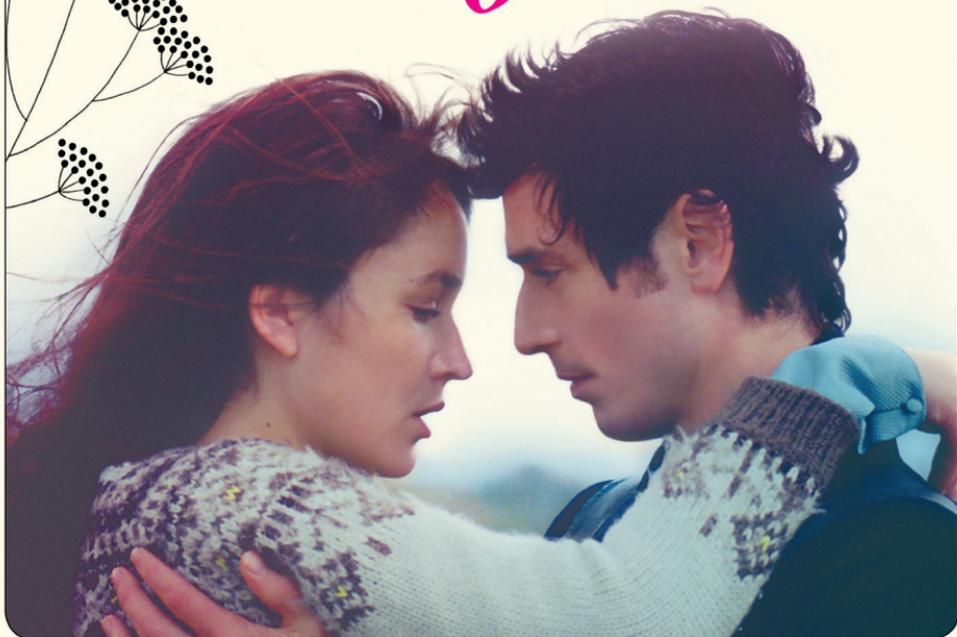




SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

Marguerite & Julien



Rectangle Productions présente
En coproduction avec Wild Bunch - Orange Studio
France 2 Cinéma - Scope Pictures - Framboise Productions

Anaïs Demoustier

Jérémie Elkaim



SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

Marguerite & Julien

Un film de
Valérie Donzelli

France - Durée : 1h43 - Image : SCOPE 2.39 - Son : 5.1

SORTIE : 2 DÉCEMBRE 2015

Photos et bande-annonce disponibles sur
www.margueriteetjulien.com/presse

DISTRIBUTION

WILD BUNCH DISTRIBUTION
108, rue Vieille du Temple - 75003 Paris
99, rue d'Antibes - 06400 Cannes
Tél : 01 53 10 42 50
distribution@wildbunch.eu
www.wildbunch-distribution.com

RELATIONS PRESSE

André-Paul Ricci
Tony Arnoux
Tél : 0149 53 04 20
Port : 06 12 44 30 62 / 06 80 10 41 03
apricci@wanadoo.fr
tony.arnoux@wanadoo.fr

SYNOPSIS

Julien et Marguerite de Ravalet, fils et fille du seigneur de Tourlaville, s'aiment d'un amour tendre depuis leur enfance. Mais en grandissant, leur tendresse se mue en passion dévorante. Leur aventure scandalise la société qui les pourchasse. Incapables de résister à leurs sentiments, ils doivent fuir...

ENTRETIEN AVEC VALÉRIE DONZELLI

Comment est né le projet de *Marguerite & Julien* ?

Cette fois-ci, j'avais envie de faire un film qui ne soit pas inspiré de ma vie. Adapter quelque chose. Quand j'ai découvert ce scénario que Jean Gruault avait écrit pour François Truffaut, c'était une évidence. J'ai tout de suite été séduite par l'histoire et j'ai eu envie d'en faire mon prochain film. C'était une adaptation, mais aussi une histoire qui portait en elle une vérité puisqu'elle s'appuyait sur un fait divers. J'ai rapidement su que le château des Ravalet existait encore à Tourlaville. Je pouvais donc reproduire un processus de travail qui me convient, qui est de partir de la réalité pour en faire de la fiction. Mais, cette fois, en partant d'une réalité qui n'était pas la mienne.

Vous partez d'une réalité, mais le film bascule directement dans quelque chose de très romanesque. Le film n'est pas du tout fidèle à la réalité historique.

J'avais envie de faire un film qui aurait de l'ampleur, qui aurait une dimension romanesque. Un film d'aventures chevaleresques. Un vrai film populaire. Il me semblait que cette histoire contenait tous les thèmes qui me tiennent à cœur : l'amour impossible, la fusion, l'idée de traiter de l'amour comme d'une maladie, comme d'une fatalité. Je voulais faire une vraie tragédie.

Mais j'avais aussi envie d'inventer quelque chose de nouveau, dans la forme même du film. Quelque chose qui n'existe pas. Je n'avais donc aucune référence sur laquelle m'appuyer. D'emblée, j'ai rejeté l'idée de la reconstitution historique qui ne m'intéressait pas vraiment. Au contraire, j'avais envie d'avoir la liberté d'inventer un univers, mais en partant d'éléments réels : le château, la famille Ravalet, le fait divers...

L'idée était plus d'incarner une légende que de relater des faits historiques.

Comment a été conçu l'univers du film, fait d'anachronismes, d'emprunts à différentes époques ?

Ça s'est construit au terme d'un long processus de fabrication. L'écriture a été longue, la préparation aussi. C'est venu petit à petit avec des discussions avec Charlotte Gastaut, conseillère artistique du film, avec Jérémie Elkaïm, le collaborateur mise en scène, avec Céline Bozon, la chef opératrice, Manu de Chauvigny, le décorateur et avec Elisabeth Méhu, la costumière. Ça a été un

travail de réflexion d'équipe. Je voulais faire un film qui n'ait pas d'époque, qui soit intemporel, qui s'attache à l'univers du conte sans l'être complètement. C'était difficile parce qu'il n'y avait pas de références existantes. L'histoire étant déjà là, j'avais envie de faire un film où la forme prendrait une place prépondérante. Ma ligne directrice a été cette phrase de Cocteau : «L'histoire c'est du vrai qu'on déforme, la légende du faux qu'on incarne». Je voulais faire quelque chose de faux qu'on incarnerait au maximum de manière à avoir l'impression que ces personnages sont réels, qu'on est avec eux dans le château, qu'on pourrait sentir l'odeur de l'eau de toilette de Mme de Ravalet, le bruit du parquet qui grince, le vent. Un film sensoriel. Un film en trois dimensions, mais sans les lunettes !

