

The painting depicts Venus, the Roman goddess of love and beauty, in a domestic setting. She is shown from the chest up, looking towards the right. Her hair is styled in an elaborate braid adorned with pearls and flowers. She wears a pearl earring and a ring on her left hand. Her right hand is placed over her left breast. To her right, a cherub with curly hair and a mischievous expression looks at her. Behind the cherub, another cherub with red hair and dark wings is seen from the back, holding a large, ornate black mirror. The mirror reflects Venus's face and upper body. The background is dark and indistinct, focusing attention on the figures.

LA VÉNIUS À LA FOURRURE

Alain Sarde et Robert Benmussa présentent



SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

UN FILM DE ROMAN POLANSKI

EMMANUELLE SEIGNER

MATHIEU AMALRIC

LA VÉNUUS À LA FOURRURE

SCÉNARIO DAVID IVES *ET* ROMAN POLANSKI

D'APRÈS VENUS IN FUR *UNE PIÈCE DE* DAVID IVES

PRODUIT PAR ROBERT BENMUSSA *ET* ALAIN SARDE

UNE COPRODUCTION FRANCO POLONAISE RP PRODUCTIONS / MONOLITH FILMS

DISTRIBUTION
MARS DISTRIBUTION
66, rue de Miromesnil
75008 Paris
Tél. : 01 56 43 67 20
contact@marsdistribution.com

Durée : 1h35

PRESSE
JEAN-PIERRE VINCENT et VIRGINIE PICAT
12, rue Paul Baudry - 75008 Paris
Tél. : 01 42 25 23 80
jpvpresse@gmail.com
à Cannes
Hôtel Carlton
Tél. : 04.93.06.43.98/99

Photos et dossier de presse téléchargeables sur www.marsdistribution.com



SYNOPSIS

Seul dans un théâtre parisien après une journée passée à auditionner des comédiennes pour la pièce qu'il s'apprête à mettre en scène, Thomas se lamente au téléphone sur la piètre performance des candidates. Pas une n'a l'envergure requise pour tenir le rôle principal et il se prépare à partir lorsque Vanda surgit, véritable tourbillon d'énergie, aussi débridée que délurée.

Vanda incarne tout ce que Thomas déteste. Elle est vulgaire, écervelée, et ne reculerait devant rien pour obtenir le rôle. Mais, un peu contraint et forcé, Thomas la laisse tenter sa chance et c'est avec stupéfaction qu'il voit Vanda se métamorphoser. Non seulement elle s'est procuré des accessoires et des costumes, mais elle comprend parfaitement le personnage (dont elle porte par ailleurs le prénom) et connaît toutes les répliques par cœur. Alors que l'« audition » se prolonge et redouble d'intensité, l'attraction de Thomas se mue en obsession...



ENTRETIEN AVEC ROMAN POLANSKI

RÉALISATEUR, COSCÉNARISTE ET PRODUCTEUR

Comment avez-vous eu connaissance de la pièce de David Ives, inspirée par le roman de Sacher-Masoch ?

C'est mon agent, Jeff Berg qui, l'an dernier, à Cannes où j'étais venu pour la présentation de *Tess* en copie restaurée, m'a mis dans les mains le manuscrit de *La Vénus à la fourrure* en me disant : « It's your cup of tea ! » N'ayant pas grand chose à faire, je suis monté dans ma chambre et j'ai commencé à lire cette pièce et... je me suis dit : « Yes, it is my cup of tea ! » Le texte était tellement drôle que je riais tout seul – ce qui est quand même rare. L'ironie de la pièce, qui frôle parfois le sarcasme, était irrésistible. J'aimais bien aussi son côté féministe. Tout de suite, j'ai eu envie d'en faire un film. D'abord parce qu'il y avait un beau rôle pour Emmanuelle, et que cela faisait longtemps qu'on voulait retravailler ensemble. Et en plus, il y a aussi un beau rôle pour un acteur. Immédiatement, sans doute parce que

je viens du théâtre, j'ai imaginé que cela se passerait dans un théâtre vide. Une salle de théâtre apporterait forcément une autre dimension, une atmosphère...

Après *Carnage*, de Yasmina Reza, c'est donc votre deuxième adaptation de pièce de théâtre d'affilée. C'est aussi votre premier film en français depuis longtemps...

Je ne me suis pas posé ce genre de questions, c'est le sujet qui m'a porté... Une autre chose aussi : il n'y a que deux personnages. Depuis mon premier film (*Le Couteau dans l'eau* – 1962) où il y en avait trois, je me disais : « Un jour, je ferai un film où il n'y aura que deux acteurs ! » C'est un vrai défi mais j'ai besoin d'un challenge qui me stimule, d'une difficulté à surmonter... Sinon, je m'ennuie. La contrainte d'être dans un lieu unique avec seulement deux personnages sans jamais ennuyer le spectateur, sans

que ça ressemble à du théâtre filmé pour la télévision, c'était une gageure intéressante à relever. D'autant que dans une salle de cinéma aujourd'hui, on est écrasé par l'image et assourdi par le son des films qu'on voit... Le pire est de survivre aux bandes annonces ! Il y en a toujours deux ou trois où toute la violence du film a été concentrée : une douzaine d'explosions, une douzaine de voitures renversées, et toujours ce même bruit entre deux plans, comme s'ils n'avaient rien d'autre dans leur sound library...

Sur quoi a porté essentiellement votre travail d'adaptation avec David Ives ?

Nous avons d'abord raccourci les dialogues et modifié certaines scènes. Notre but était vraiment d'en faire un film. Dans la pièce, tout se passe dans une salle d'audition, c'est assez plat. Or, en France, notamment dans le théâtre privé où il n'y a pas de répertoire ni de troupe, on

auditionne souvent sur scène. J'ai donc immédiatement pensé à transposer l'action dans un théâtre. D'être dans une salle de théâtre, forcément, ça change tout, tout de suite ! Les déplacements entre la scène et la salle, sans oublier les coulisses, donnent des nouvelles possibilités. Nous avons fait un travail précis dans cette optique-là, même si au moment du tournage, j'ai modifié et improvisé des situations et des déplacements...

Êtes-vous familier de l'univers de Sacher-Masoch ?

Non, pas du tout !

Est-ce un univers qui vous parle ?

Non, pas du tout ! Je trouve cela plutôt comique. Un ami m'a montré des films porno maso

japonais, c'est hallucinant, effrayant même. Je ne savais pas que cela existait. Je n'imaginai pas qu'il pouvait y avoir autant de gens qui puissent se passionner pour ce genre de pratiques. J'ai l'impression que c'est un peu comme pour les punks ou les gothiques, il y a sinon une forme de snobisme du moins une sorte de mode. Je pense que certains le sont plus pour faire partie d'un groupe, pour être punk ou gothique comme les autres, que pour le plaisir qu'ils ont à se trouver la joue ou à porter des vêtements inconfortables.

Il y a dans le sado-masochisme quelque chose qui n'est pas très éloigné du théâtre : on est le metteur en scène de ses propres fantasmes, on joue un rôle, on fait jouer un rôle à l'autre... Cela participe d'ailleurs à ce jeu de miroirs à l'infini auquel s'amuse le film, à cette mise en abîme où les rapports de domination et de soumission, où

le théâtre et la « vraie vie », où les acteurs et les personnages, où la réalité et l'imaginaire se répondent, s'inversent, se confondent...

L'actrice dit d'ailleurs : « À poil sur scène ? Pas de problème. Je vous fais ça gratuitement. Le sado-masochisme, je connais, je travaille au théâtre ! »

Pensez-vous que les rapports entre metteur en scène et acteur soient de nature sado-masochiste ?

Cela doit exister bien sûr mais le film s'en amuse ! Cette réplique fait justement partie de ces phrases, écrites par David Ives, qui m'ont fait rire et qui m'ont donné le désir d'adapter sa pièce. C'était amusant et excitant de trouver pour chaque situation un ton différent, un langage différent, un jeu différent. Surtout pour le

personnage joué par Emmanuelle. Celui joué par Mathieu (Amalric) passe sans doute par moins d'états différents, en même temps les différences sont plus subtiles...

De quel personnage vous sentez-vous le plus proche ?

Ni de l'un, ni de l'autre ! Même si... par ma profession, je suis bien sûr plus près du personnage d'un metteur en scène, mais pas celui-ci en l'occurrence ! Je n'aurais jamais fait une bêtise pareille ! Adapter moi-même Sacher-Masoch et le mettre en scène... Je ne pense pas non plus que je me serais fait piéger par une fille comme ça. J'adore quand il lui dit : « Je vais mettre la Suite lyrique d'Alban Berg pour les transitions » et qu'elle lui répond : « Génial, comme idée ! » et qu'il lui demande, surpris, si elle la connaît et qu'elle répond non ! C'est vraiment le genre de moments que j'aime.

Quel est d'après vous le meilleur atout d'Emmanuelle Seigner pour jouer ce personnage ?

Son physique, ce qu'elle dégage, sa capacité de passer d'une émotion à une autre... Je pensais que le personnage ordinaire – l'actrice – allait lui être très facile à jouer et j'ai réalisé pendant le tournage que c'était l'autre – le personnage du livre de Masoch, Wanda von Dunajev – qui était finalement plus simple pour elle, même si, au fond, elle n'avait de problèmes ni avec l'un ni avec l'autre. Elle passait d'ailleurs de l'un à l'autre avec beaucoup de naturel et changeait de ton, d'accent, d'attitude, de posture – presque de corps – très facilement.

Et le meilleur atout de Mathieu Amalric ?

