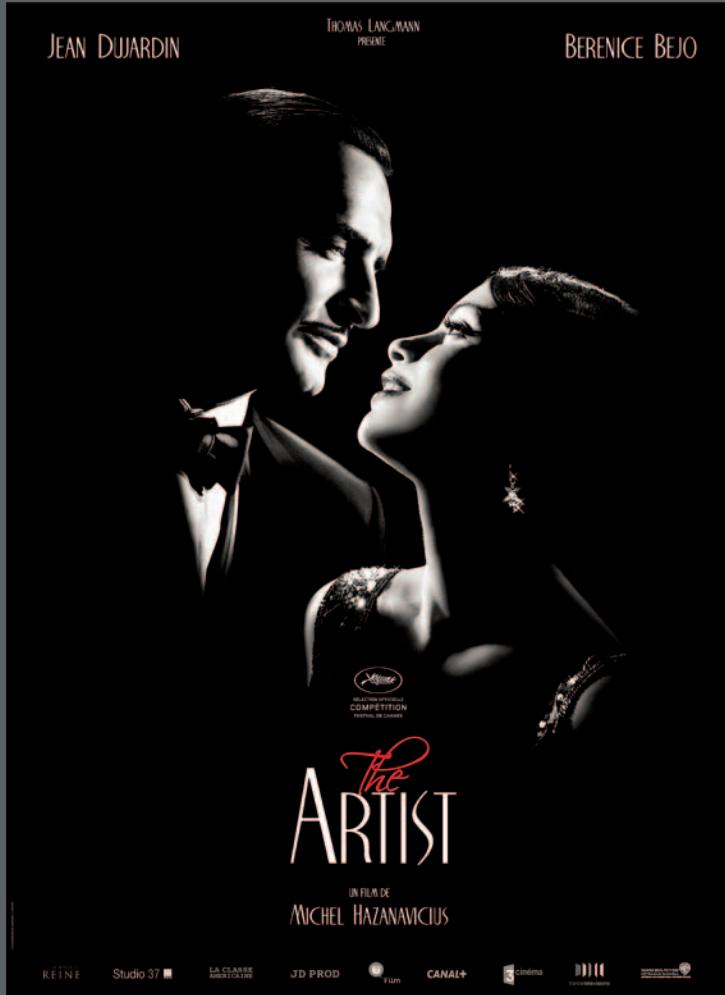


JEAN DUJARDIN

THOMAS LANGMANN  
PRÉSENTE

BERENICE BEJO



MIAMI  
IN THE INTERNATIONAL  
COMPETITION  
FESTIVAL DE CANNES

*The*  
ARTIST

UN FILM DE  
MICHEL HAZANAVICIUS

REINE

Studio 37

LA CLASSE  
MONTAGE

JD PROD

Film

CANAL+

cinéma

III

www.theartist.com



THOMAS LANGMANN

présente

JEAN DUJARDIN

BÉRÉNICE BÉJO

The  
ARTIST

Un film de

MICHEL HAZANAVICIUS

JOHN GOODMAN

JAMES CROMWELL

PENELOPE ANN MILLER

MISSI PYLE

Produit par Thomas Langmann

Scénario Michel Hazanavicius

Adaptation et Dialogues Michel Hazanavicius

Directeur de la photographie Guillaume Schiffman, AFC

Musique Ludovic Bource

Casting Heidi Levitt, c.s.a

Décors Laurence Bennett

Costumes Mark Bridges

Montage Anne-Sophie Bion / Michel Hazanavicius

Producteur associé Emmanuel Montamat

Producteurs exécutifs Daniel Delume – Antoine De Cazotte – Richard Middleton



SÉLECTION OFFICIELLE  
COMPÉTITION  
FESTIVAL DE CANNES

**SORTIE : MERCREDI 19 OCTOBRE 2011**

Durée : 1h40

[www.warnerbros.fr](http://www.warnerbros.fr)

À Cannes :

Grégory Malheiro

06 18 82 84 89

[gmalheiro@maiko.fr](mailto:gmalheiro@maiko.fr)

Presse

MOTEUR !

Dominique Segall et Grégory Malheiro

À Paris :

20, rue de la Trémoille - 75008 Paris

Tél. : 01 42 56 95 95 - Fax : 01 42 56 03 05

[gmalheiro@maiko.fr](mailto:gmalheiro@maiko.fr)

Distribution

WARNER BROS. Entertainment France

115-123, avenue Charles-de-Gaulle

92 200 Neuilly-Sur-Seine

Tél. : 01 72 25 00 00



### Hollywood 1927.

George Valentin est une vedette du cinéma muet à qui tout sourit.

L'arrivée des films parlants va le faire sombrer dans l'oubli.

Peppy Miller, jeune figurante, va elle, être propulsée au firmament des stars.





*Entretien avec*

**MICHEL HAZANAVICIUS**

*Réalisateur*



**À l'origine, quelle était votre envie? De faire un film muet? De faire un film en noir et blanc? Ou les deux?**

Tout au départ, il y a sept ou huit ans, j'avais le fantasme d'un film muet. Sans doute parce que les grands réalisateurs mythiques que j'admire le plus sont des gens qui viennent du muet... Hitchcock, Lang, Ford, Lubitsch, Murnau, Billy Wilder en tout cas comme scénariste... Mais surtout parce que, en tant que metteur en scène, ça vous met face à vos responsabilités, ça vous impose une manière spéciale de raconter une histoire. Ce n'est plus au scénariste ni aux acteurs de raconter l'histoire, c'est vraiment au metteur en scène. C'est un cinéma où tout passe par l'image, par l'organisation des signes que vous envoyez au spectateur. Et puis c'est un cinéma très émotionnel, sensoriel, le fait de ne pas passer par le texte vous ramène à une manière de raconter très essentielle, qui ne fonctionne que sur les sensations que vous créez. C'est passionnant à travailler. Je me disais que c'était un magnifique défi et que si j'arrivais à faire ça, ce serait forcément très enrichissant. Si je dis que c'était un fantasme plus qu'une envie, c'est parce que, à chaque fois que j'en parlais, je voyais bien que ça ne suscitait qu'un écho amusé, jamais vraiment pris au sérieux. Et puis le succès des OSS 117 a fait que la même phrase - « j'aimerais faire un film muet » - n'a plus été tout à fait reçue de la même manière. Et puis surtout, Thomas Langmann n'est pas un producteur qui a les mêmes oreilles que tout le monde et que cette phrase, il l'a non seulement entendue mais prise au sérieux. J'ai vu ses yeux quand je lui parlais, et j'ai compris qu'il y croyait. Grâce à lui c'est devenu un film possible. Ce n'était plus un fantasme mais

un projet. Je pouvais commencer à travailler. Je lui ai dit que j'allais chercher une histoire et que si je la trouvais et qu'elle me paraissait fonctionner, je reviendrais le voir...

**À quel moment, êtes-vous passé de cette envie d'un film muet à un film muet en noir et blanc qui parle de cinéma?**

Quand j'ai commencé à réfléchir à ce qu'allait être ce film muet, j'avais deux possibilités. Soit faire un film de pur divertissement, complètement ludique, presque gratuit, un film d'espionnage dans la veine du film de Fritz Lang, LES ESPIONS, qui est d'ailleurs à mon avis ce qui a donné à Hergé l'idée de Tintin. Soit faire un film aux enjeux moins légers, sans doute plus dur à travailler mais qui m'attirait presque plus, parce que, du coup, on s'éloignait vraiment des OSS, d'autant que j'avais envie pour ce film muet de retravailler avec Jean et que je ne voulais pas lui faire refaire les mêmes choses. Je ne voulais pas qu'on puisse prendre ce projet pour un caprice, ou un gadget, j'ai donc cherché à imaginer une histoire qui justifierait en quelque sorte le format. Jean-Claude Grumberg, scénariste et auteur dramatique, mais aussi ami de mes parents, avait raconté qu'un jour, il parlait à un producteur de l'histoire d'un acteur du muet balayé par l'arrivée du parlant et le producteur lui avait répondu : « C'est formidable, mais les années 20 c'est trop cher, est-ce que ça ne pourrait pas se passer dans les années 50? »! Je me suis souvenu de cette histoire et j'ai commencé à travailler dans cette direction, à me pencher sur cet épisode de l'arrivée du parlant. Je ne fais pas des films pour reproduire la réalité, je ne suis pas un cinéaste naturaliste. Ce que j'aime, c'est créer un spectacle et que les gens y

prennent du plaisir en ayant conscience justement que c'est un spectacle. C'est la stylisation de la réalité qui m'intéresse, la possibilité de jouer avec des codes. C'est comme ça que s'est dessinée petit à petit cette idée d'un film qui se déroulerait dans le Hollywood de la fin des années 20 et du début des années 30 et qui serait donc muet et en noir et blanc. J'ai en fait écrit très vite. En quatre mois. Je crois même que je n'ai jamais écrit un scénario aussi vite. Mon point de départ, lié à mon envie de retravailler avec Jean (Dujardin) et Bérénice (Bejo), c'était un acteur du muet qui ne veut pas entendre parler... du parlant. J'ai beaucoup tourné autour de ce personnage mais c'est dès que j'ai eu cette idée de la starlette et des destins croisés que tout s'est mis en place et a pris son sens... Y compris les thèmes... L'orgueil, la célébrité, la vanité... Une vision de l'amour très à l'ancienne, très pure... Cela tenait aussi au format. En effet, les films muets qui ont le mieux vieilli à mon sens, ceux qui supportent le mieux et la longueur et la durée, même si je ne veux absolument pas me comparer à eux, ce sont les mélodrames. Ce genre colle parfaitement au format. Des histoires d'amour très simples, qui sont de grands films, voire des chefs-d'œuvre... D'ailleurs, si ça pouvait donner aux gens l'envie de revoir ces films-là... En tout cas, ils m'ont donné envie de partir dans cette direction-là, tout en étant plus léger, plus optimiste, plus joyeux malgré tout...

**Écrit-on un film muet comme on écrit un film parlant?**

Oui et non. Oui, parce que je n'ai pas modifié ma manière de travailler, la seule différence, c'est que, arrivé à une certaine étape, contrairement à ce que je

fais d'habitude, je n'ai pas posé les dialogues. Non, parce que je n'ai cessé, au moment de l'écriture, de me poser de pures questions de metteur en scène : comment raconter cette histoire en sachant qu'il n'est pas possible de mettre des cartons toutes les vingt secondes? S'il y a trop de rebondissements, trop d'amplitude, trop de personnages, une intrigue trop complexe, visuellement vous ne pouvez pas vous en sortir. C'était ça le plus compliqué. J'ai donc vu et revu beaucoup de films muets pour essayer d'assimiler les règles du format, pour comprendre ce à quoi j'allais être confronté. J'ai très vite remarqué que, dès que l'histoire n'était pas claire, on décrochait. C'est vraiment un format qui ne pardonne pas, surtout aujourd'hui. À l'époque, les gens n'avaient pas trop de références, ils prenaient les films qu'on leur proposait mais aujourd'hui les habitudes ont changé, les codes ont changé. Le plus compliqué a donc été de définir l'aire de jeu, après ça s'est fait de manière assez simple. Ce qui était un peu compliqué aussi, c'était de se dire tout le temps que le projet en valait la peine, qu'il pouvait aller jusqu'au bout. C'est un film tellement à contre-courant, anachronique même. On était en pleine folie Avatar, en pleine explosion de la 3D. J'avais l'impression qu'il n'y avait que des Formule 1 autour de moi et que, moi, je roulais en 4L!

**Justement est-ce que ça ne faisait pas aussi partie de votre excitation?**

Si, mais sur le temps, sur un an et demi, vous ne pouvez pas échapper à des moments de doute, à des questionnements... Heureusement, la plupart du temps, ce qui domine, c'est l'excitation de faire quelque chose de spécial, de ne pas faire comme tout



le monde, et de voir, au fur et à mesure, que le film devient une éventualité, puis une possibilité, puis une réalité, et les regards amusés se transformer en curiosité...

**Quels sont les films qui ont le plus nourri votre imaginaire et votre travail pendant l'écriture de THE ARTIST?**

Il y a en eu beaucoup... Les films de Murnau et surtout L'AURORE, qui a d'ailleurs été longtemps considéré comme le plus beau film de l'histoire du cinéma, et CITY GIRL, que, pour ma part, j'ai tendance à préférer... Les films de Frank Borzage qui sont un peu dans la même veine même s'ils ont davantage vieilli. Murnau est intemporel, moderne même. D'ailleurs, Borzage comme John Ford avaient été encouragés par leur producteur William Fox, le créateur de la Fox, à venir voir travailler Murnau qu'il avait fait venir en Amérique parce qu'il était « le meilleur réalisateur du monde »... Après cette expérience, Ford a réalisé un film magnifique, QUATRE FILS, qui ressemble vraiment à un film de Murnau, comme la réponse d'un réalisateur à un autre. C'est très touchant. Au début, j'ai un peu tout regardé, les Allemands, les Russes, les Américains, les Anglais, les Français, mais finalement c'est le cinéma muet américain qui m'a le plus nourri, parce qu'il me correspondait mieux et que c'est quand même lui qui, tout de suite, a imposé une certaine réalité, une certaine proximité, dans les personnages, dans l'histoire... LA FOULE de King Vidor en est un exemple très émouvant. Les films de Chaplin, aussi. Mais Chaplin est tellement au-dessus de tout le monde que je m'en suis méfié, parce que je crois que tout ce qui est vrai pour lui n'est vrai que pour lui. C'est une

œuvre absolument à part. Et puis il y a aussi les films de Von Stroheim. Un de mes préférés est un film de Tod Browning, L'INCONNU, avec Lon Chaney. Il y a aussi des Fritz Lang absolument incroyables... Même s'ils n'ont rien à voir avec le film que j'ai fait, ils m'ont beaucoup nourri... Ce sont d'ailleurs ces films-là, les Murnau, les Borzage, LA FOULE, etc. que j'ai fait voir aux acteurs, à l'équipe, plus comme des références que comme des modèles bien sûr.

