

CHIRYSALIS

ALBERT DUPONTEL

MARIE GUILLARD

MARTHE KELLER

MÉLANIE THIERRY

CERTAINS SOUVENIRS NE S'EFFACENT JAMAIS

UN FILM DE JULIEN LECLERCQ

LE 31 / 10 / 2007



SOMMAIRE

Synopsis	p.3
Entretien avec Albert Dupontel	p.4
Entretien avec Alain Figlarz	p. 6
Entretien avec Jean-Philippe Moreaux	p.8
Entretien avec Bruno Maillard	p.10
Entretien avec Julien Leclercq	p.13
Les chiffres	p.17
Filmographies	p.18
Liste technique	p.21



SYNOPSIS

Parce qu'il s'agit de l'assassin de sa femme, David Hoffmann, lieutenant à la police européenne, accepte de reprendre du service pour traquer un dangereux trafiquant soupçonné d'une série de meurtres. Une enquête qui le mènera vers une clinique à la pointe de la technologie, dirigée d'une main de fer par le professeur Brügen. Quand la vérité se loge au cœur du souvenir, la mémoire se révèle un bien précieux, objet de toutes les convoitises. Pourtant, certains souvenirs ne s'effacent jamais...



ENTRETIEN AVEC ALBERT DUPONTEL

Qu'est-ce qui vous a incité à accepter le rôle de David Hoffman ?

L'ambition du projet - un film de S-F en France - l'enthousiasme et l'évident talent de Julien Leclercq, la qualité de la production... Ça faisait beaucoup !

Comment s'est effectuée la préparation physique ?

On a passé deux mois, à raison de huit heures par semaine, à s'échanger des claques avec Alain Figlarz. Ça s'appelle le Krav Maga et c'est très à la mode en Israël. J'ai pris beaucoup, donné un peu.

Qu'est-ce qui vous a plu chez Julien Leclercq ?

Il a le culot qui fait les grandes carrières.

Quelle influence la brièveté des dialogues a-t-elle eue sur votre approche du rôle ?

On est forcé d'écouter, ce qui m'a toujours été difficile. On procède par intuition plus que par discussion ou pseudo élaboration du rôle. En un mot : on est très seul. Mais c'était parfait pour ce bonhomme dont les actes sont fondés sur le désespoir et la solitude.

Est-ce que vous trouvez votre vrai plaisir d'acteur dans les scènes psychologiques ou physiques ?

Comme je suis totalement encombré par moi même, je suis ravi de me fuir à travers des personnages. Dire que pendant des années j'ai refusé de faire l'acteur pour les autres parce que j'avais peur de me perdre. Pathétique naïveté de l'égoïste qui croit qu'il risque de s'oublier. Touchant, non ?

Quelle a été la scène la plus jubilatoire à jouer ?

Toutes les scènes physiques l'ont été. J'étais forcé de regarder et d'écouter au maximum mon partenaire puisque la moindre erreur dans la chorégraphie était sanctionnée par une beigne magistrale. Alors, on a comme une tendance à la concentration.

Dans quelle scène vous êtes-vous mis en danger ?

La psychologie de ce David était simple donc pas de gouffre mental à affronter. Par contre, physiquement, au moment du plongeon à répétition dans la Seine, j'ai avalé à plusieurs reprises et malgré moi de l'eau et j'avoue que les jours suivants, au moindre étourdissement, j'avais des poussées d'angoisse totalement disproportionnées.

Qu'est-ce qui vous attire particulièrement dans un film de genre ?

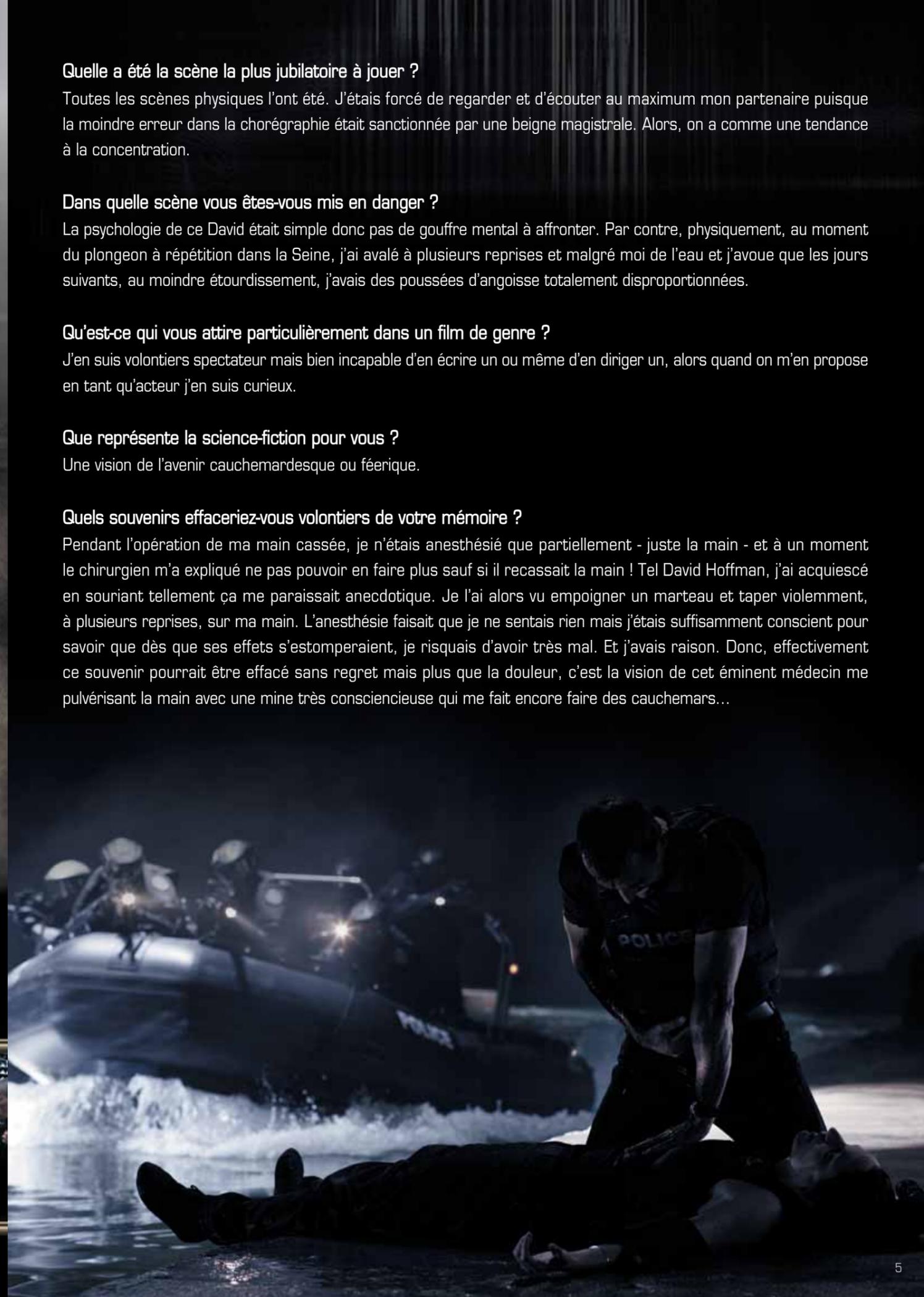
J'en suis volontiers spectateur mais bien incapable d'en écrire un ou même d'en diriger un, alors quand on m'en propose en tant qu'acteur j'en suis curieux.