C'est déjà un formidable acteur et comme il est aussi metteur en scène, il comprend bien les

aléas de notre travail. Il est brillant, intelligent, il a l'âge juste. Tout était réuni pour qu'il réussisse ce rôle ! Peu d'acteurs auraient pu faire ce qu'il fait, avec autant de subtilité...

Ce qui est frappant dans le film, c'est à quel point il vous ressemble physiquement. Il évoque notamment votre personnage du *Bal des vampires* et bien sûr celui du *Locataire*... Était-ce voulu ?

Peut-être que lui a travaillé dans ce sens mais ce n'était pas voulu de ma part. Je ne m'en suis même pas aperçu tout de suite. Pourtant la première fois que je l'ai rencontré – grâce à Steven Spielberg qui me l'a présenté alors qu'ils tournaient *Munich* – Mathieu m'a raconté qu'on lui avait souvent dit qu'il me ressemblait.



D'ailleurs, et ce n'est pas le moins troublant, à quel point ce film, qui est venu à vous, renvoie – et pas seulement à cause du huis clos mais aussi par son ton, par ses situations – à certains de vos films, du *Bal des vampires* à *Lunes de fiel*, en passant par *Le Locataire*...

Cela non plus, je ne m'en suis pas aperçu tout de suite. Dans un film comme celui-ci, simple, pas trop cher, complètement contrôlé par le metteur en scène, on n'est pas obligé de se soumettre à certaines obligations, on a une totale liberté. Ce n'est donc pas étonnant que les «vieux fantômes» ou les «vieux démons» reviennent... Pour être franc, je n'ai jamais pensé à tout cela, j'ai simplement aimé ce texte et j'ai fait le film exactement comme je le voyais. Pour tous ceux qui étaient sur ce plateau, c'était une belle aventure, une production très agréable.

La chance était avec nous. Dès qu'on rêvait d'une chose difficile à obtenir, elle venait vers nous ! Tout était au service du film. Trouver une salle où on pouvait construire un décor de ces volumes était déjà une grande chance... À la lecture, j'avais tout de suite pensé au théâtre Hébertot, pas celui d'aujourd'hui refait à neuf, mais celui, un peu décrépît, dans lequel j'avais monté *Doute* (en 2006). On a cherché un théâtre et puis, finalement, on a pensé à l'ancien théâtre Récamier, fermé depuis longtemps, et, qui n'est plus aujourd'hui qu'un espace vide en béton, mais avec un sol en pente et les vestiges d'une scène. Jean Rabasse, le décorateur, a absolument tout reconstruit. La scène, les fauteuils, les coulisses... Une fois le décor achevé, nous nous sommes retrouvés dans un vrai théâtre ! Après cinq semaines de répétitions, nous avons pu, pour une fois, tourner le film dans la continuité. Une rare opportunité, cela aurait été dommage de s'en priver.

Il y a dans la mise en scène à la fois beaucoup de rigueur et de fluidité...

Vous savez, on apprend avec l'âge !

À combien de caméras avez-vous tourné ?

Une seule. Il n'y a pour moi, surtout sur ce film-là, qu'un seul « meilleur angle ». Il y en a peut-être d'autres, plusieurs bons mais un seul le meilleur ! Je filme de mon point de vue, en faisant suivre par la caméra ce que j'aurais aimé voir. Pour autant, avant de tourner, je fais toujours une mise en place avec les acteurs – je préfère que les choses viennent d'eux et pas de moi. Il ne faut pas être bloqué sur une idée de mise en scène et essayer ensuite qu'elle colle aux acteurs. C'est comme si vous tailliez un costume vachement bien coupé et que vous essayiez ensuite de forcer le pauvre type dedans ! D'ailleurs, dans l'histoire, à un moment donné, c'est l'actrice qui choisit sa place





sur scène. C'est un peu pareil quand on tourne : je commence par une répétition avec les acteurs et ensuite je me demande comment les filmer. La caméra raconte ce que j'ai vu. C'est pour cela que je ne me sers que d'une seule caméra – d'autant que la deuxième, dans ce genre de sujet, aurait toutes les chances d'être dans le champ de la première !

Vous retrouvez une fois encore Pawel Edelman. Qu'attendez-vous de votre directeur de la photo ?

Qu'il comprenne exactement ce que je veux voir. Avec Pawel, nous n'avons presque pas besoin de nous parler, il comprend vite le style que je veux donner au film. Comme Alexandre d'ailleurs (Alexandre Desplat, le compositeur de la musique). Aujourd'hui, ce sont deux amis et

collaborateurs d'exception, qui comprennent mes intentions et les anticipent autant qu'ils les prolongent.

Il y a beaucoup de musique dans *La Vénus à la fourrure* et elle vient comme en contrepoint des situations, ajoutant de la fantaisie, de la drôlerie, de l'ironie, de la légèreté...

La seule chose que j'ai dite à Alexandre, c'est que je voulais beaucoup de musique... Il a lu le scénario, il m'a proposé des choses, exactement dans l'esprit que je voulais. Et voilà ! C'est tout simple. Même chose avec Pawel. Je voulais au début du film l'atmosphère d'un théâtre vétuste, filmé d'une manière assez réaliste et aller progressivement vers la fantaisie, l'imaginaire...

Ce n'est qu'après la scène du coup de téléphone dans les coulisses qu'on remarque que le film a basculé. La lumière n'est plus la même, le personnage d'Emmanuelle Seigner n'est plus le même. On se demande presque si on n'est pas dans le rêve...

J'aime installer peu à peu cette ambiguïté. Déjà au moment de l'adaptation, nous avons voulu avec David Ives amplifier cette sensation d'aller vers l'irréel sans pour autant que le spectateur sache à quel moment ce sentiment a commencé à l'emporter. Et nous avons continué dans le même esprit au moment du tournage... Des répliques comme : « C'est Vénus qui vient lui prendre la tête », que nous prenons presque au pied de la lettre, sont là pour semer le trouble chez le spectateur.

La danse finale est comme une sorte d'apothéose de cette progression, de cette ambiguïté...

L'idée m'est venue assez tard. Je savais quel ton je voulais, mais j'avais du mal à imaginer comment le rendre, comment créer une scène qui produirait la sensation que je cherchais, et puis l'idée de cette danse inspirée des danses grecques, antiques – comme la musique d'ailleurs – est venue.

Même le cactus du décor pourrait être une colonne grecque !

Oui... Tout est parti de *La Chevauchée fantastique* en comédie musicale ! On cherchait, avec David, un spectacle le plus loin possible de Sacher-Masoch. Il fallait un spectacle qui avait été forcément un bide et avait laissé le théâtre libre pour

notre Thomas Novachek. Et il nous fallait un totem pour y attacher Thomas. On s'envoyait des idées qui nous faisaient beaucoup rire. Un jour, j'ai pensé à une sorte de western et de là est venue cette idée de l'adaptation du film de John Ford en musical. Pour la scène en question, j'ai d'abord imaginé ce totem. Jean (Rabasse) qui a conçu un décor inspiré de Monument Valley, m'en a proposé plusieurs ainsi que des cactus. J'ai flashé sur ses cactus – c'était une idée très drôle !

Vous avez lu *La Vénus à la fourrure* à Cannes l'an dernier et vous y revenez pile un an après en compétition, c'est rare que les choses se passent aussi rapidement...

C'est fou en effet. Il y a des films comme cela où tout se passe bien, où tout roule... Les acteurs, les techniciens étaient exceptionnels et c'est beaucoup grâce à eux que j'ai pu faire ce film dans un

temps aussi court. Mais nous avons travaillé dur. Et ensuite, aussi dur au montage !

Si vous ne deviez garder qu'une image de toute cette aventure de *La Vénus à la fourrure*...

La scène de l'audition forcément !



BIOGRAPHIE

ROMAN POLANSKI

Né à Paris de parents polonais le 18 août 1933, Roman Polanski a grandi en Pologne. En 1941, son père est déporté au camp de travail de Mathausen en Autriche, et sa mère à Auschwitz, dont elle ne reviendra pas. Roman Polanski est successivement recueilli dans plusieurs familles polonaises.

Il retrouve son père après la guerre et fait ses débuts d'acteur à 14 ans, participant à l'émission radio Wesola Gromadka très populaire dans le pays. Adolescent, il joue dans le film *Trois Récits* et tient différents petits rôles dans plusieurs films polonais dont *Une Fille a parlé*, *Les Innocents charmeurs* et *Samson* de Andrzej Wajda.

En 1955, il est accepté dans le cursus de mise en scène de l'École Nationale de Cinéma de Lodz. Il est encore étudiant lorsqu'il réalise ses premiers courts métrages, dont *Deux hommes et une*

armoire en 1958 et *Quand les anges tombent* en 1959, primés dans différents festivals. Il est ensuite engagé comme assistant réalisateur auprès du réalisateur français Jean-Marie Drot, qui réalise alors une série de documentaires sur la culture polonaise. De 1959 à 1961, il travaille à Paris, mettant en scène et interprétant un nouveau court métrage, *Le Gros et le maigre*, puis retourne en Pologne et signe un autre court en 1962, *Les Mammifères*. Toujours en 1962, il tourne son premier long métrage *Le Couteau dans l'eau*, qui remporte le Prix de la Critique au Festival de Venise et est cité à l'Oscar du meilleur film étranger. *Répulsion* sera son premier film en anglais, en 1965. Il y dirige Catherine Deneuve. Le film remporte l'Ours d'argent au Festival de Berlin. *Cul-de-sac*, son film suivant, obtient quant à lui l'Ours d'or. Polanski réalise et tient le rôle principal du *Bal des vampires*, puis tourne son premier film américain avec *Rosmary's Baby* qui sera l'un de

ses plus grands succès commerciaux. En 1972, il revient en Europe pour réaliser son adaptation de *Macbeth*.