**De la même manière, vous êtes-vous beaucoup documenté sur le Hollywood des années 20 et 30?**

Énormément. J'ai lu beaucoup de livres. Des biographies d'acteurs et de réalisateurs mais pas seulement. C'est très important, la documentation. Pas pour être historiquement irréprochable, pas pour être réaliste, parce que ce n'est pas du tout mon propos. Mais comme un tremplin à l'imaginaire, comme on a besoin de fondations pour construire une maison. J'avais besoin de me documenter. Pour nourrir l'histoire, le contexte et les personnages – il y a ainsi dans THE ARTIST des échos de Douglas Fairbanks, de Gloria Swanson, de Joan Crawford, et aussi de lointains échos de l'histoire de Greta Garbo avec John Gilbert. Et aussi pour savoir de quoi je parlais, pour pouvoir répondre à toutes les questions qu'on n'allait pas manquer de me poser pendant la préparation et le tournage. Quand on est seul devant son ordinateur, c'est à peu près simple mais lorsqu'on se retrouve face à 300 personnes qui posent des centaines de questions, il faut un peu savoir de quoi on parle. Décorateurs, costumiers, accessoiristes, etc, eux aussi, vont se documenter et vont vous interroger. Plus on s'est documenté, et plus on peut jouer avec...

*«Le cinéma muet  
est un cinéma très émotionnel, sensoriel,  
le fait de ne pas passer par le texte  
vous ramène à une manière de raconter très essentielle,  
qui ne fonctionne que sur les sensations que vous créez.  
C'est passionnant à travailler.»*

**Michel Hazanavicius**



**Les OSS sont carrément des pastiches, alors que dans THE ARTIST, s'il y a des clins d'œil - notamment tout ce qui tourne autour de la parole et du silence - , le fond est une histoire d'amour au premier degré, belle et émouvante... Avez-vous trouvé le ton du film assez vite?**

Effectivement, on n'est pas dans le pastiche – sauf lorsqu'on montre les films muets de George Valentin, et encore, je n'en ai pas gardé beaucoup. Je ne voulais pas du tout faire comme dans les OSS quelque chose d'ironique, de parodique, ne serait-ce que parce que je pensais que ça s'essoufflerait assez vite. En même temps, j'ai du mal à ne pas voir ce film comme la continuité de mon travail. Bien sûr, il est différent dans le type d'histoire qu'il raconte - je n'ai d'ailleurs pas comme projet de faire des pastiches toute ma vie, ni d'être tout le temps le mec qui fait rire à table! – mais c'est encore une manière d'explorer le langage cinématographique et de jouer avec. C'est bien de répondre aux envies qu'on a au moment où on les a. Là encore, ça tient aussi au format. Quand vous regardez les Chaplin, on a tendance à ne se souvenir que des moments comiques mais ces histoires sont des mélodrames purs et durs, où les jeunes filles ne sont pas seulement orphelines, mais aveugles! Les choses drôles sont toujours en contrepoint d'une histoire très émouvante. C'est la veine qui m'a semblé le mieux correspondre au film que je voulais faire. D'ailleurs, indépendamment de mon envie de film muet, ça faisait un moment que j'avais envie d'un vrai mélo, ne serait-ce que parce que comme spectateur j'aime vraiment ça. J'ai écrit dans ce sens-là mais pour le coup, au début, j'avais quand même un peu le trac de faire mien cet univers.

Jusqu'au jour où je ne me suis même plus posé la question. Quant aux clins d'œil dont vous parlez, j'aimais bien l'idée de rester dans la problématique de ce type pris entre le silence et le son, et de jouer avec tout ça. Je l'ai poussé jusqu'à l'extrême dans la scène du cauchemar... De toute manière, on ne peut pas refaire aujourd'hui exactement les films qu'on faisait il y a 90 ans. Avec tout ce qu'ils ont vu, les spectateurs sont beaucoup plus vifs, beaucoup plus rapides, beaucoup plus malins. C'est excitant de les stimuler. Et puis, les films que j'aime le plus sont souvent des films qui s'inscrivent dans un genre mais où, à l'intérieur de ce genre, les réalisateurs se promènent et osent faire ce qu'ils veulent quand ils veulent, tout en respectant le genre tout le temps, sans jamais trahir la promesse...

#### **Est-ce facile à doser?**

Non, ce n'est pas facile parce qu'on ne sait jamais si on a réussi tant qu'on n'a pas une vision globale du film. En fait, cet équilibre se termine vraiment au montage. J'ai donc suivi l'idée que j'avais, j'ai commencé par l'écriture, je n'ai absolument pas fermé la porte à tout ce qui pouvait arriver au tournage, et puis après, j'ai fait le choix définitif au montage. Mais pour avoir le choix au montage il faut avoir différentes possibilités.

#### **Avez-vous écrit en pensant à Jean Dujardin et Bérénice Béjo?**

Oui. Mais tout en me disant qu'ils pouvaient très bien refuser. Surtout avec un tel projet. D'ailleurs, en donnant le scénario à Jean, je n'étais absolument sûr de rien. Je lui ai dit : « J'ai envie que ce soit toi mais ne te crois obligé en rien ! Si ça ne te dit rien, si tu ne le sens pas, si tu n'as pas envie, aucun problème... »

Il l'a lu très vite dans le train qui l'emmenait dans le Sud, il m'a rappelé en arrivant pour me dire qu'il adorait et qu'il voulait faire le film!

**C'est la première fois que vous jouez avec lui sur le registre de l'émotion...**

Moi oui. Je l'aime beaucoup quand il est dans un jeu à la Gassman, très projeté, très brillant, très extraverti, très solaire. Mon idée était de partir de là et de l'amener vers quelque chose de plus intérieur, de plus enfermé...

**Qu'est-ce qui vous a fait penser qu'ils étaient les acteurs idéaux pour ces personnages-là dans cette histoire-là?**

Déjà, parce que Jean est un acteur qui est aussi bon en plan serré, avec ce qu'exprime son visage, qu'en plan large, avec ce que raconte son corps. Peu d'acteurs sont aussi bons dans les deux. Jean a ça. Il a aussi un visage intemporel, qui peut être très "époque". Bérénice, aussi, a ce visage-là. On accepte facilement l'idée qu'Hollywood va la choisir et en faire une grande vedette... Elle dégage quelque chose de très frais, de très positif, de très bien, trop bien presque! Ce sont des personnages qui, d'une certaine manière, sont assez proches d'eux. En tout cas, de la vision que je me fais d'eux. Georges Valentin et Peppy Miller, ce sont d'une certaine manière Jean et Bérénice fantasmés par moi.

**Tourner à Hollywood, ça rejoignait un autre fantasme?**

Bien sûr! Il faut là aussi rendre grâce à Thomas Langmann. Moi s'il m'avait dit: « OK pour le film mais on le tourne en Ukraine », je serais allé le tourner en Ukraine. C'est lui qui a mis tous les moyens en

œuvre pour qu'on le tourne là où il devait se tourner, là où l'action se déroulait...

**Et ce n'est pas seulement « tourner à Hollywood », c'est tourner au cœur même d'Hollywood dans les rues de Warner et de Paramount, un film qui raconte le Hollywood des années 20 et 30...**

C'est sûr, pour quelqu'un qui aime le cinéma, les repérages de ce film-là ressemblaient à un tour operator génial! On a visité tous les studios, on est allés dans les bureaux de Chaplin, dans les studios où il a fait LA RUÉE VERS L'OR, CITY LIGHTS, etc... on a visité le bureau de Harry Cohn, le bureau de Mack Sennett, les studios de Douglas Fairbanks, c'était incroyable... La maison où habite Peppy dans le film, c'est la maison de Mary Pickford, le lit où se réveille George Valentin, c'est le lit de Mary Pickford... On était dans des lieux absolument mythiques... Après, une fois qu'on tourne, on est dans le travail et le côté fantasmé s'estompe un peu forcément. Même si on a régulièrement des éclairs de lucidité, des moments où on se dit: « On est quand même à Hollywood! » En plus, avec Dujardin. Jeannot à Hollywood! Et pour un film français!

**Quelle a été la réaction de la communauté hollywoodienne?**

On sentait qu'ils étaient à la fois curieux et touchés. D'abord parce qu'ils ont un rapport au cinéma français un peu schizophrénique, et que dans ce fameux débat entre l'art et l'industrie, la France tient une place à part. Ensuite, en raison du côté très spécial de ce projet: un film muet, en noir et blanc, sur l'histoire d'Hollywood... On a eu plein de visites, plein de coups de fil, on nous a raconté plein d'histoires qui ne remontaient quand même pas au muet, quoique...









Le père de James Cromwell (qui joue le majordome de Valentin) est venu à Hollywood en 1926 et avant de devenir réalisateur il a commencé par écrire des intertitres pour des films muets. Le fait qu'on parlait de leur mémoire, de la mémoire de ce qui fait leur vie, les touchait beaucoup. Et puis, pour des gens qui font du cinéma, fabriquer aujourd'hui une image en noir et blanc, ce n'est pas anodin. Très vite, tout le monde a réalisé qu'il y avait un boulot génial pour tous les corps de métier. Pour les décorateurs, les costumiers, les maquilleurs, les électros...

**Il y a dans votre équipe quelques comédiens américains – James Cromwell, John Goodman, Malcolm McDowell, - et aussi beaucoup de collaborateurs américains – le décorateur, le créateur de costumes, le premier assistant, etc... Comment les avez-vous choisis?**

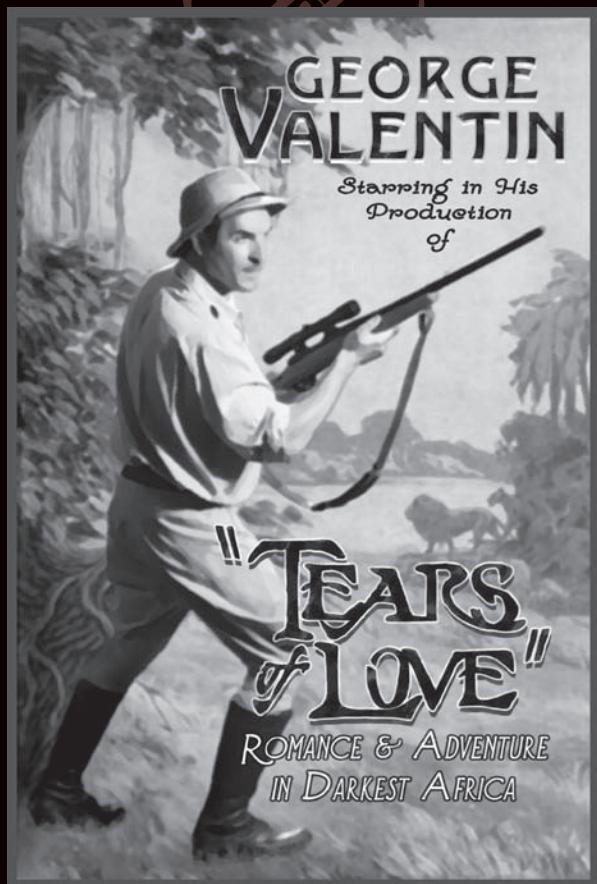
J'ai fait des castings, j'ai choisi des gens mais il y a eu aussi des gens qui ont choisi le film... Pour les décors, les choses sont organisées un peu différemment aux États-Unis. Il y a un production designer qui chapote la partie visuelle et se charge ensuite de choisir le chef décorateur. Larry Bennett est le premier que j'ai engagé. Mais déjà, j'avais une idée très précise de ce que je voulais et on a été très aidé par les lieux mêmes où l'on avait choisi de tourner. Mark Bridges, c'est le créateur de costumes de Paul Thomas Anderson. Une bonne référence! Il est très bon et même très impressionnant à regarder travailler. Au début, on a commencé la préparation avec une toute petite équipe – trois ou quatre personnes – qui s'est agrandie au fur et à mesure qu'on approchait du tournage. Finalement, Hollywood c'est tout petit, et aujourd'hui on y tourne surtout des séries télé. Tout le

monde a donc été rapidement au courant et très excité. Très vite, on a vu arriver des gens qui avaient envie de travailler avec nous, comme le gaffeur Jim Planette. Le gaffer est un poste important dans le système, c'est vraiment le bras droit du chef opérateur. Des gens du département caméra nous ont proposé de fabriquer des lentilles, on nous a sortis des vieux projos des placards... Le directeur de casting m'a dit que Malcolm Mac Dowell voulait me rencontrer. Je n'avais qu'un tout petit rôle à lui proposer, presque de la figuration, il était enchanté! Avec John Goodman, ça s'est fait très vite. Je lui ai envoyé le scénario, il a lu, et quelques jours plus tard, tout était réglé en trois minutes dans le bureau de son agent! Avec James Cromwell, c'est plutôt moi qui ai passé le casting. Il a aimé le scénario et le projet, il a demandé à me rencontrer. On s'est vus, il m'a posé des questions pendant une heure et demie, des questions précises dans un ordre précis, et puis petit à petit on a commencé à se comprendre, à s'apprécier, et à la fin il m'a dit : « OK, I'll be your lady! »

**Jean Dujardin et Bérénice Béjo avaient-ils de vrais dialogues, même si on ne les entend pas?**

Parfois oui, parfois non. Ils m'en ont demandé pendant toute la préparation mais je ne voulais pas leur en donner. Je me suis dit : « Ce sont des acteurs, ils vont donc travailler le texte », or, sur ce projet-là, je ne voulais surtout pas qu'ils travaillent le texte. Au final, ils ont travaillé d'autres choses, ne serait-ce que les claquettes. On n'a pas fait de lecture classique, bien sûr, mais on s'est beaucoup parlé. Des personnages, des situations, des séquences, du style de jeu, etc... J'ai essayé de les rassurer sur le fait qu'ils n'auraient pas à jouer « muet », et que si je ne m'étais





pas planté au scénario, ils n'auraient pas à jouer de manière spéciale. Bérénice, qui a suivi le projet depuis le tout début, avait sûrement plus de repères, mais pour eux, tourner ce film a je crois été un exercice très particulier. C'est comme s'ils n'avaient plus de repères. Jean, je le connais bien, une fois qu'il a posé sa voix, il est tout de suite dans le personnage. Là, il ne pouvait pas s'appuyer là-dessus. Pour la plupart des acteurs, la voix est un atout formidable. Et soudain, ils devaient en faire abstraction. Ils ne devaient pas se soucier s'ils étaient justes ou s'ils étaient faux. De la même manière, ils devaient faire abstraction du texte, support essentiel habituellement pour faire passer les sentiments, les émotions... Là, tout devait passer visuellement. Sans l'aide des mots, ni des respirations, ni des pauses, ni des intonations, toutes ces variations dont jouent habituellement les acteurs... Je crois que ce qu'ils avaient à faire était très difficile, puisque plus encore que d'habitude, leur jeu prend réellement son sens dans le cadre, dans un plan qui sera monté plus tard. Heureusement, entre Jean, Bérénice et moi, la confiance est totale.

