

Un cinéma de personnages

Entretien avec Arnaud Desplechin

Propos recueillis par Élise Domenach

Les Fantômes d'Ismaël dressent le portrait d'un homme, réalisateur, pris entre trois femmes. Il s'inscrit dans la continuité de la saga des Vuillard, racontée dans vos autres films, et d'une lecture de l'œuvre du philosophe Stanley Cavell qui irrigue votre travail depuis de nombreuses années. Comment se sont construits les rapports d'Ismaël avec Sylvia (Charlotte Gainsbourg), Carlotta (Marion Cotillard) et Faunia (Alba Rohrwacher), et que doivent-ils à votre lecture de S. Cavell ?

Le clin d'œil à S. Cavell est venu au cours du projet. Il s'agissait d'adapter quelque chose de son texte, comme je l'avais fait déjà dans *Un conte de Noël* (2008), où le prologue adaptait un extrait de *Une nouvelle Amérique encore inapprochable*¹. Ici, dans l'avant-dernière scène où Carlotta se rend au chevet de son père malade, leur échange vient du livre de S. Cavell, *Little Did I Know*², dans lequel il rapporte un dialogue avec son père sur son lit de mort.

J'avais déjà injecté ma lecture de *Contesting Tears*³ dans la mise en scène du *Père* de Strindberg (Comédie-Française, 2015). J'étais frappé par ce qu'il dit des rapports entre féminisme et psychanalyse. Comment enflammer le personnage de la femme sans jamais la condamner ? Comment montrer la nécessité qu'elle devienne bourreau, et qu'elle se libère ? Comment

1 - Stanley Cavell, *Une nouvelle Amérique encore inapprochable. De Wittgenstein à Emerson*, trad. Sandra Laugier, Paris, Éditions de l'éclat, 1991.

2 - S. Cavell, *Si j'avais su... Mémoires*, trad. Jean-Louis Laugier et Sandra Laugier, Paris, Cerf, 2014, p. 631-632.

3 - S. Cavell, *la Protestation des larmes. Le mélodrame de la femme inconnue*, trad. Pauline Soulat, Paris, Capricci, 2012.

faire entendre son chant ? La première scène donne la clé de la pièce : elle est humiliée, insultée par son mari au sujet de l'argent, réduite à l'état d'enfant. Et pourtant, à la différence de Nora dans *Une maison de poupée* d'Ibsen (la référence majeure de S. Cavell), elle ne se venge pas. Comme le dit Anne Kessler à la fin, « *Peut-être ai-je voulu te blesser, peut-être pas. Peut-être étais-je une pierre sur ton chemin. Peut-être t'ai-je blessé, et si c'est le cas je te prie de m'en pardonner.* » C'est ce personnage féminin, aux prises avec la fatalité, qui a fait polémique dans la pièce. Ce qui est intéressant, c'est que cet homme évidemment misogyne, Strindberg, produit un texte qui, une fois mis en scène, donne à voir autre chose. Il a frappé à un endroit exact de la guerre entre les sexes, qui produit du personnage féminin.

Certains personnages féminins de votre cinéma, comme celui de Catherine Deneuve dans Un conte de Noël, incarnent une féminité fondamentalement dangereuse, meurtrière, pour des raisons qui ont à voir avec l'écrasement dont elles sont victimes. Ici, il existe une grande douceur dans le rapport entre les sexes, je pense notamment à une scène d'amour avec Sylvia où ils se déshabillent lentement, gravement ; mais aussi quelque chose de plus mortifère, dans le rapport d'Ismaël avec Carlotta.

Entre Ismaël et Sylvia, la relation n'est pas passionnelle comme avec Carlotta. La scène dont vous parlez est une scène sexuelle, mais aussi un rituel. Ils n'ont pas 20, 30 ou 40 ans. Donc leur première fois est très grave. Il y a une bravoure. Ils sont devant une fenêtre ouverte. Et comme elle dit, les masques tombent. Ça n'empêche pas la joie. On sent que ces deux-là s'entendent bien au lit.