Il produit la même année *Weekend of a Champion* de Frank Simon, documentaire sur le coureur automobile Jackie Stewart. L'année suivante, il dirige Marcello Mastroianni dans *Quoi ?*

1974 marque son retour à Hollywood : il réalise *Chinatown*, qui décroche le Golden Globe et 11 nominations aux Oscars. En 1976, Roman Polanski tourne eu Europe *Le Locataire*, avec Isabelle Adjani et Shelley Winters. *Tess*, trois ans plus tard, obtient trois Oscars et deux César (meilleure mise en scène et meilleur film). En 1984, il écrit son autobiographie, *Roman par Polanski*, best-seller dans plusieurs pays.

En 1986, il réalise *Pirates*, comédie d'aventures interprétée par Walter Matthau. Son film suivant, *Frantic*, un thriller avec Harrison Ford, marque le premier rôle en vedette d'Emmanuelle Seigner, qui jouera ensuite dans *Lunes de fiel* avec Hugh Grant et Peter Coyote et *La Neuvième porte*, avec Johnny Depp et Lena Olin. Il signe en 1994 *La Jeune fille et la mort*, d'après la pièce d'Ariel Dorfman, avec Sigourney Weaver et Sir Ben Kingsley. Il est aussi élu à l'Académie des Beaux-Arts.

En 2002, il réalise *Le Pianiste*, d'après les mémoires du pianiste Wladislaw Szpilman. Le film est salué dans le monde entier et remporte une pléiade de récompenses, dont trois Oscars, la Palme d'Or du Festival de Cannes et sept César.

En 2005, Polanski tourne *Oliver Twist*, d'après Charles Dickens, avec Sir Ben Kingsley dans le rôle de Fagin.

En 2009, il réalise *The Ghost Writer* d'après le roman de Robert Harris avec Ewan McGregor, Pierce Brosnan, Kim Cattrall et Olivia Williams et obtient le Prix de la Mise en Scène au Festival de Berlin en 2010. La même année il tourne *Carnage* d'après la pièce de Yasmina Reza avec Kate Winslet, Christoph Waltz, Jodie Foster et John C. Reilly.

Au théâtre, Roman Polanski a mis en scène l'opéra d'Alban Berg, *Lulu*, au Festival de Spolète, *Rigoletto* de Verdi à l'Opéra de Munich et les *Contes d'Hoffman* d'Offenbach à l'Opéra Bastille. En 1981, il a mis en scène et interprété *Amadeus* de Peter Shaffer, d'abord à Varsovie puis à Paris. En 1988, il a tenu le rôle principal de l'adaptation par Stephan Berkoff du classique de Kafka, *La Métamorphose*. Il a mis en scène la comédie musicale *Tanz der vampire* en 1996 à Vienne, sur une musique de Jim Steinman et un livret

de Michael Kunze, d'après *Le Bal des vampires*. Il a depuis mis en scène à Paris *Master Class* de Terrence McNally, *Hedda Gabler* d'Henrik Ibsen et *Doute* de John Patrick Shanley.

Il a tourné à plusieurs reprises sous la direction d'autres réalisateurs. Il a notamment partagé avec Gérard Depardieu la vedette du film de Giuseppe Tornatore *Une pure formalité*, et a joué dans *Zemsta* d'Andrzej Wajda.



ENTRETIEN AVEC EMMANUELLE SEIGNER

VANDA

Comment Roman Polanski vous a-t-il parlé de *La Vénus à la fourrure* la première fois ?

Lorsque Roman a lu la pièce de David Ives à Cannes, j'ai vu qu'il avait un vrai coup de cœur pour ce texte. Il y a longtemps que nous cherchions à refaire un film ensemble et nous avions un peu de mal à trouver un sujet. En plus, il voulait absolument faire une comédie avec moi, et, une comédie avec un beau personnage féminin, une comédie qui garde la grâce, c'est encore plus difficile à trouver. Il m'a dit qu'il avait enfin trouvé ce que nous cherchions. Moi, *a priori*, le côté pièce de théâtre me faisait hésiter. Et puis, j'ai lu le texte, et surtout l'adaptation qu'il en a faite, et j'ai adoré. Justement parce que ça n'était pas une pièce de théâtre. C'était brillant, drôle, plus burlesque que simplement comique, et avec un grand potentiel...

En effet, vous n'avez pas qu'une Vanda à jouer mais plusieurs : l'actrice qui vient passer l'audition, la femme écrite par Sacher-Masoch, celle rêvée par ce metteur-en-scène et celle qui est l'incarnation de Vénus... En plus, les frontières entre ces personnages ne sont pas si clairement définies, il arrive en effet qu'ils se confondent...

C'est justement tout cela qui était très excitant.

Était-ce facile de trouver le ton juste pour chacune de ces facettes ?

Le plus difficile... était d'apprendre le texte dans un temps très court ! D'autant que je jouais en même temps *Le Retour* de Harold Pinter à l'Odéon. C'est en effet un film qu'on a fait dans l'urgence – c'est d'ailleurs cela qui me séduisait aussi dans ce projet. Je rêvais de retrouver Roman au

cinéma dans un film sinon intimiste en tout cas qui rappelle ses films de jeunesse jusque dans les conditions de tournage... C'est d'ailleurs incroyable à quel point dans *La Vénus*... on retrouve ses premiers films. Je ne cessais d'y penser pendant le tournage : il y avait la robe d'époque de *Tess*, le couteau de *Rosemary's Baby*, le fait qu'elle le maquille comme dans *Cul-de-sac*, qu'il s'habille en femme comme dans *Le Locataire*... Il y avait plein de petits clins d'œil étonnants.

Avec *Lunes de fiel* aussi...

Oui mais pas tant que cela. Dans *Lunes de fiel*, on était au premier degré, ici on est davantage dans l'insolence et la comédie...

Pensez-vous que Polanski s'amusait volontairement de ces échos avec son œuvre ou que c'était quelque chose de plus inconscient ?

Je ne pense pas qu'il en ait été réellement conscient mais je suis sûre que c'est la raison pour laquelle il a eu un tel coup de cœur pour ce texte finalement très... « polanskien » ! C'est pour cela qu'il a eu tellement envie de se lancer dans ce projet et c'est pour cela aussi que tout s'est fait si vite : il m'a donné le texte anglais au mois d'août, il a écrit l'adaptation en octobre, on a tourné en décembre, et pile un an après sa découverte de la pièce, le film est à Cannes ! Donc, pour répondre à votre question précédente, le plus difficile pour moi a été d'apprendre le texte. Un vrai tsunami ! D'autant qu'il fallait l'apprendre suffisamment bien pour pouvoir le jouer sans y penser. Ensuite, j'ai travaillé avec mon coach, Frédéric Faye, histoire de trouver les personnages en moi, de ne pas essayer de les fabriquer. Puis je me lui laissée porter par les situations et je me suis laissée faire. C'était d'autant plus facile qu'on tournait dans la continuité. Plus le film avance et plus tous ces personnages se confondent. Au début, je

suis très vulgaire, puis de moins en moins jusqu'à finir dans la peau d'une déesse ! Lorsque Thomas revient des coulisses, Vanda s'est changée, elle s'est fait une autre coiffure, elle a modifié les lumières, c'est un peu à ce moment-là qu'elle commence à devenir une déesse.

De laquelle de ces femmes êtes-vous le plus proche ?

En fait, dans toutes ces personnes il y a un peu de moi. Celle que j'ai pris le plus de plaisir à jouer, c'est la vulgaire. C'est un côté que je peux m'amuser à avoir quand je suis avec mes copines mais jamais jusqu'à ce point-là. Là, je pouvais y aller à fond et m'en donner à cœur joie. C'était très amusant. D'ailleurs, une fois que j'ai maîtrisé le texte, tout était amusant à faire. J'ai même été étonnée de la facilité qu'il y avait de passer de l'une à l'autre, comme de passer de Pinter au film de Roman. J'ai d'ailleurs découvert à cette

occasion qu'on est capable de beaucoup plus de choses qu'on ne croit ! Jouer au théâtre en même temps que tourner le film était même d'une certaine manière un entraînement pour le rôle de Vanda...

Vous retrouvez, six ans après *Le Scaphandre et le papillon*, Mathieu Amalric. Quel partenaire est-il ?

Idéal ! Il est excellent, gentil et n'a aucun des défauts qu'ont souvent les acteurs de son niveau. J'avais déjà eu ce sentiment sur *Le Scaphandre*... mais j'avais seulement cinq scènes avec lui alors que là, nous ne nous quittons pas une seconde. C'est incroyable à quel point c'est agréable et stimulant de travailler avec Mathieu. Il est parfait pour le rôle. Ce qui est troublant aussi, c'est qu'il ressemble un peu à Roman...

... Pas qu'un peu !

C'est vrai ! D'ailleurs pour *Le Scaphandre et le papillon*, Julian Schnabel qui trouvait déjà que Mathieu ressemblait à Roman avait choisi notre fils pour jouer Mathieu petit. On dirait que Mathieu s'est amusé à pousser la ressemblance plus loin encore.

Est-ce que l'univers de Sacher-Masoch vous parle ?

Non c'est quelque chose qui est très loin de moi. Je n'ai même pas cherché à lire son livre. En revanche, le premier jour du tournage, Mathieu m'a offert les confessions de la vraie Vanda, celle qui a inspiré Sacher-Masoch. Je l'ai lu pendant le tournage, je ne dirais pas que cela m'a aidée mais c'était très inspirant. En fait, et c'est cela que je trouvais drôle, le film ne prend pas du tout cet univers au sérieux et s'en moque. Ou,

en tout cas, le regarde avec beaucoup d'ironie. Vanda, l'actrice que je joue, trouve quand même que cette pièce est nulle et profondément sexiste. Elle est horrible avec Thomas, le metteur en scène ! C'est peut-être pour cela que le film risque de déranger certains hommes parce que, même fait par un homme, il est profondément féministe.