Que représente la science-fiction pour vous ?

Une vision de l'avenir cauchemardesque ou féérique.

Quels souvenirs effaceriez-vous volontiers de votre mémoire ?

Pendant l'opération de ma main cassée, je n'étais anesthésié que partiellement - juste la main - et à un moment le chirurgien m'a expliqué ne pas pouvoir en faire plus sauf si il recassait la main ! Tel David Hoffman, j'ai acquiescé en souriant tellement ça me paraissait anecdotique. Je l'ai alors vu empoigner un marteau et taper violemment, à plusieurs reprises, sur ma main. L'anesthésie faisait que je ne sentais rien mais j'étais suffisamment conscient pour savoir que dès que ses effets s'estomperaient, je risquais d'avoir très mal. Et j'avais raison. Donc, effectivement ce souvenir pourrait être effacé sans regret mais plus que la douleur, c'est la vision de cet éminent médecin me pulvérisant la main avec une mine très consciencieuse qui me fait encore faire des cauchemars...





ENTRETIEN AVEC ALAIN FIGLARZ

Quand il vous a approché, quelles ont été les demandes de Julien Leclercq ?

Il y en a eu deux : en tant qu'acteur, il voulait que je joue les deux frères psychopathes et en tant que régisseur, que je me rapproche de ce que j'avais fait avec Matt Damon sur La mémoire dans la peau pour les chorégraphies des bagarres avec Albert Dupontel. Il voulait quelque chose dans le même rythme.

Quel a été le stade suivant, concernant les chorégraphies ?

J'ai rencontré Albert, il est venu à ma salle d'entraînement, j'ai regardé comment il se débrouillait avec les arts martiaux, comment il bougeait et on a fait une synthèse de ce qu'il avait physiquement. Il fallait que je fasse une chorégraphie qu'il pouvait encaisser, parce que ce n'est pas évident, les combats sont très rudes, c'est du corps à corps. C'est de l'illusion, oui, mais plus c'est serré, plus ça va vite, plus on met l'acteur en danger. On n'avait jamais vu Albert sur des combats comme ça, c'était un challenge pour lui.

En quoi consiste la technique des combats ?

C'est un mélange d'arts martiaux, j'ai mixé le kung-fu, le Krav Maga, qui est du close combat israélien, des phases de jiu-jitsu et de karaté pur. C'est mon style. Les chorégraphies me viennent quand je vois l'acteur bouger, on voit où il prend du plaisir, où il devient beau.

Albert Dupontel est doué ?

Il est acharné, il est professionnel et quand il a un objectif, il y va.

A force de travail, il devient doué. Il veut être précis, du coup il ne fait pas n'importe quoi. Et dans ce genre de combat, il ne faut pas faire n'importe quoi.

Le fait que les deux combats se déroulent dans des pièces exiguës représentait une contrainte ?

C'est sûr que, en tant que régisseur, je préfère une bagarre dans une salle de sports que dans une salle de bain. On a dû monter toutes les mesures de la salle de bain dans ma salle d'entraînement et on s'est entraînés dans 14 mètres². C'est ça qui fait que la bagarre est redoutable. Quand il y a de l'espace, on peut laisser du temps, jouer la comédie, là non, on envoie jusqu'au KO final. Dans le bloc opératoire, pareil, c'est marrant d'ailleurs parce que la pièce est plus grande mais on se bat toujours au même endroit. On était habitué à se battre dans des petites pièces, donc au lieu d'étaler la bagarre, on est resté dans un petit coin à s'agripper jusqu'à ce que mort s'ensuive. Le plus dur c'est de mélanger la comédie et l'action dans une chorégraphie qui fait que, si on se loupe, ça peut faire très mal. Albert ne voulait pas de doublure, on ne peut pas lui enlever ça.

