

CANNES 2007

Quinzaine des Réalistes

DIRECTORS' FORTNIGHT



8815

Presse Makna Presse

Chloé Lorenzi et Stanislas Baudry
177 rue du Temple 75003 Paris FR
Tél. 01 42 77 00 16
info@makna-presse.com
A Cannes
68, rue d'Antibes
Chloé Lorenzi Port. 06 08 16 60 26
Stanislas Baudry Port. 06 71 74 98 30

Ventes Internationales

Films Distribution
A Cannes
Booth K5/L8 (Riviera)
Tel. 04 92 99 32 47 Fax 04 92 99 33 03
A Paris
34, rue du Louvre 75001 Paris FR
Tel. 01 53 10 33 99 Fax 01 53 10 33 98

Distribution France

Sophie Dulac Distribution - Michel Zana
30, avenue Marceau 75008 Paris FR
Tél. 01 44 43 46 00 Fax 01 47 23 08 02
sddistribution@wanadoo.fr

Programmation/Promotion

Eric Vicente
Tél. 01 44 43 46 05/04
Port. 06 62 45 62 79
evicente@sddistribution.fr

Stock copies et Publicité

Distribution Service
Tél. 01 34 29 44 00 Fax 01 39 94 11 48

CANNES 2007
Quinzaine
des Réalistes
DIRECTORS' FORTNIGHT

MATHIEU AMALRIC
MICHAEL LONSDALE
JEAN PIERRE KALFON
LOU CASTEL
LAETITIA SPIGARELLI
VALERIE DREVILLE
EDITH SCOB

**LA QUESTION
HUMAINE**

UN FILM DE **NICOLAS KLOTZ** ECRIT PAR **ELISABETH PERCEVAL**

D'après l'ouvrage de François Emmanuel « La Question Humaine »
(© Editions Stock, 2000)

France – 2007 – 2h24 – couleur – 35mm – 1.66 – Dolby SRD

Les photos sont téléchargeables sur le site www.sddistribution.fr



SYNOPSIS

Paris de nos jours.
Simon travaille comme psychologue au département des ressources humaines dans un complexe pétrochimique. Au cours d'une enquête que lui confie sa direction sur un des dirigeants de l'usine, les perceptions de Simon se désorganisent puis se troublent de manière inquiétante. Simon vit cette expérience dans son corps, elle traverse sa pensée mais aussi son intimité et sa sensibilité. La tranquille certitude qui avait fait de lui un technicien rigoureux, vacille.



© Max Hureau

Entretien avec Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval

L'Histoire qui revient

Nicolas Klotz : J'étais en repérages pour *Paria*, un soir de janvier 2000. Il faisait très froid, j'attendais l'équipe dans une station-service près du périphérique. J'écoutais une émission à la radio dans ma voiture. Il y avait une drôle d'ambiance dans cette émission. J'étais comme hypnotisé par la voix de François Emmanuel, une voix très douce. Il parlait de son livre qui venait de paraître, *La Question humaine*. Je sentais que quelque chose allait se passer avec ce livre. Je l'ai acheté le soir même, dans une librairie du quartier Latin ouverte la nuit. Je suis allé chercher Elisabeth à la sortie d'un théâtre où elle voyait un spectacle. Je lui ai donné le livre en lui demandant de le lire et de me raconter. J'étais tellement remué par ce que je venais d'entendre que j'avais peur d'être déçu.

Elisabeth Perceval : Je pense aussi que tu avais peur d'entrer dans cette lecture. Tu pressentais combien le récit de François Emmanuel allait t'embarquer, toucher quelque chose de très intime, de très profond dans ton histoire. L'enquête que mène Simon l'entraîne finalement dans sa propre faille. Dès le début il sent bien qu'il est subtilement manipulé, mais il est déjà trop tard – son patron lui en a trop dit ; il se jette alors à corps perdu dans cette mission, poussé par une sorte de curiosité sauvage. C'est exactement ce qui se passait pour toi dans ton désir de faire ce film. Cela faisait une bonne dizaine d'années que nous tournions autour de certaines questions. Le soir même j'ai lu le récit d'une traite. J'étais frappée par la précision et la clarté de l'écriture, particulièrement la manière

dont François Emmanuel s'applique à démasquer le langage du pouvoir. Ce récit nous apportait l'éclairage recherché, il prolongeait ce qui était déjà au travail dans *Paria* et *La Blessure* montrant qu'il est difficile de comprendre le contemporain sans avoir en tête, comme un arrière-plan, les événements de la Seconde Guerre Mondiale et l'Histoire en général.

N. K. : Quand j'ai lu le livre à mon tour, j'ai eu le sentiment de plonger dans la part la plus opaque, la plus troublée, de mon histoire. Celle qui, d'une certaine manière, m'a certainement poussé à devenir cinéaste. J'étais comme sous l'emprise d'une drogue, d'une drogue très dure qui venait autant de l'Histoire que du cinéma.

E. P. : Je ne voyais pas encore de film dans ce récit, plutôt des propositions de fictions. La principale est une enquête policière dont la forme joue avec la proximité de ses codes sans jamais s'y enfermer. Une enquête qui déraile, qui dérape, à cause de la peur, de l'irruption d'une chose inattendue qui est l'Histoire elle-même. Ce dérèglement allait être la matière même du film ; dérèglement des perceptions, mais aussi dérèglement de la langue dans ce monde de communication, distorsion entre le mot et la chose, entre les images et la réalité. Et ce livre montrait comment la domination d'une idéologie passe par cette transformation du langage, hier comme aujourd'hui. Comme un phénomène de contamination, de révélation : un autre texte, un document sorti de l'ombre, apparaît, « sous » la fiction, « sous » le film, contamine et dérègle tout, fait exploser le récit.

N. K. : *La Question humaine* est un film sur la perception. J'ai voulu filmer l'expérience de Simon comme une expérience quasi-hallucinogène. Au cours de son enquête, il voit peu à peu

ressurgir des nappes du passé qui troublent sa perception du présent, celui de l'élimination de masse pendant la guerre, celui de l'extermination.

E. P. : Le récit de François Emmanuel rapportait cette expérience comme une pensée à travers une voix-off. Nous pouvions dans le film utiliser également cette voix-off, celle de Simon, mais il fallait cependant donner un corps à cette voix. La pensée du roman devait prendre figure et chair. Cela nous a conduit à imaginer des fragments de sa vie privée, des amitiés ; nous voulions le voir se confronter à une histoire d'amour, au désir d'une femme avec qui il partage ses nuits de défonce, de musique et de danse. Une sorte d'hystérie corporelle, qui autorise la nuit un déchaînement de pulsions, maîtrisées le jour durant dans sa vie de cadre d'entreprise. Louisa ne connaît rien de son travail, elle s'adresse à l'homme nu qui ne joue plus de rôle. C'est au contact de Louisa, dans sa relation à son corps que Simon commence à percevoir cet autre qu'il abrite en lui, et qui à tout instant peut surgir, déstabiliser et perturber le présent. Notre personnage se devait d'être d'autant plus contemporain qu'il allait être, à un moment du film, visité et transformé par l'Histoire.

