

A dramatic scene from the movie 'L'homme qui rit' showing Jean Dujardin as a man with a beard and a green tunic, clinging to a large, curved wooden beam. The background is dark and textured, suggesting a night scene or a cave. The lighting is focused on the man, highlighting his determined expression and the texture of the wood.

DOSSIER DE PRESSE

**JEAN
DUJARDIN
L'HOMME
QUI RETRÉCIT**

**UN FILM DE
JAN KOUNEN**



UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL FRANCE PRÉSENTE
UNE PRODUCTION PITCHIPOÏ PRODUCTIONS

**JEAN
DUJARDIN
L'HOMME
QUI RÉTRÉCIT**

UN FILM DE
JAN KOUNEN

AVEC
MARIE-JOSÉE CROZE

PRODUIT PAR
ALAIN GOLDMAN ET PATRICK WACHSBERGER

SCÉNARIO DE
JAN KOUNEN ET CHRISTOPHE DESLANDES D'APRÈS LE LIVRE DE **RICHARD MATHESON** ET D'APRÈS LE FILM DE **JACK ARNOLD** ÉCRIT PAR **RICHARD MATHESON**

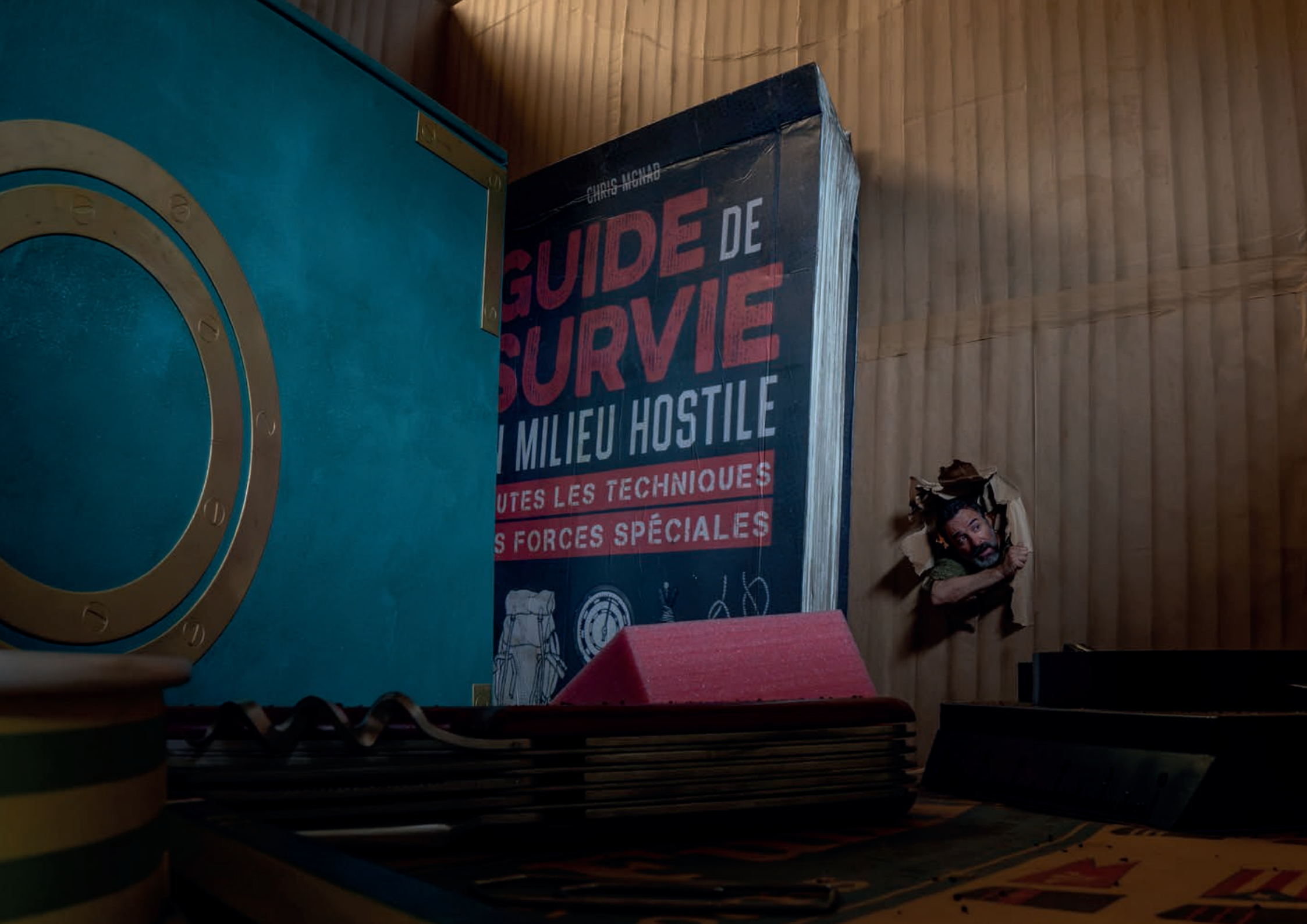
UNE PRODUCTION PITCHIPOÏ PRODUCTIONS EN COPRODUCTION AVEC PICTURE PERFECT, TFI FILMS PRODUCTION, UMEDIA, PROXIMUS, RTBF, VOO, OBE, BE TV
AVEC LA PARTICIPATION DE TFI, TMC, OCS, AMAZON PRIME VIDEO ET UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL FRANCE