A l'inverse d'Albert, qui devait se concentrer pour les chorégraphies, vous deviez vous concentrer pour ne pas oublier le jeu ?

C'est vrai que physiquement ça va, rester dans un personnage c'est plus difficile. Heureusement, j'avais deux frères à jouer, mais ça restait dans ma spécialité. Ça veut dire le physique. Il fallait juste que je comprenne la différence entre les deux frères, parce qu'elle n'était pas dans le texte, je l'ai donc rendue scénique. L'un est un petit gros très énervé, avec des mimiques un peu sur-jouées, et l'autre est froid. L'un boîte légèrement, il a du mal à courir et quand il se bat c'est une catastrophe. Il est dangereux par sa folie. L'autre est dangereux par sa technique. Le plus dur a été de tenir ça tout le long du film.

Vous aviez des références d'autres rôles en tête ?

Non. Mes références, ce sont tous les acteurs que j'ai rencontrés dans mon métier. Matt Damon, Vin Diesel, Benoît Magimel, Vincent Cassel, Romain Duris, je les vois travailler, évoluer aussi, l'école est là. J'ai vu travailler Matt Damon, on ne verra jamais ça dans un cours de théâtre. C'est la perfection. Il est professionnel, à l'heure, poli, il s'intéresse à tout et, humainement, il est pareil du début à la fin. Humainement, Clovis Cornillac m'a aussi beaucoup appris.



ENTRETIEN AVEC JEAN-PHILIPPE MOREAUX (CHEF DÉCORATEUR)

Quelles sont les indications que Julien Leclercq vous a données pour les décors ?

Avec Julien on a beaucoup travaillé en amont. On est parti sur la base d'un film monochrome. Quand on travaille un univers dans la même teinte, il faut donner de la perspective, de la profondeur. J'ai pris le parti de travailler la lumière, de trouver des structures de décors qui me permettraient de créer la profondeur en tramant les plafonds, les murs, les sols et de jouer là-dessus avec la lumière. On était sur un film de matière, c'était la première intention. Ensuite, c'est le scénario, le contexte de chaque action qui oriente le décor par rapport à ce qu'on veut raconter. Le décor raconte le passé et le présent d'un personnage, il est là pour donner des informations qu'on ne peut pas donner dans les dialogues ou dans le film. Dans le bureau de David Hoffman, il y a des vieux casques d'escrime, des cannes de combat, parce qu'il est attaché aux arts martiaux. Dans la chambre de Manon, on est dans un univers impersonnel, mais on a placé de petits objets qui indiquent qu'elle est là depuis un certain temps et qu'elle a une place particulière par rapport à d'autres malades.

Le fait que c'est un film d'anticipation représentait-il une contrainte ?

Non, plutôt une caractéristique. On a fait beaucoup de recherches, mon documentaliste et moi, sur l'hyper communication, la domotique, les espaces intelligents, les objets multifonctions, tout ce qui se passe déjà aujourd'hui. On a pris ce qui se fait de plus pointu technologiquement aujourd'hui et on l'a mis au quotidien. On a un peu dématérialisé les objets, on leur a mis beaucoup d'interfaces virtuelles, comme avec les hologrammes, on a fait des excursions dans notre futur à nous, notre anticipation à nous, on a inventé des choses comme la chirurgie virtuelle ou le scan rétinien.

Il y a deux univers dans le film, clairement différenciés...

Oui, c'était notre parti pris, faire un univers d'opposition, opposer un univers un peu rétro à un univers un peu hi-tech. Pour créer une vraie démarcation entre la clinique hi-tech, on allait dans des lieux plutôt rétro, sales, poussiéreux. Et ça on l'a fait un peu partout.



Quel était le défi principal que vous avez dû relever sur Chrysalis ?

Qu'on soit arrivé à le faire. Après, concernant les décors, le bloc opératoire était un défi en terme de lumière. La complication pour moi et surtout le chef opérateur, était d'arriver à éclairer ce décor hexagonal, brillant, avec des milliards de facettes, sachant qu'on ne pourrait pas effacer les reflets dans chaque facette parce que c'était du carrelage brillant en pointes diamant. Il fallait un éclairage particulier.

Tous les décors ont-ils été créés en maquette ?

Je travaille souvent en volume sur des maquettes d'études qui me permettent de réfléchir en terme de volume et d'espace. Ensuite, vient la phase où on travaille les matières, puis la phase où la maquette sert à communiquer avec tous les corps de métier et à les coordonner. Elle sert à Julien pour visualiser l'espace, au chef opérateur, à la production, à tout le monde. De cette façon, chacun se rend compte de ce qu'on est en train de faire, ça me permet de confronter les points de vue, de voir quel mur on va démonter. On a créé des décors assez petits, parce que Julien devait pouvoir s'appuyer sur les murs et parce que c'était moins cher à fabriquer, donc on a fait beaucoup de murs démontables.

Certains éléments de décor ont-ils été difficiles à obtenir ?