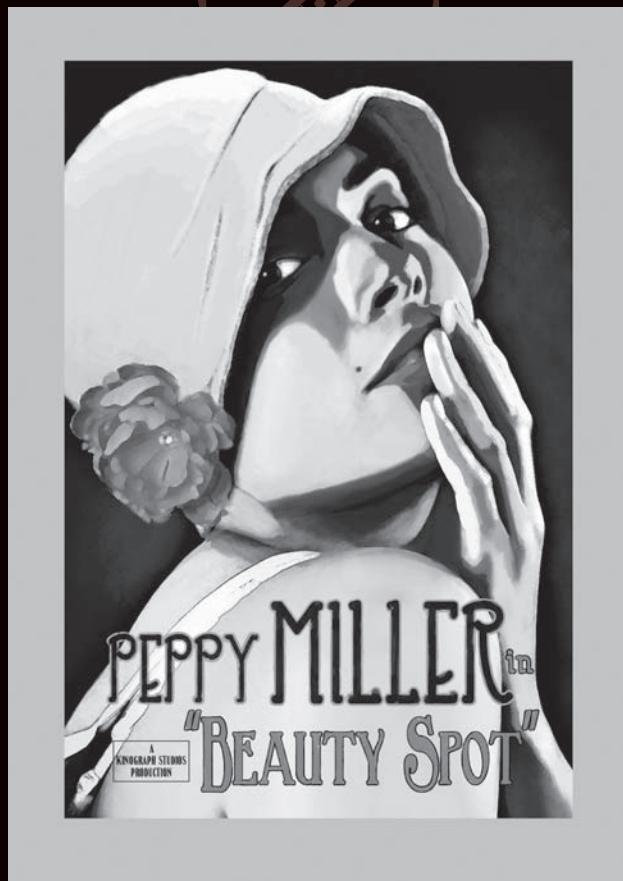
De travailler avec eux pour un film muet et aussi sur l'émotion a-t-il changé vos manières de travailler?

C'était forcément un peu différent. Déjà pour Jean, je pense que d'avoir travaillé avec Nicole Garcia, avec Bertrand Blier, l'a un petit peu changé. Sans doute accepte-t-il un peu plus facilement d'aller dans des zones plus intimes, plus profondes, plus vulnérables... Il travaille peut-être plus facilement sans filet... Quoique c'est peut-être dû aussi à la nature du film. Bérénice, elle, a voulu beaucoup travailler en amont. Elle a pris un coach pour se préparer, elle s'est aussi énormément documentée, elle est allée

à la Cinémathèque voir les films muets, elle a lu beaucoup de biographies d'actrices. Après, il lui a suffi simplement d'oublier tout ça pour s'accaparer le personnage de l'intérieur. Ce qui était beau, c'est de voir soudain, dans une scène, les premiers jours de tournage, un déclic se produire et le personnage apparaître concrètement. Bérénice, c'était la scène du restaurant où Peppy Miller fait une interview, prenant conscience de son nouveau statut de star. Elle s'est complètement lâchée, a pris beaucoup de plaisir, et soudain on a tous vu le personnage apparaître. Jean, c'était la scène où George Valentin retire les draps qui cachent ses meubles que Peppy a achetés aux enchères. Il était tellement habité lors de cette scène qu'il y a eue sur le plateau, parmi toute l'équipe, un vrai frisson... La seule difficulté pour eux ensuite, comme d'ailleurs pour tout le monde, pour moi, pour Guillaume (Schiffmann, le chef opérateur), c'est de rester à cette hauteur-là, de garder cette ambition sur la durée, pendant les sept semaines du tournage... En gros, de tenir la promesse.

**Le tournage étant muet, leur donniez-vous beaucoup d'indications pendant les prises ?**

Surtout je pouvais leur mettre de la musique sur le plateau et ça les portait littéralement. À tel point qu'à la fin, ils avaient du mal à s'en passer ! Je mettais essentiellement de la musique hollywoodienne des années 40-50 : Bernard Hermann, Max Steiner, Franz Waxman, mais aussi Gershwin, Cole Porter... Je me suis beaucoup servi ainsi de SUNSET BOULEVARD mais j'ai fait jouer aussi THE WAY WE WERE (NOS PLUS BELLES ANNÉES) et même la musique qu'a écrite Philippe Sarde pour LES CHOSES DE LA VIE. C'est une mélodie magnifique et je savais que Jean a un rapport particulier à ce thème-là. La



première fois que je lui ai mise, je ne l'ai pas prévenu, et je savais qu'en la mettant sur le plateau, j'allais provoquer un truc pendant la prise. C'est ce qui s'est passé. J'ai fait pareil avec Bérénice quand elle arrive à l'hôpital, où je lui ai mis le thème de Laura, qui est une mélodie qu'elle adore. C'était un vrai plus, je crois, pour eux. À d'autres moments, j'ai fait jouer aussi un des premiers thèmes qu'avait composé pour le film Ludovic Bource. Jouer une scène sur de la musique, c'est magnifique pour trouver rapidement l'humeur de la scène. Pour les acteurs, c'était un rapport au jeu qui était différent, plus sensible, plus intime, plus immédiat. C'était très agréable pour moi de les voir s'épanouir grâce à ça... Quand vous trouvez le bon thème pour une séquence, c'est parfois beaucoup plus clair que tout ce que vous pouvez dire. En fait, je me suis rendu compte sur ce film que le discours est certes quelque chose de formidable, mais aussi de fondamentalement réducteur.

**Vous l'avez dit, dans un film muet, tout passe encore plus que d'habitude par la mise en scène et par la lumière, comment définiriez-vous vos partis pris ?**

La mise en scène, les cadres, le découpage ne pouvaient être là que la continuité du scénario. Bien sûr, je m'étais laissé des portes ouvertes et j'ai pris toutes les libertés que je voulais mais j'avais quand même auparavant tout story-boardé. Je devais savoir que tout était racontable, que tout était compréhensible. Il n'était pas question de se récupérer sur les dialogues. J'aime bien composer les cadres, j'aime bien définir chaque plan, j'aime bien que chaque plan ait un sens. Jouer sur les contrastes, les gris, les compositions, les ombres, les places dans le cadre, trouver une écriture visuelle, des codes, des signifiants, j'adore ça. Donc je me raconte plein d'histoires pour mettre en scène et essayer d'avoir l'objet le plus cohérent, le plus rond, et

qui ait l'air d'être le plus simple possible. Pour la lumière, avec Guillaume (Schifmann), c'est plus qu'une simple collaboration. THE ARTIST est mon troisième film avec lui, on a fait des pubs ensemble, on se connaît très bien. Dès que j'ai eu l'idée du film, il a été au courant. Il s'est aussi beaucoup documenté. Je lui ai donné beaucoup de films à regarder, il est venu à la Cinémathèque pour les voir sur grand écran, il s'est renseigné sur les techniques, les caméras et les objectifs de l'époque... Il a donc une place à part dans le processus, il est comme un sparring-partner, qui aurait en plus la responsabilité technique de la caméra et de la lumière. J'adore notre manière de travailler. De toute façon, l'idée était la même pour tous : se documenter, se nourrir, comprendre les règles à fond pour pouvoir mieux les oublier au final. Ce qui doit primer en dernier lieu, c'est la clarté du récit, la justesse de la situation, l'impact de la scène...

**Quel était, pour vous, le plus grand danger sur ce film ?**

Ce que j'essaie toujours d'éviter, c'est de me laisser emporter par l'humeur du plateau, parce que l'humeur du plateau n'a rien à voir avec l'humeur du film. Le danger, en fait, c'est que la promesse du film est quand même grande et qu'il ne faut pas être en dessous. Or, il y a tellement de manières de ne pas atteindre ce qu'on cherche... Le danger aussi, c'était, pour ne pas faire attendre l'équipe pendant trois heures, pour ne pas perdre de temps, d'abdiquer nos exigences et de ne pas refaire faire un décor qui n'allait pas par exemple, ou de ne pas prendre le temps de chercher une autre idée quand on s'aperçoit que ce qui est prévu ne fonctionne pas tout à fait, or dans ce film-là, l'image est capitale parce que tout raconte quelque chose. Les deux gros dangers ? La complaisance et la flemme, donc.









## Dans un film muet, la musique aussi est capitale. Comment avez-vous procédé?

Comme d'habitude, j'ai fait appel à Ludovic Bource. Ça fait longtemps d'ailleurs que je lui parle de ce fantasme d'un film muet! On en a beaucoup parlé ensemble. Dès le début de l'écriture, je lui ai donné les disques que j'écoutais en écrivant. Ceux que je vous ai cités tout à l'heure : Waxman, Steiner, etc. Il est revenu aussi aux musiciens dont ils s'étaient inspirés : Prokofiev, Debussy, Ravel, et puis après s'être documenté, il a fait comme tout le monde, il a digéré tout ça et s'est mis au service de l'histoire qu'on avait à raconter. Même s'il a composé quelques thèmes avant le tournage, il a eu besoin encore plus que d'habitude de voir les scènes montées pour vraiment commencer à composer. Notre collaboration a été un peu plus compliquée que d'habitude. Dans un film comme celui-là, il y a de la musique quasiment tout le temps. C'est donc assez particulier. Et surtout, elle doit prendre en compte toutes les humeurs, mais aussi toutes les variations, toutes les ruptures, tous les conflits, tous les changements de direction de chaque séquence. Soit pour s'en éloigner, soit pour les accompagner. À chaque fois, un choix se pose qui est un choix de scénario et qui ne peut donc pas être laissé entre les mains du seul compositeur! J'ai donc structuré le film en blocs narratifs en indiquant à Ludovic et ses arrangeurs ce que je voulais comme humeur, et en définissant les points de correspondance entre la musique et les images qui me semblaient primordiaux et les moments où au contraire il me semblait que la musique devait s'éloigner du commentaire, afin de ne pas être lassante ou gênante au bout d'un moment. Cela a nécessité forcément beaucoup d'allers et retours entre eux et moi. Je ne leur ai pas facilité la tâche mais ils ont fait un travail remarquable.

## De quoi êtes-vous le plus fier?

Déjà que ce film existe! Et qu'il ressemble à l'idée que je m'en faisais. Je trouve que c'est un bel objet, qu'il tient sa promesse.

## Quel est pour vous le meilleur atout du producteur Thomas Langmann?

Il n'a pas de limites, il est fou et se donne les moyens de sa folie. Il a du panache et ce panache, il le met un peu partout. Il est culotté, opiniâtre, respectueux du travail, et surtout son envie de voir du cinéma dépasse tout. Plus qu'à un producteur, il me fait penser à un prince florentin, à un mécène... Je l'adore.

## Si vous deviez garder qu'un seul moment de toute cette aventure, ce serait lequel?

Il y en a trop... Le premier qui me vient à l'esprit, c'est à la fête de fin de tournage. On a tourné ce film en 35 jours, on a fini épuisés, mais on était là, à Hollywood, on était qu'une poignée de français au milieu des américains..., mais on était une équipe. Et on avait fait le film que j'espérais. J'aime bien comment on se regardait tous ce soir là, j'ai trouvé que c'était touchant. Mais il y a eu plein de moments forts. Plein... Et j'espère que ce n'est pas fini!