Cette tension entre une histoire vraie et une forme qui tend vers l'imaginaire est vraiment prise en charge par le film puisque l'histoire est racontée dans un orphelinat par l'une des jeunes filles, interprétée par Esther Garrel. On ne sait jamais si elle rapporte cette histoire ou si elle est en train de l'inventer.

Je trouvais intéressant de jouer sur toutes ces formes de récit. Esther Garrel, la meneuse de l'orphelinat, raconte des choses vraies mais aussi des choses fausses, simplement peut-être pour tenir en haleine les autres petites filles, pour les divertir en racontant une histoire qui à la base est vraie, mais sur laquelle elle brode. Chaque histoire, à partir du moment où elle est racontée, déforme la vérité puisqu'on en donne une interprétation. Le cinéma c'est ça aussi : à partir du moment où on filme quelque chose, on déforme la réalité, mais c'est une autre vérité qui s'installe. Le film est une espèce de poupée russe sur la question du récit et sur la question du cinéma.

Dans votre façon de travailler, il y a aussi un écart entre ce que vous avez prévu, conçu et ce que vous allez faire sur le moment.

Je remets toujours tout en question. Des fois c'est même angoissant, car on a le sentiment que tout est toujours possible. J'aime bien écouter ce que peuvent me dire les gens qui m'accompagnent. Quand on fait un film on manque parfois de recul, il faut réussir le lâcher prise pour laisser parler l'inconscient. En sollicitant les gens qui fabriquent le film avec moi j'ai l'impression que cela aide ce processus. Je rumine ce que l'on peut me dire et je crache ce qui n'a pas sa place. Le tournage a été éprouvant en partie pour ça. Nous avions un énorme cahier des charges puisque le tournage a duré onze semaines et, en même temps, j'aime avoir la possibilité de me dire que je peux tout réinventer au dernier moment.

Vous avez eu du mal à trouver le film au montage ?

Oui et non. C'est difficile à dire. Le travail de montage sur *Marguerite & Julien* était passionnant. La matière était bonne, il fallait juste du temps, du recul, comprendre que le film était, en définitive, assez mental.

Au début du film, les enfants jouent une pièce de théâtre dans laquelle ils doublent le dialogue d'un vieux film. Cette scène pourrait être une mise en abîme du projet du film : vous jouez une pièce qui n'est pas la votre (ce n'est pas un scénario original), en l'incarnant au mieux, le plus justement possible, mais à votre façon.

C'est tout à fait juste, mais ça n'a pas été réfléchi du tout comme ça. C'est une idée de Jérémie au départ. Dans le scénario il était écrit que les enfants faisaient un spectacle pour leurs parents. Je pensais à une fable de La Fontaine et Jérémie me soumet cette idée de doublage en disant que cela serait étonnant des enfants qui parlent avec des voix démodées d'adultes. Cette idée est restée. J'ai appelé André Rigaut (mon ingénieur du son) et je lui ai confié la mission de chercher des vieux films. On était dans un processus d'invention d'anachronismes, d'incursions modernes. Il a trouvé un vieux film des années soixante dont les personnages s'appellent Margaret et Julian.

Que ce soit dans *La Reine des Pommes*, *La Guerre est déclarée*, *Main dans la Main*, *Que d'amour*, des films très différents, certains inspirés de votre histoire personnelle d'autres adaptés de faits divers ou de pièces de théâtre, c'est toujours le même sujet : on ne choisit pas l'amour mais on est choisi par lui, l'amour vous tombe dessus comme une fatalité.

Je crois qu'un journaliste a dit un jour à Pauline Gaillard (ma monteuse) que dans mes films, le couple est comme une arme de destruction massive. Ici, pour le coup, c'est vrai.

Dans ce film, l'amour agit vraiment comme une fatalité. Quand on repense à vos films rétrospectivement, c'est toujours le même principe qui est à l'œuvre. Dans *Que d'amour*, ce qui ressort de votre adaptation du *Jeu de l'amour et du hasard*, c'est que les personnages sont prédestinés à s'aimer, bien au-delà du déterminisme social voulu par Marivaux.

Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* cette dimension sociale m'énervait : le fait que les riches finissent par s'aimer entre eux et les pauvres aussi. Je voulais que l'amour entre Arlequin et Lisette soit un vrai amour, un vrai coup de foudre, au delà de la dimension sociale.

Ce n'est quand même pas un hasard que ce soit un scénario écrit par Jean Gruault pour François Truffaut, un cinéaste avec lequel vous avez un lien très fort. Il y a de nombreuses références au cinéma de Truffaut dans tous vos films (comme les lettres filmées ou les voix de narrateurs).

J'adore Truffaut, mais ce n'est pas quelqu'un qui m'empêche de faire des films. Il n'est pas une référence écrasante. Au fond, dans *Marguerite & Julien*, il y a bien plus de références à Rappeneau qu'à Truffaut. Truffaut, je le vois plus comme ma bonne étoile. Par exemple quand j'ai écrit *La Reine des Pommes*, je n'ai jamais pensé à Truffaut. Je pensais plus à Rohmer. Dans l'idée de faire un film pas cher et aussi dans le côté désuet de certaines situations de marivaudage. Mais c'est évident que c'est parce que j'ai vu les films de Truffaut qu'inconsciemment, j'ai eu cette idée de narrateur. Nos films sont toujours nourris des films que l'on aime. C'est d'ailleurs Truffaut, je crois, qui disait qu'un scénario contenait toujours une part de réalité, une part d'invention et que le reste c'était de l'inconscient. Mais bien sûr le fait que Truffaut se soit intéressé à cette histoire me plaît. Le fait que quelqu'un qu'on estime aime quelque chose aiguise notre désir.