Non, on a eu la chance d'avoir beaucoup de partenaires. Saint-Gobain nous a beaucoup aidé, Igus, une boîte qui ne fait que des passages de câbles incroyables dans le secteur de la robotique automobile, nous a aidé en nous fournissant de vraies colonnes vertébrales, de très belles pièces. C'est de la technologie assez pointue et c'est en partie grâce à Igus si on a pu faire le Syncortex, la machine expérimentale, ils nous ont donné tous les éléments qu'on a assemblés pour fabriquer des éléments particuliers, comme le casque par exemple. D'autre part, je ne voulais pas faire du faux, je ne voulais utiliser que des vrais matériaux, parce que quand on travaille les matières et la trame, on ne peut pas se contenter de faire du faux. Pour ce film, on a gardé que des matériaux nobles, métal, verre, acier... Quand on met du verre, il a une telle transparence, de tels reflets, qu'on ne peut pas mettre du faux à côté. Du coup, on a passé pas mal de temps à monter des partenariats, qui ont tous marché. C'était un film intéressant à faire pour des partenaires comme ça, parce que c'était un film d'anticipation et être présentes dans le futur était un plus pour les marques.

Vous avez eu des hésitations, des doutes ?

Non, parce que j'ai mis du temps à préparer ce film. J'avais en même temps que le scénario, j'ai commencé à dessiner à partir du traitement. On travaillait en ping-pong avec Julien. Tous les moments de doute et d'hésitation, je les ai eus seul ou avec Julien. Le scénario étant passé par plusieurs étapes, certains décors qu'on aimait beaucoup Julien et moi ont sauté, mais uniquement parce qu'ils ne fonctionnaient plus dans l'histoire telle qu'elle avait évolué. Je n'ai pas de regrets, on a pu faire ce qu'on voulait, il y a des décors quasiment terminés qui ont failli sauter, à cause de problèmes de temps ou d'argent, qu'on a quand même réussi à garder.

De quoi êtes-vous particulièrement fier ?

Je suis fier de ce film, même par rapport aux décors naturels dans lesquels on a tourné, qu'on a modifiés, peints, trafiqués. On a beaucoup travaillé avec le chef opérateur. C'est un film où les décors et la lumière étaient indissociables. Le cinéma c'est avant tout la lumière. Si la lumière est mauvaise, les décors peuvent être beaux, on ne rentre pas dans le film. On a choisi de travailler dans la proximité : la relation entre le réalisateur, le chef opérateur et la déco est très importante, c'est ce qui permet de réussir un film artistiquement.





ENTRETIEN AVEC BRUNO MAILLARD (SUPERVISEUR DES EFFETS NUMÉRIQUES)

A quel stade êtes-vous intervenu ?

Pour la préparation des effets spéciaux, après la finalisation du scénario, là où il fallait déterminer le nombre et le type d'effets spéciaux qui étaient nécessaires. Ça a duré deux mois. On a beaucoup discuté avec Julien Leclercq, on a essayé de trouver des pistes pour chaque trucage, il m'a aussi donné beaucoup d'éléments de références, en films, en publicité, notamment pour l'accident. Ça nous a permis de visualiser les effets.

Est-ce qu'il y avait des effets impossibles à créer parmi ceux qu'avait imaginé Julien Leclercq ?

Tout était faisable. C'était la manière dont on allait s'y prendre qui allait peut-être un peu nous faire dévier vers autre chose que ce qu'on avait imaginé. L'intérêt de ce film-là est qu'on avait une grande variété d'effets, les effets 3D, les effets invisibles et beaucoup de création d'effets en tant que graphiste pour moi, parce que je travaillais aussi sur les ordinateurs et que je faisais les plans en plus d'être superviseur. Dans les séquences de réminiscences, ça m'a permis de faire des propositions, de laisser aller mon imagination : il n'y avait pas de contraintes particulières hormis la matière du tournage.

Vous étiez présent sur le tournage ?

De façon ponctuelle, parce qu'on n'intervient pas tous les jours, uniquement quand il y a des effets spéciaux. C'est ce qui conditionne la réussite des effets spéciaux après le tournage. On doit avoir la matière nécessaire au moment du tournage des scènes truquées. Une des scènes les plus importantes qui nécessitaient beaucoup de 3D est celle de l'hologramme. Marthe Keller n'a pas forcément l'habitude de jouer avec des effets spéciaux et sans rien devant elle. L'opération est une séquence assez longue et tout le temps qu'elle la pratique, Marthe Keller n'avait qu'une petite plaque de verre qui lui permettait de poser ses mains et de jouer des actions pré-définies. On avait aussi dessiné sur la plaque tous les tracés du chemin de ses doigts. Avant, on lui avait fait des maquettes vidéo pour lui expliquer les positions de ses mains, on avait filmé nos mains et on avait fait les gestes de manière à pouvoir recréer tous les éléments graphiques qui allaient agir au moment où Marthe bougerait les mains. Les boutons, les potentiomètres, les graphiques.

Quels ont été les défis particuliers à ce film ?

L'hologramme en était un et l'accident de voiture. On peut considérer que ce n'est pas très compliqué de recréer un accident en studio, sauf qu'on avait décidé avec Julien d'être vraiment dans l'action. D'habitude, dans un accident de ce type, on voit une partie de l'action et puis le résultat avec un plan de la voiture explosée. Nous, on voulait rester sur Mélanie Thierry et avoir l'impact très fort pour surprendre le spectateur. C'était difficile, j'avais toute la matière des explosions de voiture, mais je n'avais pas de Hummer détruit. J'ai donc créé un mate painting du résultat du choc. Un mate painting c'est une image ou une photo qu'on retravaille. La production a acheté une voiture et avec les effets spéciaux directs on a explosé la portière, les montants, les vitres, on a ajouté tout ça et j'ai recréé l'avant du Hummer complètement détruit. Ça a permis de faire toute l'action de l'arrivée du Hummer, le choc, Mélanie Thierry qui percute le tableau de bord et qui repart en arrière jusqu'au Hummer cassé, qu'on devine quelques images.