AU CINÉMA LE 22 OCTOBRE 2025

DISTRIBUTION
Universal Pictures International France
50 Boulevard Haussmann
75009 Paris

Durée : 1h35

PRESSE
I LIKE TO MOVIE
Sandra Corneaux
sandra@iliketomovie.fr



SYNOPSIS

L'homme qui rétrécit, nouvelle adaptation du roman culte de Richard Matheson, nous entraîne dans le sillage de Paul, un homme ordinaire, qui partage sa vie entre son entreprise de construction navale, sa femme Elise, et leur fille Mia. Lors d'une sortie en mer, Paul se retrouve confronté à un étrange phénomène météorologique inexpliqué. Dès lors, Paul rétrécit inexorablement, sans que la science ne puisse lui expliquer pourquoi ni lui être d'aucun secours. Quand, par accident, il se retrouve prisonnier dans sa propre cave, et alors qu'il ne mesure plus que quelques centimètres, il va devoir se battre pour survivre dans cet environnement banal devenu hostile. Paul va se retrouver confronté à lui même, à sa force vitale, celle qui le pousse à continuer à vivre et avancer vers le mystère. *L'homme qui rétrécit* est tout à la fois un récit initiatique et un film d'aventure.



INTERVIEW **JAN KOUNEN**

L'homme qui rétrécit est un projet initié par Jean Dujardin, à quel moment avez-vous a été sollicité pour le réaliser ?

C'était au printemps 2023. Le producteur Alain Goldman me propose un jour de déjeuner avec lui. Nous avons travaillé ensemble sur 99F, mais nous ne nous étions pas revus depuis très longtemps. Et durant le repas, il me propose de réaliser l'adaptation de *L'homme Qui Rétrécit* avec Jean Dujardin dans le rôle-titre. Il se trouve que le film original m'avait profondément marqué. Je l'avais vu à l'adolescence, et je m'en souvenais encore parfaitement. Alain m'a expliqué que Jean songeait à ce projet depuis des années, et lui avait un accord avec Universal pour les droits d'adaptation. Un script avait par ailleurs déjà été écrit par Chris Deslandes. C'était une proposition assez vertigineuse.

Vous avez accepté immédiatement ?

J'ai évidemment demandé à le lire, et j'ai ensuite lu le roman de Matheson. Et après avoir accepté, j'ai proposé

que nous collaborions, Chris et moi, sur une nouvelle version du scénario.

C'est systématique dans votre carrière, vous écrivez ou co-écrivez à chaque fois vos scripts...

Oui, je fais toujours au moins une passe d'adaptation, car j'ai besoin de mettre mon imaginaire en route en solo et après ça j'aime travailler avec des auteurs. Le scénariste est le premier collaborateur, on discute de tous les aspects du film. C'est finalement le même travail qui va s'enclencher ensuite avec les autres membres de l'équipe : un chef déco, un directeur de la photo, le monteur ou un acteur. On questionne leur perception du récit, on s'adapte, on cherche, on s'approprie.