Pourtant Truffaut n'a pas voulu réaliser le film. Savez-vous pourquoi ?

Il y a plusieurs hypothèses. Il trouvait le sujet un peu à la mode. Le scénario a été écrit en 1973 (l'année de ma naissance). Louis Malle venait de faire *Le Souffle au cœur* sur le thème de l'inceste. Jean Gruault m'a aussi dit récemment que c'était aussi la reconstitution historique de la période de la fin du Moyen-âge qui l'avait arrêté. Je comprends ça très bien. Quand j'ai lu le scénario, je me suis tout de suite dit que le film ne devait pas se passer à une époque précise. D'où l'idée d'en faire une comédie musicale, qui était le projet de départ, et d'imposer une forme qui me libère du contexte historique.

Quand vous parlez de comédie musicale, on pense forcément à *Peau d'âne* de Demy qui est déjà un film très intemporel et pas seulement à cause de l'incursion de l'hélicoptère. Ici ce n'est pas tout à fait la même chose : chaque élément de décor ou de costume est réel, mais ils ne correspondent pas à une seule et même époque. On ne peut dès lors même plus parler d'anachronismes puisque qu'il n'y a pas d'époque définie. D'ailleurs, à quelle époque se passe le film ?

C'est un film de l'époque. Une histoire qui se déroule dans le passé, mais que j'ai imaginée comme un film de science-fiction. Parce qu'on ne sait pas comment c'était dans le passé (même si on a des livres), pas plus qu'on ne connaît le futur. Il fallait l'aborder comme un film de science-fiction : sur

la question des sentiments, sur la façon dont réagissaient les gens, on ne sait pas grand chose au fond... L'idée était de construire un monde : les costumes des policiers sont des costumes de soldats de la guerre de 14, les costumes des nourrices, Catherine Mouchet et Alice de Lencquesaing ont été dessinés par Charlotte Gastaut. Le costume de Madame de Ravalet a été inventé. Pour Monsieur de Ravalet, j'avais une idée assez précise. Quand les garçons reviennent du collège, je voulais que ce soit comme un uniforme, donc on leur a mis des kilts. Les gardes à la fin qui ont des chapeaux melons ressemblent à des personnages du *Roi et l'Oiseau*. Je voulais faire un film stylisé.

Pour revenir à Truffaut, qui ne voulait pas faire le film en 1973, pourquoi était-il intéressant de le faire en 2015 ?

Je trouvais intéressant que cet amour soit tellement interdit qu'il n'ait d'autre issue que la mort. S'ils arrivent à résister, ils préfèrent être dans la pulsion de vie que dans la pulsion de mort. Mais leur amour est si fort, qu'ils ne peuvent faire autrement que de le vivre, donc de mourir. Je vais faire un parallèle qui peut sembler bizarre, mais c'est comme être homosexuel dans une société où c'est proscrit. Ceux qui vivent quand même leur homosexualité le font au prix de devoir subir des vexations, des condamnations ou même la mort.

Aujourd'hui, dans notre société plus permissive, il était difficile de trouver un équivalent. Mais l'inceste entre un frère et une sœur reste un interdit total. Sans aller bien entendu jusqu'à la peine de mort.

Cela dit à l'époque du film, ils n'ont pas été condamnés à mort pour inceste, mais pour adultère. Le vrai problème c'est qu'elle était mariée. Parce qu'une femme était la propriété de son mari. Et cela aussi existe encore dans certaines sociétés.

C'est une réflexion sur la liberté. Quand décide-t-on qu'on préfère vivre son amour, suivre sa nature, quitte à en mourir ?

Pourtant, on n'a pas la sensation que Marguerite et Julien soient vraiment des rebelles. Qu'ils ont pour volonté de transgresser les lois.

Mais c'est ça que je trouve intéressant. La désobéissance n'a pas forcément un visage défini. On peut désobéir en étant un fils de bonne famille. Ils ne désobéissent pas par provocation, ils désobéissent presque malgré eux. C'est pour ça que je ne voulais pas des acteurs trop jeunes. S'ils avaient été jeunes, on aurait mis ça sur le compte de l'innocence, de l'immatunité, de l'insouciance. C'est pour ça que je voulais que les acteurs soient plus vieux pour qu'on comprenne en les voyant qu'ils ont conscience de ce qu'ils font.

On sent que chez Julien surtout c'est quelque chose de réfléchi.

Il passe par des phases terribles. Quand il prend conscience du désir qu'il a pour sa sœur, il en a honte. Il essaie de résister. Ils ne sont pas au même niveau dans l'histoire. Marguerite fonce de manière plus instinctive.

Je trouvais intéressant de raconter une histoire dont le postulat de départ est quelque chose d'acquis : ils s'aiment. Ce n'est pas une histoire d'amour dans laquelle il y aurait la rencontre, la conquête puis la rupture. C'est très dur de raconter une histoire d'amour quand l'amour n'est jamais remis en question, parce qu'il n'y a pas de conflit. Le conflit vient de l'extérieur. L'histoire nous est racontée à travers le regard des autres : par l'orpheline, par les parents, par ce que les autres projettent sur eux.

Marguerite et Julien se parlent assez peu au fond.

Ils ne se parlent pratiquement jamais. C'est un film où les héros ne parlent pas. C'est parce qu'ils ne font qu'un. L'autre n'existe pas. Quand ils sont ensemble, ils n'ont pas besoin de se parler parce qu'ils sont tous seuls. Ils sont face à eux-mêmes. C'est la fusion totale. C'est une forme d'amour qui me touche vraiment. Il n'y a pas de gêne de ne pas se parler. Il n'y a pas besoin de combler le vide.

Il y a une compréhension instantanée.

Ils sont juste bien ensemble. Ils sont bien l'un avec l'autre. Il y a quelque chose d'animal.

C'est un film dans lequel il n'y a aucun jugement moral sur la question de l'inceste.