La clinique est bluffante de réalisme également.

Elle n'existe pas. A la place, il y avait un château, on a éliminé le château et mis la clinique à la place. On l'a complètement recréée en 3D. C'est un gros travail du mate painter qui a travaillé tous les reflets et l'intérieur. L'architecture existait en 3D parce qu'on en avait besoin dans beaucoup de plans et Julien avait demandé à ce qu'elle soit modélisée pour pouvoir la voir sous tous les angles. Quand on a filmé le château, on pensait que la taille de la clinique allait correspondre à celle du château, mais on s'était trompé. Il a donc fallu découper un arbre, le replacer, passer la clinique derrière l'arbre et on a recadré le plan. On a aussi fait les reflets dans l'eau, changé le ciel, ajouté des gens pour donner un peu de vie.

Comment avez-vous procédé pour la scène des écarteurs avec Mélanie Thierry ?

On avait prévu une doublure parce qu'on n'était pas sûr que Mélanie accepte de le faire. On avait une opticienne qui était là pour placer les écarteurs parce que c'est assez délicat, c'est du métal, c'est plutôt archaïque comme objet. J'étais très angoissé à l'idée que Mélanie ne le fasse pas parce que la doublure mesurait 1 mètre 80, ses cheveux et ses sourcils n'étaient pas de la même couleur que celle de Mélanie, en trucage ça n'allait pas être facile. J'ai demandé plusieurs fois à Mélanie si elle voulait bien le faire et elle l'a fait, d'abord un œil et puis l'autre. Nous, on a effacé les mains qui tenaient les écarteurs, on a recollé les deux parties du visage avec un écarteur droit, un écarteur gauche, on a exagéré l'ouverture des yeux et ajouté quelques petits détails pour que ce soit plus impressionnant.

Et quels étaient les trucages invisibles ?

Ce qu'on peut appeler invisible mais qui est très voyant, c'est dans la séquence du début, dans les couloirs, avec les tirs et les impacts de balles. Il n'y avait que très peu d'interactions tournées en direct, beaucoup de choses n'avaient pas marché et il est impossible de filmer des balles traçantes. Tout ça a été ajouté en post-production. Des axes comme ça, avec des balles traçantes, dans l'axe de la caméra, c'est compliqué à faire et j'ai eu du mal à faire quelque chose de visuel et de crédible. Chaque balle a été faite image par image en 2D, il n'y en a pas une pareille, et j'ai ajouté des impacts de balles dans les murs. C'était amusant à faire, mais c'était long et fastidieux. Ce qui était intéressant c'était qu'on pouvait rendre les plans plus angoissants : on pouvait faire passer les balles où on voulait et mettre les impacts très près d'Albert Dupontel, c'était plus dramatique, plus effrayant.

De quoi êtes-vous le plus fier ?

De tout. Aucun trucage ne me semble faible. Par rapport à tout ce que voulait Julien, on a fait le maximum pour chaque trucage. Tous les trucages ont une cohérence artistique et graphique.



ENTRETIEN AVEC JULIEN LECLERCQ

Comment avez-vous été « découvert » par la Gaumont ?

J'ai autoproduit mon troisième court métrage, Transit, et comme je ne connaissais personne dans le milieu du cinéma, j'ai appelé Wahib, le directeur de la rédaction de Score. Il a publié vingt pages de photos de mes comédiens en costumes avant le tournage de Transit. Frank Chorot, producteur à la Gaumont, a tilté en les voyant, on s'est rencontré, il est venu sur plateau de Transit et deux jours plus tard il me proposait de faire un film pour la Gaumont. Ça tombait bien parce que, après Transit, il ne me restait plus rien, j'étais fiché à la Banque de France.

Ensuite, il vous a proposé un scénario ?

Non. J'avais toujours eu envie de faire un remake des Yeux sans visage, de Franju. Quand je suis arrivé à la Gaumont, j'ai découvert l'affiche du film sur un mur, je ne savais pas que c'était un film Gaumont. Les Américains avaient acheté les droits du film et on les a débloqués, par sécurité. Mais au fil de l'écriture du scénario, on s'en est éloigné. Chrysalis est un petit hommage aux Yeux sans visage. Au final, il reste les rapports mère-fille, à l'origine c'était un père et sa fille, et la clinique dans la forêt. On a ajouté une enquête policière.



Pourquoi ?

Les yeux sans visage doit durer 1 h 20, avec une demi-heure d'ouvertures de portes, c'est assez lent comme film. Je trouvais qu'il manquait une enquête policière. Et je tenais à avoir deux histoires parallèles pour faire un montage alterné et donner du rythme au film.

Quel style visuel aviez-vous en tête ?

Grâce à cette double histoire, je voulais faire deux mises en scène : une caméra à l'épaule pour la partie policière et une plus lisse, avec des travellings très longs dans la clinique. Dans le premier tiers du film, il y a beaucoup de Motion Control, des mouvements très lents pour installer l'atmosphère, puis quand l'enquête aboutit dans la clinique, elle amène la mise en scène caméra à l'épaule pour tout le reste du film.

On retrouve l'ambiance à la fois poétique et étrange du film de Franju. C'était délibéré ?