Diriez-vous qu'il y a dans les rapports metteur-en-scène/actrice quelque chose de sado-masochiste ?

Absolument ! Je l'ai toujours dit. Autant j'adore jouer, autant j'ai toujours eu du mal avec ce côté passif de la condition d'actrice. Être soumise et dépendante du désir de l'autre a toujours été lourd à porter pour moi – sans doute un peu moins aujourd'hui parce que je fais aussi de la musique et que j'y trouve ma liberté. Roman a toujours été conscient de cette dualité qui est en

moi, c'était là l'occasion d'en jouer. Je ne sais pas si j'oserais faire ce que fait Vanda, ni si j'oserais m'incruster comme elle mais je connais bien ce côté rebelle, cette volonté de ne pas se laisser instrumentaliser. Au fond, j'ai tout ça en moi. Certains metteurs en scène sont très durs, trop heureux d'avoir un tel pouvoir sur nous. Mais c'est quelque chose qui m'est très personnel. Il y a des actrices qui le vivent très bien...

Roman Polanski vous a déjà dirigée au théâtre en 2003. Il y a d'ailleurs au début du film un clin d'œil à votre collaboration quand l'actrice parle du succès d'*Hedda Gabler*...

Ce n'est pas un clin d'œil, c'était dans le texte original. Jolie coïncidence !

Comment le qualifieriez-vous comme metteur en scène ?

Bien sûr, c'est un grand metteur en scène, je ne vais pas dire le contraire ! (rires) Et je suis d'autant plus en confiance avec lui... qu'il me connaît très bien. Mais c'est assez difficile de jouer avec lui parce que, comme tous les très grands metteurs en scène, il n'est pas du tout dans l'improvisation, dans cette approximation de ceux qui cherchent avant tout à voler quelque chose aux acteurs. Il est très exigeant et très précis. Y compris dans ses indications. « Lève la tête, retourne le buste, regarde par-là... » C'est dur de garder sa fraîcheur et son naturel, de ne pas laisser son jeu se figer, dans ces conditions-là, mais c'est justement ce défi qui est excitant, stimulant et, lorsqu'on y arrive, réconfortant. Du coup, il faut beaucoup d'expérience. Voilà pourquoi j'ai eu besoin de faire un travail de mon côté, et avec d'autres metteurs en scène, et d'évoluer comme actrice pour pouvoir vraiment bien travailler avec lui.

Y avait-il une scène que vous appréhendiez particulièrement ?

Non, la seule chose que j'appréhendais vraiment, comme je vous l'ai dit, c'était le texte. D'autant que Roman – et il a raison – est très pointilleux là-dessus. Il faut savoir le texte comme une prière pour pouvoir le jouer très librement. Heureusement, j'avais demandé à Anette Hirsch (l'assistante de Luc Bondy) de m'aider et elle me faisait réciter tout le temps ces 93 pages apprises par cœur. À l'Odéon, en tournée, une heure avant de jouer *Le Retour*, partout et tout le temps... Cela m'a énormément aidée.

Il y a dans la scène de la danse finale quelque chose de jubilatoire. Pas seulement parce qu'elle signifie, comme si vous veniez toutes les actrices qui se font refuser aux auditions, mais dans son exécution même...

Ah si, voilà la scène que je redoutais le plus. D'autant que je n'avais pas fait de danse depuis

longtemps. Et puis, danser nue sous une fourrure, c'est quand même un peu... risqué ! (rires) Heureusement, la lumière était sombre et belle. J'ai retrouvé Redha avec qui j'avais travaillé pour *Lunes de fiel* (1992). Heureusement, lorsqu'on a commencé à répéter, je me suis aperçue que tout le travail que j'avais fait il y a vingt ans était d'une certaine manière toujours là. Mais nous n'avions pas beaucoup de temps et nous n'avons répété que quatre ou cinq fois à l'heure du déjeuner. C'était très intense mais vraiment très stimulant.

Si vous ne deviez garder qu'un moment, qu'une image de toute cette aventure...

Tout ! C'était vraiment un moment magique. C'était Noël, il neigeait, nous étions enfermés dans ce théâtre douze heures par jour, on travaillait comme des dingues mais c'était passionnant... J'avais l'impression de faire un film en bande, presque un premier film, en tout cas un film de jeunesse... J'ai adoré ce sentiment.



BIOGRAPHIE EMMANUELLE SEIGNER

Née dans une famille de comédiens (son grand-père, Louis, a été doyen de la Comédie Française et sa tante, Françoise, en a été Sociétaire), Emmanuelle Seigner, mannequin à 14 ans, a débuté au cinéma sous la direction de Jean-Luc Godard dans *Détective*. C'est Roman Polanski, en 1988, qui lui donne son premier grand rôle dans *Frantic* aux côtés de Harrison Ford. Il la dirige quatre ans plus tard dans *Lunes de fiel* avec Peter Coyote, puis dans *La Neuvième porte* avec Johnny Depp.

Elle a tourné avec des metteurs en scène de styles très différents dont Julian Schnabel, Danièle Thomson, Nicole Garcia, Mario Monicelli, François Ozon, Stéphane Brizé, Jean-Pierre Améris, Dario Argento et Jerzy Skolimowski.

Au théâtre, elle a travaillé avec Bernard Murat, Roman Polanski et Luc Bondy dont la mise en scène du *Retour* de Harold Pinter au théâtre de l'Odéon est actuellement en tournée.

La musique est un autre de ses talents : elle a enregistré deux albums de Rock, *Ultra Orange* et *Emmanuelle* et en produit un autre actuellement à New York.



FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

- 2013 *La Vénus à la fourrure* de Roman Polanski
- 2012 *L'Homme qui rit* de Jean-Pierre Améris
Dans la maison de François Ozon
Quelques Heures de printemps de Stéphane Brizé
- 2010 *Essential Killing* de Jerzy Skolimowski
Chicas de Yasmina Reza
- 2009 *Le Code a changé* de Danièle Thompson
Giallo de Dario Argento
- 2007 *Le Scaphandre et le papillon* de Julian Schnabel
La Môme de Olivier Dahan
- 2005 *Backstage* de Emmanuelle Bercot
- 2004 *Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants* de Yvan Attal
- 1999 *La Neuvième porte* de Roman Polanski
- 1998 *Place Vendôme* de Nicole Garcia
- 1997 *Nirvana* de Gabriele Salvatores
- 1994 *Le Sourire* de Claude Miller
- 1992 *Lunes de fiel* de Roman Polanski
- 1989 *Il Male oscuro* de Mario Monicelli
- 1988 *Frantic* de Roman Polanski
- 1985 *Détective* de Jean-Luc Godard





ENTRETIEN AVEC MATHIEU AMALRIC THOMAS

Vous êtes acteur, metteur en scène, ciné-ophile... Était-ce un rêve pour vous de tourner avec Roman Polanski ?

Un rêve ? Mais... bien au-delà ! Peut-être parce qu'il fait partie de ceux qui m'ont donné envie de faire du cinéma.

Pourquoi ?

Parce que je sentais dans ses films ce côté artisanal, manuel, instinctif du cinéma où l'inconscient aussi a sa part, cette manière évidente de tout aimer du cinéma et de chacun de ses métiers. Il s'y connaît, il faut le voir sur un plateau : c'est un immense accessoiriste, un immense maquilleur, etc. Et un extraordinaire acteur dans le sens où, pour moi, c'est un métier manuel. De sentir qu'il aimait à ce point-là tous ces métiers qui vont créer un plan, cela m'a donné envie de brasser à mon tour tout cela...

Avez-vous été surpris qu'il vous appelle ?

Oui, d'autant que tout s'est fait très très vite. J'avais la tête dans mes projets et sa proposition m'est tombée sur la tête. Heureusement que j'avais tourné juste avant le film de Despechin (*Jimmy P. ...*) qui m'avait un peu musclé la mémoire, j'ai pu ainsi apprendre le texte assez rapidement. Comme il voulait tourner tout de suite, nous n'avons pas pu avoir ce temps de répétition auquel il tient énormément – il ne faut pas oublier qu'il vient du théâtre. Parfois sur le tournage, il est d'ailleurs arrivé qu'on ne tourne pas et qu'on fasse un filage de la continuité. Une fois le texte appris, il fallait juste essayer de deviner ce que Roman avait en tête. Ce n'était pas très difficile. Comme je connais tous ses films par cœur, nous n'avions pas besoin de beaucoup nous parler. Il y avait entre nous quelque chose de naturel, d'organique même. D'autant qu'il y a dans *La Vénus*... beaucoup d'obsessions

« polanskiennes » : le huis clos, la domination – qui domine qui ? qui manipule qui ?, grandes questions ! – le travestissement, le gros et le maigre, l'humour, une certaine forme d'érotisme...

C'est en effet très frappant de voir à quel point ce film, adapté d'une pièce de théâtre de David Ives elle-même inspirée de Sacher-Masoch, renvoie pourtant à son œuvre...

Jusque dans les détails des costumes ! En enfilant cette veste de velours vert, j'avais l'impression d'être dans *Le Bal des vampires* – c'était le même vert ! Emmanuelle met une robe qui a l'air tout droit sortie de *Tess*... Évidemment, la fin fait penser au *Locataire*... Il y a beaucoup de choses comme cela qui renvoient à son univers mais il n'en a jamais parlé...