*Entretien avec*

**JEAN DUJARDIN**

*George Valentin*



**Vous souvenez-vous de la toute première fois où Michel Hazanavicius vous a parlé de son envie de faire un film muet?**

Je crois que la première fois, c'était sur le tournage d'O.S.S. 1, entre deux prises, mais... je ne l'ai pas cru! On ne sait jamais s'il est sérieux, Michel. C'est devenu quelque chose de plus concret après la sortie des O.S.S., au moment où on se posait la question de ce que l'on allait faire après. Michel n'est pas un grand bavard, donc quand il évoque cette envie, qu'il dit qu'il est en train de penser à une histoire, on n'a pas grand-chose d'autre à faire qu'attendre, on ne sait pas combien de temps ça va durer... Michel est un bosseur, un type qui réfléchit, qui se nourrit d'énormément de choses. Je savais qu'il lisait beaucoup de livres sur le cinéma muet, qu'il allait régulièrement à la Cinémathèque voir des films muets, qu'il voulait faire non seulement un film muet mais un film en noir et blanc se déroulant dans le Hollywood des années 30. Pour moi, c'était encore un peu virtuel comme projet. Et puis, un jour, il est venu avec cette histoire de THE ARTIST presque en s'excusant : jusque-là, ensemble on avait fait des comédies où l'on s'était amusés à décaler les personnages et les situations, et là, il fallait assumer une histoire d'amour, presque un vrai mélo. Il m'a tendu le scénario, un peu fébrile : « Lis, mais ne te fous pas de moi, tu crois que ça va passer? Qu'est-ce que tu en penses? Est-ce que tu serais prêt à le faire? »

**Quelle a été votre réaction?**

Je l'ai lu d'une traite et j'ai trouvé ça d'abord très culotté qu'il soit allé au bout de son fantasme. Puis je lui ai dit comme tout le monde à chaque fois qu'il parlait de ce projet : « C'est une super idée mais tu crois qu'on va trouver les financements? » En même

temps, comme c'était une super idée, il fallait le faire! Heureusement, notre chemin a croisé la folie et l'ambition de Thomas Langmann... Comme à chaque fois, j'ai trouvé que c'était un scénario très bien fait, très bien construit, dans lequel tout est déjà parfaitement en place. J'ai quand même été très surpris : alors que Michel et moi, nous sommes volontiers dans l'ironie, dans le pastiche, il s'agissait là d'une histoire certes pleine de rebondissements et d'action mais surtout pleine d'émotion. C'était quelque chose de nouveau de la part de Michel. J'ai été touché par la promesse du projet, par ces destins croisés, cette rencontre de George Valentin et de Peppy Miller, et par tout ce que ça racontait aussi sur le cinéma, sur l'histoire du cinéma, sur les acteurs... Je voulais qu'il m'en parle davantage, je voulais qu'il me dise ses convictions profondes, que ce n'était pas un objet de frime, que c'était d'abord une histoire qu'il voulait raconter et comment il allait la raconter... Même si là-dessus, on n'a pas de souci à se faire, car s'il y a bien une chose que Michel sait faire, c'est comment raconter une histoire en images et il y a toujours chez lui l'envie de mettre l'acteur dans un écran. Après, sont arrivées toutes les questions qu'on peut se poser, surtout face à un tel projet, surtout moi qui suis complètement novice en la matière, mis à part bien sûr ces repères de génie que sont Keaton et Chaplin... C'est quoi le cinéma muet? C'était quoi, les acteurs avant le parlant? Je voulais qu'il m'apprenne, je l'ai suivi à la Cinémathèque, il m'a montré L'AURORE et CITY GIRL de Murnau, LA FOULE de King Vidor, et plein d'autres. J'ai découvert un autre cinéma muet que la pantomime ou les tartes à la crème... C'était sans doute aussi pour me rassurer, pour me montrer

qu'on pouvait suivre une histoire sans parole pendant une heure et demie, qu'on pouvait être surpris et émus... J'ai été très touché par ces films. Sans la parole, au fond il reste l'essentiel : le jeu et l'émotion pure. Cela me touchait d'autant plus que j'aime beaucoup que le jeu passe par le corps et que je voyais dans ces films une expression très personnelle, très sensuelle...

**Qu'est-ce que ça changeait, entre vous, d'être, au moins dans une grande partie du film, sur des choses plus graves, sur de l'émotion au premier degré?**

C'est la petite trouille qu'on avait tous les trois, Guillaume Schiffman, Michel et moi, je crois. Entre nous, on est souvent dans la vanne, on se regarde un peu goguenards, un peu moqueurs, et là, on savait qu'il fallait se prendre de vitesse, qu'il fallait se surprendre pour se laisser emporter par l'émotion. Pendant le tournage, j'ai d'ailleurs vu sur leurs visages des expressions que je ne leur connaissais pas... C'était très intéressant aussi de se découvrir dans ce registre-là. De voir un Guillaume Schiffman avec l'œil un peu embué, Michel qui est pourtant très pudique très touché lui aussi, le fait d'avoir une partenaire comme Bérénice qui est aussi à fond, cela vous encourage, cela vous permet de tout assumer. On n'a pas du tout alors l'impression d'être dans le pathos, mais juste de raconter cette histoire comme elle doit être racontée. C'est très agréable et puis il n'y a pas que l'émotion, il y a aussi des scènes de comédies... muettes! Je savais dès le départ que j'aurais à travailler un peu dans la contrainte mais c'est très excitant d'avoir un projet qui vous fait un peu peur.

**Ça vous faisait peur?**

Un peu, mais surtout ça m'excitait. En fait ce qui me faisait peur, c'est que d'habitude j'aime bien préparer mes rôles, presque scolairement, et savoir où je vais.

Là, je ne pouvais rien préparer parce que, finalement, je ne pouvais pas m'appuyer sur grand-chose. Je savais que j'allais être privé du texte, je savais que j'allais être privé de la voix. Ce n'est pas rien! Je me demandais comment faire exister ce personnage sans la parole pour me sauver, sans le son pour entraîner le spectateur dans l'histoire. En même temps, j'avais le sentiment que ce projet tombait bien, au bon moment, qu'il collait bien avec moi, avec ce visage dont on me disait quand j'ai débuté qu'il était trop mobile, trop expressif, avec ce plaisir que j'ai à jouer avec le corps, avec cette envie d'aujourd'hui d'aller plus loin dans le jeu, de lâcher un peu la pudeur... Ne pouvant pas beaucoup préparer, je me disais simplement que les essais lumières et costumes seraient déterminants, j'attendais d'arriver à Los Angeles, j'attendais la coiffure, les costumes, j'attendais de voir ce que ça allait donner. Et puis il y avait aussi la vitesse – quand on tourne à 22 images secondes, on ne peut pas jouer tout à fait de la même manière, au même rythme que d'habitude, on se demande parfois s'il ne faut pas ralentir un peu le mouvement... Tout ça était déterminant mais il fallait quasiment attendre le dernier moment pour savoir où on allait, c'est ça qui me faisait peur... En même temps, il ne faut pas exagérer : il y a pire comme peur, il y a pire comme prise de risque que d'être envoyé trois mois à Los Angeles, tourner un film français à la Warner ou la Paramount! On ne va pas faire sa sucree non plus!

**Vous avez quand même pu vous préparer à faire des claquettes...**

C'est la partie du travail que j'adore. C'est d'ailleurs une des premières questions que Michel m'a posées lorsqu'il écrivait : « Ça te dirait de danser,





de faire des claquettes? » Forcément, on dit oui tout excité et on ne se doute pas qu'ensuite, il va falloir y aller, apprendre les bases des claquettes pendant plusieurs mois, commencer par *shuffle, step, shuffle, step*, douter, avoir l'impression de ne pas progresser puis repartir de plus belle, travailler des bouts de chorégraphie avec Bérénice et se laisser porter par le plaisir de la découverte. Même si je sais que je ne serai jamais Gene Kelly! Ce n'est d'ailleurs pas ce qu'on me demandait. Il n'empêche que le numéro final est une des scènes que j'appréhendais le plus. Quatre mois d'apprentissage de claquettes, ce n'est pas six ans, et pourtant il faut donner l'illusion... Ce n'est qu'une scène de deux minutes, mais c'est une belle promesse, il faut la tenir. On savait que Michel découperait le moins possible, c'était d'autant plus excitant. À chaque prise, on y allait à fond, et à la quinzième prise, on n'était même pas fatigués! Il fallait se rappeler des pas et danser aussi, ce qui n'est pas tout à fait la même chose, il faut une expression, une grâce, un ressenti... En plus, bien sûr, c'était une scène qu'on jouait à deux, il fallait non seulement avoir un peu de savoir-faire quand même, mais surtout trouver la complicité. Heureusement, avec Bérénice, c'est facile. À la fin de chaque prise, on était les premiers à dire : « Allez on y va ! Il faut qu'on la refasse ! » Vous arrivez, petit Frenchie, il y a trois cents personnes sur le plateau, vous avez répété dans le studio de Debbie Reynolds et Gene Kelly, ça met la pression! La seule chose qu'on se disait, peut-être pour se rassurer, c'est que si la technique n'était peut-être pas parfaite, il y avait de l'envie et de la générosité. Et la générosité, la caméra l'attrape bien, surtout la caméra de Michel.

**Lorsque le film commence, votre personnage, George Valentin est une grande star du muet. Vous êtes-vous inspiré d'acteurs célèbres pour l'interpréter?**

Douglas Fairbanks bien sûr! Flamboyant, virevoltant, plein de panache, n'hésitant pas à multiplier les clins d'œil aux spectateurs... Ça, c'était très drôle à faire, notamment tout ce qui concerne les films dans le film, là, je pouvais en faire des tonnes. J'ai regardé tous les films de Douglas Fairbanks qui ne sont pas toujours des grands films mais où lui se permet tellement de choses... C'est comme la vie en mieux, en plus clinquant, moi, j'aime bien ça. J'ai fait mon marché dans ces films mais après, c'est toujours la même chose, il faut savoir se dégager des références et faire entrer le personnage en soi.

Pour toutes ces scènes, quand il est au volant de sa Bugatti, quand il est pris dans les sables mouvants, qu'il se bat contre les sauvages, ou même le soir de la grande première, vous y allez à fond, vous lâchez tout! On a commencé par ça et c'était amusant. J'étais complètement à ma place. C'est d'ailleurs là où on se rapprochait le plus d'O.S.S. Mais je savais qu'après, il y avait tout à inventer de la vie de George Valentin. Le plus excitant, c'était de partir de ce personnage flamboyant, qui est tout le temps dans le show, devant la caméra, avec sa femme, avec ses fans, et de glisser peu à peu dans des zones plus troubles, plus sombres, plus douloureuses... De partir du plaisir du jeu pur, presque enfantin, et d'aller de plus en plus dans l'incarnation. Je craignais au départ ces scènes plus graves, plus sombres, et pour lesquelles je n'avais pas de texte auquel me raccrocher, et finalement, j'ai découvert que le muet

était presque un atout : il suffit de penser l'émotion pour qu'elle se voie. Aucun dialogue ne vient la polluer. Il suffit d'un rien, un regard, un battement de cil, pour que l'émotion soit palpable. En plus, on était tellement en confiance les uns avec les autres, avec Michel, Bérénice et Guillaume, qu'on pouvait y aller sans crainte. Pour ces scènes-là, la musique a été un outil magnifique. C'est un grand luxe, le tournage d'un film muet : vous pouvez mettre toute la musique que vous voulez pendant la prise. Moi, vous me faites écouter LES CHOSES DE LA VIE de Philippe Sarde et je pleure tout de suite !

**Qu'est-ce qui vous touche le plus chez George Valentin ?**

Sa chute. Et le fait qu'il ne la voit pas arriver. Au début, il ne se pose pas beaucoup de questions. Il est un peu cabot mais il n'est pas arrogant, il est sûr de son charme qu'il assume sans problème, il est lumineux, toujours en représentation. C'est comme s'il n'était qu'une image, qu'une tête sur une affiche, et puis, peu à peu, palier par palier, cette assurance, cette légèreté se lézardent et il va descendre jusqu'à toucher le fond... Heureusement, un bon ange veille sur lui. À la fin, il n'est plus une photo mais un homme, juste un homme... J'aime cette trajectoire.

**Que ce soit un acteur, cela vous touche-t-il d'autant plus ?**

Oui, bien sûr... J'espère juste que ce n'est pas prémonitoire ! Mais, effectivement, on sait bien que c'est un métier qui est toujours un peu précaire... Ce qui m'a surpris, c'est que jouer pendant vingt jours la descente de George Valentin, ça a fini par m'affecter. J'ai eu beau me protéger, il y a un moment où ça m'a rattrapé. Vous rentrez le soir un peu troublé, et

le lendemain il faut recommencer avec les mêmes états d'âme. Votre maison brûle, le chien aboie, vous demandez du Léo Ferré sur le plateau, bizarrement vous vous faites du mal et à un moment vous vous dites : « Attention, tu peux toi aussi passer de l'autre côté. » C'est un rien dangereux parce qu'on finit... par être assez heureux d'être malheureux !

**De tourner au cœur même d'Hollywood un film sur Hollywood, c'est forcément particulier mais, au bout de deux jours, cela ne devient-il pas un film comme un autre ?**

Oh non ! Déjà, parce que ce n'est pas un film comme un autre ! Et puis, même après deux semaines, je peux vous assurer qu'on continue de manger rapidement pour avoir encore un peu de temps seul sur le plateau et regarder les décors, toucher la patine des murs, marcher dans les rues des studios, tout enregistrer, se dire : « Je suis bien à Hollywood ! » J'en étais bien conscient. Une casquette de figurant, la tenue d'un flic, un angle de rue... tout vous rappelle le cinéma. J'adore ces instants où la vie rejoint le cinéma - ou l'inverse, c'est fascinant. J'ai pris le temps de profiter de tout ça. Je ne pouvais pas être blasé d'autant plus que c'était mon premier voyage à Los Angeles. Je découvrais donc tout à la fois. C'est pour ça que j'étais arrivé suffisamment tôt avant le tournage, à la fois pour travailler, rencontrer des gens, me familiariser avec la ville... Et puis, il ne faut pas oublier que je suis dans la peau d'un acteur des années 30 à Hollywood. D'ailleurs, je logeais dans une maison des années 30 dans les collines d'Hollywood et je pense que Michel a fait exprès de m'isoler dans cette grande maison. Pour qu'après la journée de travail,



je reste encore dans le mood de George Valentin ! Et je crois que ça a marché. Même bien ! On est toujours un peu schizophrène lorsqu'on fait ce métier... Ce qui renforçait le jeu de miroirs, c'est que le film est aussi un chapitre de l'histoire d'Hollywood. Comme si le parlant était arrivé presque trop vite, qu'il y avait encore des choses à faire, et pas juste pour ces acteurs-là. La preuve, Michel refait un film muet 90 ans après ! C'est assez bluffant, j'ai l'impression qu'il a trouvé là, sans prétention, comme un petit chaînon manquant... Peut-être est-ce pour cela que chez tous les Américains, acteurs en tête, John Goodman ou le très classieux James Cromwell, mais aussi les techniciens, on sentait une vraie curiosité, une grande excitation, une véritable affection pour notre projet. Comme un plaisir de gosse retrouvé de participer à ce film complètement fou et hors normes.