Quand on a montré le film lors d'une avant-première surprise à Lille, à la fin un jeune de 20 ans m'a dit : « C'est beau, ces plans sur les oiseaux, la nature ». Parce que c'est un film technologique, noir, claustrophobique. J'étais persuadé de ça. Dès l'écriture, quand j'ai annoncé aux gens de la Gaumont qu'on allait faire un film d'anticipation dont l'action allait se situer en 2025, ils ont cru que les voitures allaient voler comme dans Le cinquième élément. Mais non. L'idée était de prendre tout ce qui se fait de plus pointu, de plus high-tech aujourd'hui et de le vulgariser. Ça se passe demain, la Défense va s'agrandir, la forme des téléphones portables va changer, les voitures seront électriques, mais rien de majeur ne va changer. Pour ancrer le spectateur dans une certaine réalité, je tenais à garder la clinique au milieu de la nature. Je savais que les plans sur les fourmis, les corbeaux, les arbres, allaient apaiser le film. On a renforcé ça par la musique, l'univers sonore. Il fallait que je casse les rythmes.



Le casting est l'un des points forts du film. Quels ont été vos critères pour choisir les acteurs ?

Albert Dupontel, c'est une envie que j'avais depuis très longtemps. Quand je vois le film, je ne vois pas qui d'autre que lui aurait pu jouer David Hoffmann. Il est arrivé tôt dans le projet et on lui a fait du sur-mesure. Sa seule condition était de pouvoir faire toutes les cascades. C'est génial pour un réalisateur, parce qu'on n'est pas obligé de tricher avec des doublures. Marie Guillard, c'est une rencontre, celle faite sur mon court-métrage "TRANSIT". Je l'avais découverte dans "La Mentale". Je savais qu'elle serait le yin et Albert le yang. Je savais qu'elle apporterait une certaine fraîcheur indispensable au film.

Alain Figlarz, quand j'ai appris que c'était lui qui avait réglé les combats de Matt Damon dans La mémoire dans la peau, j'ai voulu le rencontrer. Et je l'ai engagé. Il a entraîné Albert, réglé tous les combats. Ils ont fait du bon travail. Aujourd'hui, je ne conçois plus de faire une gifle dans un film sans Alain Figlarz. Mélanie Thierry est aussi arrivée très tôt sur le projet. Je l'avais vue dans 15 août, Quasimodo del Paris, je savais qu'elle avait du potentiel. Fan absolu de "Marathon Man", il était plus que nécessaire que je tourne avec Marthe Keller.

La solitude est ce qui réunit tous les personnages dans Chrysalis...

L'un des thèmes principaux est le deuil, la solitude face au deuil. Brügen qui a perdu son mari et qui soigne sa fille, Hoffmann qui a perdu sa partenaire... Je trouvais que c'était touchant. Il fallait des personnages un peu meurtris, avec des fêlures pour gommer le côté froid et plastique de l'anticipation. A la base, j'avais gardé les rapports père-fille comme dans le film de Franju, mais trois semaines avant le tournage l'acteur qui devait jouer Brügen m'a lâché. Je me suis dit qu'il fallait changer, faire de Brügen une femme et prendre Marthe Keller qui était prévue dans le rôle du chef de la police européenne. On a réécrit le script et on s'est rendu compte que c'était dix fois plus fort avec la relation mère-fille. Toutes les mères vont se reconnaître dans le professeur Brügen. C'est important que le spectateur puisse s'identifier aux personnages.

Comment fait-on un film aussi ambitieux en 49 jours ?

Il faut être malin. Le film ne se fait pas sur le tournage, il se fait avant. Il y a eu un an et demi de préparation avec le chef décorateur et le chef opérateur. On a tout maquetté, storyboardé, répété, anticipé. Les premières semaines de tournage ont été compliquées parce qu'une partie de l'équipe ne comprenait pas ce que je faisais. Il y avait des plans de Mélanie Thierry à la Motion Control, où elle apparaît, disparaît dans la chambre, des plans très jolis, qui racontent quelque chose. On filmait Mélanie en position 1 à la Motion Control, puis on refaisait le même plan mais sans Mélanie, sur le décor vide. On a fait chaque plan en double, avec et sans Mélanie, ça a pris quatre heures. Les techniciens ne comprenaient pas pourquoi je filmais des décors vides. Mais j'aime ça, les plans compliqués, truqués, avec des effets spéciaux. Pour l'opération virtuelle que fait Marthe Keller, qui a été tournée en deux jours et qui doit faire 1 minute 30 dans le film, je dois avoir vingt-cinq plans. C'était très compliqué. J'ai montré à Marthe une prévisualisation de la scène sur mon ordinateur portable et elle a joué dans le vide, avec une plaque en verre, des capteurs, des points, des balles dans tous les sens, elle était très perturbée, Marthe, et je la comprends. Mais elle a été jusqu'au bout, ensuite on a tout gommé, ajouté des reflets dans les lunettes, l'hologramme et ça marche. C'est compliqué de faire comprendre ce genre de film à une équipe et des comédiens. Il faut se laisser embarquer.