De votre ressemblance physique avec lui, extrêmement frappante aussi, vous n’avez pas parlé non plus ?

Non, jamais ! Mais à partir du moment où il a demandé à la coiffeuse de me faire cette p... de mèche, j’ai compris ! La seule indication qu’il m’a donnée là-dessus l’air de rien, c’est lorsque nous sommes allés ensemble chercher des costumes dans des magasins. Il faisait des blagues et a dit au vendeur : « Je cherche une veste pour mon fils ». Pas besoin d’en dire plus ! Ses intentions mais aussi sa tendresse et sa chaleur – parce que c’est tout sauf un homme froid – passent par ces petites choses-là. Et vous êtes juste irrigué et bouleversé...

Vous, cela vous amusait-il de jouer avec cette ressemblance ?

Il ne fallait surtout pas que j’y pense... En même temps, comme on m’a souvent dit et répété par le passé que je lui ressemblais, il y avait presque quelque chose de logique dans cette aventure.

Comme si tout cela avait peut-être à voir avec le destin. En plus, ma grand-mère est née en Pologne, elle est juive polonaise... Il y a une phrase de Richter, le grand pianiste, que j’aime beaucoup et qui semble résumer la situation : « Il ne faut pas choisir ses pianos, c’est le destin. » Voilà !

Les échos à son œuvre, votre ressemblance avec lui nourrissent aussi ce jeu de miroirs à l’infini qu’est déjà le film sans même parler de cela, où le théâtre et la « vraie vie », où les rapports de domination et de soumission, où les acteurs et les personnages, où la réalité et l’imaginaire se répondent et se prolongent...

Sans doute, mais de cela non plus, il ne parle quasiment pas. Jamais, il ne va vous dire : « J’ai voulu raconter ça. » Jamais ! Il ne veut pas faire de film à message, il sait que la vie est absurde, que tout cela n’a pas de sens, n’essayons donc pas de lui en donner... Lorsque je l’ai appelé après voir lu le scénario, il m’a dit une seule chose : « C’est rigolo, non ? On va bien s’amuser ! » Roman est quelqu’un

de très concret. Comme s’il avait une règle : ne pas s’occuper de la pensée et faire confiance au cinéma. La pensée, ce qu’il pourrait y avoir en dessous des images, la densité, la psychanalyse, le travail du spectateur, il ne faut pas s’en soucier, cela viendra tout seul si lui nourrit ses plans d’éléments très concrets. Cela a à voir avec le tempo, avec le scénario, avec l’amusement aussi. Et avec le travail d’équipe.

C’est-à-dire ?

Contrairement à ce qu’on pourrait imaginer, et même s’il est d’une précision et d’une exigence diaboliques, Roman est l’inverse d’un dictateur sur le plateau. Ce qu’il veut, ce qu’il attend au fond, c’est sentir une équipe comme si elle était dans sa tête. Du coup, il prend tout ce qu’on lui donne – quel que soit celui qui donne. Il n’y a pour lui aucune hiérarchie de poste, cela m’a épaté. Il cherche à ce que tous les éléments s’accordent dans une prise : le mouvement, le rythme de l’acteur, la lumière, le son, le décor, l’accessoire qui est au bon endroit, et si quelque chose est comme ça accordé, on

passe au plan suivant. Il aime qu’il y ait beaucoup de profondeur de champ, donc tout compte dans un plan : une petite lumière au fond, le placement d’un livre sur la table, les éléments du décors, et le rythme. Cela peut passer par des détails infimes : il faut pousser le canapé, mais cela fait tomber la chaise qui est derrière, il sait, lui, que si on met un peu de cire fondue sur les pieds, elle glissera et ne tombera plus. « Trouvez moi une bougie ! Trouvez moi une bougie ! » C’est aussi simple que cela. Et c’est pareil avec les gestes des acteurs, avec le rythme, avec comment placer la main ou prendre tel accessoire... Encore une fois, je n’arrive pas trouver d’autre mot qu’organique pour qualifier le travail avec lui.

Comment définiriez-vous le metteur en scène que vous jouez dans *La Vénus*... ?

C’est quelqu’un qui est d’une prétention extrême. Tout ce que déteste Roman ! Quelqu’un qui s’auto-proclame metteur en scène en disant : « De toute façon, les metteurs en scène ne comprennent rien, donc il vaut mieux que je monte

moi-même mon propre texte ». Mais il n’a aucune expérience de ce que c’est la chair d’un acteur et encore moins d’une actrice. Il est empêtré dans une relation bourgeoise avec sa femme qui illustre bien son peu de goût pour les prises de risque.

Vous ne jouez pas seulement ce metteur en scène-là, mais aussi le personnage de sa pièce, l’acteur qui va la jouer, l’homme troublé par cette femme... Était-ce facile de trouver la différence subtile entre tous ces niveaux de jeu ?

On a quand même pris le temps de faire quelques lectures avec Roman et Emmanuelle pour travailler là-dessus, pour qu’on puisse, elle et moi, trouver ces différences sans qu’elles soient trop prononcées, sans que cela fasse « vieux théâtre »... Ensuite, nous avons les costumes, les accessoires, une manière différente de se tenir... Roman ne travaille pas sur le naturalisme non plus. Finalement le cinéma de Roman peut s’apparenter au plaisir de la commedia dell’arte.

Il y a des masques, des masques qu’on met, des masques qu’on enlève. C’est aussi codé et aussi simple que cela. Bien sûr, il vous guide, il est extrêmement vigilant et au début, il a forcément besoin de le jouer lui-même.

Êtes-vous familier de l’univers de Sacher-Masoch ?

Je ne l’étais pas, je l’ai découvert et... c’est étonnant ! Je ne connaissais pas les textes originaux, je les ai lus. J’ai lu aussi, pour m’amuser, les textes de Deleuze là-dessus. La fin de *La Vénus à la fourrure* où Masoch parle de ce rapport de sado-masochisme – enfin je ne sais pas comment il faut dire puisqu’il n’a pas supporté que la psychanalyse donne un nom à ce qu’il avait écrit – est formidable. Il dit que tant qu’il n’y aura pas un rapport d’égalité entre les hommes et les femmes et notamment dans les conditions sociales et les salaires, ce qui est étonnant, surtout pour l’époque, il y aura toujours cette relation de domination et de soumission...

Diriez-vous que les rapports metteurs en scène/acteurs, actrices sont de l'ordre du sado-masochisme ?

Non, pas du tout. Roman ne travaille pas là-dessus, plutôt sur le contraire.

Pas spécialement pour Polanski mais en général ?

Non plus. Enfin, après cela dépend de la nature de chacun. Sincèrement, je n'y crois pas trop. Je crois plutôt à une immense, à une folle complicité...

Quel est, selon vous, le meilleur atout d'Emmanuelle Seigner pour jouer ce personnage de Vanda ou plus exactement « ces » personnages ?

Ce qu'elle est, ce qu'elle fait, ce qu'elle est capable de faire... Le trouble qu'elle dégage, l'érotisme qu'elle inspire et cette espèce d'intelligence intuitive des situations... Elle est actrice dans le sens où elle joue avec ça pour le personnage, dans une situation donnée, pour son partenaire. On est dans un cadre clairement faux, dans le jeu et en même temps... il y a de quoi se noyer ! (rires) Quand on est son partenaire, c'est stimulant de jouer avec ça. Il y a quelque chose à la fois de très technique et de très animal ! Au fond, on ne sait pas qui est vraiment cette Vanda. On pense qu'elle est comme ça, puis, tout d'un coup, elle est autre. Est-ce qu'elle fait semblant ou est-ce qu'elle ne fait pas semblant ? Cela, Emmanuelle le rend très bien. Vous parliez de jeux de miroirs à l'infini, et justement cette actrice qui est ma partenaire est la femme du réalisateur qui la filme... C'est comme si j'étais le spectateur d'un sculpteur ou un peintre en train tout de même de faire le portrait de sa femme. Regarder

ce couple au travail était fascinant. Il organisait tout. Le moindre pli de robe, la moindre touche de rouge à lèvres, le moindre mouvement de tête... Du coup, j'étais peut-être simplement son regard dans le plan.

Si vous deviez ne garder qu'un moment ou qu'une image de cette aventure ?

Ce qui me revient immédiatement, c'est une image de Roman. Comme on tournait dans un décor aussi vrai qu'un vrai théâtre, il était donc souvent dans la salle et régulièrement il lui fallait monter sur scène pour nous donner des indications, pour se mettre à notre place, pour voir comment il ferait. Ce qui m'a frappé, c'est cette impressionnante énergie, cette vitesse, comme un ressort qui se détend... Et aussi, bien sûr, lorsqu'il s'approchait de nous à la fin des prises, son regard brillant de malice...



BIOGRAPHIE

MATHIEU AMALRIC

Né le 25 octobre 1965, fils de journalistes, Mathieu Amalric passe une partie de son enfance à Washington et à Moscou, avant de revenir en France où il fait ses études. Fou de cinéma, il commence par réaliser des courts métrages et se fait aussi engager sur des tournages comme accessoiriste, régisseur, assistant de production et... acteur. Il fait ainsi sa première apparition au cinéma en 1984 dans *Les Favoris de la lune* d'Otar Iosseliani. Trois ans plus tard, il est stagiaire mise en scène sur *Au revoir les enfants* de Louis Malle, montrant qu'il n'a rien oublié de son désir d'être metteur en scène. Depuis, il mène une double carrière d'acteur et de réalisateur. En 1996, il est remarqué dans *Le Journal du séducteur* de Danièle Dubroux et explose dans *Comment je suis disputé...(ma vie sexuelle)* d'Arnaud Desplechin qui lui vaut le César du meilleur espoir. L'année suivante, il réalise un premier long métrage, *Mange ta soupe*, puis deux autres, tout en continuant de tourner beaucoup comme acteur.