Qu'avez-vous cherché à adapter durant cette période d'écriture : le roman de Richard Matheson ou le film de Jack Arnold ?

Après avoir découvert le livre, j'ai réalisé qu'il y avait des éléments extraordinaires dans le bouquin qui avaient été



laissés de côté dans le scénario que Matheson avait écrit pour Jack Arnold. Nous avons gardé la structure narrative du film et remis des éléments du livre qui en étaient absents. En effectuant ce travail de synthèse, il m'est apparu un horizon de mise en scène, une idée qui a été le guide de l'écriture, ne pas faire « l'homme qui rétrécit », mais « l'homme qui vit dans un monde qui chaque jour s'agrandit ».

Vous pouvez nous expliquer la nuance ?

Il fallait faire vivre la manière dont le héros perçoit les choses. Nous allions rester tout le film avec lui à son échelle, comme si l'équipe de tournage du film réduisait avec lui. Donc nous percevrons avec lui l'agrandissement du monde dans lequel il vit. Le film serait ainsi un voyage sensoriel, ce qui nous a guidé pendant l'écriture, car il fallait de fait rester avec le héros. Une fois qu'il serait séparé de sa famille, il n'y aurait pas de scène où l'on suivrait en parallèle ce que deviendrait sa femme et sa fille. On devait rester accroché à lui. Tous ces éléments nous obligeaient donc à écrire un film peu bavard et construit autour de l'idée même de la perception.

Le film original choisissait de raconter l'histoire d'un couple, cette fois le récit se focalise sur une famille...

Oui comme dans le roman de Matheson qui se concentrait beaucoup sur le lien entre le père et sa fille. Dans le film de

Jack Arnold, il y a des scènes mémorables qui se passent dans une maison de poupée, mais vous ne comprenez jamais pourquoi ce couple sans enfant en possède une ! On s'est vraiment inspiré du roman autant que du film durant l'écriture. Notre projet est une adaptation de ces deux objets-là.

Comment ancrer une fable aussi américaine et aussi « années 50 » dans un contexte non seulement contemporain, mais aussi hexagonal ?

Il y a quelque chose d'un peu indéterminé, sur l'endroit où cette histoire se situe. Les plus attentifs remarqueront par exemple que les plaques d'immatriculation ne sont pas françaises. Disons que ça se déroule « quelque part dans le monde occidental ». Pour ce qui est de l'époque, ce qui nous intéressait c'était de parler d'aujourd'hui, du monde dans lequel on vit. On ne voulait pas d'un film d'époque, d'un « à la manière de », car ça aurait créé de la distance. Et c'est aussi pour cela qu'on a changé le « pourquoi » du récit. Il y a évidemment un mystère, on ne sait jamais vraiment pour quelles raisons le héros rétrécit, mais le livre comme le film original, suggéraient un lien avec le péril atomique ou un nuage radioactif. C'était en lien avec les peurs de l'époque. Nous, on tourne plutôt autour des problématiques écologiques.

Vous vous êtes imaginé une vraie raison pour laquelle le héros rétrécissait ?

Il fallait que ça reste un mystère dans le récit. Mais rien ne vous empêche de vous raconter des histoires à ce sujet. Moi d'ailleurs je me suis raconté une histoire... mais je ne vous dirais pas laquelle.

Une fois la période de réécriture et d'adaptation terminée, j'imagine qu'il a fallu vite songer aux effets spéciaux. Comment fabriquer un film pareil avec les outils de 2025 ?

Principalement en respectant le budget alloué ! Je suis parti voir mon vieux complice Rodolphe Chabrier, le patron du studio d'effets visuels Mac Guff, et on a commencé à réfléchir. C'était la première fois que je me posais la question du « comment ». On aurait pu filmer Jean sur fond vert et reconstituer quasi intégralement son environnement en 3D photoréaliste. Mais c'était cher, beaucoup trop cher. Moi je voulais qu'il y ait de la matière, de l'organique, parce que c'était raccord avec le sujet du film. Donc on a opté pour un système hybride où Jean et les décors étaient filmés séparément. On a aussi utilisé un outil de prise de vue bien particulier, le motion control : sommairement, c'est un système informatique qui permet de contrôler et de reproduire à l'identique un même mouvement de caméra. Nous avons donc filmé Jean avec une caméra mobile, puis on a enregistré ce déplacement pour le reproduire à l'identique lorsqu'on filmait les décors. Après ça il faut assembler ces deux images...