N. K. : Nous sortions de *Paria* et de *La Blessure*, où nous avions filmé des corps à la marge, des corps pauvres, des corps presque à l'abandon. Avec *La Question humaine*, il s'agissait de filmer le monde des riches, celui des cadres de la machine libérale la plus performante. Montrer les corps comme les principaux rouages d'une machine, celle qui formate, qui élimine, mais aussi celle qui érotise les rapports, qui fait exulter les apparences. Tous ces corps sont la nourriture d'une même machine. *Paria*, *La Blessure*, et *La Question humaine* est une trilogie sur le contemporain.

Une trilogie sur certains aspects de cette machine dans laquelle nous vivons. Tandis que *Paria* et *La Blessure* travaillaient sur l'empathie avec des personnages qui sont évacués de la machine ou avec d'autres venus d'Afrique pour tenter de s'y intégrer ; *La Question humaine* est un film plus troublé et d'une certaine manière plus troublant parce qu'il s'interroge sur « nous », sur ceux qui font marcher la machine.

E. P. : Il y a dans le film un côté documentaire sur les jeunes cadres. Quant nous les avons rencontrés, j'étais surprise par leur vitalité, leur santé, leur beauté aussi. Tout dans leurs attitudes, leurs apparences, leurs rivalités, leurs attirances, donne le sentiment que ces jeunes hommes appartiennent à une élite professionnelle. La compétition libérale passe aussi par leurs corps : l'ambiguïté sexuelle est constante dans ce monde de l'entreprise. On ressent une rivalité dans la représentation ; comment s'habiller, parler, bouger, tout ça avec une jouissance aigüe de séduire, d'être performant, compétitif. Entre collègues, cet état d'excitation produit de multiples rites d'humiliation, de brutalité, de rapprochements, de rejets. Tout cela formate du même, de l'identique, mais comme une masse qui s'aimerait et se détesterait à l'intérieur d'elle-même.

N. K. : Les jeunes gens que nous montrons dans le film auraient été sur les barricades en 68. Ce sont des romantiques utopiques, radicaux et prêts à tout, mais leur utopie passe désormais par l'énergie libérale. Ce sont les amants du libéralisme économique. Ce qui lui confère une énergie extraordinaire: une forme de jeunesse jetable, instantanée, vitale, qui veut jouir, profiter, rivaliser, voire mourir, sur le champ. Quelque part, c'est la Chine, celle de la jeunesse filmée par Jia Zhang-ke dans *The World*. On va vers ça, vers ce présent de jeunesse perpétuelle, sans vieillissement, sans

problème, sans accroc, où l'Histoire est totalement dégagée : une machine qui va vite, avec ses petits soldats qui en sont les rouages huilés, fonctionnant sans frottement. Mais le pouvoir, lui, dans l'entreprise comme dans la société libérale, reste toujours du côté des vieux : ceux qui ont une histoire, ceux qui ont tué dans l'Histoire, qui ont du sang sur les mains, et font précisément du meurtre et de l'élimination leur pouvoir.

E. P. : C'est la rencontre du film, mais aussi le champ et le contre-champ ; entre le monde du pouvoir, incarné par les patrons, Mathias Jüst et Karl Rose, et les jeunes cadres qui font fonctionner la machine libérale. Au milieu, il y a Simon, pièce maîtresse de la restructuration, qui participe activement à licencier sans remous pour le bien de l'entreprise. C'est un jeune tueur qui ne devrait pas se dire qu'il l'est, et élimine les autres avec innocence, sans machiavélisme, du moins sans se formuler explicitement qu'il est en charge de cette tâche. En bon professionnel de la psychologie d'entreprise, Simon est toujours prêt à rechercher et appliquer des solutions « rationnelles » dans un pur esprit de rentabilité, sans jamais céder à la « sentimentalité ».

N. K. : Quand l'Histoire s'infiltre peu à peu dans le cerveau de Simon, quand il découvre la langue de l'extermination, celle qui lui revient, insidieusement, par en dessous, depuis la guerre, alors peu à peu il hallucine sur sa fonction dans le système libéral et bouleversé s'interroge : suis-je un fasciste d'aujourd'hui, quand mon travail consiste à éliminer, à liquider, à dégraisser, à transformer l'autre en déchet ? « L'autre » qui est-ce ? Celui qui freine la machine, qui est un obstacle à la bonne circulation des capitaux, qui est inefficace. Nous assistons aujourd'hui à cette mutation qui s'accélère.



E. P. : Simon prend peu à peu conscience qu'il abrite deux hommes en lui, dans son corps de jeune cadre aux normes : un tueur qu'il ignorait, technicien professionnel, et un humain qui prend progressivement le dessus, quand tout se dérègle, quand il s'historicise, se sentimentalise, quand il tombe malade, en fait. Malade de l'Histoire. Malade de ce qui du passé refoulé travaille son présent. Car, à un moment, la question humaine lui pose problème, il s'en trouve mal. Cette expérience Simon la vit physiquement dans son corps, elle traverse sa pensée, mais aussi son intimité et sa sensibilité ; elle habite ses cauchemars, réveille des pulsions morbides. La tranquille certitude qui avait fait de lui un technicien rigoureux, vacille.

Mais il fallait laisser au film le temps que cela prend pour Simon d'être prêt à accueillir l'Histoire. A partir du moment où il entre dans sa faille, il est prêt à relire, à ressentir ses actes à partir d'un document qui lui arrive du passé : une note technique de 1942 que lui transmet son patron. Ce document écrit par des ingénieurs de l'époque, décrit comment améliorer le rendement et éliminer plus efficacement des dizaines de personnes en les gazant dans un camion. Le spectateur, lui aussi, est prêt à l'entendre et à partager le trouble dans lequel plonge Simon.

N. K. : C'est alors vraiment une question de forme cinématographique : comment faire sortir la temporalité de ses gonds ? Comment créer une temporalité qui se déplace dans plusieurs directions en même temps ? Je pense que c'est à travers la forme, à travers l'esthétique, que se posent toutes les questions de cinéma. Je voulais que la mise en scène soit simple. Une certaine fixité des plans, champ/contre-champ. Jusqu'aux premières fissures, qui apparaissent soudain lors de la séquence du chant flamenco, qui dure huit minutes,



puis les plans caméra à l'épaule par où s'engouffre du réel, quand le documentaire surgit dans la fiction, ou encore les images fétichistes sur des fragments de corps, une nuque, une main, un bout de visage. Ce sont des moments qui viennent rayer la fiction et qui montrent le travail de contamination, de dérèglement qui est à l'œuvre. On est dans un univers qui oscille entre le réalisme et le fantastique, le quotidien et l'artifice, l'entreprise du jour et les tranches de la nuit.