### **Quel est, selon vous, le meilleur atout de Bérénice Béjo ?**

Sa fraîcheur, son absence de cynisme, sa volonté, la confiance qu'elle vous donne, le travail qu'elle fournit. Sa bienveillance. Son implication absolue dans ce projet. C'était très important pour elle aussi de se rapprocher de ces actrices des années 20 en les oubliant rapidement pour être elle-même... On se connaît bien avec Bérénice, on ne s'est jamais perdu de vue depuis le premier O.S.S. , on s'aime beaucoup. Entre nous, il n'y a pas de gêne, presque pas de pudeur. On peut se jeter s'abandonner dans les yeux l'un de l'autre sans problème. Pour un projet comme celui-ci, c'était un véritable atout. Cela nous a fait gagner du temps. On s'est surpris à avoir tous les deux des émotions très fortes, jusqu'à hoqueter, jusqu'à pleurer...

### **En dehors de Bérénice Béjo et de James Cromwell, votre autre partenaire principal est un chien...**

Jack... Uggly de son vrai nom ! C'est une star, il a déjà fait de nombreux films. Il y en avait trois de prévus, et on a tout tourné avec lui. Gros malin, Jack ! C'est un grand acteur, il peut vous piquer le créneau sans problème ! Franchement, c'était assez simple, je n'avais qu'à écouter les dresseurs qui faisaient très bien leur travail. La seule chose compliquée, c'était d'avoir des bouts de saucisse dans la poche toute la journée pour le faire obéir. Certains jours, je finissais par avoir le sentiment de n'être moi-même qu'une grosse saucisse !

### **En quoi vous complétez-vous avec Michel Hazanavicius ?**

Je crois que je suis une espèce de projection de son fantasme d'acteur. Je pense que s'il devait être acteur, je serais cet acteur-là... Il sait très bien vous dessiner au sens propre comme au sens figuré, il vous éclaire très bien et je sais qu'il me regarde comme une femme, comme un objet de désir – il ne l'avouera jamais bien sûr, c'est vrai ! C'est le troisième film qu'on fait ensemble, on s'est beaucoup vus entre-temps, on est amis mais on a toujours le besoin de se draguer. Mon interrogation pour ce film, c'était de me demander si j'allais lui plaire aussi dans ce registre de l'émotion. Moi, je sais, pour l'avoir fait chez Nicole Garcia, chez Bertrand Blier, comment y aller. Lui, il ne me connaissait pas là-dedans, il m'a toujours vu le poitrail en avant, faire un Sean Connery à deux balles... En même temps, comme il me connaît bien dans la vie il sait forcément comment m'y entraîner. Il vous met avec une grande élégance et sans aucune perversité sur le chemin de



ces émotions plus noires, plus douloureuses, et il vous laisse aller les chercher vous-même sans pour autant hésiter à vous en demander beaucoup plus. Ce qui est très agréable en effet avec lui, c'est qu'il vous laisse faire votre travail d'acteur. Au bout du compte, c'est à vous de trouver... En outre, c'est quand même très pratique d'avoir sur le plateau à la fois l'auteur, le réalisateur et le monteur. Il a une grande intelligence de son film. C'est un pudique, Michel. Moi aussi. Il y a des tas de choses dont on ne parle pas, qu'on comprend et qu'on n'a pas forcément besoin d'exprimer. On s'amuse à dire qu'on a un Bluetooth entre nous. Il pense à quelque chose et je le lui fais sans même qu'il ait à le demander. C'est vraiment un travail à deux. On en parle beaucoup avant le tournage et sur le plateau on se propose des choses, on affine, on est plus dans les nuances que dans les grands bouleversements... C'est ce travail-là qui est intéressant sur le plateau : toujours chercher comment optimiser la scène. Il me connaît tellement bien que dès qu'il voit un sourcil se lever, il se dit : « Il doit avoir un petit rat dans la tête, on va le détendre » et hop, il me balance une vanne qui me fait hurler de rire. C'est comme s'il était en train de me dire : « Tout ça n'est pas très grave, on raconte une histoire, et tout va bien ». Il relativise tout le temps, il n'y a pas de pression gratuite, il n'y a pas de complaisance pour autant entre lui et moi. Jamais. Mais une véritable exigence, partagée, détendue, complice. Il a un plaisir gourmand de réalisateur à faire non pas des films mais du cinéma, à fabriquer des images – d'ailleurs avec Guillaume Schiffman, j'ai le sentiment que ce film les a encore plus soudés. Son plaisir passe aussi par le plaisir des autres. Et tout le monde y prend du

plaisir, que ce soient les acteurs, Guillaume ou tous les autres corps de métier... J'aime ça. Ça crée des regards bienveillants sur le plateau et moi j'ai besoin d'être bien entouré, d'être bien accompagné, de sentir que cet objet qu'on fait, on le fait tous ensemble. C'est très rassurant d'être face à quelqu'un qui a l'air de ne jamais douter. Je l'appelle « L'impavide ». Il n'a jamais peur, il aurait pu avoir la pression : arriver en petite équipe de six Français, à Los Angeles, pour travailler avec une équipe américaine, avec une promesse d'un film en noir et blanc, ce n'est pas rien ! Ce pouvait être un projet très arrogant, or pas le moins du monde. Je ne l'ai jamais vu inquiet parce qu'il a toujours été sincère et honnête avec ce projet. Jamais dans la frime, jamais dans les effets, jamais à s'emballer dans une humeur, toujours dans son histoire et à se reposer sans cesse les bonnes questions : Où vais-je ? Qu'est-ce que je vais faire ? Qu'est-ce que je raconte ?

**Si vous deviez garder qu'un seul moment de toute cette aventure-là ?**

La dernière scène de claquettes avec Bérénice et tout ce qu'on a vécu tous les deux à ce moment-là... Et puis, en étant égoïste, je dirais la sortie du cinéma, l'Orphee Theater, après la première, au début du film... C'était le soir à la Warner... Le décor, la foule, les flashes, les têtes des figurants, la musique à fond, les voitures des années 20, les flics... j'étais dans un vieux film, j'étais dans la photo !



Entretien avec  
**BÉRÉNICE BÉJO**

*Peppy Miller*



**Vous souvenez-vous de la toute première fois où Michel Hazanavicius vous a parlé de son envie de réaliser un film muet?**

C'était pendant une fête sur le premier O.S.S. et il nous a dit, à Jean et à moi, que ça faisait dix ans qu'il rêvait de faire un film muet.

Jean et moi avons trouvé l'idée complètement folle, mais nous n'imaginions pas qu'un tel projet puisse aboutir. Après les deux succès d'OSS, Michel a pensé que c'était peut-être le bon moment pour essayer de monter le projet. Après des succès un réalisateur est d'une certaine façon plus pris au sérieux, plus crédible.. Mais cela a été un long chemin avant que ce projet aboutisse et jusqu'au bout, jusqu'à quelques semaines avant le début du tournage Michel et moi, on en parlait toujours au conditionnel : « Si nous partons à Los Angeles... », « Si nous commençons le film... »

Il fallait un fou, un amoureux insensé du cinéma, comme Thomas Langmann, pour accepter de se lancer, à l'heure de la 3 D et des effets spéciaux, dans le projet d'un film muet en noir et blanc! Avant lui, Michel a rencontré pas mal de gens, certains étaient intéressés mais personne n'osait se lancer vraiment.

**À quel moment, vous a-t-il parlé du personnage de Peppy Miller, cette jeune starlette qui devient star, qu'il vous destinait?**

Pendant longtemps, il a hésité entre deux histoires et puis un jour, il m'a dit qu'il avait trouvé la bonne, qu'il allait raconter la destinée d'une star du cinéma muet qui, à l'arrivée du parlant, n'y croit pas et qui, au lieu d'accompagner la marche du temps et de sauter dans le wagon, reste à quai et pour qui, soudain, tout s'écroule. Il a ajouté : « Il y aura une petite figurante

qui passe par là de temps en temps. Ce sera un petit rôle, mais j'aimerais vraiment que tu le fasses. » Il y avait aussi un petit chien dans l'histoire, et souvent je plaisantais en disant « Même le chien a un rôle plus important que le mien! » Un peu plus tard, Michel m'a dit : « C'est étrange, quand on écrit, on crée des personnages et une histoire, qui, à un moment donné, deviennent plus forts que la main qui les écrit. L'histoire de cette vedette du muet est ainsi devenue une histoire d'amour entre lui et cette petite figurante... » Et c'est comme ça que, de version en version, Peppy Miller est devenue de plus en plus importante! C'était très émouvant parce que Peppy est un personnage vraiment incroyable...

### **Pourquoi?**

Quand vous faites de l'improvisation, on vous dit qu'il ne faut jamais dire non et que tout ce qu'on vous propose, il faut le prendre, l'accepter et jouer avec. Peppy applique ce principe-là. Elle fait feu de tout bois... Quand elle se retrouve par hasard sur le tapis rouge à côté de George Valentin et qu'on commence à la prendre en photo, elle trouve ça rigolo et joue avec la situation. Elle n'est pas du tout calculatrice, elle s'amuse avec tout... Souvent les vedettes ont ça. Elles ne sont pas là par hasard, elles ont énormément confiance en elles, elles prennent tout ce qui est à prendre, et c'est comme ça qu'elles gravissent les échelons et deviennent des stars. Peppy avait ce truc incroyable, elle prenait tout ce que la vie lui apportait, elle avait confiance en elle, en son destin...

**C'est étonnant, vous en parlez comme de quelqu'un qui a existé...**

Oui, je sais! C'est un personnage que j'ai vu naître, se développer - je n'ai manqué aucune des étapes de



la genèse du projet. Je l'ai tellement nourri que je l'ai fait mien. Peppy m'a fait énormément de bien. Michel la voit, je crois, comme un ange gardien qui veille sur George Valentin. Pour moi, c'est comme une météorite, elle passe, ne s'arrête jamais, grandit et se consume mais est toujours dans quelque chose d'extraordinaire. Elle m'a tout de suite plu, tout de suite excitée. Elle m'a donné envie d'y croire et de donner... Je l'aime vraiment. Ce qui me touche le plus chez elle, c'est la manière dont elle se comporte. C'est tellement rare l'amour donné comme ça, en partage, sans fausse pudeur, avec une telle constance... Au début, quand je pensais à elle, c'était un peu dur. Je me disais : « Je vais avoir ce rôle parce que je suis la femme du réalisateur mais comment vais-je faire pour avoir ce rôle parce que c'est moi ? » Alors, j'ai travaillé, travaillé, travaillé. J'ai regardé avec Michel tous les films qu'il regardait, tous les livres qu'il laissait traîner sur la table. Des biographies de producteurs, de réalisateurs, d'actrices, d'acteurs. J'ai lu Frank Capra, j'ai lu et regardé Joan Crawford et Marlène Dietrich. Je voyais Peppy dans chaque actrice qui me fascinait, je la voyais dans chaque scène. « Là, c'est Marlène, Là, quand elle danse à ses débuts, c'est Joan Crawford, et puis là, c'est Gloria Swanson... » Je disais même Marlène, Joan et Gloria ! Je connaissais tout par cœur si bien qu'à un moment donné, Michel m'a dit : « Maintenant il faut que tu t'amuses et que tu trouves comment Bérénice devient Peppy ». C'est là où j'ai fait appel à un coach avec qui j'ai travaillé tous les jours pendant deux semaines et ça m'a fait beaucoup de bien. Au début de nos exercices, je disais : « Elle fait ci, elle fait ça... », j'en parlais toujours comme quelque'un d'extraordinaire.

À la fin des deux semaines de travail, je disais « je » : « je rencontre George... je le regarde pour la première fois... » J'étais devenue Peppy ! Je savais que je n'étais pas là par hasard, que ce personnage était pour moi – et par pour de mauvaises raisons – et que tout ce que j'avais appris pendant un an l'avait construite, fabriquée, créée. Mais quand Michel m'a dit : « Ne travaille plus, ne vas plus sur Internet, ne regarde plus aucun film, tu es en vacances, oublie tout ! », je me suis demandé ce qu'il allait me rester et je suis arrivée sur le plateau totalement pétrifiée ! Je m'étais mis une grande pression, je ne voulais pas la rater, je voulais tellement faire plaisir à Michel, je savais tellement ce qu'il avait enduré pour être là, je savais tellement ce qu'il voulait avec Peppy que j'avais peur de ne pas y arriver. La première journée a été atroce. Ensuite, j'ai fait la scène de sa première interview, celle où elle est si contente que ça commence à marcher pour elle, qu'elle en fait des tonnes. C'était une scène difficile, c'est la seule où l'on voit cette jeune actrice qui s'y croit, qui pense que le monde est à ses pieds et en devient arrogante. Je me disais : « Mais comment je vais bouger, comment je vais parler sans pouvoir jouer avec ma voix ? » Et là, tout m'a aidé : les costumes, le maquillage, les décors, la situation... J'en ai fait beaucoup, je me suis amusée, j'y ai pris du plaisir et à la fin de la scène, je me suis dit : « Ça y est, je l'ai ! ». Je ne peux pas l'expliquer, c'était physique.

**Le fait de devoir jouer ce personnage sans la voix, sans les dialogues, l'avez-vous vécu comme un obstacle, un défi supplémentaire ou au contraire comme un tremplin pour davantage de liberté ?**

C'est un sentiment étrange... Le spectateur ne nous entend pas mais souvent on parle quand même



dans le film, on a quelques dialogues. Déjà, ça, c'est particulier. Mais surtout, j'ai vu pendant tout le temps de la genèse du film tant de films muets magnifiques – les Murnau, les Frank Borzage...- que je savais que l'absence de parole n'était pas un obstacle. Je savais presque intuitivement que de ne pas parler allait rendre les personnages et les images encore plus fortes. Je savais que ce serait au contraire quelque chose qui allait magnifier les personnages, je n'avais donc pas peur qu'on ne nous entende pas. Maintenant ce sont les micros qui me font peur. On se met une telle pression sur les mots... La parole ne m'a pas manqué, et si un réalisateur veut me faire jouer aujourd'hui un rôle de muette, j'accepte tout de suite!