Ça a l'air presque simple, dit comme ça.

C'est pourtant vertigineux de complexité. Dans notre cas il fallait reproduire le mouvement en incluant le changement d'échelle. L'assemblage de chaque plan devient un casse-tête - et on en a fabriqué plus de 400 au Motion Control. C'est lourd, complexe et cher. Il a fallu concevoir en amont un animatic, une sorte de storyboard animé en 3D, qui nous a occupés pendant presque deux mois. Une étape décisive de la pré-production : elle nous a permis de comprendre de quoi on allait avoir besoin en termes de décors, accessoires, planning... Et donc d'établir un devis très précis et de faire des coupes si nécessaires. À l'échelle du cinéma français L'homme qui rétrécit est un gros film, mais vu la complexité du processus, on était vraiment dans un étau budgétaire.

Une fois sur le plateau, est-ce que la logistique imposée par le Motion Control ne devient pas un frein à la créativité et à la spontanéité ?

Non, pas vraiment. Il faut arriver d'abord à bien dompter l'outil et au bout de quelques jours vous pouvez vous adjuger un espace de liberté à l'intérieur de ce cadre-là. Cela oblige aussi à épurer sa mise en scène, ce qui était un exercice intéressant pour moi. Et puis il y a l'apport des comédiens sur le plateau. Vous leur laissez l'espace et vous ne pouvez jamais vraiment savoir comment les choses vont se dérouler. Ils vont vous challenger, improviser, vous proposer leur vision.





La particularité du film c'est que le héros passe son temps seul dans une cave pendant les 2/3 du récit. Comment Jean Dujardin a vécu ce tournage très particulier ?

Il s'était déjà énormément impliqué, à la fois dans l'écriture et la prépa. Sur le plateau c'était pareil : il proposait des d'idées tout le temps. Mais je redoutais qu'au bout d'un certain temps, dans ces conditions, il finisse par craquer un peu. Il faut comprendre que c'était très particulier pour lui : la grande majorité du tournage, il l'a passé seul, sans dialogues, sur un fond vert, au milieu de bouts de gaffer, des perches, de techniciens, d'accessoires géants... Ça peut devenir déstabilisant à la longue. Mon boulot, c'était de faire en sorte qu'il garde son espace créatif, de l'accompagner et de lui expliquer ce que le spectateur allait voir le plan serait assemblé. En fait, très vite je me suis rendu compte que Jean était en fait très à l'aise dans cet environnement ! Alors ça m'a donné un vrai espace de liberté. Je pouvais tenter des choses techniquement plus complexes à ses côtés. Il n'était pas perdu, il était rentré dans ce monde, comme moi.

De son côté Marie José Croze, a eu moins des scènes difficiles à faire avec le changement d'échelle mais l'une d'elles était très complexe à interpréter - il s'agit d'une scène de conflit dans la maison. C'est une actrice qui apporte immédiatement beaucoup de sa force vitale à son personnage.

Dès qu'elle est mise en tension, elle dégage une intensité particulière. Il y a une certaine dureté chez elle que je trouve intéressante et qui est mise en lumière à la fin de ce plan-séquence où on la voit s'agiter partout dans l'espace pendant que Jean, accablé, ne bouge plus.

À côté de ces deux vedettes, il y a aussi une jeune comédienne d'une dizaine d'années, Daphné Richard. Elle se retrouve à interpréter des scènes parfois troublantes, comme celle où elle regarde son papa danser à l'intérieur d'une maison de poupées...

Elle a beaucoup de talent. C'est aussi une belle rencontre, car je redoute en général de tourner avec de très jeunes acteurs. Elle a de l'expérience. Sur le tournage je parlais à une comédienne et elle me posait des questions de comédienne... Vu que le sujet du film pouvait un peu la troubler - c'est quand même l'histoire d'un père qui rétrécit et donc une métaphore de la maladie - j'avais demandé qu'une coach, qui était aussi comédienne, prépare en amont les scènes à ses côtés et soit avec nous sur le plateau. Leur travail préparatoire a beaucoup compté et j'ai senti pendant tout le tournage que ce récit parlait à son imaginaire. Daphné pouvait interpréter des scènes vraiment intenses, comme celle de la maison de poupée, mais elle arrivait à maintenir une distance émotionnelle hors tournage. En fait elle s'amusait avec beaucoup de sérieux.