Oui, mais attention, je ne voulais pas faire un film qui fasse l'apologie de l'inceste. Surtout pas. Je ne voulais pas non plus que ce soit quelque chose qu'on condamne. C'était très important pour moi qu'il y ait des contradicteurs. Quand je regarde le film, ça me fait du bien quand le père engueule Marguerite. Je voulais qu'on soit à la fois avec eux mais aussi avec les autres. Qu'on puisse en tant que spectateur faire un va-et-vient, que l'on puisse comprendre tout le monde.

Ce qui est d'autant plus réussi, c'est que les contradicteurs ne sont pas obtus, ils sont même très compréhensifs, voire un peu trop, que ce soit les parents ou l'abbé. C'est intéressant, car nous ne sommes pas face à des personnages qui leur interdisent leur amour, parce que ce sont des imbéciles. Ce sont eux qui ont raison. On est vraiment tiraillé.

Oui ce sont les autres qui ont raison. Mais en même temps, la vie des enfants

ne nous appartient pas. On a beau leur dire « il ne faut pas faire ça », ils le font. Mais il ne faut pas que ce soit perçu comme un caprice. Il ne fallait pas qu'on ait de l'antipathie pour eux. Il fallait qu'on ait de l'empathie, même s'il est difficile d'en avoir.

En termes de mise en scène avez-vous abordé le film différemment que vos films précédents.

Oui, complètement. Il y a beaucoup de machinerie dans ce film contrairement à mes films précédents. J'avais envie de faire un film visuellement différent. J'avais envie de faire un plus gros film aussi. Il y avait des chevaux, beaucoup de figurants...

Le film est très beau plastiquement. Comment avez-vous travaillé avec Céline Bozon, la directrice de la photo ?

On parlait beaucoup avec Céline Bozon. J'étais contente de la retrouver. Je lui donnais des indications un peu contradictoires : je voulais un film à la fois technicolor et en même temps quelque chose de très moderne, de très rock. Mais aussi quelque chose de très intime. J'étais convaincue qu'il ne fallait pas faire un film réaliste. Pour les nuits, on a utilisé un gros projo qui faisait la lune, on a eu recourt à des nuits américaines. On a mélangé la pellicule et le numérique. On a fait tous les plans intérieurs jour en pellicule. Tout le reste a été tourné en numérique. Je voulais qu'on filme les peaux de telle sorte qu'on ait l'impression qu'on puisse les toucher. Je voulais éviter l'image très définie du numérique.

Je voulais faire un film sensoriel. Il était important pour moi que le film ait de la personnalité. Je ne voulais pas juste un film bien éclairé, ça ne m'intéressait pas. Je voulais un film très pictural, mais en même temps vivant, pas figé.

Il y a pourtant parfois des tableaux qui peu à peu s'animent...

Oui, c'était un peu l'idée du livre d'images. Ces scènes marquent toujours un point de bascule dramaturgique.

Il y a quelque chose de pesant dans ces scènes. On a la sensation que c'est un commentaire sur cette société que vous décrivez. Comme dans la scène du dîner.

Oui, c'est une scène où on est dans le mensonge social puisqu'ils veulent la marier contre son gré. Elle utilise son prétendant pour rendre son frère jaloux. Son frère souffre. Les parents parlent pour ne rien dire...

Comment avez-vous travaillé avec les acteurs ?

La direction d'acteurs était très difficile parce qu'il n'y avait aucune scène vraiment dialoguée. Le film nous est raconté. Comme dans un livre pour enfant.

Ils ne pouvaient pas non plus s'appuyer sur le texte comme s'ils jouaient une pièce de Marivaux par exemple. Il fallait garder une forme de politesse dans le jeu, il ne fallait pas que ça soit naturaliste, mais il ne fallait pas que ça fasse théâtral. C'était difficile de trouver un univers commun. Quand on fait un film qui se passe au XVIIIème siècle, on joue tous selon les mêmes codes. Là, les codes étaient à inventer.

Comment avez-vous choisi les acteurs ?

Pour Julien, le choix a été vite fait. Jérémie Elkaïm en prince, pour moi c'est une évidence. Je sais qu'il peut dégager une forme de mélancolie et de douceur que devait avoir Julien tout en étant sensuel, désirable. Julien devait être séduisant mais pas Don Juan. Quant à Marguerite, il fallait la trouver. Trouver celle qui irait avec ce Julien. J'ai donc fait un casting. J'ai auditionné plusieurs comédiennes, une dizaine. Je ne voulais pas en voir trop. Je savais que Marguerite serait parmi celles-ci. Nous avons fait des essais filmés, à l'américaine, mais à petit budget. Les essais étaient filmés par Céline Bozon, c'est André Rigaut qui faisait le son. J'ai bricolé vite fait des costumes. C'était comme un tournage. Chacune d'entre elles a fait les mêmes scènes. Ensuite on a monté les essais. Et nous les avons regardés sur grand écran. Anaïs Demoustier était l'évidence. C'était la Marguerite de Julien/ Jérémie Elkaïm.

On a beaucoup réfléchi avec Antoinette Boulat (ma directrice de casting), sur les différents rôles du film. Il fallait composer une famille crédible. Frédéric Pierrot est arrivé assez vite. Il incarne vraiment l'image du père rassurant, parfait. Je voulais que Mme de Ravalet soit jeune. Ce n'est pas plausible qu'Aurélia Petit soit la mère de Jérémie et Anaïs dans la vie, mais dans le film ça marche.

Frédéric Pierrot a un côté bonhomme et doux qui est en effet très rassurant et en plus il a une tenue de père un peu excentrique très inattendue. C'est un châtelain un peu baba cool, avec ses cheveux longs, sa barbe, ses gros nœuds papillons...

C'était plutôt une référence à certains personnages de western américains. Il est un peu habillé comme dans un western. Sami Frey est arrivé parce que je voulais que l'abbé ait une sorte d'autorité naturelle, qu'il soit hyper charismatique et qu'il ait une voix. Pour la nourrice je ne voulais pas quelqu'un qui soit attendu. Catherine Mouchet est bien parce qu'on peut imaginer des choses sur elle, qu'elle a une intelligence. Elle n'est pas juste une nourrice.