Carlotta au contraire le rend dingue. Elle est un pur principe de vie, avec tout ce que cela a de scandaleux. Lui est tombé amoureux de son rôle de veuf. Et voilà qu'elle revient. Elle est mythique, mais l'interprétation de M. Cotillard en fait l'inverse d'un mythe. Elle est simplement normale, en vie, comme un chien, un chat, un enfant. L'actrice a une puissance de vie qui débarrasse le personnage du mythe à la *Vertigo*.

J'aimais l'idée que ce soit un autre récit, un récit de seconde chance, qui raconte le rapport d'Ismaël avec Sylvia. Sylvia, c'était déjà Chiara Mastroianni dans *Un conte de Noël*, Marianne Denicourt dans *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* (1996). Une femme qui est spectatrice

de la vie, qui se protège. Bizarrement, elle accepte d'être bousculée par Ismaël. Elle doit se réinventer à travers lui. Donc si l'une est le mythe, l'autre est le cœur et Faunia enfin est la raison. Mais Sylvia est la narratrice du film. Elle est en voix *off* au début et en voix *in* à la fin. C'est elle qui conclut le film. Au milieu, il y a ce personnage de lutin, Faunia, qui lui dit : « *Tu es un cancer, mon chéri.* »

C'est là un thème qui circule dans votre cinéma : le rapport entre les sentiments et la maladie, le corps investi par une substance étrangère... D'ailleurs le jeu de Mathieu Amalric s'est comme radicalisé ici. Dans certaines scènes, il acquiert presque une dimension de dibbouk, d'esprit qui dans la mythologie juive d'Europe de l'Est, prend possession de quelqu'un et le rend fou ; fait tout exploser puis disparaît.

Oui, Ismaël est encombrant. Je le savais depuis *Rois et Reine* (2004). Faunia lui dit : « *Tu ne sais que te blesser.* » Cela renvoie pour moi à l'Ismaël de *Un conte de Noël*. Je me souviens d'un spectateur très troublé par une scène de *Rois et Reine* : on le voyait avec Emmanuelle Devos (qui jouait le rôle de Nora, qui n'est autre que Faunia dans *les Fantômes d'Ismaël*) déshabillé, contusionné. Pourquoi ces bleus ? Pour moi, sa manière de connaître le monde était de se cogner contre les choses. Ce sont les bleus que vient apaiser Faunia, qui le renvoie dans les bras de Sylvia en lui disant que seule Sylvia sait l'arrêter.

Mais le jeu de M. Amalric accueille à mes yeux quelque chose de nouveau aussi : une écoute entière d'Ismaël pour les trois femmes. Il apprend d'elles. Amalric est metteur en scène de cinéma, il ne cherche pas à donner une performance. Il regarde la fille en face, comme une pellicule qui se laisse impressionner. Autant le personnage peut être grossier, brutal, outrancier, fou, autant sa fureur se suspend quand il est devant une femme. Il tombe en arrêt. Ce mélange de douceur et de brutalité dessine son personnage dans *Ismaël*. Cette folie était dans *Rois et Reine*, et une attention à l'enfant, mais malgré quelques moments d'écoute de Nora, globalement, c'était un séducteur. En terminant ce tournage-ci, l'expression qui m'est venue, c'est que j'avais les poches vides. On a tourné la dernière scène dans le parc du Luxembourg, M. Amalric avait été excellent, et on s'est dit : tous les tours de prestidigitation qu'on a

appris depuis vingt ans, on les a tous mis ! On a tout dépensé, on n'a plus rien.

Comment cette dynastie s'anime-t-elle en vous ? La continuité entre les personnages d'un film à l'autre ; Sylvia prolongeant le personnage de M. Denicourt dans Comment je me suis disputé... Il y a une continuité des ethos, des caractères, par-delà celle des noms ?