Dans sa première partie, *L'homme qui rétrécit* fonctionne comme un drame médical. Un quidam apprend qu'il est atteint d'une maladie rare, il voit des médecins, et on lui explique que la science ne peut rien pour lui. C'est un genre assez minutieux et très psychologique dans lequel on vous imaginait peu.

À partir du moment où l'on réalise un film, on se met à son service. La rencontre avec un monde que vous ne connaissez pas c'est toujours excitant. Et puis je crois que je n'ai pas vraiment de style. Il y a peut-être des motifs ou des sensations qui reviennent d'un projet à l'autre, mais j'aime l'idée des challenges. Le style est un regard, un savoir-faire qui n'a pas d'autre fonction que de s'adapter à ce que vous allez raconter. Et je sais exactement d'où ça vient, c'est la découverte du *Temps de L'innocence* de Martin Scorsese en 1993. C'était un cinéaste que j'adorais pour ses univers urbains et violents et là il sortait un film en costumes sur des gens de la haute société new-yorkaise, au XIXe. Le film est superbement filmé et il m'avait beaucoup touché, j'ai compris à ce moment-là qu'un metteur en scène pouvait sortir de sa zone de confort, de son univers, et rester profondément lui-même.

Ce premier acte nous prépare à ce qui va devenir ensuite le grand questionnement dialectique du film : l'acceptation de la mort qui vient s'opposer à la pulsion de vie.

Oui, après les examens et l'impuissance de la science, le héros se retrouve isolé dans sa cave. Il va devoir lutter

contre les événements et sa disparition programmée. Le film fonctionne vraiment comme une métaphore de ces maladies qui nous diminuent progressivement et de la manière dont on agit face à elles. Il y a un moment dans notre existence où l'on va devoir tout abandonner. C'est ce qui nous relie tous, nous les humains. À un moment donné, on va perdre nos capacités, qu'elles soient psychiques ou physiques : on va rétrécir. Alors qu'est-ce qui nous pousse à continuer dans ces conditions ? Et bien il y a cet élan de vie, un sentiment intérieur qui pousse à avancer, coûte que coûte, parce qu'on se retrouve comme ébloui, stupéfait, par le simple fait d'exister.

Il y a cette image du papillon qui fait face au héros à la fin du film. L'un et l'autre se regardent et ils ont effectivement l'air sidérés parce qu'ils sont. Ça rappelle un peu l'image du premier dinosaure dans *Tree of Life* qui semblait lui aussi comme étonné d'être là, vivant sur cette planète.

Cette scène de *Tree of Life* m'avait filé un vertige métaphysique. On enlève tous les appareils et on regarde la situation pure, à nue. Et il y a une beauté là-dedans, qui relève, pour moi, de l'initiation. J'ai essayé de mettre à l'intérieur du film cette dimension de conte initiatique. Une sorte de « Il était une fois ». Et en ce sens, la musique d'Alexandre Desplat vient soutenir le personnage et contrebalancer l'âpreté voire la violence du récit.





C'est aussi un film de survie, parfois haletant, parfois effrayant et constamment traversé par des questionnements existentiels...

À partir du moment où il est enfermé dans cette cave, seul, incroyablement petit, le héros n'agit plus que pour survivre, pour rester en vie, poussé par cette force intérieure, la vie. Alors il boit, il mange, il se bat avec une araignée, il nage avec un poisson rouge... Et il y a des moments où le caractère unique de sa situation va lui permettre de voir des choses merveilleuses, qu'aucun autre humain que lui n'a jamais vues. Petit à petit, il va rentrer dans un nouveau monde et s'adapter. Il sait que plus personne ne va venir le chercher là où il est et il s'invente un univers et pour continuer à vivre. Son chemin va l'amener à se rendre compte que l'infiniment petit, c'est aussi l'infiniment grand. En acceptant de disparaître, on peut fusionner avec l'univers dont on fait partie.