Plutôt habitué du cinéma d'auteur français, il crée la surprise en acceptant le rôle que lui propose en 2005 Steven Spielberg dans *Munich*. César du meilleur acteur pour *Rois et reine* d'Arnaud Desplechin dont il devient le comédien fétiche, sa carrière prend alors un nouveau visage. Il se partage désormais entre de grosses productions comme *Quantum of Solace*, *Les Aventures d'Adèle Blanc-Sec* ou *Cosmopolis* et des films de Bertrand Bonello, Alain Resnais, Noémie Lvovsky, les frères Larrieu... Il remporte son deuxième César du meilleur acteur en 2008 pour *Le Scaphandre et le papillon* de Julian Schnabel tandis qu'en 2010, son quatrième film, *Tournée*, reçoit le prix de la mise en scène au Festival de Cannes. Il revient cette année sur la Croisette comme acteur et avec deux films : *La Vénus à la fourrure*, sa première collaboration avec Roman Polanski, et *Jimmy P. (Psychothérapie d'un Indien des plaines)*, son cinquième film avec Arnaud Desplechin, cette fois tourné en anglais et aux États-Unis.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE COMME ACTEUR

2014	<i>The Grand Budapest Hotel</i> de Wes Anderson	2007	<i>Un Secret</i> de Claude Miller
2013	<i>Jimmy P. (Psychothérapie d'un Indien des plaines)</i> de Arnaud Desplechin		<i>L'Histoire de Richard O.</i> de Damien Odoul
	<i>La Vénus à la fourrure</i> de Roman Polanski		<i>Le Scaphandre et le papillon</i> de Julian Schnabel
	<i>Amour crime parfait</i> de Arnaud et Jean-Marie Larrieu		<i>Actrices</i> de Valeria Bruni-Tedeschi
2012	<i>Les lignes de Wellington</i> de Raoul Ruiz et Valeria Sarmiento	2006	<i>La Question humaine</i> de Nicolas Klotz
	<i>Camille redouble</i> de Noémie Lvovsky		<i>Le Grand appartement</i> de Pascal Thomas
	<i>Cosmopolis</i> de David Cronenberg	2005	<i>Quand j'étais chanteur</i> de Xavier Giannoli
	<i>Vous n'avez encore rien vu</i> de Alain Resnais		<i>Marie-Antoinette</i> de Sofia Coppola
2011	<i>Poulet aux prunes</i> de Marjane Satrapi		<i>Munich</i> de Steven Spielberg
2010	<i>Tournée</i> de Mathieu Amalric	2004	<i>Rois et reine</i> de Arnaud Desplechin
	<i>Les Aventures d'Adèle Blanc-Sec</i> de Luc Besson	2003	<i>Un Homme, un vrai</i> de Arnaud et Jean-Marie Larrieu
2009	<i>Les Herbes folles</i> de Alain Resnais	2000	<i>La Brèche de Roland</i> de Arnaud et Jean-Marie Larrieu
	<i>Les Derniers jours du monde</i> de Arnaud et Jean-Marie Larrieu	1999	<i>Trois ponts sur la rivière</i> de Jean-Claude Biette
2008	<i>Quantum of Solace</i> de Marc Forster	1998	<i>Alice et Martin</i> de André Téchiné
	<i>Mesrine</i> de Jean-François Richet		<i>Fin août, début septembre</i> de Olivier Assayas
	<i>De la guerre</i> de Bertrand Bonello	1996	<i>Le Journal du séducteur</i> de Danièle Dubroux
	<i>Un Conte de Noël</i> de Arnaud Desplechin		<i>Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)</i> de Arnaud Desplechin
		1985	<i>Les Favoris de la lune</i> de Otar Iosseliani



La Vénus à la fourrure est votre troisième collaboration avec Roman Polanski. Comment avez-vous travaillé avec lui sur ce film très dialogué où la musique est pourtant extrêmement présente ?

Comme d'habitude, sauf que là, encore plus que pour *Carnage*, j'ai eu la chance d'aller sur le plateau, dans ce décor improbable et hallucinant de vérité. D'ailleurs, c'est amusant parce que je connaissais ce théâtre Récamier pour y avoir suivi les répétitions de *Papa doit manger*, mis en scène par André Engel pour la Comédie Française, pourtant, lorsque je suis arrivé sur le plateau de *La Vénus...*, tout était tellement beau, tout était tellement bien fait, des portes battantes de l'entrée jusqu'à la scène et aux dorures, que j'ai cru qu'il n'avait pas changé. J'avais tout simplement oublié que c'était en fait un lieu vide ! Le plus surprenant sur *La Vénus...* c'est que, autant pour *Carnage*, nous nous étions rendu compte que la

musique serait forcément intrusive, autant là, depuis le début, Roman sentait que la musique serait au cœur du film – un peu comme si le film était recouvert d'un voile qui l'opacifiait et que la musique allait permettre de lever ce voile. Lorsqu'il m'en a parlé, je n'en étais pas encore certain mais très vite, j'ai été convaincu. Son instinct est infaillible. Et c'est cela qui m'a entraîné à tenter de mettre de la musique à de nombreux endroits. En fait, nous nous sommes effectivement très vite aperçus que la musique relevait ce voile qui semblait posé sur le film. C'était comme si, d'un seul coup, elle poussait le mur du fond, ouvrait une nouvelle perspective, révélant une découverte infinie. On pouvait ainsi selon les moments alimenter une rêverie sur un passé possible et à la fois renforcer la singularité de ce rapport de séduction entre elle et lui.

La musique en effet souligne le ton du film, entre ironie et gravité, et en même

ENTRETIEN AVEC ALEXANDRE DESPLAT COMPOSITEUR

temps elle l'emmène presque vers autre chose, elle vient presque en contrepoint, en contraste. Il y a même, notamment dans les premières scènes, quelque chose de primesautier...

Oui, c'est vrai. Cette actrice et ce metteur en scène sont dans le jeu et la séduction, donc la musique est dans le jeu également... En fait, tout découle de la musique d'ouverture – que l'on retrouve dans la danse finale. Ce morceau annonce toutes les musiques qui vont suivre. C'est le même thème que l'on va inexorablement répéter, explorer. Roman est comme beaucoup de ces metteurs en scène sinon de la Nouvelle Vague en tout cas de l'époque de la Nouvelle Vague, qui, avec des compositeurs comme Georges Delerue, Maurice Jarre et d'autres, avaient ce sens de la dramaturgie : dès le début du film, la musique annonçait ce que serait le film. *La Peau douce* en est le plus bel exemple : alors que la scène du

début est tout à fait quotidienne, la musique est extrêmement dramatique et dit bien ce que va être réellement le film. Ici, c'est la même chose, ce long mouvement de caméra subjectif qui, sous la pluie, nous emmène jusqu'au théâtre, est accompagné d'une étrange musique, qui a un rythme impair – elle est en 9/4. C'est en fait un rythme grec, que les initiés peuvent connaître, et pour cette musique d'inspiration grecque, j'utilise des instruments grecs. Dès le début donc, j'injecte une dose de « grécité » – qui est d'ailleurs en moi puisque je suis à moitié grec.

Et pourquoi cette note de « grécité » particulièrement sur ce film-là ?

Eh bien parce que Aphrodite apparaît à la fin ! (rires) Il y a beaucoup de tiroirs dans le cinéma de Roman et il m'invite à jouer avec tous ces tiroirs. C'est comme de s'amuser avec les matriochkas, ces poupées russes où il y en a d'abord une, puis

une autre à l'intérieur, puis une autre encore, puis une autre... C'est très excitant. Mais évidemment il faut quelqu'un du talent et de la folie de Roman pour vous laisser – et c'est vrai avec tous ses collaborateurs – vous amuser à chercher, à creuser encore et encore à la découverte de pépites. C'est vraiment grâce à son instinct et à son énergie que j'en suis arrivé là.

Avez-vous trouvé facilement cette musique d'ouverture ?

Roman dégage une énergie et un désir tellement incroyables que lorsque je travaille avec lui, cela va très, très vite. Pour *The Ghost Writer*, c'est venu très vite, pour *Carnage* aussi. Il y a entre nous quelque chose de fusionnel qui fonctionne vraiment très bien. Ce n'est pas toujours le cas malheureusement avec tous les metteurs en scène, pas toujours aussi rapides et pas toujours aussi flamboyants mais Roman aime la musique. Il aime

la musique au cinéma et il aime la musique dans ses films donc, évidemment, pour moi, il est un interlocuteur magique. Je sens que tout est possible avec lui. Il n'y a qu'à écouter les musiques de ses films, en particulier ceux du début avec Krzysztof Komeda, ou celle du *Locataire*, de Philippe Sarde, qui sont des merveilles, pour réaliser à quel point il est inspirant. Il offre au compositeur un espace, une terra incognita, et il lui dit simplement : « Vas-y ! »

Est-ce qu'il se décide rapidement ?

Oui. Pour *The Ghost Writer* par exemple, il a entendu une seule fois un morceau que je lui proposais et a décidé immédiatement que ce serait la musique du générique du début. Une fois, et c'était fait ! Pareil pour *La Vénus*... lorsque je lui ai envoyé le morceau d'ouverture, il m'a juste dit : « Eh bien voilà, c'est ça ! »

Vous avait-il auparavant défini le type de musique, le ton qu'il souhaitait ?

Non, il n'y avait pas vraiment une définition en termes musicaux... Je crois que la danse archaïque de la fin a aussi été un déclencheur. Le fait que je puisse créer sur un rythme grec, qu'il y ait finalement cette apothéose du film qui part complètement ailleurs d'une manière totalement inattendue, cela aussi m'a donné des ailes. Des ailes... d'Hermès !