E. P. : On peut dire que le présent et l'Histoire s'articulent comme le champ et le contre-champ du film. De même, à la note technique écrite dans un langage codé où tout le talent de l'horreur est de rester flou, et en même temps terriblement rationnel, au point de faire disparaître toute trace de l'humain, répond la voix-off de Simon à la fin du film, où en ré-humanisant sa langue, il redonne forme humaine, aux femmes, aux hommes, aux enfants qui portaient des noms ; la mer des corps enfouis, engloutis.

N. K. : La Shoah est un des actes fondateurs de la modernité, elle a révélé la part maudite de la société industrielle. Elle en fait organiquement partie. Toute la question est de savoir si ses frontières sont étanchement délimitées dans le temps et dans l'espace. Après avoir passé une grande partie de ma vie à lutter contre toutes sortes d'angoisses et de gouffres, à lire la littérature des camps, à discuter avec ma famille, avec ceux qui en sont revenus, avec ceux qui n'en connaissent pas l'histoire, j'ai le sentiment que la Shoah est une lumière fossile. Une lumière émise avant même 1940 et qui continue à produire des effets sur le contemporain, à créer de l'avenir. Il ne s'agit pas d'expliquer le contemporain par la Shoah, mais de tenter de percevoir des résurgences, des projections,



qui participent au contemporain selon des formes très singulières qui ne sont plus celles du monde des années 40. C'est très important de ne pas enfermer cette question dans les pièges de la réponse. Le cinéma ne donne heureusement aucune réponse, aucune solution. Il représente. C'est pourquoi les personnages du film évoluent dans un univers poreux, gazeux, flottant, où la langue et les actes fonctionnent ou se dérèglent selon des phénomènes de contamination « atmosphériques ».

E. P. : Mais il était important qu'à la fin du film, surgissent ces visages magnifiques, ce sont les gens du coin, ils entrent dans la fiction, et leur présence est évidente parce qu'elle ouvre sur le réel. Comme si le spectateur en même temps que Simon redécouvrait le monde autour de lui. Simon est parmi eux, dans la petite communauté qu'ils forment ensemble, un humain parmi les autres.

Du travail des acteurs à la robe noire des actrices

N.K. : Nous avons développé avec chaque acteur un territoire particulier, une présence, un corps, à partir desquels nous pouvions commencer à filmer. Je ne voulais pas qu'ils se croisent avant les ultimes préparations du film, pour des lectures, ensemble, à la table. Je voulais qu'ils restent énigmatiques les uns pour les autres, qu'ils s'échappent le plus possible, qu'ils se découvrent en tournant.

E. P. : J'avais écrit la première version du scénario avant de rencontrer Mathieu. Nicolas m'en parlait sans vraiment me dire pourquoi il le voyait pour Simon, il reste toujours très pudique





© Max Hureau

et secret avec ses intuitions, mais je sentais bien que c'était sérieux. J'ai rencontré Mathieu l'hiver 2002, j'étais très émue par la complicité qu'il y avait entre eux. Je l'ignorais complètement, en fait je découvrais chez Nicolas une part très intime et c'était très excitant. Habituellement nous faisons la recherche d'acteurs ensemble, là Nicolas était parti en solitaire et avait rencontré plus qu'un acteur. J'ai toujours imaginé que Simon avait quelque chose de tourmenté dans son désir avec les femmes ; un rapport fougueux, voire brutal, dans sa relation avec le corps, avec la chair des femmes. Particulièrement avec Louisa et tout ce qu'il fantasme autour de sa voix, mais aussi sa collègue Isabelle avec qui il développe un jeu d'attraction / répulsion. Mathieu a cette agitation tourmentée, cette impatience dans le corps, et en même temps ce regard incroyable qui vous accueille et s'offre à l'autre, un regard qui écoute, ce qui est rare. Mathieu a une curiosité, une attention très belle, il est toujours en recherche, pas seulement pour son personnage, mais pour le film. Pendant le tournage, il lisait *LQR : la propagande du quotidien* d'Eric Hazan et me l'a passé, je le remercie, ça a été une vraie découverte qui m'a permis d'aller plus loin dans certaines scènes ; notamment à partir d'une référence, j'ai trouvé un article paru en 2006 dans le Figaro où des ingénieurs y vantent une technologie moderne, un appareil qu'ils appellent *Heartbeat Detector* « qui permet de repérer les battements de cœur des clandestins et de tout élément indésirable dans les camions... ». J'ai donné le texte à Mathieu peu de temps avant la prise et dans sa voix on entend toute l'émotion, le trouble, que provoquent une lecture pareil. La rencontre de Simon avec Arie Neumann a également beaucoup changé. L'intrusion d'un passage du livre dans les répliques d'Arie Neumann libère la narration du danger de refermer l'histoire avec l'arrivée de ce personnage qu'on attend.

Il est important que le scénario reste au travail, continue de bouger avec les lectures, les choses qui se passent autour de nous chaque jour ; par exemple pendant la préparation, j'ai assisté à Belleville dans un bistrot à une rafle de personnes étrangères et j'ai eu envie de faire entrer ce réel dans la fiction. Cette actualité renforce la fiction.

N. K. : Quand on s'est vu, avec Mathieu Amalric, on a tout de suite parlé de nos pères. Ce n'est pas évident pour moi de confier mes blessures à un acteur, de demander à un acteur d'accueillir mes blessures tout en restant lui-même. Je n'imaginais personne d'autre que Mathieu pour Simon. Peut-être aussi parce qu'il est cinéaste. Je sentais que Mathieu arrivait à un moment de sa vie et de sa carrière où il était en train de basculer vers l'homme qu'il est aujourd'hui. Je voulais filmer le tragique en lui et sa solitude. Je pense qu'il le désirait aussi lui-même, il avait besoin d'exprimer cette forme-là d'humanité. Nous avons très rapidement travaillé dans la complicité, selon une forme de légèreté assez surprenante pour ce film. Comme deux frères qui se connaissent très bien, qui s'aiment, qui apprennent l'un de l'autre. Et plus nous approfondissons notre rapport de travail, plus nous mettons en commun nos intimités, plus Mathieu devenait opaque. Une opacité presque magnétique qui m'a permis de filmer Simon sans jamais en voir le fond. Simon est comme nous tous, un homme sans fond, comme on le dit d'un gouffre.

E. P. : Michael Lonsdale, dans le rôle de Mathias Jüst, est une figure suprême du père. C'est ce qu'il représente pour nous dans le cinéma. Il pouvait porter ce retour insensé du passé, cette lucidité extrême qui peut rendre fou. Il incarne cette sorte de faille, il a ça en lui.