Le personnage du frère, joué par Bastien Bouillon semble d'abord avoir un rôle assez secondaire, il est même un peu falot et il prend peu à peu une place prépondérante.

C'était pour montrer que cette histoire contamine tout le monde. Le frère qui, au départ, est le canard boiteux de la famille, se révèle finalement être moins boiteux que les autres. C'est finalement lui qui tient le cap. C'est lui qui survit à cette famille meurtrie. Je trouve intéressant d'imaginer que le personnage du frère dont on dit qu'il est moins vif que les autres, finalement posera moins de problèmes. Bizarrement, il prend le pas : il s'habille comme son père à la fin, on sent qu'il va reprendre le flambeau de la famille. Alors que Julien qui a l'air bien sous tous rapports prend une direction catastrophique. Il désobéit alors qu'il n'a pas l'air de désobéir.

Quels sont les écarts entre le scénario original de Jean Gruault et votre version ?

Le scénario de Jean Gruault ne ressemble pas vraiment au scénario final. Il était beaucoup plus ancré dans une époque. Il avait beaucoup plus le côté médiéval, il était beaucoup plus réaliste, plus chevaleresque. C'était un film à 20 millions. Il faisait 140 pages, c'était une véritable épopée. Moi j'avais envie de faire de Marguerite et Julien des stars, des gens sur qui on projette une sorte de fascination. Parce qu'ils vivent quelque chose d'extraordinaire. On imagine que ce qu'ils vivent doit être plus intense, plus douloureux. Alors que vu de l'intérieur, c'est pareil. C'est juste que les gens projettent quelque chose sur eux. C'est Jérémie qui a eu l'idée de faire raconter le film par d'autres. C'est là qu'on a pu commencer à s'approprier l'histoire. Il fallait qu'on parle d'eux dès le départ, comme étant des espèces de bêtes de foire. C'est comme ça qu'est venue l'idée des orphelines qui racontent l'histoire.

Ce sont des héros mythiques de leur vivant.

Oui et le film joue beaucoup sur la question de les faire revivre. Et par le cinéma, ils revivent. Depuis qu'il y a le film personne n'a autant parlé de Marguerite et Julien de Ravalet. Ils ont leur page Wikipedia, alors qu'au moment de l'écriture du scénario, il n'y avait rien sur eux, c'était difficile de trouver des informations. On a l'impression qu'ils ont été réincarnés par le film.

C'est votre premier film vraiment tragique.

C'est une tragédie. C'est un film triste. C'est lourd à porter. C'est une histoire tragique, qui décime une famille entière. Mais je voulais aussi raconter que

quand on est un être humain, ancré dans la vie, on a une capacité monumentale à se régénérer. Il y a une dimension mystique dans ce film. C'est ce qui est dit à la fin quand on entend leurs voix qui disent «nous revenons, nous sommes écorce, rocher...» Il y a des choses qu'on ne tue pas. L'esprit, l'âme ne peuvent être tués. Un sentiment ne peut pas être détruit. On a beau vouloir tuer les corps, quelque chose leur survit.

Ces plans de matières abstraites à la fin sont très beaux.

À la fin de mon scénario, il y avait écrit : «les esprits volent...» Quand on a tourné le film, Céline Bozon m'a demandé qu'est-ce que ces esprits étaient, comment on allait les figurer. Et je n'arrivais pas à trouver de réponse. Je n'arrivais pas à les filmer, tout simplement parce que des esprits, ça ne se filme pas. Un esprit n'existe que parce qu'il y a eu quelque chose d'incarné avant. Donc il fallait faire tout le film pour pouvoir comprendre que c'était impossible à filmer. J'ai fait ces plans de matière en me disant que j'allais m'en servir, mais sans savoir exactement comment, et au montage j'ai demandé à Pauline Gaillard de les monter de cette façon : comme si les âmes de Marguerite et Julien faisaient désormais partie de tous les éléments.

D'où vient le texte ?

C'est un poème de Walt Whitman que m'avait envoyé le chef décorateur le dernier jour avec un mot disant «une pensée pour toi, je t'envoie ça». Dès que je l'ai lu, je me suis dit, c'est Marguerite et Julien. On les a enregistrés le jour même et je les ai intégrés au montage.

ENTRETIEN AVEC JÉRÉMIE ELKAÏM

Qu'est-ce qui vous intéressait dans le scénario de Jean Gruault ?

Ce qui comptait pour moi, c'était de faire un film qui contienne de la vérité. Jusqu'à présent on utilisait des éléments de notre vie, parce qu'on se dit que là, on a un matériau qui vient témoigner de quelque chose de vrai. On est sûr d'une chose, cette vérité existe et même si on s'en éloigne cinématographiquement, même si on met des éléments ludiques, du burlesque, si on met de la forme, il en restera toujours quelque chose. C'était comme une garantie. C'était intéressant de trouver un sujet qui soit assez proche des obsessions de Valérie, qui contienne de la vérité, mais qui ne soit pas sa propre histoire.

Qu'a-t-il eu de particulier dans le traitement qu'en a fait Valérie Donzelli ?

Un cinéaste plus classique se serait attaché à la reconstitution historique de ce qui s'est joué dans ce fait divers. Ça aurait donné un film plus classique qui aurait pour but d'objectiver l'histoire et ses enjeux. Dans un tel contexte, nous aurions eu du mal à mettre notre secret. En évacuant cette question-là, en décidant que c'est un film d'époque sans époque, que les anachronismes n'en sont pas puisqu'il n'y a pas de reconstitution donc tout est autorisé, tout d'un coup on revient à cette équation de base où on a cette garantie de vérité et la forme qui vient se greffer par dessus en toute liberté.

Comment avez-vous travaillé sur le scénario ?

Il s'agissait d'abord de se réapproprier le travail de Jean Gruault et de le remâcher pour le rendre assez personnel, mais il y avait aussi cette dimension un peu bête, que j'aime néanmoins, car je considère le travail de Valérie comme un travail artisanal : écrire un scénario c'est faire la «liste des courses» d'un film rêvé. Un peu comme un chanteur qui dirait «je voudrais que cet album soit dansant car je voudrais danser avec le public pendant mes concerts». Là, c'est une liste de choses qu'on voudrait faire sur le plateau, qu'on voudrait tenter. Avec un secret, qui est le secret du film.