Une phrase de Godard continue à me poser problème : « *Il n'y a pas de personnage au cinéma.* » Barbara de M. Amalric (2017) est une splendeur, mais il n'y a pas de personnage. Moi je fais un cinéma de personnages. Pourtant, cette phrase m'enseigne quelque chose, car je ne vais pas voir le personnage de Marilyn Monroe dans *Certains l'aiment chaud* (Billy Wilder, 1954), je vais voir Marilyn Monroe. Il y a une homothétie entre l'acteur et le personnage à l'écran qui ne se produit pas de la même façon sur scène... Si on va voir *le Roi Lear* à l'écran, vous me demanderez : « Avec qui ? » Pour moi, ces prénoms et ces noms sont des réseaux de signification, des croisements que j'aime bien habiter. Par exemple le personnage de M. Denicourt dans *Comment je me suis disputé* : trop vite mariée, trop raisonnable, au risque de l'amertume. Le paradoxe est que cette amertume se transforme en absolue générosité à la fin. Sylvia incarne ce retrait de la vie : elle a peur de son pouvoir de féminité, elle se défie de son pouvoir de séduction. J'appelle cela « Sylvia ». On a envie que cette capacité puisse éclore, et c'est ce qui arrive. Lorsque son frère handicapé revient, elle doit lui briser le cœur. Elle sait la culpabilité qu'elle emporte, et relève la tête en disant : « *La vie m'est arrivée* », la gorge nouée, les yeux pleins de larmes. « *J'ai dû le priver à la fois d'une mère et d'une épouse* », dit-elle. Et elle sait qu'elle devient ainsi, possiblement, une mère et une épouse pour quelqu'un de nécessairement imparfait. Car on sent qu'avec Ismaël ils courent à la catastrophe. Mais tant pis. C'est mieux que la vie arrive, plutôt qu'elle n'arrive pas.

Louis Garrel m'avait posé une question car il était frappé par une phrase, lorsque Ismaël dit à Carlotta au cours d'une dispute : « *Le présent, c'est de la merde !* », il se demandait si c'était une antiphrase. Elle lui disait qu'elle était heureuse en Inde, qu'elle se sentait légère, car elle y vivait au présent. Mais il pense bien ce qu'il dit ! Dans *Trois souvenirs de ma jeunesse* (2014), je me souviens de l'extrême solitude de Paul Dedalus, joué par M. Amalric,

qui refuse la vie, pour qui le présent, c'est de la merde. Il est tous muscles bandés pour arracher un morceau de passé à l'oubli, et « *sauber, intacte, [sa] colère du passé* ». Ici, c'est l'opposé. Sylvia était tendue vers le passé, mais la vie lui arrive.

Or cette question est intrinsèquement cinématographique.

On ne peut faire du cinéma qu'au présent. *Shoah* de Claude Lanzmann (1985) a montré que, pour parler du passé, il faut tout filmer au présent. D'un autre côté, le cinéma est cet art de sauver des fragments de passé. Cette tension n'a pas vocation à être résolue.

La relation virile entre Ismaël et Bloom, le père de Carlotta, évoque vos films plus anciens : la Vie des morts (1991), la Sentinelle (1992). Ismaël est ce beau-fils incapable de protéger la fille de ce père tant admiré : c'est un très beau lien, qui fait presque passer dans l'ombre le rapport du père avec sa fille. Comment est né le rapport entre les deux comédiens, Mathieu Amalric et László Szabó ?