N. K. : C'est un aristocrate. Michael ne fait aucun effort pour être à l'aise devant la caméra. Il pose des questions très concrètes, pas beaucoup, seulement celles dont il a besoin. Il est très secret, très doux, très joueur aussi. Il a donné au rôle une ambiguïté assez étonnante, éveillant une tendresse toute humaine et une peur qui va jusqu'au malaise. Il n'essaye pas de disparaître devant un personnage, de construire toutes sortes de choses d'acteur. Il devient le personnage sans cesser d'être lui-même. Sa voix, son rythme, nous semblent si familiers, et pourtant le spectateur ne sait jamais exactement devant qui il est au juste. Il est incernable, ses frontières sont floues. Cela vient peut-être aussi de son passé, de sa carrière - au cinéma et au théâtre - avec Beckett et Duras notamment. C'est un passé que son corps déplace sans cesse avec lui. Michael, Lou Castel, et Jean-Pierre Kalfon sont des acteurs de la marge. Des acteurs avec lesquels le cinéma a beaucoup inventé et vers lesquels d'autres centres se sont déplacés : Luis Bunuel, Marguerite Duras, Philippe Garrel, Jean Eustache, Jacques Rivette, Robert Kramer... Quand Jean-Pierre Kalfon joue Karl Rose, il est une lame de rasoir. Elle coupe, mais c'est tellement fin, tranchant, qu'on ne saigne qu'une heure après. Il est absolument net et précis. Il jubile de ce pouvoir décisif qu'il détient, une jouissance de sang-froid, quasiment sexuelle.

E. P. : On savait que Lou serait là à la fin du film, il incarnait une forme de rêve, de douceur, une fin en soi. Dès qu'il est à l'écran l'humanité s'installe, grâce à son visage, à ses yeux bleus, à son accent. Il flotte dans la scène, il suspend le temps. Quand il raconte l'histoire des camions qui traversent la ville, il arrive à ce que le spectateur voit tout, par la parole Lou nous emmène là où ça c'est passé et nous sentons encore toute la présence de cette tragédie.

N. K. : Lou a une capacité de tendresse inouïe et une absolue radicalité. Comme Klaus Michael Gruber, auquel on aurait pu penser pour le personnage d'Arie Neumann. Sa sensibilité et sa présence posent un beau défi à celui qui le filme : être à la hauteur de son humanité et de son amour pour le cinéma.

E. P. : C'est également un solitaire, étranger à lui-même, au monde, à l'Histoire. Il traîne avec lui une sorte d'errance. Pourtant, le passé revient par lui, mais sans aucun pathos. Comme un retour, une malédiction douce : il n'y avait que Lou pour parler depuis cette solitude profonde des temps.

N. K. : Valérie Dréville nous a toujours beaucoup impressionné au théâtre et au cinéma dans *La Sentinelle* d'Arnaud Desplechin. On la voit très peu au cinéma, elle n'est pas abîmée par le cinéma. Elle porte quelque chose d'élégiaque. Elle pourrait habiter les films de Jacques Tourneur. Il y aurait beaucoup à dire sur les femmes dans *La Question humaine*. Sombre ou lumineuse, chaque femme est une héroïne, un seuil, un passage vers d'autres mondes, vers d'autres zones du film. Edith Scob et Delphine Chuillot, deux blondes qu'on pourrait presque dire hitchcockiennes qui hantent Simon. Laetitia Spigarelli, la femme brune qui vient d'ailleurs et dont la voix, le visage, le corps, provoquent une révolution dans sa vie. J'ai filmé Laetitia depuis une partie très intime et heureuse de moi-même. Elle a une présence radicale, offerte et secrète à la fois, sombre et joyeuse, légère et grave. Elle a su rester à la naissance de son personnage, à la naissance de l'amour. Laetitia, Delphine, Nicolas Maury et Erwan Ribard sont de jeunes acteurs extraordinairement inspirants, dégagés des clichés du « jeune acteur ». Ils ont beaucoup apporté au film, beaucoup donné d'eux-mêmes. Nous avons de plus en plus

envie de travailler avec de jeunes acteurs, d'explorer quelles formes peuvent naître à travers eux.

E. P. : Dans le film, l'univers fantastique vient beaucoup des femmes. Les pères incarnent la faute et l'Histoire, le pouvoir et le meurtre, pas les femmes. Mais chacune de ces femmes que rencontre Simon lui livre des clés sur l'histoire des pères, et deviennent par la même des révélatrices. Ce qui les lie, c'est une robe noire, qui traverse tout le film, de corps en corps, comme un rapport fétichiste au monde.

N. K. : Simon est confronté à chacune, qui porte cette même robe, celle de l'héroïne, celle qui vient de Tourneur, de *La Nuit du démon*.

E. P. : La robe noire passe de l'une à l'autre: pour se mettre elle a bien dû se défaire.

Filmer avec en tête des idées, des images, des mots...

N. K. : Le cinéma muet me travaille de plus en plus. La plupart des cinéastes qui m'inspirent aujourd'hui viennent du muet. J'aime beaucoup Fritz Lang, Jacques Tourneur, et John Ford. Contrairement à Hitchcock qui nous renvoie à nos peurs d'enfant de manière solitaire ; Lang et Tourneur explorent la peur de manière plus collective, plus politique, plus subversive. Ce sont des cinéastes de la peur, leurs personnages sont sur des seuils, comme face à des portes qui font passer vers d'autres univers. La fin du film bascule vers autre chose. On sort de la peur.



La parole, les visages, les corps, redeviennent humains. Quelque chose se répare du côté de la communauté.

E. P. : On a pas mal lu, c'est normal. Certains livres plus particulièrement, outre celui de François Emmanuel : le travail de Claude Lanzmann - vu et lu depuis la sortie de *Shoah*, *Un Vivant qui passe*, *Sobibor* - Robert Antelme, Primo Levi, Mahmoud Darwich, Victor Klemperer par exemple, qui a écrit deux livres très importants sur le quotidien de l'Allemagne des années 30, sur cette façon dont un pays a glissé d'une vie banale vers le nazisme et l'idéologie de l'extermination. Comment le totalitarisme a pris peu à peu ancrage dans les mots, dans la langue, et dans l'apparence des choses les plus communes. Sur la langue, sur la banalité du mal, j'ajouterais le livre de Zygmunt Bauman, *Modernité et holocauste*, sur ce que la Shoah a révélé, et continue de révéler, des possibilités cachées de la société moderne et du fonctionnement de l'économie libérale.

N. K. : Des philosophes ont inspiré *Paria*, *La Blessure*, et *La Question humaine*. Autant que le travail de certains cinéastes. Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Marie-José Mondzain. Comme les cinéastes, les philosophes doivent inventer des formes, des langues, des géographies, des temporalités, pour transmettre leur rapport au monde. J'ai le sentiment que les philosophes interrogent le contemporain plus librement et plus intimement que beaucoup de cinéastes aujourd'hui. Deux livres importants ont été *Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman et *Spectres de Marx* de Jacques Derrida. Georges et moi sommes de la même génération, nous nous sommes pas mal parlé pendant la polémique que son livre a déclenchée chez certains de nos aînés. Je dis nos aînés parce que je pense



que c'est une polémique générationnelle. *Shoah* de Claude Lanzmann est un des films les plus importants des 50 dernières années. Une œuvre absolument majeure, fondatrice, tant sur le plan du cinéma que sur celui de l'Histoire et de la révolte. Il faut du temps pour ouvrir de nouveaux horizons, le temps que cela devienne vital pour la génération suivante.