FILMOGRAPHIES



ALBERT DUPONTEL

Acteur

L'Ennemi Intime (2007)
Chrysalis (2007) David Hoffmann
Changement de propriétaire (2007)
Jacquou le croquant (2007)
Odette Toulemonde (2006)
Président (2006)
Avida (2006)
Enfermés dehors (2006)
Fauteuils d'orchestre (2006)
Un long dimanche de fiançailles (2004)
Le Convoyeur (2004)
Les Clefs de bagnole (2003)
Monique (2002)
Irréversible (2002)
Petites misères (2002)
L'Origine du monde (2001)

Les Acteurs (2000)

Du bleu jusqu'en Amérique (1999)
La Maladie de Sachs (1999)
Le Créateur (1999)
Serial Lover (1998)
Bernie (1996)
Un héros très discret (1996)
Je suis ton châtiment (1996)
Giorgino (1994)
Chacun pour toi (1994)
Désiré (1992)

Réalisateur

Enfermés dehors (2006)
Le Créateur (1999)
Bernie (1996)
Désiré (1992)



JULIEN LECLERCQ

Chrysalis (2007)

Transit (2004)



LISTE TECHNIQUE

PRODUCTION / ADMINISTRATION

Producteur **Franck CHOROT** | Producteur Exécutif **Jean-Philippe BLIME** | Directeur des Productions **Philippe DESMOULINS** et **Bernard SEITZ** | Contrôleur de Production **Nour RAKOTOBÉ** | Administratrice de Production **Françoise DELLA LIBERA**

SCENARIO, ADAPTATION ET DIALOGUES

Julien LECLERCQ et **Franck PHILIPPON** avec la participation de **Nicolas PEUFAILLIT** et **Aude PY**

MISE EN SCENE & CASTING

Réalisateur **Julien LECLERCQ** | 1^{er} Assistant Réalisateur **Pascal SALAFA** | 2^{ème} Assistant Réalisateur **Olivier VERGÈS** | Assistant Réalisateur Adjoint **Aurélié JASNOT** | Scripte **Rachel CORLET** | Casting Petits Rôles & Silhouettes **Franck JOUARD** | Casting Figuration **Géraldine MOUTON-BOITARD**

REGIE

Régisseur Général **Yann ARNAUD**

ALAIN FIGLARZ

Babylon AD (2008)
13 m² (2007)
Chrysalis (2007)
La Môme (2007)
Truands (2007)
L'Entente cordiale
The Green Hornet
Les Brigades du Tigre (2006)
Voici venu le temps (2005)
Virgil (2005)
Anthony Zimmer (2005)
Danny the Dog (2005)
36 Quai des Orfèvres (2004)
Arsène Lupin (2004)
Je suis un assassin (2004)
Femme Fatale (2002)
Confession d'un dragueur (2001)
Ta soeur (2001)
Gunblast Vodka (2000)
L'École de la chair (1998)
Paparazzi (1998)
Francorusse (1997)

Cascades

Gomez Vs Tavarès (2007) *stunt coordinator*
Scorpion (2007) *fight choreographer*
Truands (2007) *stunt coordinator*
Les Innocents (2006) (TV) *stunt coordinator*
Les Brigades du Tigre (2006) *stunt coordinator*
Virgil (2005) *stunt coordinator*
Anthony Zimmer (2005) *stunt coordinator*
Avant qu'il ne soit trop tard (2005) *stunt coordinator*
Trouble (2005) *stunt coordinator*
36 Quai des Orfèvres (2004) *stunts*
Arsène Lupin (2004) *stunt coordinator*
Je suis un assassin (2004) *stunt coordinator*
À tout de suite (2004) *stunts*
Le Coma des mortels (2004) *stunt coordinator*
La Vérité si je mens (1997) *stunt coordinator*
Les Soeurs Soleil (1997) *stunts*

CHRYSSALIS



PRISES DE VUES

Directeur de la Photographie **Thomas HARDMEIER** | Caméraman **Carlos CABECERAN** | 1^{er} Assistant Opérateur **Fabrice BISMUTH** | 2^{ème} Assistant Opérateur **Fanny COUSTENOBLE** | Assistant Opérateur Adjoint **Florian DESMOULINS** | Conventions de Stage **Timotée MOLLE** et **Elodie BOULARD**

2^{ème} CAMERA

1^{er} Assistants Opérateurs **Gary PACHANY** et **Francine FILATRIAU**

PHOTOGRAPHIES

Photographe de Plateau **Thomas BREMOND**

MAKING OF

Réalisateur **Jules POCHY**

PRISES DE SON

Chef Opérateur du Son **Lucien BALIBAR** | Assistant du Son **Stéphane VIZET**

COSTUMES

Créatrice de Costumes **Fabienne KATANY** | Costumière **Sandrine DOUAT** | Habilleuse **Coralie POZO CASTILLO** | Costumière-Couturière (Costumes E. Lefebure) **Lorena CARLIER FERNANDEZ** | Habilleuse-Couturière (avec Lorena) **Fanny BROUSTE**

MAQUILLAGE / COIFFURE

Chef Maquilleur **Françoise QUILICHINI** | Chef Coiffeur **Patrice IVA**

EFFETS SPECIAUX

Maquilleur Effets Spéciaux **Benoît LESTANG**

DECORATION

Chef Décorateur **Jean-Philippe MOREAUX** | 1^{er} Assistant Décorateur **Alexis MCKENZIE-MAIN** | Ensemblier **Myrtille BIVAUD** | 2^{ème} Assistant Décorateur **Diene BERETE** | 2^{ème} Assistant Décorateur **Soasig LE RUYET** | Régisseur d'Extérieurs **Mika COTELLON** | Accessoiriste Meubles **Yahya MOROUCHE** | Accessoiriste de Plateau **Florent MAILLOT** | Tapissier **Sylvain MALHERAUX** dit **Sacha** | Graphiste **Damien JEANNE** dit **FOUGUE** | Maquettiste **Olivia MARTIN**

ELECTRICITE

Chef Electricien **Laurent HERITIER** | Electricien **Charles CARPENTIER** | Electricien **Alexandra MASSETTI** | Electricien **Lionel BAILLY**
Conducteurs de Groupe **Philippe GUERMOUH**