Quel est-il ce secret ?

Je pense que les films sont toujours porteurs d'un secret qui n'est pas celui qui est explicité par le scénario. Dans ce film, c'est la question de la liberté. La liberté d'être absolument soi-même, jusqu'à décider de mourir.

L'histoire de *Marguerite & Julien* est très transgressive.

Pourtant dans le film, les contradicteurs, aussi bien que les protagonistes qui enfreignent la loi, ne sont pas dans une posture idéologique. On a cherché à ne pas les rendre caricaturaux, pour que l'on puisse s'identifier autant aux uns qu'aux autres. On s'identifie à ceux qui bravent l'interdit car ils ne l'affichent pas comme une provocation. Il n'y a pas une volonté de subversion d'un côté et de l'autre un carcan social aliénant avec des personnages obtus et bornés qui chercheraient à faire respecter les lois sans réfléchir à l'humain. Dans les deux cas, on est confronté au désarroi que pose ce fait divers, cet amour passionnel et incestueux qu'éprouvent l'un pour l'autre un frère et une sœur. Que fait-on de deux personnes qui désirent vivre une chose par consentement mutuel, même si cette chose est interdite par la loi des hommes. Or, si ces deux personnes ne font de mal à personne, comment justifier une interdiction ? C'est une question aussi naïve que ça. Pourquoi est-ce de la désobéissance quand on fait une chose qui ne fait de mal à personne ? Je trouve que le cinéma de Valérie est représentatif de cela. Il y a une simplicité, une fraîcheur dans sa démarche, dans la manière d'aborder la façon dont elle incarne, dont elle construit, dont elle met en scène un film : elle a beau admirer les films de facture classique, ce n'est pas sa nature d'en faire. Quand il s'agit d'incarner une histoire qui la touche, comme celle-là, il me semble qu'elle désobéit sans très bien s'en rendre compte. Son cinéma correspond à la question qui est posée par la problématique de l'inceste dans le film.

Ce serait une forme de transgression sans révolte ?

Ça a à voir avec cette question de la désobéissance. Valérie applique à la lettre l'idée qu'il n'y a pas de règles pour faire un film et qu'au fond, il y a autant de façon de faire des films que de metteurs en scène. Donc il faut qu'elle trouve son endroit. Trouver son endroit, c'est aussi trouver la force de mettre un pas devant l'autre. Avoir le poids de ses aînés sur les épaules, ça paralyse. Pour faire sauter cette paralysie, on doit être dans sa vérité. Valérie voudrait être la plus obéissante possible (comme quelqu'un qui voudrait parler avec le plus de clarté possible, mais qui a un bégaiement — et bien ce bégaiement c'est lui, c'est sa singularité, son charme). Elle voudrait dire les choses de manière classique, mais son bégaiement est là qui lui fait dire les choses autrement. Son manque de révérence est du même ordre. Elle est attirée vers ce scénario, en partie parce qu'il a été écrit par Jean Gruault pour Truffaut qu'elle admire, mais elle n'y va pas pour ça. Ni pour faire un pastiche ni une imitation ni pour avoir la caution.

Elle n'affiche pas le désir ni de vouloir faire un film à la Truffaut ni de faire un film contre Truffaut. Elle réussit à se réapproprier cette histoire en faisant avec

ce qu'elle est. Elle finit par faire un film à elle, très loin de l'univers de Truffaut. Ça peut être interprété comme une trahison, mais ce n'en est pas une. Cette désobéissance n'est pas recherchée. Il n'y a aucun opportunisme chez Valérie. Elle ne pourrait rien faire d'autre que ce qu'elle fait. Et cela crée une grande solitude. Elle cherche à faire des films assez classiques et populaires et elle fait des films singuliers et très personnels. Le travail de Valérie est artisanal : les idées émergent du processus de travail, elles ne le précèdent pas.

Qu'est-ce qui vous a intéressé dans l'amour de Marguerite et de Julien ?

Dans ce film, on est dans un amour qui est rendu passionnel parce qu'il est interdit. Sans l'interdit ce serait un amour presque ennuyeux (d'un point de vue cinématographique) : mutuel, simple, épanouissant pour les deux personnages. Le fait qu'ils soient frère et sœur rend leur amour impossible. Un amour impossible renvoie à soi, au combat qu'on a pour évacuer un sentiment qui nous dépasse avec lequel on est obligé de composer. Dans cette histoire, leur amour lui-même ne contient pas la mort. C'est le contexte, c'est la société qui les y conduit.

Mais en choisissant de s'aimer, ils choisissent de mourir.

Bien sûr, mais ce n'est pas un choix. Ils subissent leurs sentiments. Ils essaient de les combattre, mais ils ne peuvent pas lutter contre : c'est leur vérité. Toute la question est de savoir si on décide de s'abandonner à sa vérité ou non. Ce n'est pas un choix réfléchi. Il n'y a aucune volonté de transgression.

Avez-vous senti, en tant qu'acteur, une évolution dans la façon de Valérie de travailler ?

Complètement, même si ce sont des choses induites par les rôles eux-mêmes. J'étais très habitué par le rôle, longtemps avant le tournage. Pendant trois mois, j'ai vibré au rythme de Julien. Le film étant un livre d'images et les personnages comme filmés dans un théâtre de marionnettes, je ne sais pas quelles traces il en reste dans le film.

Il y a la dimension concrète du travail de préparation physique, mais il y a aussi l'idée d'interpréter quelqu'un qui se consume. Julien a la conscience, Valérie me donne un rôle que j'ai un peu dans la vie. Il est plus raisonnable. Plus que Marguerite, il a conscience des enjeux, mais il y va parce qu'il ne peut pas faire autrement, pas parce qu'il cherche à revendiquer quelque chose. Le personnage de Marguerite, en revanche, s'abandonne de manière plus instinctive.