E. P. : La force de la philosophie est que nous pouvons la lire comme un texte poétique, un texte qui nous inspire. Le cinéma ne peut pas faire l'économie de cette langue, car sinon, comme la plupart des médias contemporains, ces spécialistes de la communication, le cinéma finira englouti dans la facilité d'un naturalisme bidon. Il s'agit plutôt d'inventer un véritable langage pour dire la crise contemporaine, comme Koltès par exemple à sa manière de faire parler ses personnages dans *Quai Ouest*. Cette modernité-là qui produit une forme esthétique personnelle, c'est une question philosophique, un fait de poésie, donc de cinéma. Et nous ne devons pas démissionner - le naturalisme est la paresse de la forme, la mort lente de nos sensibilités.

N. K. : Je pense que notre intérêt pour la philosophie vient du fait que nous sommes deux. C'est très important. Dès le commencement, dès les premières intuitions qu'Elisabeth et moi formulons sur un projet de film, nous nous exposons entièrement l'un à l'autre. En tant que femme et homme. En cela, notre travail est nécessairement politique et philosophique. Ni elle, ni moi, ne pouvons nous réfugier dans une zone floue où les mots et le sens seraient évacués. Nous parlons beaucoup, partageons beaucoup, et nous opposons beaucoup aussi. Assister au travail d'Elisabeth est devenu vital pour moi. Je vois comment elle invente au jour le jour l'écriture qui mène peu à peu vers le film.



C'est une chose très fragile et en même temps, une sorte de rouleau compresseur qui traverse notre vie de part en part. La plupart des partis pris de mise en scène me viennent en assistant à son travail quotidien. Cela peut se passer autour de la radio, au petit-déjeuner, dans le lit à 4 heures du matin, dans le métro, après un film, dans une dispute... Les films naissent d'abord dans nos discussions, nos désirs et nos disputes. Sans cesse son travail me met au défi cinématographique de tourner. Et comme Elisabeth écrit avant tout pour les acteurs, c'est-à-dire pour ceux que je vais filmer, le défi concret qu'elle me pose à chaque film avec une radicalité absolue est le suivant : comment filmer un homme, une femme, qui parlent. Comment filmer la parole ? Tant qu'il n'y a pas de paroles, tout est simple. Avec la venue de la parole vient la manière de parler, le sens des mots, le jeu de l'acteur. C'est l'extraordinaire défi que nous pose le cinéma et sur lequel je travaille ensuite avec les acteurs, la directrice de la photo Josée Deshaies, le décorateur Antoine Platteau, et la monteuse Rose-Marie Lausson. La parole, comme le cinéma, est toujours un défi collectif.

Le rock, de Schubert à Ian Curtis

N. K. : *La Question humaine* est un film musical, cela était évident pour nous depuis le début. Quand nous avons commencé à réfléchir au film, j'ai demandé à Robert Wyatt de composer la musique originale. Il était d'accord, mais cela m'a rendu vite un peu nerveux. Nous nous connaissons, c'est un homme extrêmement amical, d'une gentillesse rare, mais le musicien m'intimide. J'avais peur de ne pas oser lui demander de refaire quelque chose si

ça n'allait pas. Puis notre fille, Hélène, nous a présenté le groupe Syd Matters dans lequel joue son ami Rémi Alexandre. On a organisé un concert à Montreuil avec Syd Matters et un autre groupe, Los Chicros, qui sont des amis. Quand j'ai entendu la voix de Jonathan, le son du groupe, j'ai eu envie de travailler avec eux. On les a suivis sur pas mal de concerts. Jonathan a lu le scénario, a « vécu avec » comme il dit. Une fois le film tourné, il est venu regarder un pré-montage d'une quarantaine de minutes. Trois jours plus tard, il est revenu avec des sons, des fragments, une chanson pour le générique de début, des boucles, avec lesquels on a expérimenté dans le film. On a fini par louer un studio, cinq jours et cinq nuits, et ils ont réalisé toute la musique, en improvisant sur les images : ils se sont appropriés les dialogues du film pour les sampler. C'est leur première musique de film ; une succession d'états météorologiques, atmosphériques, une sensation physico-chimique qui contamine l'ensemble du film.

Il y a également une part musicale plus documentaire, qui correspond au dévouement nocturne des jeunes cadres. Là, ce sont des morceaux de cold wave, de New Order, les années 80, comme si le fantôme de Ian Curtis, qui visitait déjà *La Blessure*, revenait hanter le film. Le phénomène des raves nous a toujours fasciné. Une communauté partage l'excès, se détruit pour se purger. Dans ces soirées clandestines aujourd'hui malheureusement disparues se jouaient toutes sortes de processus transgressifs. Mais les jeunes cadres du libéralisme sont parfois les plus radicaux dans l'excès : c'est une récupération pure et dure de la transgression par le libéralisme. Il se passe alors quelque chose de très violent. Elisabeth a proposé au groupe Los Chicros de chanter lors de la rave sur un texte de Sénèque – Hercule furieux – qui raconte les luttes

sanglantes où se déchiraient les fils, les frères, les cousins, les oncles, pour le pouvoir, tranchant la tête du souverain pour lui arracher sa couronne.

Il y a aussi le monde musical de Jüst / Lonsdale, sa part secrète. C'est Schubert : l'élégie suprême et le recueillement absolu, mais aussi le fil directeur de l'enquête menée par Simon sur son patron. Cette musique parle de la mémoire classique et de la manière dont elle se transmet par les pères. Car les pères transmettent deux choses : la violence du meurtre et la culture classique. L'Histoire la plus ancienne traverse cette musique, mais en même temps elle est absolument contemporaine, par sa précision, son romantisme. Comme si le rock pouvait aller de Schubert à Ian Curtis : c'est un état particulier de la parole qui traverse les corps, d'hier à aujourd'hui, en faisant circuler les émotions. L'Histoire se déplace dans le temps, comme les spectres.

Propos recueillis par Antoine de Baecque





© Max Hureau

NICOLAS KLOTZ et ELISABETH PERCEVAL

Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval développent ensemble un mode d'écriture et de filmage qui interrogent autant la forme cinématographique que les bouleversements du contemporain. En 2004, ils ont créé leur maison de production Petits et Grands Oiseaux. Parallèlement au cinéma, ils ont aussi travaillé au théâtre et plus particulièrement sur des textes de Bernard-Marie Koltès, Didier-Georges Gabily, Heiner Müller, Sarah Kane, et Jean-Luc Nancy.