Ils avaient tourné *Mange ta soupe* (Mathieu Amalric, 1997) ensemble, ce qui ne facilitait pas le travail. Parce que je suis plus lié à László que Mathieu, donc le lien passait par moi. Ce besoin d'admirer chez l'un et de protéger chez l'autre, sa manière très naturelle d'accepter l'hommage... Quand on a commencé à tourner cette scène dans l'avion, László était fatigué. Il faisait très chaud. Et quand on a terminé, László n'était pas content de lui. Moi, je ne savais pas ce que j'en pensais. Mais sur la table de montage j'ai compris que cette scène était drôle et affreusement triste à la fois. Bloom ne comprend plus les codes. C'est fini pour lui : Daech, etc., il ne comprend plus. Par ailleurs, il a vécu plus longtemps avec son beau-fils qu'avec sa fille. Quand elle revient, c'est une étrangère... il a connu la petite fille, mais pas la femme. M. Cotillard a inventé un geste formidable, dans ce très gros plan à l'hôpital : quand elle dit : « *Père, tu me reconnais ?* », elle tire ses cheveux en arrière comme si elle se faisait des couettes.

Certaines filiations naturelles peuvent être écrasées par des liens symboliques plus forts. Carlotta ressemble à cet égard à l'aînée des Vuillard, Anne Consigny, qui demande sans cesse à être reconnue par son père.

C'est vrai. Cette fille cherche la reconnaissance de son père. Elle prend sa main et lui dit : « *Aime-moi.* » S. Cavell dit que c'est un besoin de s'échapper également. Quand elle arrive dans la chambre d'hôpital, les paroles de Bloom sont une reprise de Shakespeare, à peine modernisée : « *Ne te moque pas de moi. Je suis vieux. J'ai perdu la tête. Mais où sont mes mains ?* » J'ai repris le réveil du roi Lear, quand Cordelia lui demande de la reconnaître. Puis elle passe de l'autre côté du lit, et là, on a le texte de S. Cavell. En un sens, Bloom avait prévu cela. Carlotta raconte à Sylvia sur la plage qu'elle ne lisait pas enfant. Elle n'avait pas besoin de cela pour exister. Mais son père lui récitait des poèmes. Et elle cite un poème de Rilke ; c'est un père qui se penche sur son enfant et lui dit : « *Un jour, quand je te perdrai, comment feras-tu pour t'endormir, sans qu'au-dessus de toi je veille⁴ ?* » Le père sait déjà qu'il perdra sa fille.

S. Cavell avait déjà montré comment on fait de la philosophie avec le cinéma, ou comment on fait de la philosophie avec le théâtre. Ici, le défi est de faire de la philosophie avec de l'autobiographie. Pour lui, c'est passé par ce père violent. J'ai terminé *Little Did I Know* en pleurant. Pourtant le livre est long, ardu, parfois austère, parfois drôle. En se référant à un film qui a beaucoup compté pour moi, *Only Angels Have Wings* (Howard Hawks, 1939), il compare la mort de son père à l'hôpital avec la mort de l'assistant de Cary Grant après l'accident d'avion, qui dit : « *Certaines choses doivent se faire seul.* » Cette position cavellienne m'avait bouleversé à la lecture. D'autant plus que c'est le livre d'un homme âgé, qui peut mesurer son propre terme au moment où il écrit. Cette question vertigineuse est considérée comme réglée dans la société moderne, qui prône l'euthanasie. Mais Carlotta répond : « *Je suis désolée, c'est pas mon travail.* » Et S. Cavell dit : « *Ce n'est pas mon rôle⁵.* » Alors que tout nous apprend, dans les magazines, les journaux, qu'il n'y a pas de plaisir plus délicieux que de débrancher ses parents... Cavell se tient ailleurs. Pour moi, c'était un matériel parfait pour le film. Carlotta revient en diabolotin. Son amour va vers son ancien mari, puis se déporte vers son père. Et elle finit le film en sainte. Marion parvient à donner ces deux visages au personnage. Mais

4 - Rainer Maria Rilke, « Berceuse » (1908) : « *Un jour, quand je te perdrai, / Pourras-tu dormir, sans / qu'au-dessus de toi / je bruise / Comme couronne de tilleuls ? / Sans qu'ici je veille et dépose mes mots tout proches / comme paupières, / sur tes seins, sur tes membres, sur ta bouche. / Sans que je te referme à clé / et que je te laisse seule avec toi-même / comme jardin en profusion / de mélisses et d'anis étoilés* » (trad. Gil Pressnitzer).