MACHINERIE

Chef Machiniste **Pierre GARNIER** | Machiniste **Franck BOUCHOUCHA** | Machiniste **Jan GAGNAIRE** et **Thierry ALAIS**

CONSTRUCTION

Chef Constructeur **Ludovic ERBELDING** | Chef Menuisier **Jean-Pierre CABARDOS** | Menuisiers Traceurs **Philippe CARCHON**, **Eric PETIT JEAN**, **Jérôme TARBY**, **Tristan BIVAUD** et **Matthieu DEGEORGES** | Menuisiers **Jean-Pierre AGAESSE**, **Vincent CHARRIERE**, **Jean-François HUET**, **Katell ROLLAND**, **Olivier KONCZAK** et **Ludovic LETHIAIS** | Chef Serrurier **Frédéric SCHAUMBURG** | Serruriers **Pascal BOUC** et **Jacques LECLERCQ** (dit **Jacky**) | Chef Peintre **Annie SABAS** | Peintres faux-bois **Richard URBINATI**, **Vanessa LADRIERE**, **Fabrice BURDESE**, **Daniel CAPUANO-BLASCO** et **Benoît DUPUIS** | Peintres **Shéhérazade RECHACHI**, **Marjorie THOMAS** | Machinistes Construction **Matthieu GENIN**, **Samir KIHL**, **Bernard COURTEIX**, **Ahmed MALOU** et **Boris SCHEUERMANN** | Rippeurs **Ulrich DUVAL**, **Julien VARON**, **Thomas DAVIDOVICI** et **Jean-Marc FAUCHER**

MONTAGE IMAGE

Chef Monteur Image **Thierry HOSS** | Assistante Monteur Image **Géraldine RETIF**

MONTAGE SON

Chef Monteur Son **Vincent MONTOBERT** | Chef Monteur Son **Sylvain LASSEUR**

MONTAGE DES DIRECTS

Monteur Adjoint Paroles **Julien BOURDEAU**

POST-SYNCHRONISATION

Directeur de Post-Synchronisation (Chef Monteur Post-Synchros) **Alain LEVY** | Ingénieur du Son Synchros **Joël RANGON** | Chef Monteuse Synchros (Recalages) **Isabelle TAT** | Assistante Monteuse Post-Synchros (Détection et calligraphie) **Françoise MAULNY-LEVY**

BRUITAGES

Bruiteur **Pascal DEDEYE** | Assistant Bruiteur **Daniel GRIES**

MIXAGES

Mixeur **Joël RANGON**

LABORATOIRE ECLAIR

Directeur des Productions **Didier DEKEYSER** | Responsable Rushes **Thierry GAZAUD** | Service des Rushes & Fournitures **Gisèle SOUCHEZ** | Livraison cassettes Eclair Vidéo (Rushes) **Claudine BEIRENS** **Evelyne LEBERTRE** | Etalonnage TC-Rushes **Manu LERIDANT** | Etalonnage Numérique **Fabrice BLAIN** | Etalonnage Argentique **Alain GUARDA** | Responsable des Post-Productions Numériques **Catherine ATHON**
Suivi du projet **Philippe TOURRET**

EFFETS VISUELS NUMERIQUES

LA MAISON | Producteur effets visuels **Annie DAUTANE** | Directeur de Production **Dorothée DRAY** | Superviseur effets visuels **Bruno MAILLARD**
Assistante A. Dautane **Caroline LASSELIN**

ASSISTANCE TECHNIQUE NUMERIQUE

Monteur (via La Maison) **Julien SELAK**

EFFETS SPECIAUX PLATEAU

ATLAN FILMS | **Laure GIRARDEAU** et **Antoine RIVIERE**

CASCADES

Préparateur physique **Alain FIGLARZ** | **FIGLARZ ACTION** | Coordinateur Cascades physiques **Oumar DIAOURÉ**

ARMES

Accessoiristes Armes (via Maratier) **Nicolas SISLIAN** et **Arnaud PELTIER**

TECHNICIENS MACHINERIE : MOTION CONTROL & FLIGHT HEAD GYRO

1^{er} Assistant Opérateur **Jean CHESNEAU** | 1^{er} Assistant Opérateur **Jean-François DUBUT** | Caméraman **Jean-Baptiste JAY**

INTERPRETE : BULGARE

Interventions en bulgare **Yordanka KOZAREVA**

INFIRMIERE POSE D'ECARTEURS

Clinique de la Vision : **Rose-Marie QUINSAC**

KINESITHERAPEUTE PLATEAU

Dr. **Jacques GUILLARD**

STORY-BOARD

Stan et **Vince**

MUSIQUES

X-TRACK | **Jean-Jacques HERTZ**, **François ROY** | Assistante **Nayla Camus** | Assistante Technique **Marie**

COMMUNICATION

GAUMONT

Directrice de la Publicité **Ariane TOSCAN DU PLANTIER** | Assistante Ariane **Carole DOURLENT**

Attaché de Presse **MOTEUR !**

20, rue de La Trémoille
75008 PARIS

Dominique SEGALL | **François ROELANTS** | **Grégory MALHEIRO**, Assistant

CHRYSALIS

CERTAINS SOUVENIRS NE S'EFFACENT JAMAIS

WWW.CHRYSALIS-LEFILM.COM



GAUMONT

30, Avenue Charles de Gaulle - 92200 NEUILLY-SUR-SEINE
01 46 43 20 00 - F. 01 47 45 88 19