autre n'avait été tourné. Alors que pour moi c'est tout le contraire : j'essaie de l'embrasser, en continuant à voir et revoir les films. J'ai toujours pensé que les films des autres m'aidaient à mieux comprendre la vie. Quand j'arrive à comprendre quelque chose à l'intérieur de ces films, tout à coup j'arrive à comprendre la vie et donc à la filmer. J'ai besoin de voir des films pour arriver à assimiler la vie. Autrement, c'est trop difficile pour moi.

Il y a quelques années, Bertrand Bonello avait publié un livre intitulé *Films fantômes* dans lequel était réuni un bon nombre de ses projets avortés. D'une façon complètement différente, mais dans un geste qui pourrait néanmoins s'en rapprocher, j'ai l'impression que votre désir de cinéma et votre avidité de fiction(s) réactualisent dans vos deux derniers films des projets laissés dans les tiroirs par le passé, tant ils se réinventent continuellement, passant d'un registre ou d'un genre à un autre.

C'était très volontaire dans ce film-là. D'ailleurs, Ismaël le dit en parlant du tableau *Lavender Mist* de Jackson Pollock : « C'est des images compressées ». Je savais que pour ce film — c'était évident pour moi dès la phase d'écriture et encore plus en le tournant — il s'agissait pour moi de compresser de la fiction. Ce qu'un autre réalisateur aurait tourné en 4 heures, moi je le fais dans une durée réduite à 2 h 14... À chaque nouvelle semaine qu'on commençait, l'équipe technique avait l'impression d'entamer un nouveau film. Certes, c'était un seul film, mais à l'intérieur duquel on arrivait à tasser et compresser de la fiction. Cette envie de dépense de fiction était très vive, plus vive encore que dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

Comment s'est construite la structure narrative du film ? De toutes ces intrigues « compressées » qui tissent le récit, laquelle s'est imposée en premier ?

Quand j'ai terminé mon film précédent, *Trois souvenirs de ma jeunesse*, j'ai découvert dans mon ordinateur un début de projet que j'avais intitulé *La fuite*. Ça traitait d'un réalisateur qui s'enfuyait de son tournage et allait s'enfermer à Roubaix, où il inventait un film dans son grenier. Je disposais de quelques notes, mais peu de détails supplémentaires (la raison de sa fuite, avait-il une femme...) Puis, un jour — je me souviens que j'étais en train de répéter la pièce *Père* — j'ai trouvé les trois répliques qui allaient être la clé du film: «- Ismaël n'aime toujours pas se baigner? - Comment vous savez ça? - Parce que je suis sa femme... ». Et tout à coup, tout était trouvé.

En travaillant seul, puis avec des amis, la structure en deux parties s'est imposée à moi. D'abord, il y avait la partie dans laquelle les trois personnages sont enfermés sur l'île. Puis, suivait cette seconde partie à Roubaix dans laquelle le trio se disperse— Ismaël s'isole seul dans la maison de sa tante, tandis qu'on suit parallèlement les trois solitudes de chacun... Au départ, c'était très douloureux à écrire, puisque j'étais face à deux films en un, avec la section de Tel Aviv au milieu et la fiction dans le film qui vient traverser l'ensemble.

Plus tôt, j'évoquais ce dialogue que vous tentez d'instaurer avec le spectateur par l'entremise notamment d'un jeu d'échos et de rimes entre vos différents films. Mais il est également identifiable à travers un dispositif auquel vous avez fréquemment recours, soit l'adresse à la caméra. Qu'est-ce qui a motivé, très tôt chez vous, le recours à un tel dispositif de mise en scène ?