Long-métrages

2007	LA QUESTION HUMAINE
2004	LA BLESSURE
2000	PARIA
1993	LA NUIT SACRÉE
1988	LA NUIT BENGALI

En développement

2008	LES AMANTS
------	------------

Court-métrages

2007	LA CONSOLATION
------	----------------

Court-métrage Talents Cannes 2007

JEUNESSE D'HAMLET CLICHY-SOUS-BOIS, 15 NOV 2005

Court-métrage Talents Cannes 2007

Documentaires de Nicolas Klotz

2005	PAULO BRANCO
1999	BRAD MEHLDAU
1998	JAMES CARTER
1996	CHANTS DE SABLE ET D'ETOILES
1992	ROBERT WYATT, PART ONE
1986	PANDIT RAVI SHANKAR

Scénarios d'Elisabeth Perceval écrits avec d'autres réalisateurs

Long-métrage

2006-2007	LE FESTIN DES CHIENS	de Hélène Klotz
-----------	----------------------	-----------------

Scénario original écrit en collaboration avec Hélène Klotz

Court-métrage

2001-02	LE LÉOPARD NE SE DÉPLACE JAMAIS SANS SES TÂCHES	de Hélène Klotz
---------	---	-----------------

Scénario original écrit en collaboration avec Hélène Klotz

Documentaires

2006-2007	PRESENCES	de Max Hureau
-----------	-----------	---------------

En collaboration avec Max Hureau

2002-2004	A L'OUEST DE WALBRZYCH	de Max Hureau
-----------	------------------------	---------------

En collaboration avec Max Hureau

MATHIEU AMALRIC

Né le 25 octobre 1965, il découvre le cinéma à 17 ans sur le plateau d'Otar Iosseliani qui tourne *Les favoris de la lune*.
Il fait plusieurs métiers dans le cinéma, de cantinier à assistant monteur en passant par la régie, sur les films de Louis Malle, Alain Tanner, Romain Goupil, Joao César Monteiro entre autres.
Cela pour réaliser ses propres courts métrages.
A 30 ans Arnaud Desplechin prend le risque de le faire jouer pour la première fois dans *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*.
Une double vie inattendue de réalisateur et acteur commence.

Filmographie réalisateur
Talents Cannes 2007
DEUX CAGES SANS OISEAUX (c.m.)
A L'INSTAR DU PÈRE NOËL ET LA PIZZA (c.m.)
2003 LA CHOSE PUBLIQUE
2002 TU VOIS LOIN clip pour EIFFEL
2002 LE STADE DE WIMBLEDON
1997 MANGE TA SOUPE
1993 LES YEUX AU PLAFOND (c.m.)
1991 SANS RIRES (c.m.)
1984 MARRE DE CAFÉ (c.m.)

Filmographie sélective acteur
LA QUESTION HUMAINE de Nicolas KLOTZ
L'HISTOIRE DE RICHARD O. de Damien ODOUL
LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON de Julian SCHNABEL
LE RÊVE DE LA NUIT D'AVANT de Valéria BRUNI-TEDESCHI
LE GRAND APPARTEMENT de Pascal THOMAS
MUNICH de Steven SPIELBERG
ROIS ET REINE de Arnaud DESPLECHIN
UN HOMME, UN VRAI de Arnaud et Jean-Marie LARRIEU
LES NAUFRAGÉS DE LA D17 de Luc MOULLET
AMOUR D'ENFANCE de Yves CAUMON
LA BRÈCHE DE ROLAND de Arnaud et Jean-Marie LARRIEU
L'AFFAIRE MARCORELLE de Serge LE PERON
LA FAUSSE SUIVANTE de Benoît JACQUOT
TROIS PONTS SUR LA RIVIÈRE de Jean-Claude BIETTE
FIN AOÛT, DÉBUT SEPTEMBRE de Olivier ASSAYAS
ALICE ET MARTIN de André TÉCHINÉ
LE JOURNAL D'UN SÉDUCTEUR de Danièle DUBROUX
COMMENT JE ME SUIS DISPUTÉ... (MA VIE SEXUELLE)
de Arnaud DESPLECHIN
LES FAVORIS DE LA LUNE de Otar IOSSELIANI



La rencontre

J'ai d'abord rencontré Nicolas Klotz par ses films. J'ai aimé ses films avant de connaître le bonhomme, ce qui parfois peut se révéler inhibant, intimidant. Surtout pour les gens de ma génération qui ont un réel complexe vis à vis de l'engagement et donc une admiration jalouse pour nos aînés si vivaces des années 70'. Et on s'est croisé, par hasard, dans les bureaux de Paulo Branco qui produisait un de mes films à l'époque. On descendait souvent boire des coups, sans raison. Et j'ai aimé sa tête, sa bille de clown, son rire gourmand, sa voix, la sensualité de ce type. Un jour de l'hiver 2002 (déjà!), Nicolas me donne rendez-vous dans un café. Il y a des réalisateurs qui vous envoient le scénario par la poste, d'autres passent modestement par agent, mail ou assistant. Nicolas a besoin de vous le « passer ». De la main à la main, comme un relais. C'est-à-dire comme un objet en cours, perméable, vivant dont il souhaite (je l'ai compris plus tard) votre modification.

C'est très troublant, ce moment où l'on se choisit.

Parce que je ne suis pas certain qu'on choisisse un rôle, j'ai plutôt le sentiment qu'on a envie de s'abandonner au regard de quelqu'un. A tel point que je me souviens lui avoir dit oui avant même de lire le scénario.

Quand j'ai lu, on s'est revu et Elisabeth Perceval nous a rejoint. Avoir l'auteur sous la main (on se palpe, touche beaucoup avec Elisabeth) nous a fait éviter, je crois, la psychologie. Qu'Elisabeth soit là, une femme entre deux hommes, et on sortait des problèmes de personnages pour aller vers l'histoire, la

contamination, le délire, le film. Une phrase notée, qu'elle m'a dite, de Deleuze : « Les hommes ne délirent pas leurs petites histoires privées, ils délirent le monde : l'Histoire, la géographie, les peuples...»

Nicolas a une manière de chercher, de préparer qui se méfie de la congélation : la digression, la fête, le ressassement, le plaisir, l'absence jubilatoire « d'esprit de sérieux », nos nombreuses conversations, pas forcément autour du film mais sur nos origines, nos amours, nos papas, nos sexualités, m'ont amené, j'en suis certain aujourd'hui, inconsciemment vers Simon.

Le tournage

Une journée de tournage avec Klotz, qu'est-ce que c'est ? C'est très peu de plans par jour. Quatre, cinq en moyenne. Avec un long temps donné à leur naissance. Je dirais même leur renaissance parce que Nicolas trouve la virginité de l'instant malgré ou grâce (j'avoue ne pas avoir percé son mystère) aux années de travail préparatoire. En tout cas, un temps donné aux mises en place, à la lumière, une concentration qui se crée, et la scène semble s'agréger autour de choses soudain extrêmement concrètes (Manteau ? Debout, assis ? Cigarette ? Yeux baissés ? Mains sorties des poches ? Jambes croisées ?) et neuves (tout est possible). Du mot à la chose. Elisabeth est là. Elle vient nous voir, maternelle et en alerte, nous glissant des modifications, du sens, de la révolte, de l'intensité, des nouveautés, mais aussi des coupes car elle a vu qu'un geste, un regard pouvait suffire.