De quelle manière diriez-vous que vos rapports ont évolué depuis *The Ghost Writer* ?

Déjà, on a retravaillé ensemble et... je m'en réjouis ! Je l'admire tellement que la première fois où je l'ai vu, il y a cinq ou six ans, à un dîner chez des amis, je n'ai pas osé lui parler. Ma passion de son cinéma était telle que je ne savais pas comment m'approcher de lui ! Aujourd'hui, nos

rapports sont plus simples. Quand on travaille, nous sommes à égalité, nous sommes assis l'un à côté de l'autre au piano et nous cherchons. Je lui propose des choses et il donne son sentiment. En fait, nous nous amusons. Il y a une grande part de jeu et de plaisir à travailler ensemble. Je crois que ce qui nous réunit à chaque fois que nous commençons une collaboration, c'est que nous savons que nous allons nous surprendre l'un l'autre. On est toujours dans cette même fascination de ce que la musique peut apporter à la dramaturgie dans un film. Les possibilités sont tellement infinies...

Surtout sur ce film-là qui est une sorte de jeu de miroirs à l'infini...

C'est vrai... Il arrive que je travaille sur des films où, lorsque je les revois plusieurs fois, aux séances de travail, aux projections, à la première, je n'ai plus forcément la même sensation de nouveauté qu'à

la toute première projection. *La Vénus*..., je suis allé sur le tournage, je l'ai vu et revu, je le vois et le revois, et à chaque fois j'ai une sensation de fraîcheur, je remarque quelque chose de différent, je décèle de nouvelles choses. Il y a un tourbillon d'énergie dans ce film qui n'est vraiment pas commun. Comme je l'ai dit, Roman pensait dès le début qu'il fallait beaucoup de musique parce qu'il savait que le voile serait levé et que les mystères du film et de l'histoire seraient amplifiés. Cette amplification, d'ailleurs, est flagrante la première fois où Emmanuelle entre dans le personnage de Wanda et que Mathieu se retourne vers elle : la musique démarre et là, grâce à elle, on est en fait projeté dans la fiction. Et la musique joue de ces jeux de miroirs dont vous parlez : elle ne s'interrompt pas forcément quand ils s'interrompent de jouer, et parfois en revanche elle s'interrompt et ne reprend pas tout de suite lorsqu'ils redémarrent dans le jeu. Tout cet équilibre subtil est fait en sorte que cela ne devienne pas didactique

BIOGRAPHIE ALEXANDRE DESPLAT

Né le 23 août 1961 à Paris d'un père français et d'une mère grecque qui se sont rencontrés et mariés aux États-Unis, Alexandre Desplat qui a commencé sa carrière dans la variété et à la télévision est l'un des compositeurs de cinéma les plus prolifiques et les plus demandés d'aujourd'hui. On lui doit en effet près de cent cinquante musiques de film. S'il est le collaborateur attitré de Jacques Audiard dont il a signé la musique de tous les films (qui ont toutes été nommées aux César et lui ont valu deux récompenses pour *De battre mon cœur s'est arrêté* et *De rouille et d'os*), il travaille aussi régulièrement pour Florent Emilio Siri, Xavier Giannoli, Gilles Bourdos, Robert Guédiguian, Anne Fontaine, Francis Veber, Jérôme Salle, Daniel Auteuil... Depuis quelques années, il est très demandé aussi par les cinéastes américains et anglais, de Ben Affleck à Terrence Malick, en passant par Kathryn Bigelow, Wes Anderson, David Yates, Ang Lee, Tom Hooper, Stephen

Frears, Georges Clooney, David Fincher... Cela lui a valu d'être nommé cinq fois aux Oscars et de remporter de nombreuses récompenses : trois César, un Golden Globe (pour *Le voile des illusions* de John Curran), un Bafta (pour *Le discours d'un roi*), deux European Films Awards (pour *The Ghost Writer* et *The Queen*), un Ours d'argent (pour *De battre mon cœur s'est arrêté*). Depuis sa rencontre avec Roman Polanski pour *The Ghost Writer*, qui lui a aussi valu un César, il ne l'a plus quitté et a composé les b.o. de *Carnage* et de *La Vénus à la fourrure*.

chaque point de lumière, de chaque mouvement de la main d'un acteur ou d'une actrice... C'est très impressionnant de voir Polanski travailler, vraiment.

Si vous ne deviez garder qu'un moment de toute cette aventure de *La Vénus à la fourrure*...

Je crois que c'est lorsqu'il a entendu la musique du générique, de la danse finale. Je n'étais absolument pas sûr de sa réaction. Et de le sentir à la fois tellement heureux et tellement surpris, tellement excité par cette musique qu'il trouvait juste, c'était forcément stimulant. C'est toujours cela que l'on recherche et cette justesse est tellement difficile à trouver que lorsqu'on la trouve et que c'est Roman Polanski qui vous dit que c'est juste, le moment ne peut être que magique.

Évidemment, cela m'a frappé – mais je n'en ai pas tenu compte, non, chaque film est différent. Déjà, à la lecture, tous ces échos avec son œuvre étaient évidents. Et en plus, lorsqu'on voit la manière dont Mathieu Amalric joue ce personnage, cela ne fait que renforcer cette impression. Non seulement il lui ressemble physiquement mais il évoque Roman jusque dans sa manière de se comporter, de marcher dans la scène où elle lui a mis du rouge à lèvres et qu'il a des talons hauts... Comment alors ne pas penser au *Locataire* ? Il a trouvé là un univers singulièrement très proche du sien.

Qu'est-ce qui vous a le plus frappé en allant sur le tournage ?

Sa direction d'acteurs. Sa précision infaillible et l'énergie qu'il dépense, sautillant partout. Sa concentration impressionnante et son exigence de chaque mouvement, de chaque détail, de

mais crée une fluidité dans la narration musicale, et participe ainsi à cette confusion qui, peu à peu, s'installe dans leurs rapports et dans le film.

Roman Polanski suit-il le processus de création de la musique à chaque étape, jusqu'aux séances d'enregistrement ?

Bien sûr, il adore ça. Nous avons enregistré à Paris, il est venu avec nous au studio, il donne encore des indications. Et il continue ensuite, au calage des musiques, aux premières projections où les musiques sont mixées... Il ne lâche rien, mais, de manière générale, les grands cinéastes ne lâchent rien.

On est surpris en regardant *La Vénus... de voir à quel point ce film, qui est venu jusqu'à lui, renvoie pourtant à son œuvre. Cela vous a-t-il frappé aussi en travaillant dessus et en avez-vous tenu compte ?*



ENTRETIEN AVEC PAWEL EDELMAN DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE

La Vénus à la fourrure est votre cinquième collaboration avec Roman Polanski après Le Pianiste, Oliver Twist, The Ghost Writer et Carnage, qui ont, chacun un style visuel très différent. Quel était votre plus grand défi sur ce film ?

C'était sans doute le film le plus difficile à faire. C'était à nouveau l'adaptation d'une pièce de théâtre mais le défi était encore plus grand que pour *Carnage* : nous étions toujours dans un décor unique mais cette fois avec seulement deux personnages. Et il n'y a pas plus problématique pour un réalisateur et un chef opérateur. Comment maintenir l'intérêt du public pendant une heure et demi juste en suivant deux personnes dans un espace qui fait dix mètres sur dix, et sans que le film ressemble à du théâtre filmé ou à une série télé ? Ce qui était le plus important, c'était donc que la lumière et les changements de lumière définissent, délimitent, soulignent,

fassent exister ou disparaître cet espace... Et faire en sorte que les comédiens puissent se déplacer facilement et être bien dans n'importe quelle position et à n'importe quel endroit.

Comment définiriez-vous la lumière que vous avez créée pour *La Vénus...* ?

C'est toujours difficile pour moi de donner une définition précise de la lumière que je fais. Ce que je savais, c'est que nous devions faire ressortir les acteurs de l'espace et qu'il y aurait donc beaucoup de noir que les spectateurs auraient à remplir avec leur propre imagination. L'idée forte était bien sûr que le public oublie régulièrement qu'on était dans un théâtre et qu'il nous fallait donc créer une atmosphère, un climat qui puisse être parfois presque symbolique. Le théâtre est un lieu objectif, nous devons pouvoir de temps en temps le transformer, de manière subjective, en un lieu quasiment abstrait.

Roman Polanski vous avait-il indiqué précisément avant le tournage ses partis pris esthétiques ?

Pour dire la vérité, nous n'avons pas eu beaucoup de temps pour en parler car tout s'est fait très vite. Bien sûr, nous avons eu une ou deux discussions avant le tournage sur ce que nous recherchions, nous avons même regardé deux ou trois films comme, par exemple, *Chicago*, de Rob Marshall, qui est très différent mais où on est aussi à la fois dans la représentation théâtrale, l'imaginaire et la réalité, pour voir si les problèmes que nous nous posions avaient été résolus et comment.

Quelle était la scène la plus complexe à éclairer ?

Assurément la scène de la danse finale. Nous n'avions pas une idée très claire et très précise

de comment la tourner, nous avons donc testé plusieurs types de lumière avant de nous décider pour celle qui a été choisie. C'est une grande scène. La danse est si étrange, la musique si belle et Emmanuelle si étonnante...

On sait que Roman Polanski est très précis et très exigeant, quelle est votre marge de manœuvre lorsque vous travaillez avec lui ?