**Est-ce facile de trouver le bon équilibre, de savoir jusqu'où on peut aller dans le jeu, jusqu'où on peut en faire trop?**

C'est là où le réalisateur entre en jeu, où son regard est capital... Michel a tellement son film en tête qu'il a un magnifique recul. Il a storybordé tout le scénario. Son regard extérieur est très fort et son goût très sûr. Du coup, on se laisse guider encore plus que d'habitude, on est plus en demande... Mais au fond l'approche est quasiment la même que pour un film parlé. Sauf peut-être qu'on a dû travailler davantage encore le côté physique du jeu, ce qu'on ne fait pas beaucoup en France. Déjà, sur O.S.S., on avait beaucoup travaillé cet aspect-là. Je trouve ça très agréable quand ça ne passe pas que par les mots mais par le corps, par la démarche, par l'attitude, par la précision des gestes... Il m'a fait travailler des petites choses comme de marcher la tête droite sans lever le menton, ou, pour la scène de l'interview, de rouler des mécaniques... Ces indications-là me permettaient

de trouver le personnage de façon physique, elles m'étaient d'une aide précieuse. Et puis, comme on pouvait parler pendant les prises, Michel n'hésitait pas de nous donner des indications sans couper pour nous faire passer d'une émotion à une autre... C'est intéressant parce que ça vous fait chercher autre chose à chaud. Et puis, ce qui nous a beaucoup aidés, mais vraiment beaucoup, c'est l'utilisation que Michel a fait de la musique sur le plateau. Il en mettait toujours beaucoup. Déjà, ça nous facilitait la tâche en nous permettant justement de pouvoir surjouer avec la voix sans être gêné face aux autres, et en plus ça nous portait magnifiquement... Si vous les écoutez juste avant une scène d'émotion, certaines musiques vous transportent tout de suite. Michel a toujours su trouver les bonnes musiques. Pour la scène où je descends du bus et arrive au studio pour une audition, il m'a mis la musique, je crois, de LA NUIT AMÉRICAINE. C'était tellement enjoué que ça m'a emporté tout de suite, comme si ça me donnait des ailes au sens propre! Ça nous a beaucoup aidés, Jean et moi. Très vite, on a été très contents de ne pas avoir de micro mais d'avoir de la musique. À tel point qu'aujourd'hui, j'en suis à me demander comment je vais pouvoir jouer sans musique sur le plateau, c'est tellement libérateur!

**Comment définiriez-vous Jean Dujardin comme partenaire?**

Jean est un acteur qui s'amuse, qui joue avec énormément de plaisir. C'est un partenaire qui recherche avant tout le plaisir dans le jeu et quand il n'a pas de plaisir il est frustré, il a l'impression qu'il n'a pas été juste. Du coup, c'est un régal de jouer avec lui car il a une profonde générosité. Il n'est pas du



tout sur lui mais sur le plaisir de la scène donc il veut toujours plus. Il est aussi très tendre, très attentif, dans sa manière de regarder les autres. J'adore jouer avec lui et j'étais très heureuse de le retrouver une nouvelle fois après O.S.S.. D'autant qu'on est resté amis, qu'on s'est beaucoup vu et qu'entre nous, il n'y a donc aucune fausse pudeur. Ce n'est pas toujours facile de faire un film comme celui-ci, un mélo, une histoire d'amour... Mais face à lui, je pouvais sans problème pleurer, tomber dans ses bras, faire un truc mélodramatique, je n'avais aucune honte, aucune crainte. Je savais qu'en face quelqu'un me regardait sans jamais me juger mais au contraire avec bienveillance, et même avec amour.

**C'est la première fois où vous, Michel et lui étiez sur le registre de l'émotion pure...**

C'est vrai. C'était inattendu et amusant de se confronter ensemble à ce registre-là. C'était amusant de voir Jean aussi démuni dans son petit costume. Il était tout beau, tout triste, il y avait chez lui quelque chose de très enfantin, de très Jean dans la vie en fait, et c'était bien de le voir comme ça. Il s'est abandonné, oui... Il est arrivé plus tard que moi sur le projet, enfin non, parce que Michel l'a écrit pour lui mais il est arrivé plus tard dans la préparation, il n'a pas suivi pas à pas comme je l'ai fait la genèse du film et de ce fait, il avait, je pense, encore plus le trac que moi et d'une certaine manière était plus en demande de Michel que moi. Je me suis tout de suite dit que je devais laisser plus de place à Jean dans sa relation avec Michel, que j'accepte de les laisser tous les deux. C'est d'ailleurs devenu une blague entre nous deux. Jean me disait : « Laisse le moi un peu, toi ça va, tu l'as tous les soirs, c'est bon ! » On se débrouille bien tous les trois...

**Comment voyez-vous leurs rapports à tous les deux?**

Je ne dirai pas que Michel et Jean sont amoureux mais... ils s'aiment énormément ! Jean dit d'ailleurs que Michel le regarde comme on ne l'a jamais regardé. Il y a dans leurs rapports une tendresse et une confiance infinies. Et puis, ils sont tous les deux beaucoup dans le plaisir. Ils rient beaucoup ensemble, ils cherchent beaucoup ensemble, ils vont très loin pour revenir... Ils se complètent magnifiquement bien. Michel est incapable de jouer devant la caméra alors qu'il joue très bien quand il n'y a pas la caméra et Jean prend tout ce qu'il peut prendre de Michel. C'est comme une éponge et Michel lui donne tout ce qu'il peut - cela lui procure énormément de plaisir. Ce n'est pas du tout le même type de rapports que Michel peut avoir avec une actrice, même...avec moi !

**Vous avez avec Jean Dujardin un numéro de claquettes magnifique. L'apprentissage des claquettes a dû compter aussi dans votre préparation du rôle...**

Bien sûr, beaucoup... Prendre des cours de danse en amont, ça m'a fait effectivement plonger dans le personnage de Peppy. Je me disais : « Il faut qu'elle danse comme ça, qu'elle bouge comme ça... » J'ai d'ailleurs travaillé pas mal de détails. Comme le clin d'œil que je dois faire à Malcolm McDowell par exemple. Je crois que j'ai dû regarder 150 clins d'œil de Marlène sur Internet ! J'ai beaucoup travaillé en amont sur les gestes, les attitudes, les expressions car je savais que sur le plateau, on n'aurait pas beaucoup de temps pour chercher. Il fallait que je trouve physiquement, comment s'asseoir, comment se tenir, comment bouger la tête... Les costumes et le maquillage aussi ont beaucoup compté. C'était primordial. J'avais besoin



d'avoir des fourrures, de sentir des matières qu'on n'a plus, des coupes qui accompagnent le mouvement, d'avoir beaucoup de rouge à lèvres, moi qui n'en porte jamais. Ce sont des trucs de fille mais ça permet aussi d'entrer dans l'époque... Pour en revenir aux claquettes, c'était pour moi un vrai défi car je n'ai jamais dansé – sauf... dans O.S.S. ! J'ai donc commencé en novembre un an avant le tournage avec Fabien Ruiz qui est un claquettiste assez réputé en prenant au début un cours par semaine pour me familiariser. D'autant que je sais que Jean est très doué dès qu'il entreprend quelque chose, alors que moi, il me faut du temps pour apprendre, comprendre, digérer... À partir de février, pendant trois mois, j'ai pris un cours de claquettes tous les jours plus deux fois par semaine des cours de danse, j'avais besoin de ça pour m'assouplir, pour être en confiance... La chorégraphie, on l'a seulement répétée ensemble pendant deux ou trois semaines avant de partir à Los Angeles. En revanche, la scène elle-même, quel plaisir ! Bien sûr, la pression était énorme. Tout le reste nous faisait moins peur : quand on est acteur, danser est un véritable challenge. On était dans un tel état de nefs, avec Jean, dans une telle énergie... On aimait l'idée que Michel ne veuille quasiment pas découper la scène, on y tenait même, ça montrait que c'était bien nous qui dansions... Même si, dans le film, on n'est pas censés être des danseurs, juste des acteurs qui ont une scène de danse dans leur film. Mais il fallait que ça fasse la blague...

**Y avait-il d'autres scènes que vous appréhendiez particulièrement ?**

En dehors du duo de claquettes et de la scène de l'interview, non. En revanche, celle que j'ai trouvée la

plus difficile à faire, c'est lorsqu'ils se croisent dans les escaliers. Ça a été très dur, je ne sais pas pourquoi. George et Peppy se croisent par hasard, elle monte et lui descend. Elle, elle vient de signer un contrat, lui, il vient d'apprendre que tout est fini pour lui, ils ne sont pas du tout sur la même longueur d'ondes. C'était compliqué à jouer, je ne saurais pas expliquer pourquoi. Il y fallait de la légèreté, de la gaieté, de l'insouciance presque... Michel m'avait demandé de parler tout le temps, d'improviser en anglais – ce qui n'est pas ce que je préfère. J'avais l'impression d'être en boucle, d'avoir perdu le personnage, d'en faire trop... Après, au combo, j'ai vu que ça fonctionnait très bien. Ce sont les miracles du cinéma... muet !

**Et la scène où vous vous glissez dans le costume de George Valentin ?**

J'en avais un peu peur mais c'était amusant à jouer. J'aime beaucoup cette scène, elle est très émouvante... Juste de s'imaginer dans les vêtements de celui qu'on aime... Il y a quelque chose aussi de troublant, de sensuel... Il fallait vraiment la réussir. Je l'ai répétée la veille mais c'est sur le plateau que j'ai trouvé que Peppy pouvait faire comme si George lui mettait la main aux fesses. Ça a plu à Michel qui a décidé de le garder...

**Quel était votre sentiment lorsque vous vous êtes retrouvée à Hollywood, vous jeune actrice française, pour tourner un film sur l'histoire d'Hollywood ?**

Déjà, c'est rare que le cinéma français parle du cinéma américain... Et puis, il y avait forcément quelque chose de magique de jouer une jeune Américaine, de se retrouver sur les plateaux de la Warner, de se promener dans les rues du studio, de vivre à Hollywood, d'habiter – enfin, dans le film !



– la maison de Mary Pickford... En même temps, ce sont des anecdotes et des souvenirs qu'on prend plaisir à raconter après mais sur le moment on est tellement dans le film, dans le travail, qu'on a du mal à vraiment en profiter. Ce qui était étrange et excitant, c'est l'enthousiasme des Américains qui travaillaient sur le film. Ils disaient : « Mais jamais on ne pourrait faire ça aux États-Unis ! », on leur répondait qu'en France aussi ça avait été compliqué, et ils insistaient : « Mais non, nous, ça ne pourrait pas arriver ! » Ils étaient littéralement fascinés par le projet. Peut-être aussi parce que ce film nous ramène tous, eux comme nous, aux sources de notre métier, parce qu'il y a quelque chose de très émouvant à faire un film sur les débuts du cinéma, précisément là où ça s'est déroulé. Même si on ne connaît pas bien le cinéma muet, on a tous vu des Charlot et des Buster Keaton... On aime ce métier aussi pour ce genre de films là...

**Justement, parmi tous les films que vous avez vus pendant la préparation, quels sont ceux qui vous ont le plus touchée ?**

Le premier que j'ai vu à la Cinémathèque : CITY GIRL de Murnau. Incroyable ! De se rendre compte à quel point, c'est un film moderne... L'AURORE aussi, toujours de Murnau. L'HEURE SUPRÊME de Franck Borzage... Tous ces films où je me suis dit : « Il n'y a pas de paroles mais les images suffisent... En fait, ce n'est pas vieux du tout. Les histoires sont belles, les acteurs sont beaux, les émotions sont fortes... » J'ai adoré toute cette période-là où j'allais de découverte en découverte. Ça dépassait largement la préparation du film... J'ai adoré les bios de Gloria Swanson et de Joan Crawford qui sont vraiment à l'opposé

l'une de l'autre. Je suis même tombée amoureuse de Joan Crawford. De sa beauté, de sa classe, de son parcours, de sa manière de se poser, de fumer, de vous regarder... Quand elle a commencé, elle dansait elle aussi, elle partait dans tous les sens et je me disais : « C'est ça ! Quand Peppy danse, il faut que ça parte dans tous les sens ! » On a l'impression d'une époque bénie. C'étaient les débuts du cinéma, il y avait quelque chose d'innocent, de libre, de joyeux. Les gens avaient l'air heureux. C'était nouveau, du coup, les vedettes devenaient des vedettes du jour au lendemain et dans le monde entier. J'ai beaucoup aimé aussi, bien sûr, Eleanor Powell. Elle était quand même la plus grande danseuse de claquettes de son époque. Elle n'a pas fait beaucoup de films parce qu'elle s'est mariée et a arrêté mais lorsqu'elle dansait, quelle aisance, quelle élégance, quel naturel, quel sourire ! En la regardant, je me disais que nos scènes dansées devraient avoir l'air aussi simples... Et puis j'ai beaucoup redécouvert Marlène. C'est quelqu'un ! Elle était d'une beauté, d'une sensualité, elle avait une telle confiance en elle. Elle pouvait être femme au foyer et mère de famille et être le comble du glamour ! Aujourd'hui, les stars se sont plus banalisées...

**Vous parliez de retour aux sources, ce film pourrait s'appeler aussi "Meilleur espoir féminin"...**

C'est vrai aussi ! Quand je tournais le film, je ne me rendais pas compte, et je crois que Michel non plus, du cadeau qu'il nous faisait. Quand j'ai vu le film, je n'en revenais pas ! Bien sûr j'étais fière de mon travail - parce que j'ai beaucoup travaillé - mais, surtout, j'étais très honorée d'en faire partie, d'être là, de voir ce que Michel avait fait de moi, de ce qu'on avait fait ensemble. C'est une très belle



preuve d'amour. C'est tellement beau ce métier quand ça se passe comme ça !