Ce film a répondu chez moi à une soif d'absolu que j'ai. C'est quelque chose que j'ai en moi, et qui peut évoluer, avec des absolus qui se succèdent les uns aux autres, puisque la vie se renouvelle et c'est tant mieux. Je pense que ce rôle là et ce personnage là ont cette dimension là. Il se brûle de l'intérieur par soif d'absolu et aussi parce qu'il a conscience de la force de l'interdit et des représentations sociales. Il n'arrive pas à en faire abstraction. Il est tiraillé. C'est un véritable cauchemar pour lui. Mais c'est sa vérité.

Le film révèle aussi quelque chose de notre façon de travailler à Valérie et moi. J'ai l'impression qu'elle se déplace avec de la vaisselle en équilibre et que moi je suis à coté pour rattraper les assiettes qui tombent. Mais je suis là aussi pour protéger ce qu'on a appelé son «bégaïement» et qui est sa singularité ; quelquefois contre elle-même. Parce qu'il y a une hostilité permanente du système de fabrication des films contre ce «bégaïement». L'organisation même du tournage, la hiérarchie du plateau, la méthode de préparation, sont au service d'une entreprise de normalisation. Surtout dans un film à si gros budget.

Comment parvient-on à maintenir le cap, dans ce contexte ?

Je la pousse beaucoup à être elle-même mais, en tant qu'acteur, j'en ai quelquefois souffert. Parce qu'elle a besoin de se concentrer sur autre chose dans les séquences : sur la main qui serre un tissu, sur quelque chose qui semble à coté de l'action... Elle va porter son attention sur certaines choses, sur certains détails dans son découpage qui vont créer volontairement une rupture avec le naturalisme. On est dans une époque, dans le cinéma d'auteur français, de la survalorisation du plan séquence comme accès à une forme de vérité de l'acteur. Une sorte de documentaire sur les acteurs. Ce n'est pas du tout le cap de Valérie. Elle essaie d'être dans un premier degré. C'est un film musical à tous les niveaux : aussi bien dans la façon de traiter des sentiments que de se développer. Il n'y a pas d'ironie et c'est pour moi, un geste presque politique.

C'est un discours qui est très commun au cinéma : dire qu'il faut du premier degré, mais en réalité, il y a toujours un peu d'ironie qui traîne. Et tout le monde est rassuré parce qu'on n'est pas complètement dupe. Valérie est quelqu'un qui prend vraiment le risque d'être toute seule avec son sentiment. Comme la chanson triste qu'on écoute tout seul et qui fait pleurer. Il me semble qu'elle a fait un film vers lequel on peut avoir envie de revenir. Si ce film posait une seule revendication, ce serait celle-là : pour l'aimer il faut accepter de ne pas prendre de distance, il faut accepter sa tendresse. Quand elle dit vouloir faire un film populaire, c'est ça. Après, ce qu'il en reste, c'est beaucoup plus complexe, mais il y a ça.

Comment s'est passé le travail avec Anaïs Demoustier ?

Dès les essais, elle donnait l'impression d'avoir tous les éléments du personnage. Aussi bien sa pureté que sa folie. Et puis il y avait l'alchimie entre elle et moi à l'image, la cinégénie de la fratrie. Quel bonheur d'avoir en face de soi quelqu'un d'aussi incarné. Je la sentais complètement pleine de Marguerite. Anaïs a une vibration qui aide à jouer. Je sentais qu'on se regardait vraiment, qu'on se parlait vraiment, qu'on était très fort ensemble quand on jouait.

Être entre Valérie et moi pouvait être compliqué pour elle, mais on s'est efforcés de l'accueillir du mieux qu'on pouvait pour que Marguerite et Julien soient vraiment une entité dès la fabrication.

Le tournage a duré longtemps, il y avait quelque chose d'éprouvant et émouvant à être dans le vrai château, à sentir l'ombre des vrais Marguerite et Julien. Notre trio a été traversé par les émotions des personnages, l'intensité avec laquelle ils s'étaient aimés. Pendant la fabrication, il ne nous restait que ça : les aimer, les comprendre, vivre avec eux.

ENTRETIEN AVEC ANAÏS DEMOUSTIER

Comment s'est passée la rencontre avec Valérie Donzelli ?

Valérie m'a donné à lire le scénario avant de me faire passer les essais. Je me souviens précisément des premiers mots qu'elle m'a dit pour évoquer le personnage : « Marguerite est déterminée ». J'ai immédiatement senti que la manière dont Valérie s'adressait à moi était stimulante et me donnait envie de jouer. Que j'allais être sensible à son énergie et que j'avais envie de la transformer en jeu. A la lecture, je me suis dit que Marguerite était un rôle incroyable mais j'étais surtout curieuse de la forme que prendrait le film, de ce que Valérie allait faire de ce scénario. Je connaissais ses films, je savais que ça serait un film d'époque différent, qu'elle proposerait autre chose. La lecture donnait envie d'aller aux essais !

Et les essais ?

Valérie cherchait sa Marguerite dans de très bonnes conditions... En effet c'était un casting particulièrement excitant car dans des conditions semblables à celles d'un tournage : avec des membres de l'équipe technique et Jérémie Elkaïm pour donner la réplique... Ce n'est pas toujours le cas, croyez-moi ! Ces essais ont surtout été pour moi l'occasion de découvrir comment Valérie appréhendait le travail. Je l'ai trouvée incroyablement vive et ludique. Elle avait apporté des vêtements qui lui appartenaient et j'avais l'impression qu'elle jouait à la poupée avec moi. Elle me déguisait en essayant un vêtement puis un autre... Elle construisait en fait déjà son personnage... en sortant de ces essais mon désir était évident. Je me sentais proche de Valérie et de Marguerite.

Qu'est-ce qui vous plaisait en Marguerite ?

Jouer Marguerite c'était l'occasion pour moi de jouer un personnage lyrique. Romantique. J'aime qu'il soit question ici de grands sentiments. D'absolu. Il y a chez elle une grande force. La force des sauvages. C'est une sauvage parce qu'elle a de la pureté et de la candeur. Elle est très primaire dans sa façon d'aborder les choses. Par amour, elle est capable de tout dévaster. Incarner un tel personnage est libérateur, c'est un souffle. J'ai une affection pour Marguerite qui dépasse l'entendement !