5 - S. Cavell, *Si j'avais su...*, op. cit., p. 632.

dans les deux cas, c'est un principe de vie. Elle ne peut pas être du côté de la mort et débrancher son père.

Pourquoi avoir fait deux versions du film ? Est-ce que vous continuez l'écriture par varia⁶ ? Vous disiez l'avoir abandonnée pour Trois souvenirs...

J'ai fait deux versions pour des raisons industrielles. Avec la version française, je gagne une séance par jour. Le montant des aides publiques dégringole, donc le partenaire important, c'est le distributeur, et lui offrir une séance en plus, c'est crucial. Pour notre distributeur international, Wild Bunch, il était impossible de sortir deux versions. La version courte a ceci de bien qu'elle resserre autour du triangle amoureux : elle enflamme les sentiments. Mais elle ne contient pas par exemple la scène du Skype avec le frère censé être mort : une scène hilarante, où M. Amalric est excellent ! L'autre, la version longue, est un monde. Donc je préfère que celle-ci sorte dans le monde.

La structure était tellement complexe que c'était sensible à toucher. Pourtant, j'aime bien passer un coup de peigne dans le texte la nuit, pour que les acteurs aient une petite surprise le lendemain. Des variantes. Charlotte Gainsbourg avait peur de devoir se conformer aux mots du scénario, de ne pas pouvoir improviser comme elle le fait avec Lars von Trier. On a donc fait une lecture avec M. Amalric. Je les incitais à se sentir libres de modifier le texte, mais en réalité, ils l'ont peu changé.

Charlotte Gainsbourg a des moments de prouesse dans son jeu. Dans la scène de séparation où elle décide de quitter la maison d'Ismaël, ils ont un échange très théâtral : « Je ne saurais pas m'aimer assez pour vous demander de partir avec moi. » Cette incapacité est très cavellienne... S. Cavell a défendu l'idée que les films sont dotés d'une intelligence qui n'a pas à s'appliquer à eux de l'extérieur, mais à laquelle il s'agit de nous rendre sensibles. Est-ce vrai aussi des personnages ?

J'aime que les personnages aient un savoir sur eux-mêmes qui me dépasse. Je ne fais que le consigner. On considère habituellement qu'un

6-Voir É. Domenach, « *Un conte de Noël. La nouvelle Arcadie d'Arnaud Desplechin* », *Esprit*, août-septembre 2008.

bon personnage ne sait rien sur lui, et qu'un bon scénariste sait tout. Ça ne me plaît pas. J'avais créé, il y a un moment, le FDLDP, le Front de libération des personnages. Pour que les personnages puissent dire quelque chose d'eux-mêmes. Les personnages de Quentin Tarantino ont un savoir d'eux-mêmes. Les personnages de Woody Allen également. Il faut que mes personnages puissent dire la vérité de ce qu'ils sont. Quand M. Amalric dit : « *Je n'en finissais pas de ne pas lui suffire* », comment sait-il cela ? Simplement parce que cela fait vingt ans qu'il pense à son départ. Cela ne veut pas dire que c'est une vérité ultime du personnage, bien sûr. Ce trouble de l'identité, c'est la condition de la réinvention de soi. Il faut maintenir cet écart, savoir qu'on doit son identité à autrui, qu'on peut en changer. « *J'arracherai ton masque, et je ferai de toi un prince* », dit Sylvia.

**J'aime que les personnages aient
un savoir sur eux-mêmes qui me
dépasse.**

J'ai été frappé récemment de lire des scénarios de jeunes cinéastes, tous obsédés par la trajectoire de personnages qui retournaient chez eux pour apprendre une vérité sur leur origine et sur eux-mêmes. J'ai senti un fossé de génération entre nous. J'étais stupéfait. L'idée de coïncider avec soi-même m'est très étrangère.

Paris, le 22 mai 2017