**Quel est selon vous le meilleur atout de Michel, comme metteur en scène ?**

Son humour et son intelligence... C'est quelqu'un de brillant, il aime son équipe, il aime le travail des autres, il est très à l'écoute, il sait exactement ce qu'il veut et comment le faire... C'est quelqu'un qui sait valoriser les gens, lesquels d'ailleurs sont contents de travailler avec lui. Il sait prendre ce qu'on lui donne... Mais je suis amoureuse, alors...

**Si vous ne deviez garder qu'un seul moment de toute l'aventure ?**

Je crois que ce serait le tout premier jour de tournage. Je ne tournais pas mais je suis quand même allée sur le plateau. C'était une petite scène, juste Jean qui entrait dans la Bugatti. Avec ma caméra, j'ai tout filmé. J'ai filmé tout le premier jour. Le premier "Action", le premier regard, les gens qui applaudissent parce que c'est la fin du premier plan... Je garderais ce moment-là parce c'était tellement incroyable d'être là, que le film se fasse... Je garderais ça parce que ça veut dire que s'il y a ça, il y a aussi tout le reste...



*Entretien avec*

# GUILLAUME SCHIFFMAN

*Directeur de la photographie*



**Vous souvenez-vous de la toute première fois où Michel Hazanavicius vous a parlé de son envie de faire un film en noir et blanc?**

Il m'a d'abord parlé de son envie de faire un film muet. Je crois qu'on préparait O.S.S. 2 ou même qu'on était en plein tournage. On travaille beaucoup ensemble, on se voit souvent, il m'en a donc reparlé quelque temps après. Puis au fur et à mesure, c'est devenu de moins en moins un fantasme et de plus en plus une réalité. Il me parlait des différentes idées qu'il avait, des différentes histoires sur lesquelles il travaillait. Au départ, il avait pensé faire un film d'espionnage, donc on a commencé à regarder les films d'espionnage en noir et blanc. Et puis après, il m'a parlé d'un mélo. Jusqu'au jour où il m'a dit: « j'ai décidé d'aller au bout de mon envie, ce sera un film muet qui se déroule à Hollywood dans les années 20 et 30, en noir et blanc en 1.33, comme à l'époque et ce sera un mélo... »

**Quelle a été votre réaction en tant que chef opérateur?**

Pour un chef opérateur, du noir et blanc en 1.33, façon 1930, c'est un cadeau! Depuis trois films, Michel me fait travailler une certaine imagerie du cinéma – les années 50, puis les années 60, et maintenant les années 30 - c'est sur, cela m'apporte énormément, moi qui aimerais tant être un grand opérateur « futuriste ». C'est très jouissif de revisiter ainsi en trois films une partie de l'histoire du cinéma. Surtout aujourd'hui où on est à la fin de la pellicule, et où l'on se dirige dans l'ère du tout numérique... Alors, lorsque Michel m'a dit qu'on allait tourner en plus à Los Angeles, à Hollywood, c'était juste un rêve de gosse...

**Quelles sont les premières interrogations qui viennent à l'esprit quand on vous propose un tel projet?**

Ce qui est spécifique dans ce que recherche Michel - et c'est, sans aucune prétention, ce qu'on a plutôt bien

réussi dans les deux O.S.S. - c'est de retrouver l'image de l'époque et de s'en libérer totalement pour mieux s'amuser avec, pour mieux raconter l'histoire qu'on entend raconter. Ce qui était différent par rapport aux O.S.S., c'était qu'on n'était plus du tout dans le pastiche ou la dérision mais, pour la majeure partie du film, dans le premier degré et même dans l'émotion. Ce qui rendait les choses encore un peu plus compliquées, c'est qu'il fallait à la fois retrouver l'image de l'époque mais aussi le souvenir qu'on en a gardé, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. On a donc travaillé dans ces directions.

**Comment Michel Hazanavicius vous a-t-il parlé de l'image qu'il souhaitait pour THE ARTIST?**

Michel a une façon de travailler singulière, un peu concentrique, en partant d'un grand cercle et en se rapprochant au fur et à mesure du centre... Il commence par vous donner des tas d'informations générales, puis il se fait de plus en plus précis...

Michel travaille beaucoup en amont et vous nourrit de tout son travail de préparation. Pour THE ARTIST, il a regardé beaucoup de films, entre 300 et 350 je crois, alors que moi, je n'en ai vu qu'une quarantaine – ce qui est déjà pas mal! On en a vu ensemble à la Cinémathèque, mais aussi à Los Angeles où on nous a montré un des premiers John Ford qui a été retrouvé. On a vu aussi L'AURORE de Murnau au cinéma, ce qui est assez rare. C'était dans une salle magnifique, le New Art, spécialisée dans les films anciens. On a regardé beaucoup de DVD... Petit à petit, on a fait ensemble une sélection de plus en plus serrée jusqu'à ce que se dégagent cinq ou six films de référence. On a ainsi navigué entre L'AURORE et CITY GIRL de Murnau, LA FOULE de King Vidor, quelques Chaplin et quelques Von Sternberg... Michel m'a dit comment il voyait



l'histoire, comment il pensait jouer avec les noirs et les blancs, les ombres et les lumières, et aussi beaucoup avec les gris. Ce qui est passionnant avec Michel, c'est qu'il ne perd jamais de vue l'histoire qu'il veut raconter. Il faut se faire plaisir mais il ne faut surtout pas faire de la belle image et perdre en route les spectateurs. Le but n'est pas de leur faire dire « waouh... » à chaque plan mais bien de les intéresser, et surtout dans ce cas précis, de les émouvoir. Le danger de faire une image noir et blanc à Hollywood dans les années 30 avec de beaux décors, de beaux costumes, Jean et Bérénice qui sont très classe, était que ça pouvait vite devenir un petit objet « arty » où personne ne suivrait l'histoire, où personne ne serait touché par sa petite musique... Il fallait savoir être humble par rapport au sujet. Il fallait presque qu'on ne remarque pas l'image. Ça me va très bien : j'ai été élevé dans l'idée qu'être opérateur, ça ne sert qu'à raconter des histoires, à se demander justement comment apporter sa technicité, son originalité, son talent pour bien les raconter. Raconter des histoires, il n'y a que ça qui m'intéresse...

**Comment définiriez-vous la lumière que vous avez faite? Et en quoi est-ce différent d'éclairer un film muet?**

Dès la préparation, qui est ce moment essentiel où l'on se pose toutes les questions, on savait déjà que le début du film devait être un peu clinquant, voire un peu tape à l'œil parce que le récit le voulait. Comme le film est l'histoire d'une chute, d'une déchéance, il fallait peu à peu aller dans les gris, avant de ramener de la brillance lorsque le destin sourit à nouveau à George Valentin. La grande différence sur un film muet, c'est que l'essentiel est raconté bien sûr par le jeu des acteurs mais surtout par les images. Puisqu'il n'y a pas de dialogue, la lumière raconte

quelque chose, les ombres racontent quelque chose... À plus forte raison sur un film dont le héros passe de la lumière à l'ombre et l'héroïne de l'ombre à la lumière...

**Avez-vous tourné en noir et blanc?**

Non, en couleurs. Il y a encore du négatif noir et blanc, on a d'ailleurs été voir le meilleur laboratoire de noir et blanc à Los Angeles mais finalement ça ne marchait pas. Le noir et blanc d'aujourd'hui est trop précis, trop fin. On a donc tourné tout le film avec de la pellicule couleurs 500 ASA pour qu'il y ait un peu plus de grain. Je l'ai éclaté avec des filtres que je n'utilise pas d'habitude pour que les blancs se diffusent, que les noirs soient un peu enterrés. Et puis après, à la lumière, je travaillais les ombres et les visages...

**En quoi votre collaboration avec le décorateur, et le créateur de costumes a-t-elle été différente?**

La tâche principale a d'abord été de trouver comment obtenir le noir et blanc qu'on voulait. J'ai eu la chance que Thomas (Langmann) comprenne vite que j'avais besoin d'une grosse préparation, et comme Michel préparait son film à Los Angeles, il n'a pas hésité à m'envoyer là-bas très tôt. Cela m'a permis de me documenter, et d'avancer au côté de Michel... En plus d'être un scénariste et un metteur en scène d'un grand talent, Michel est un vrai directeur artistique. Il sait très bien où il veut aller et il vous demande de l'aider à y aller. C'est stimulant et excitant. D'autant qu'il y a toujours un moment où il me passe la main parce qu'il doit s'occuper de plein de choses ailleurs. J'ai donc fait des essais avec le chef costumier Mark Bridges, avec le chef déco, Laurence Bennett. Pour trouver une charte de couleurs qui passaient bien en noir et blanc. J'ai eu aussi la chance de tomber sur le spécialiste qui fabrique les optiques pour Panavision à



Los Angeles et qui est passionné de l'image des années 30. Pour nous, il a recréé des optiques avec des lentilles un peu spéciales, enlevant les couches antireflets... On a fait trois séries d'essais en studio avec de plus en plus de décors et de costumes, en corrigeant au fur et à mesure, tout cela sous la direction de Michel. Petit à petit, on s'est rapprochés de ce qu'on voulait, si bien que certains de ces essais figurent d'ailleurs dans le film fini! Tout ce travail de préparation est essentiel. On ne peut pas se tromper puisque l'image raconte beaucoup. Il faut vraiment être très précis. S'il y a un élément de décor qui ne va pas, si la lumière ne va pas, si Michel pense qu'on va à contresens de l'histoire, il faut tout changer. On ne peut rien laisser passer comme on pourrait le faire sur un film parlant en se disant que les acteurs ont été parfaits avec le texte et dans leur jeu...

### **Le format 1/33 imposait-il des contraintes particulières?**

Ce ne sont pas des contraintes, ce n'est que du bonheur! Revenir au 1/33 c'est revenir aux sources. Ce n'est pas pour rien que le cinéma a été inventé avec ce format. C'est le format du cinéma. Ça permet des gros plans magnifiques, ça permet des gros plans avec des corps, ça permet de composer l'image autrement, ça permet de faire des diagonales, de créer des perspectives. Comme je faisais le cadre et l'image, c'était un bonheur absolu. Après, c'est un peu plus compliqué à éclairer parce qu'il faut mettre les projecteurs beaucoup plus haut. J'ai compris pourquoi les studios à l'époque faisaient 8 m de haut! J'ai donc été obligé d'apprendre à éclairer avec des décors très hauts, des sources plus puissantes. J'ai utilisé beaucoup de projecteurs anciens qui certes ne datent pas de 1930 mais de 1950, et 1960.

### **Avez-vous travaillé avec des caméras spéciales?**

C'étaient des caméras modernes sauf que Michel tenait à que ce soit des caméras qui fassent du bruit pour les comédiens se souviennent toujours qu'on tournait un film muet! Il y a encore effectivement des caméras comme cela pour faire de la publicité, de la grande vitesse, qui font du bruit et avec lesquelles on ne peut donc pas faire de son. C'est ce qu'on a utilisé. Il tenait à ce que les comédiens entendent toujours le bruit de la caméra. Il a eu raison parce que ça changeait beaucoup notre sensation sur le plateau. À tel point que quand je suis revenu et que j'ai fait un film, un court-métrage en 35, avec une Panavision, elle était tellement silencieuse que je ne comprenais plus ce qui se passait! On n'a pourtant pas été jusqu'à la vieille caméra à manivelle, c'était trop. Michel a cette intelligence de savoir où s'arrêter. Il n'oublie jamais qu'on est en 2011. Les gens auront ainsi l'impression de voir un vieux film moderne...

### **Il y a quelques films dans le film. Était-ce un travail particulier?**

D'abord, on a utilisé certains films d'époque dans lesquels on a incrusté Jean. Il fallait retrouver la même lumière avec précision... j'ai dû refaire à l'identique des films de John Gilbert, de Douglas Fairbanks, c'était très amusant même si, finalement, il en reste très peu dans le film terminé. Et puis, pour les films dans le film, qu'on a tournés, il y avait effectivement la volonté de faire une lumière différente. J'ai été obligé de trafiquer de vieux projecteurs, d'abord pour qu'ils re-fonctionnent et aussi pour qu'ils puissent éclairer des scènes du film dans le film et en même temps jouer dans le film lorsqu'on sortait du film dans le film! Moi qui suis plutôt instinctif, pour une fois j'avais



des fiches pour savoir où j'en étais dans l'histoire. Ce qui est excitant en travaillant avec Michel, c'est qu'il est à la fois nourri de références et qu'il est toujours prompt à s'en libérer dès lors que son histoire, selon lui, l'impose. Il avait ainsi des images de référence, comme pour la scène où George Valentin découvre le son, qui étaient plutôt des images des années 40, genre CITIZEN KANE, que des années 30. Il fallait donc les réinterpréter. C'était compliqué mais très amusant.

### **Quel est, selon vous, son meilleur atout ?**

Son talent, assurément ! Michel est très directif mais c'est justement cela qui est jubilatoire. C'est quelqu'un qui vous demande de l'accompagner dans ses recherches, dans ses ambitions, dans ses exigences. Il est très précis sur le cadre, très précis sur l'image qu'il veut, il sait dire quand ça ne lui plaît pas. Entre nous, il n'y a jamais de problème, sans doute parce qu'on cerne les choses au maximum avant de commencer. On parle beaucoup, beaucoup, ensemble, sur tout. Comme il dessine lui-même ses story-boards, ça aide énormément. Il laisse aussi toujours beaucoup de liberté à ses collaborateurs, ainsi qu'aux acteurs, il écoute les propositions qu'on lui fait. D'avoir un metteur en scène aussi précis, aussi cadré, ça permet paradoxalement beaucoup plus de créativité et de liberté. La créativité, souvent, vient des contraintes.