Marguerite est aussi amoureuse de son frère...

En jouant, je n'ai pensé qu'à l'histoire d'amour et à la claustrophobie que

provoque un amour impossible. La simplicité des sentiments qui unissent Marguerite et Julien est désarmante. Mais leur fraternité les empêche d'être dans leur vérité. C'est la contradiction des personnages. C'est ce qu'il y a de tragique dans leur destinée et c'est ce qui pose la question de la liberté de Marguerite pendant tout le film. C'est cette complexité qui était jouissive à incarner. Etre actrice c'est chercher un espace entre son intimité à soi et le personnage, un endroit de connivence. Et là, le terrain me plaisait par dessus tout : la recherche de liberté, de vie.

Le film est très romanesque...

Oui, c'est un plaisir pour moi de participer à un film qui ne soit ni quotidien ni naturaliste. Valérie fait un cinéma stylisé. Et ça autorise beaucoup de choses dans le jeu, les costumes... et ça crée de la singularité. Le film a de la sensualité parce qu'il contient des jaillissements. *Marguerite & Julien* est un film qui s'éprouve.

Comment s'est passé le tournage ?

Extrêmement bien puisque Valérie met le plaisir au cœur du travail. Elle n'a pas besoin d'avoir d'autorité sur les gens, elle se moque de la fonction de réalisatrice. Parfois, elle propose des choses étonnantes presque déstabilisantes pour les gens habitués à un cinéma classique, j'ai tout de suite compris qu'il fallait la suivre. J'aimais être au service de ses idées de mise en scène. J'étais dans un abandon total, mais paradoxalement, je n'ai jamais eu l'impression d'avoir une place aussi grande sur un film. Parce que Valérie est à l'affût de tout ce que les gens peuvent apporter quand ils vont dans le sens du film. C'était passionnant de faire un film aussi riche en idées de mise en scène, en singularité. Et puis, je me suis sentie accompagnée par la force de ce personnage et c'est pourquoi ça a été un des plus beaux tournages de ma vie. Je pense que la rencontre avec Valérie comme réalisatrice me marquera longtemps, la manière dont ça a circulé entre elle, moi, le personnage et Jérémie. C'était un cercle vertueux.

Et jouer avec Jérémie Elkaïm ?

Il fallait vraiment que ça marche entre nous, qu'il y ait une grande connivence pour qu'on puisse croire à cette histoire d'amour. Tout de suite, j'ai senti que c'était très simple, très fluide entre Jérémie et moi. Il y a une évidence ou pas, ça ne s'explique pas, c'est le mystère des acteurs entre eux. Et puis il y avait une forme de fraternité et même de gémellité entre nous. Ça m'a aidée de voir qu'on pouvait se ressembler, que dans le regard de Julien, je pouvais voir

aussi Marguerite. Jérémie est un acteur qui joue complètement avec l'autre, il est très disponible. Avec lui, c'est facile de se laisser aller au présent du jeu.

Comment avez-vous vécu le fait qu'il soit aussi collaborateur à la mise en scène ?

Jérémie était un partenaire plus impliqué que sur un film habituel où l'acteur vient uniquement pour jouer, et ça rend forcément les choses plus passionnantes. Je n'avais pas mesuré avant le tournage à quel point il était impliqué dans la fabrication du film. Quand je suis arrivée sur le plateau, j'ai été surprise mais très vite, j'ai aimé être témoin de leur complémentarité. Elle m'a même apporté des choses puisque j'avais en quelques sortes deux interlocuteurs. Il y a quelque chose d'émouvant dans leur complicité au travail. C'est stimulant pour les acteurs.

Vous avez tourné dans le château où ont réellement vécu Marguerite et Julien de Ravalet...

Je n'avais pas pris conscience de la portée de ça avant de tourner mais c'était fou de me dire que j'étais dans la vraie chambre de Marguerite ! Je n'y pensais pas tout le temps mais à certains moments, ça surgissait. C'est étrange de se dire qu'on marche sur les pas des vraies personnes, qu'ils sont un peu là dans l'air.

LISTE ARTISTIQUE

Marguerite	Anaïs Demoustier
Julien	Jérémie Elkaïm
Jean de Ravelet	Frédéric Pierrot
Madeleine de Ravelet	Aurélia Petit
Lefebvre	Raoul Fernandez
Jacqueline	Catherine Mouchet
Philippe	Bastien Bouillon
Abbé de Hambye	Sami Frey
La Mère Lefebvre	Géraldine Chaplin
Nicole	Alice de Lencquesaing
Meneuse orphelinat	Esther Garrel

LISTE TECHNIQUE

Réalisatrice	Valérie Donzelli
Scénario	Valérie Donzelli et Jérémie Elkaim d'après une idée et un scénario original de Jean Gruault
Image	Céline Bozon
Son	André Rigaut Raphael Sohier Emmanuel Croset
Montage	Pauline Gaillard
Décors	Manu de Chauvigny
Costumes	Elisabeth Méhu
Casting	Antoinette Boulat
Casting enfant	Agathe Hassenforder ARDA Fanny de Donceel
1 ^{er} assistant mise en scène	Aurélien Fauchet
Direction de production	Serge Catoire
Direction de post-production	Eugénie Deplus
Musique originale	Yuksef
Production	Rectangle Productions
Producteurs	Edouard Weil et Alice Girard
En coproduction avec	Wild Bunch Orange Studio France 2 Cinéma Scope Pictures Framboise Productions
Avec la participation de	Canal + Ciné+
Avec la participation de	France Télévisions
En association avec	Cofinova 11 Sofitvciné 2 Cinémage 9 Palatine Étoile 12
Avec le soutien de	La Région Ile-de-France
Réalisé avec le soutien	du Tax Shelter du gouvernement fédéral Belge via Scope Invest
Développé avec le soutien de	Cofinova 9 Cinémage 7 Développement
Distributeur salles & ventes internationales	Wild Bunch – Orange Studio