Les choses se densifient, paradoxalement dans les rires et hop! on tourne. Pas beaucoup de prises en général mais des durées longues dans lesquelles vous avez le temps de vous oublier. Oui, vous arrivez à un état étrange qui mêle la maîtrise (Simon est une construction) et l'abandon (je suis Simon !)...

Une particularité : le film est construit sur le champ/contre-champ. Vous êtes donc souvent, soit seul dans l'image, soit derrière la caméra, mais en relation aiguë avec l'autre, votre « partenaire », (pour reprendre un beau mot souillé par la culture d'entreprise), et comme Simon ne parle pas, j'étais absorbé dans l'écoute de Lonsdale, Kalfon, Dréville, Scob, Maury. Lors des débats préparatoires de l'ACRIE, François Emmanuel avait défini le paradoxe du DRH : « éthique de la confession / éthique de la délation ». Une bonne piste pour tenter d'approcher l'«opacité » de Simon. J'ai aussi, pour ressentir la schizophrénie de Simon, appris la « voix-off » (« intérieure » serait plus juste) par cœur. Cela m'aidait à bouillonner de pensées dans ma tête alors que j'essayais de les effacer de mon visage.

Et les nuits, les scènes avec Louisa (Laetitia Spigarelli) renforçaient l'aspect « clivé ». Opaque, immobile, imberbe, illisible le jour, laché, violent, animal, humain?, la nuit. Comme cette voix donc, sortant de cette nuit précieuse, où il consigne, expulse, crache dans un dictaphone ce qui est en train de se modifier chez lui, de le contaminer et dont il ne comprend pas encore précisément la source. Y'a de « *La Mouche* » là-dedans. Et qui l'amènera à l'écoute réelle de Lou Castel.

Une dernière note sur le costume-cravate.

Je trouvais l'essence de Simon à chaque fois qu'il fallait que j'arrive à fermer ce putain de dernier bouton de col, nouer la cravate, me raser de près tous les matins, l'after shave que je m'appliquais pour aider les autres acteurs à me détester ou me craindre. Physiquement, ça fait mal. Mentalement, une part de vous disparaît automatiquement. Un déguisement qui pourtant est celui que des millions de gens enfilent tous les matins dans le monde.

Mathieu Amalric



MICHAEL LONSDALE

Né à Paris en 1931, de père anglais et de mère française, il vit en Angleterre jusqu'en 1939, puis au Maroc où il découvre le cinéma américain et tient ses premiers rôles dans des émissions pour enfants. Dès la fin des années cinquante, il mène de front une triple carrière à la scène, au cinéma et à la télévision.

Beckett, Truffaut, Régy, Serreau, Ionesco, il aura travaillé avec les plus grands.

Acteur « ciné-théâtre » chez Duras comme chez James Bond, Michael Lonsdale s'est glissé également dans le cinéma des : Mocky, Bunuel, Ivory, Bertucelli, Losey, Wells, Deville, Annaud, Ozon, et tout dernièrement avec Spielberg, Forman, et Catherine Breillat dans *Une Vielle maîtresse* sélectionné au Festival de Cannes 2007.

Son charisme et sa stature ont donné à travers toutes ses performances au théâtre, au cinéma, ou à la télévision, une présence physique et un caractère unique à tous les rôles qui lui ont été confiés.

JEAN-PIERRE KALFON

Jean-Pierre Kalfon a commencé sa carrière sur les planches, c'est en 1962 qu'il arrive au cinéma avec Claude Lelouch dans *Une Fille et des fusils* .Il poursuit parallèlement son activité au théâtre notamment avec le metteur en scène-auteur Marc'O aux côtés de son ami Pierre Clémenti, avec lequel il sera à l'affiche du spectacle culte *Les Idoles* en 1966, adapté au cinéma en 1968. On le retrouve en 1969 dans *L'Amour fou* de Rivette aux côtés de Bulle Ogier.et plus tard *L'Amour par terre* avec Jane Birkin et Géraldine Chaplin. L'acteur tourne également avec d'autres réalisateurs de la Nouvelle Vague comme Godard dans *Week-end*, Truffaut dans *Vivement dimanche* ou Chabrol dans *Le cri du hibou* (nominé aux Césars pour celui-ci) tout en collaborant régulièrement avec C.Lelouch, Y.Boisset, Y.Robert. On se souvient de lui dans

L'Apprenti salaud de Michel Deville, *Mille Millions de dollars* de H.Verneuil, *Une étrange affaire* de P. Granier-Defferre ou *Rue Barbare* de G. Béhat en 1983 dans lesquels il incarne des personnages sombres ou louches. Ce qui ne l'empêche pas d'endosser le rôle de Louis XIV pour Patricia Mazuy dans *Saint-Cyr* pour lequel il est de nouveau nominé aux Césars ou encore d'être le metteur en scène de *La Répétition* de Catherine Corsini et de jouer dans les films de Viviane Candas *Les Baigneuses* et *Suzanne*. À venir : *Parc* d'A. des Pallières, *J'ai toujours rêvé d'être un gangster* de S. Benchetrit et *La vie d'artiste* de Marc Fitoussi. Parallèlement Jean-Pierre Kalfon travaille régulièrement au théâtre et à télévision.

LOU CASTEL

Lou Castel est né en Colombie, d'un père suédois et d'une mère irlandaise. Il a commencé sa carrière au début des années soixante et compte plus d'une centaine de films à sa filmographie éclectique, notamment *Les Poings dans les poches* de Marco Bellocchio qui le fait débiter en 1965, *Warung vor einer heilige nutte* de Rainer Werner Fassbinder en 1971, *Nada* de Claude Chabrol en 1973, *L'Ami américain* de Wim Wenders en 1977, *La Naissance de l'amour* de Philippe Garrel en 1993 ou encore *El Cantor* de Joseph Morder présenté au Festival de Cannes 2005. À la suite de sa rencontre avec le cinéaste Robert Kramer, Lou Castel passe à la réalisation en 1998 avec *Just in time*.

EDITH SCOB

Elle fait ses débuts au cinéma dans les films de Franju : *Les yeux sans visage*, *Judex*, *Thérèse Desqueyroux*. Elle tourne également avec Julien Duvivier, Luis Bunuel, Jacques Rivette, Pedro Costa, Michel Soutter, Pierre Richard. Plus récemment, elle a collaboré

quatre fois avec Raoul Ruiz notamment dans *Les Âmes fortes* et *La Comédie de l'innocence*, *Bon voyage* de Jean-Paul Rappeneau ou *Vénus Beauté* de Tonie Marshall, ainsi que dans *En Visite* de Vincent Dietschy.