Maintenant je le connais bien et je sais exactement quelle est ma position sur le tournage, où est ma place. Je me sens entièrement libre pour créer la lumière, c'est dans cet espace-là qu'est ma marge de manœuvre, et elle est grande. Tout le reste – la position de la caméra, la place des acteurs dans le cadre, etc. – c'est son travail à lui. L'essentiel pour moi, lorsque j'accepte un projet, est de fabriquer des images qui soient entièrement au service du film, qui racontent son histoire...

Quel est, selon vous, son meilleur atout de metteur en scène ?

Ce qui est fascinant chez Roman, c'est qu'il n'est pas seulement metteur en scène mais aussi acteur et qu'il peut donc traduire très facilement ses désirs dans une langue que les acteurs comprennent immédiatement. C'est vraiment très étonnant de le voir communiquer avec eux de manière aussi évidente. C'était d'ailleurs un grand plaisir de regarder, presque comme un vrai spectateur, Mathieu et Emmanuelle jouer. Une autre chose est fascinante chez Roman : son sens de l'image, sa sensibilité à l'image. C'est très rare pour un metteur en scène de marier ces deux qualités. Quel que soit le film Roman comprend très bien la forme qu'il doit avoir, il a une idée très précise du film qu'il veut faire et de l'aspect visuel qu'il doit lui donner.

Vous souvenez-vous de votre première rencontre ?

Comment pourrais je l'oublier ?! Il y a d'abord eu un coup de téléphone alors que je m'apprêtais à partir en vacances avec ma famille et il m'a demandé si je voulais faire *Le Pianiste* avec lui. C'était aussi inattendu qu'une averse de grêle mais... beaucoup plus agréable ! Pour moi, c'était un réalisateur mythique. Je n'en revenais pas qu'il m'appelle pour me proposer de travailler avec lui. C'est sans doute Andrzej Wajda, avec qui j'ai beaucoup travaillé, qui m'avait recommandé auprès de lui et qui lui avait donné mon numéro de téléphone. Ensuite, nous nous sommes vus à Berlin et c'est au cours de ce dîner que nous avons parlé, quasiment pour la seule fois, du style visuel que devrait avoir *Le Pianiste*...

Le fait que vous soyez tous les deux Polonais facilite-t-il forcément votre complicité ?

Oui mais pas comme on pourrait le croire de manière superficielle... Aujourd'hui, Roman parle sept langues, il a habité partout, il est à l'aise partout, sauf peut-être aux États-Unis, il est avant tout un citoyen du monde. Mais, c'est vrai, nous avons les mêmes racines, nous avons lu les mêmes livres, nous nous souvenons des mêmes chansons, nous avons respiré le même air... C'est quelque chose de beaucoup plus profond, qui vient de l'intérieur...

Si vous deviez ne garder qu'une image, qu'un moment de toute cette aventure de *La Vénus à la fourrure*...

Je ne sais pas, pour moi un film, c'est toujours un tout... Peut-être quand même l'image de Roman dirigeant Emmanuelle avec une précision incroyable, au geste près...

Né à Lodz, en Pologne, Pawel Edelman s'est forgé une réputation internationale en signant la photo de films comme *Kroll* de Wladyslaw Pasikowski, *Kroniki Domowe* de Leszek Wosiewicz, *Pan Tadeusz*, *Quand Napoléon traversait le Niemen* d'Andrzej Wajda, *L'Aube à l'envers* de Sophie Marceau, *Love Stories* et *Big Animal* de Jerzy Stuhr, *Edges of the Lord* de Yurek Bogayevicz. Pour *Le Pianiste*, il a été nommé à l'Oscar, au Bafta Award et à l'American Society of Cinematographers Award. Il a remporté le César de la meilleure Photographie, l'European film Award et le Eagle Award dans la même catégorie. Parmi ses plus récents films figurent *Zemsta* d'Andrzej Wajda, *Ray* de Taylor Hackford, *Les Fous du Roi* de Steven Zaillian, *La Vie devant ses yeux* de Vadim Perelman ; et *Oliver Twist*, *The Ghost Writer*, et *Carnage* de Roman Polanski.

BIOGRAPHIE DAVID IVES AUTEUR DRAMATIQUE

D'une famille américano-polonaise, David Ives qui est né à Chicago en 1950, vit aujourd'hui à New York. Diplômé de The Yale School of Drama, il commence par collaborer à Spy Magazine puis au New York Times Magazine et au New Yorker pour lesquels il écrit régulièrement des articles humoristiques. De la fin des années 80 au milieu des années 90, ses courtes comédies en un acte (réunies depuis dans le livre *All In The Timing*) attirent l'attention sur lui. D'une plume brillante, il s'y amuse avec le langage, les interrogations existentielles et les problématiques sentimentales. En 1993, sa série *All In The Timing* obtient un gros succès – plus de 600 représentations off-Broadway – et devient l'exercice préféré des étudiants de cours d'art dramatique et des amateurs de théâtre. Tout aussi brillantes, tout aussi inventives et drôles, ses pièces (réunies dans un même volume, *Polish Joke and Other Plays*), ainsi que ses adaptations libres de Feydeau (*La Puce à l'oreille*), Corneille (*Le*

Menteur), Molière (*Le Misanthrope*), Jean-François Regnard (*Le Légataire universel*), Yasmina Reza (*Une pièce espagnole*), remportent le même enthousiasme auprès des critiques et du public – et de nombreux prix. Parallèlement, David Ives écrit des livrets pour l'opéra et des adaptations de musicals (dont la version américaine de celui tiré du *Bal des vampires*). En 2010, s'inspirant du roman de Sacher-Masoch, il écrit *La Vénus à la fourrure*, pièce à deux personnages qui est créée off Broadway puis reprise avec succès à Broadway. Il a collaboré avec Roman Polanski à l'adaptation cinématographique de sa pièce. Il vient de terminer l'adaptation d'une comédie française de 1738, *La Métromanie*, d'Alexis Piron et travaille actuellement avec Stephen Sondheim sur un musical.

ROBERT BENMUSSA

Producteur depuis 30 ans, Robert Benmussa a produit son premier film en 1978 : *La Grande menace* de Jack Briley. Il a déjà assuré pour Roman Polanski la production exécutive de *Lunes de fiel* avant de produire *Le Pianiste*, *Oliver Twist* et *The Ghost Writer*. Au cours de sa prolifique carrière, il a été le producteur ou le producteur exécutif de plus d'une vingtaine de longs métrages.

Collaborateur régulier d'Elie Chouraqui, il inscrit son nom aux génériques de *Paroles et musique*, *Les Marmottes*, *Les menteurs* et *Man On Fire*. Pour Alexandre Arcady, il a été le producteur exécutif de *L'Union sacrée*, *Pour Sacha* et *Le Grand pardon 2*, et le producteur de *Dis-moi oui* et *Entre chiens et loups*. Pour Diane Kurys, il a été le producteur exécutif de *C'est la vie*, *Après l'amour*, *À la folie*, *Les Enfants du siècle* et *L'Anniversaire*.

Il a par ailleurs été producteur exécutif de *Il était une fois en Amérique* de Sergio Leone, *Gaspard et Robinson* de Tony Gatlif, *La Vengeance d'une blonde* de Jeannot Szwarc, et le producteur de *Furia* et *Haute tension* d'Alexandre Aja.

BIOGRAPHIE PRODUCTEURS

ALAIN SARDE

Alain Sarde, producteur français majeur, a entamé sa carrière en 1977 comme coproducteur du film d'André Téchiné *Barocco*. À travers sa collaboration avec les plus grands réalisateurs, il a signé la production de plus de 200 films, dont *Le Locataire*, *Lunes de fiel*, *Le Pianiste*, *Oliver Twist* et *The Ghost Writer* de Roman Polanski. Il a produit *La Vie est un miracle* d'Emir Kusturica, *Vera Drake* de Mike Leigh, et *Confidences trop intimes* de Patrice Leconte.

Parmi ses principaux films figurent *Le Pianiste* de Michael Haneke, *Mulholland Drive* et *Une Histoire vraie* de David Lynch, *La Bûche* de Danièle Thompson, *Ça commence aujourd'hui*, *Capitaine Conan*, *L. 627*, *Un Dimanche à la campagne* de Bertrand Tavernier, *Barocco*, *Les Voleurs*, *Les Roseaux sauvages*, et *Ma saison préférée* d'André Téchiné, *Une Histoire simple* et *Nelly et M. Arnaud* de Claude Sautet, *Mon homme*, *Les Acteurs* et *Buffet froid* de Bertrand Blier, *La Crise* de Coline Serreau, *Le Fils préféré* de Nicole Garcia, *Hélas pour moi*, *Nouvelle Vague* et *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godard, *Le Petit criminel* et *Ponette* de Jacques Doillon, et *Le Choix des armes* de Alain Corneau.

Avec
Emmanuelle Seigner Vanda
Mathieu Amalric Thomas

Réalisateur Roman Polanski
Producteurs Robert Benmussa et Alain Sarde
Scénario David Ives et Roman Polanski
D'après la pièce de David Ives
Traduction Abel Gerschenfeld
Producteurs associés Mariusz Lukomski et Wojtek Palys
Musique Alexandre Desplat
Photo Pawel Edelman
Son Lucien Balibar
Montage Margot Meynier
Hervé de Luze
Mixage Cyril Holtz
Décors Jean Rabasse
Costumes Dinah Collin
Maquillage Didier Lavergne
Coiffure Sarra 'Na
Directeur de production Frédéric Blum
Premier assistant réalisateur Hubert Engammare
Cadreur Jeremi Prokopowicz
Scriptes Sylvette Baudrot
Anna Zenowicz
Effets visuels Frédéric Moreau
Photographe de plateau Guy Ferrandis

Et le tout Puissant le frappa...

...Et le livra aux mains d'une Femme