**C'est le troisième film que vous faites avec Michel Hazanavicius et Jean Dujardin, et la troisième fois aussi que vous travaillez avec Bérénice Béjo. Mais c'est la première fois que vous jouez tous ensemble sur le registre de l'émotion...**

J'ai toujours trouvé que Bérénice avait ce charme, cette énergie des années 30. Et Jean est un des rares

acteurs français d'aujourd'hui à avoir cette classe, cette espèce de séduction naturelle qui semble parfois d'ailleurs venir d'une autre époque. C'est le couple idéal pour ce film. Un des grands atouts de Michel aussi est de savoir très bien s'entourer. Pour nous quatre qui sommes devenus amis, c'était forcément enthousiasmant de se retrouver sur ce projet-là. Et de voir Michel et Jean s'aventurer sur le domaine de l'émotion, c'était à la fois étonnant et touchant. Ils sont tous les deux plutôt pudiques et ont plutôt l'habitude de retenir leurs émotions... Là, chacun à son niveau, s'est lâché. Et ça s'est fait avec d'autant moins de difficultés que c'était avec Bérénice... C'est toujours troublant de filmer l'émotion. Ça l'était encore plus dans ce cas-là, avec eux...

### **Comment définiriez-vous le plaisir que vous avez pris sur le tournage de THE ARTIST ?**

C'était très particulier pour moi qui ai une double nationalité, qui suis Américain par mon père et Français par ma mère. Contrairement à ma mère, mon père ne travaillait pas du tout dans le cinéma mais il a été élevé à ce cinéma-là. Ça m'a fait très bizarre soudain de réunir ce double héritage paternel et maternel. Je crois que c'est la première fois où je sens autant d'émotion à faire des images. En plus, c'était la première fois que je tournais aux États-Unis ! Et qui plus est, un film français, avec un ami français, des amis même, puisqu'il y avait cette espèce de bande qu'on forme Michel, Jean, Bérénice et moi ! C'était d'autant plus émouvant que je me souvenais que Michel m'avait dit il y a quelques années en rigolant : « Un jour, on ira à Hollywood ! » Enfin, cerise sur le gâteau, on y était pour faire un film sur la mémoire du cinéma. Alors que le numérique

est pour demain, voire pour aujourd'hui, on m'offre de faire un film muet, en pellicule, en noir et blanc, à Hollywood et qui se déroule dans les années 30! Le cadeau absolu! Une chance qui n'arrive qu'une fois dans sa vie! Tous les jours, même si c'était compliqué, même si on travaillait entre douze et quinze heures, ça vous donne beaucoup d'énergie, ça vous donne l'envie de tout mettre en œuvre pour essayer de tout réussir...

**Comment avez-vous vécu la réaction des gens d'Hollywood?**

C'était un sentiment formidable. Comme on est venu longtemps à l'avance pour la préparation, le buzz a eu le temps de s'installer... Un film muet en noir et blanc qui parle d'Hollywood, pour les gens qui vivent à Los Angeles et travaillent dans le cinéma, c'est leur mémoire, c'est leur histoire. Beaucoup ont eu envie de participer au film. On a eu grâce à ça des collaborateurs assez exceptionnels, des gens qui se sont dégagés de leurs projets pour venir faire ce film muet avec cette espèce de fou français dans un format qui n'existe plus! Les gens étaient très excités. Tout le monde était très curieux et très enthousiaste - presque reconnaissant!

**Si vous deviez ne garder qu'un seul moment de toute cette aventure?**

Ma première arrivée au studio avec Michel pour tourner. Quand on a passé les portes de la Paramount ensemble et qu'on s'est retrouvés dans la rue avec notre caméra, notre équipe ... On s'est dit: « Ça y est ! On y est ! »



Entretien avec  
**LUDOVIC BOURCE**  
Musique



**Quand et comment avez-vous rencontré Michel Hazanavicius?**

Je l'ai rencontré en 1996 par un ami, mon premier éditeur, Fabrice Benoît qui était chez EMI à l'époque. Michel était à ce moment-là assistant-réalisateur sur l'émission des Nuls à Canal. Notre première rencontre ne s'est d'ailleurs pas très bien passée! Peut-être parce que j'étais arrivé au rendez-vous en ayant décidé de le tester un peu. Mais quelques semaines après, ne voulant pas rester sur cette première impression, on s'est revu et... on s'est mieux entendu! À l'époque, je venais d'un groupe de Métal fusion, je commençais à gagner ma vie avec différents projets de musique. Je travaillais aussi avec Kamel Ech-Cheik qui est un ami d'enfance de Michel. Du coup, on a travaillé pour ses films de pub et lorsque, en 1998, il a réalisé son premier long-métrage, MES AMIS, produit par Dominique Farrugia, il a tout naturellement fait appel à nous. C'était la première fois que j'écrivais pour le cinéma.

**En quoi diriez-vous, vous qui l'avez accompagné sur chacun de ses films, qu'il a le plus changé entre MES AMIS et aujourd'hui?**

Il n'a pas vraiment changé. Il a juste beaucoup plus d'expérience. Il a pris de l'ampleur. C'est quelqu'un qui sait exactement ce qu'il veut, qui sait reconnaître ceux qui vont pouvoir travailler dans son sens, qui a conscience de vos possibilités et vous conduit à les pousser au maximum. Il est maintenant à son quatrième film, il commence à y avoir sinon un style – c'est difficile à dire parce que ses films sont toujours des sortes d'hommages – en tout cas un spectre assez large.

**En quoi vous complétez-vous? Quel est le secret de votre collaboration?**

Je ne sais pas si l'on se complète... Je ne crois pas qu'il y ait un secret à notre collaboration. Disons... qu'on ne se dit pas grand-chose et que ça se passe bien! Pendant l'écriture du scénario, on discute un peu et, une fois que le tournage a commencé, je demande à voir les rushes pour comprendre les émotions, la lumière... Je suis très focalisé sur ces détails-là, c'est important pour moi. En regardant ces rushes, en relisant certains passages du scénario, commencent à naître en moi des mélodies, des thèmes qui correspondent à certains personnages ou au film dans sa globalité. Ça arrive un peu comme ça. En tout cas pour THE ARTIST, ça s'est passé comme ça.

**Vous souvenez-vous à quel moment il vous a parlé de ce projet atypique d'un film muet en noir et blanc? Et de comment il vous a parlé de la musique qu'il voulait pour ce film-là?**

Il y a quelques semaines, il m'a rappelé qu'il m'avait parlé de ce projet il y a huit ou dix ans. Je ne m'attendais pas qu'il mûrisse une histoire aussi forte, aussi romantique, aussi émouvante, qui se démarque autant de ses premiers films. C'est un film qui lui tient à cœur et qui rend hommage aux grands cinéastes du muet, aux techniques de prises de vue d'hier, au jeu des acteurs... Bien sûr, on est parti des grandes références du cinéma hollywoodien et même si le film se déroule au début des années 30, on a étalé nos choix sur une période beaucoup plus longue. On a écouté beaucoup de choses - de Chaplin, Max Steiner et Franz Waxman, jusqu'à Bernard Hermann, et j'en passe... On a écouté et analysé tous ces trésors, on est revenu aux sources aussi, aux compositeurs romantiques du



19ème siècle... Donc principalement de la musique symphonique. Une musique extrêmement puissante, orchestrée, jouée par 80 musiciens. Il m'a fallu du temps à moi qui suis autodidacte et pas un spécialiste de la musique symphonique, pour digérer tout ça avant de pouvoir composer le premier thème... Michel a commencé à s'attacher à des thèmes forts de grands compositeurs de grands films pour mieux les contourner et les oublier ensuite. On est parti du fantasme pour ramener tout cela aux images de son film. En même temps, ça reste un hommage, une déclaration d'amour aux grands compositeurs du grand cinéma hollywoodien.

#### **Concrètement comment avez-vous travaillé pour THE ARTIST?**

Dans un film muet, la musique est essentielle pour raconter l'histoire, pour accompagner les émotions. Elle est d'ailleurs pratiquement tout le temps présente. Dans THE ARTIST, par exemple, il y en a quasiment deux fois plus que dans O.S.S.. Mais j'ai procédé à peu près comme d'habitude. D'abord je me suis imprégné au maximum du travail de Michel, je suis revenu régulièrement au scénario, je me suis plongé dans le story-board fait par Michel qui est un dessinateur hors pair. Pour définir les axes de travail, pour sentir le climat, j'ai besoin d'aller dans tous les coins et recoins qu'il a explorés, de coller à ce que lui-même a emmagasiné comme influences et à ce qu'il a imaginé. J'écris alors des motifs que je mets de côté ou que j'enregistre. Ensuite, je me suis imprégné des rushes au fur et à mesure de leur arrivée, je me suis imprégné beaucoup aussi du jeu de Jean et de Bérénice. C'était très inspirant de voir ces images magnifiques arriver ! Le plus compliqué n'était pas

d'accompagner les émotions, la musique est le vecteur idéal pour ça. Non, le plus dur, c'était de faire attention, notamment avec le personnage de George Valentin que joue Jean, au mélange de comédie et d'émotion. Avec le George flamboyant du début, il ne fallait pas que la musique tue par le chaos qui s'annonçait, le déclin... Du coup, plus que le pastiche ou la dérision, on a joué, un peu comme Chaplin, la légèreté sophistiquée... Ce qui était bien, c'était de pouvoir travailler en bloc de séquences de 7, 8 ou 9 minutes, réfléchir au climat qui pouvait correspondre à la trame de l'histoire ou à la résonance qui serait comme l'écho intérieur du personnage, même s'il y avait différentes séquences à l'intérieur de ces blocs. Le gros du travail, en fait, s'est passé au moment du montage. Presque comme si tout ce que j'avais écrit en amont n'avait été que de la recherche, qu'une sorte de répétition. La musique étant plus que d'habitude un élément de l'histoire, cela a demandé beaucoup d'ajustements. C'était la grande différence sur ce film-là et c'était certainement ce qui était le plus compliqué. Il ne fallait pas qu'il y ait de contre sens, ni de directions contradictoires. Il a donc fallu réduire certains morceaux par rapport au montage qui évoluait, en jeter beaucoup et en écrire d'autres, s'adapter, suivre pas à pas le film en train de se faire. On n'a pas donc pas arrêté avec Michel d'affiner, de peaufiner...

#### **C'était amusant de composer la musique du numéro de claquettes ?**

Oui, c'était moins compliqué que le reste. C'est du big band, une musique jazz dansante. C'était presque un exercice de style. Ce qui était périlleux au niveau technique, c'est qu'ils avaient enregistré les parties



de claquettes sur une musique de Cole Porter et qu'il a fallu retrouver exactement la même rythmique, correspondant au quarantième de seconde près à la chorégraphie de George et Peppy. On s'y est pris un peu à l'envers mais c'est... devant l'obstacle qu'on se révèle!

**Y a-t-il un thème que vous préférez dans le film?**

C'est difficile... En tout cas celui qui est sorti du lot quand Michel a commencé à tourner est un morceau que j'ai composé au piano, que j'ai appelé "Comme une rosée de larmes" et qui est inspiré de l'Ode saphique de Brahms. C'est un morceau qui dégage une sorte de timidité, d'innocence, d'émotion qui colle très bien au propos du film, à la déchéance, au déclin, à la solitude de George Valentin. Je sais que Michel le diffusait régulièrement sur le tournage par rapport à l'émotion qu'il voulait obtenir dans certaines scènes et que Jean y était très sensible. Ce sont des choses qui échappent à un compositeur et lorsque cela arrive, c'est forcément gratifiant... C'est un thème récurrent dans le film mais il y en a plein d'autres que j'aime beaucoup, le thème de Peppy aussi...

**Si vous deviez ne garder qu'un moment de cette aventure?**

L'enregistrement de la musique avec l'Orchestre philharmonique de Flandres à Bruxelles pendant une semaine... 80 musiciens dont une cinquantaine de cordes, quatre cors français, quatre trombones, cinq percussionnistes qui couraient dans tous les sens, une harpiste, dix personnes à la technique, cinq orchestrateurs, trois arrangeurs... C'était sublime! J'ai eu la chance d'avoir des gens merveilleux. Et eux, ils m'ont dit qu'il y avait longtemps qu'ils n'avaient pas ressenti cela en enregistrant la musique d'un film.

On est tombés amoureux les uns des autres. C'était un moment très fort pour moi. Comme une sorte d'accomplissement. J'ai eu le sentiment d'avoir là, je le dis en toute modestie, la reconnaissance de mes pairs musiciens. C'était émouvant et gratifiant.



Acteurs principaux

George Valentin.....Jean Dujardin  
Peppy Miller.....Bérénice Bejo  
Al Zimmer.....John Goodman  
Clifton.....James Cromwell  
Doris.....Penelope Ann Miller  
Constance.....Missi Pyle

Produit par Thomas Langmann

Une Coproduction La Petite Reine – Studio 37 – La Classe Américaine – JD Prod – France 3 Cinéma – Jouror Productions - uFilm

Scénario Michel Hazanavicius

Adaptation et Dialogues Michel Hazanavicius

Directeur de la photographie Guillaume Schiffman, AFC



Musique Ludovic Bource

Casting Heidi Levitt, C.S.A

Décors Laurence Bennett

Costumes Mark Bridges

Montage Anne-Sophie Bion / Michel Hazanavicius

Producteur associé Emmanuel Montamat

Producteurs Exécutifs Daniel Delume – Antoine De Cazotte – Richard Middleton

Photographe Peter Iovino

© La Petite Reine – Studio 37 – La Classe Américaine – JD Prod – France 3 Cinéma – Jouror Productions - uFilm

LA PETITE  
REINE

Studio 37

LA CLASSE  
AMÉRICAINÉ

JD PROD



CANAL+

cinéma



WARNER BROS. PICTURES  
A TIME WARNER COMPANY



WARNER BROS. PICTURES

© 2011 Warner Bros. Ent. Tous Droits Réservés

DISTRIBUE PAR WARNER BROS. PICTURES FRANCE



Warner Bros. présente

THE ARTIST

Un film de Michel Hazanavicius