Parallèlement à cette carrière cinématographique, Edith Scob n'a jamais cessé de monter sur les planches où elle a joué les textes d'un grand nombre d'auteurs entre autres *Les Revenants* d'Ibsen, mis en scène par Olivier Werner ou *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare mise en scène par Yannis Kokkos au théâtre des Amandiers, *Déjeuner chez Wittgenstein* mise en scène par Hans Peter Cloos au théâtre de l'Athénée, entre autres. Elle tourne régulièrement aussi pour la télévision, notamment dans *Jeanne au bûcher*. Elle a également effectué plusieurs mises en scène de pièces dont deux de Philippe Minyana.

LAETITIA SPIGARELLI

Après une formation au Conservatoire National d'Art Dramatique, Laetitia Spigarelli débute au cinéma en 2003 dans *Clean* de Olivier Assayas, qu'elle retrouve en 2005 en tournant dans le long métrage *Paris, je t'aime*. On a également pu la voir au générique du film *Les Amants réguliers* de Philippe Garrel, ainsi que dans le rôle principal du court métrage *Décroche* de Manuel Schapira, qui a reçu L'Ours d'Argent au Festival de Berlin 2007. A la télévision, elle a tourné sous la direction de Ilan Duran-Cohen en 2005 dans *Les Amants du Flore* ainsi que dans une fiction pour Arte de Sarah Levy *Au Crépuscule des temps*. Elle sera prochainement dans le second long métrage de Valéria Bruni-Tedeschi *Le rêve d'une nuit d'avant*, présenté au Festival de Cannes 2007 dans la sélection Un Certain regard.

VALÉRIE DRÉVILLE

Valérie Dréville a commencé sa carrière au cinéma avec Alain Resnais dans *Mon oncle d'Amérique* en 1980 puis de nouveau trois ans plus tard dans *La Vie est un roman*. Elle a également tourné avec des réalisateurs comme Philippe Garrel ou Arnaud Desplechin dans *La Sentinelle* ainsi que pour Laetitia Masson dans *A vendre*. Mais c'est avant tout au théâtre qu'elle connaît un énorme succès. Sa carrière théâtrale est marquée par sa rencontre avec Antoine Vitez, son professeur à l'École de Chaillot, qui la dirige ensuite dans plusieurs pièces, notamment *Électre* ou *Le Soulier de satin*. Elle a également joué de nombreuses pièces sous la direction de Claude Régy. Elle fait la rencontre déterminante en 1992 de Anatoli Vassiliev avec qui elle travaille régulièrement. Plus récemment elle joue dans *Chaise* d'Edward Bond au Théâtre de Colline, mise en scène d'Alain Françon, avec elle a déjà travaillé plusieurs fois, notamment dans *La Mouette*.

DELPHINE CHUILLOT

Delphine Chuillot commence sa carrière en 1997 au cinéma avec *Pola X* de Léos Carax, elle tourne ensuite dans *Qui sait* de Nicolas Philibert en 1998 et dans *Le Parc* d'Arnaud Des Pallières et plus récemment dans *Mon frère se marie* de Jean-Stéphane Bron. Elle conjugue parallèlement au cinéma une activité au théâtre, où elle joue de nombreuses pièces, entre autres *Fragments d'une nuit d'été* en 1999 ou *Platonov* en 2002, tout en participant à des courts-métrages et en interprétant des rôles dans plusieurs téléfilms où notamment elle retrouve Léos Carax qui la dirige dans *Pierre ou les ambiguïtés*.



LA QUESTION HUMAINE

d'après l'ouvrage de François Emmanuel

« La Question Humaine »

© Editions Stock, 2000

LISTE ARTISTIQUE

Simon	Mathieu Amalric
Mathias Jüst	Michael Lonsdale
Karl Rose	Jean-Pierre Kalfon
Arie Neuman	Lou Castel
Louisa	Laetitia Spigarelli
Lynn Sanderson	Valérie Dréville
Lucy Jüst	Edith Scob
Isabelle	Delphine Chuillot
Jacques Paolini	Rémy Carpentier
Tavera	Nicolas Maury
Miguel	Erwan Ribard

EQUIPE

Mise en scène
Adaptation, scénario et dialogues
Musique originale
Image
Son
Décors
Costumes
Recherches d'acteurs

1^{er} Assistant mise en scène
Scripte
Montage
Montage des sons
Mixage

Directeur de Production
Régisseur Général

Production Exécutive

Producteurs

Nicolas Klotz
Elisabeth Perceval
Syd matters
Josée Deshaies
Brigitte Taillandier
Antoine Platteau
Dorothée Guiraud
Stéphane Batut
Isabelle Ungaro
Emile Louis
Marianne Fricheau
Rose-Marie Lausson
Julie Brenta
Cyril Holtz

Pierre Dufour
Pascal Pons

Michel Zana
Jean Christophe Gigot

Sophie Dulac
Michel Zana

Une Production SOPHIE DULAC PRODUCTIONS

Avec la participation du Centre national de la cinématographie
Avec le soutien de la Région Ile-de-France et de la Région des Pays de la Loire, en partenariat avec le CNC,
de l'Aide à la création cinématographique et audiovisuelle du Conseil Général du Val-de-Marne,
et du Conseil Général de la Sarthe.

Avec la participation de CINECINEMA



SUBSTANCES TURBULENCES

Projet développé avec l'ACRIF - Association des Cinémas de Recherche en Ile de France.

Le cinéma contemporain ne peut pas être conçu, produit, distribué, comme un produit de consommation. Il doit générer des substances, des turbulences, des matières vivantes, pour nos corps, nos désirs et nos pensées. Des substances et des turbulences qui nous parlent « de » et « depuis » le monde.

Entre octobre 2005 et janvier 2007, pendant la préparation de *La Question humaine* jusqu'à la première copie du film mixé, nous avons invité de nombreux amis et collaborateurs à venir « exposer » aux spectateurs le travail en cours dans les salles de cinéma ACRIF de la région parisienne. L'intention était d'utiliser la salle de cinéma comme un lieu de création, avant même que le film soit tourné. Expositions, débats, lectures, concerts...

Les acteurs du film, François Emmanuel, le décorateur Antoine Platteau, Syd Matters, Georges Didi-Huberman, Sharunas Bartas, Bruno Tackels, le photographe Max Hureau, et quelques autres sont venus avec nous ; ouvrant ainsi de nouveaux chemins dans les salles et pourquoi pas de nouveaux horizons. Nous poursuivrons ces rencontres pendant la sortie du film avec d'autres invités et notamment Marie-José Mondzain, Bernard Stiegler, Georges Didi-Huberman, Eric Hazan, Zygmunt Bauman, Thomas Piketty...

L Q H

CE QU'IL RESTE DE LA QUESTION HUMAINE