Je me souviens de la première fois où j'y ai eu recours. C'était sur le tournage de *Comment je me suis disputé* Emmanuelle Devos écrivait une lettre à son père. C'est parti de là. D'abord, j'avais choisi de la filmer dans la rue: elle marchait sur un boulevard en se récitant la lettre. Après, il nous fallait la filmer dans un lieu clos pour qu'elle dise la lettre. Il nous a fallu donc trouver un système technique (échelle de plan, le bon rythme, le bon mouvement...) pour qu'elle puisse la dire. Pour vous répondre d'une façon plus simple, je vous dirais que je n'ai pas peur de faire ce genre de plan. Et d'une autre part, je reste fasciné par ce moment où il n'existe plus que l'actrice et la caméra, tandis que moi je reste un peu à distance. Une solitude de l'acteur que je trouve admirable à filmer.

À chaque fois, j'essaie de filmer ces adresses à la caméra d'une manière différente. J'essaie de trouver différentes variations. Par exemple, dans *Les fantômes*, Charlotte n'est pas toujours filmée de face. Il y a ce plan de Charlotte que j'adore, dans lequel on la voit de profil et qu'elle raconte qu'elle n'a plus ses règles et qu'elle attend l'arrivée d'un enfant. Il y a une sorte d'intimité et d'indécence qui me plaît énormément dans le fait qu'il ne reste plus à l'écran que l'actrice, la caméra et le spectateur. C'est plutôt un privilège que j'ai réservé à des femmes, je crois. Au fait, non, il y a eu aussi Mathieu et Maurice Garrel (*Rois et Reine*, *ndlr*).

Dans votre rapport aux acteurs pendant le tournage, est-ce que vous leur exigez une fidélité au texte ?

Ça dépend des fois. Sur le tournage de mon dernier film, Charlotte Gainsbourg était très anxieuse par rapport au texte.

Elle a dû avoir une mauvaise expérience sur un précédent film... Des fois, un texte peut varier un peu de sa version originale, mais pas beaucoup. Ce qui ne me plaît pas par exemple, c'est quand les acteurs modifient le texte pour le rendre plus facile à jouer, parce que ce que je trouve beau au cinéma, c'est justement ce qui est complexe à jouer.



En décembre 2015, après la série d'attentats terroristes à Paris, vous déclariez dans les pages de l'hebdomadaire *Les Inrockuptibles* *devoir à présent renégocier votre rapport à la fiction et prendre en charge dans vos scénarios cette nouvelle réalité sous menaces terroristes. Je me demandais du coup si la séquence dans l'avion, où le personnage Laszlo Szabo est interpellé par des agents de sécurité, n'avait pas été écrite en réaction directe à cette nouvelle réalité en « état d'urgence » ?*

Oui, très certainement. À cette époque, je me sentais bloqué. Je n'arrivais plus à écrire. Je ne sais plus si c'est le terme que j'employais dans cet entretien dans *Les Inrocks*, mais il me semblait qu'une vulnérabilité nouvelle s'était emparée de moi. Par exemple, si là il se produisait une fusillade, nous sommes bien placés, tandis que votre amie l'est moins. Je le sais, parce que je sais que je suis vulnérable. Bien sûr, je ne dis pas que ça va se produire, mais ça pourrait arriver. Ce n'est pas pareil... Après les attentats, j'avais le sentiment qu'on ne pouvait plus filmer les gens de la même façon. Ça m'embêtait que mes personnages soient protégés de cette nouvelle vulnérabilité. Je voulais qu'ils soient aussi vulnérables que moi. Mais, je ne savais pas comment l'intégrer dans le film. Je suis donc resté bloqué pendant deux, trois semaines, et puis un jour j'ai écrit la scène de l'avion. Elle est comique, en même temps tragique et affreusement triste. C'est déchirant ce que Laszlo fait dans cette scène. Tout à coup, son personnage ne comprend plus les codes du monde dans lequel il vit. Le monde est devenu plus compliqué à comprendre. Il y a des groupes antiterroristes partout. Il y a même des mots qu'on n'a plus le droit d'utiliser. Et j'avais l'impression qu'avec cette scène de l'avion — ou celle quand Mathieu drague Charlotte, tandis que trois militaires passent dans la rue —, j'arrivais à cueillir cette vulnérabilité nouvelle. ☺