C'est une vision qui évoque forcément le fœtus de 2001, l'odyssée de l'espace. Comme si votre cinéma revenait toujours vers ce film-là.

Le fœtus de 2001 raconte simplement que la grande obsession de l'humanité, c'est la mort. Comment l'accepter pleinement ? Comment se transformer pour vivre en paix avec elle ? Il existe tout un tas de cultures où la mort, regardée en face, à travers une initiation, devient un chemin d'éveil.

Quand la peur de la mort est domptée, vous rentrez dans un autre espace, dans un autre état, et c'est ce que va vivre Paul, mon personnage principal. C'est un chemin initiatique. La rencontre finale du héros avec le papillon c'est un peu ça, aussi... Il est là pour lui rappeler qu'il suit le bon chemin. Qu'il a réussi à accepter et voir la beauté de son voyage. On va toujours mieux si on accepte pleinement l'idée de la mort, si on accepte sa propre disparition de son vivant. On peut profiter beaucoup mieux de la vie et du présent... C'est un film sur l'acceptation et la transcendance. C'était aussi le sujet de la première adaptation et du roman.

Le film est d'ailleurs dédié à Jack Arnold et Richard Matheson, mais aussi Jules Verne, et Georges Méliès

Oui, je n'aurai pas fait *L'Homme qui rétrécit* si Richard Matheson n'avait pas écrit ce livre, et si Jack Arnold ne l'avait pas adapté au cinéma. Et Jack Arnold n'aurait pas fait ce film sans George Méliès tandis que Richard Matheson ne l'aurait pas écrit sans Jules Verne. C'est une dédicace qui raconte un séquençage ADN. Une chaîne d'inspiration et de talents qui a conduit à l'existence de ce film. Il faut rendre hommage aux ancêtres. Malgré ses effets spéciaux de pointe, nous avons essayé de donner au film une patine « classique ». C'est un objet qui sait de là où il vient, mais conçu avec les outils de notre époque.

INTERVIEW **JEAN DUJARDIN**

C'est donc vous qui êtes à l'origine de ce remake *L'Homme qui rétrécit*. Pouvez-vous nous raconter comment on fait exister un film pareil ?

Ça fait déjà dix, quinze ans que j'ai envie de monter ce projet-là. J'avais vu le film original de Jack Arnold dans ma jeunesse, mais je l'avais un peu oublié. Un jour, alors que je trainais à la Fnac, je suis tombé sur une réédition de *L'Homme qui rétrécit* avec une très jolie jaquette. Je l'achète et je me souviens l'avoir vu trois fois de suite ! Certes il dure à peine 1 h 20, mais c'est le signe que quelque chose s'était passé entre le film et moi. Je sentais qu'il y avait un truc fort à jouer, j'avais envie qu'on ait de la compassion pour ce tout petit bonhomme qui vit un enfer dans sa cave. J'ai parlé de l'idée d'un remake au producteur Alain Goldman, comme ça, juste pour prendre la température et miracle : on a obtenu les droits d'adaptation. Je suis donc allé chercher des talents pour que ce film puisse exister. Chris Deslandes, au scénario, Jan Kounen, pour la

mise en scène, Alexandre Desplat pour la musique et puis Marie-Josée Croze, pour interpréter mon épouse... Et puis la société d'effets spéciaux Mac Guff est venue se greffer au projet. C'était assez agréable de se plonger dans ce travail très collectif, d'unir toutes ces forces pour fabriquer un objet assez unique, il me semble.

Un remake français d'un grand classique hollywoodien ; ça n'arrive jamais. Vous aviez conscience du caractère inédit de ce projet ?

Oui, j'en ai pris conscience quand les ayants droit nous ont demandé « Mais pourquoi les Français veulent-ils reprendre cette idée ?! » Ils étaient très intrigués. Moi ça me paraissait très naturel. On pouvait imaginer un projet à la fois très spectaculaire et très profond. Nous vivons une époque où l'on demande aux hommes de se déconstruire, et je trouvais que l'histoire de ce père de famille qui rétrécit jusqu'à finir seul dans sa propre cave et dans son jardin,





trouvait un écho dans le monde contemporain. Et puis je n'avais pas envie de plaisanter avec un sujet comme ça : le rétrécissement est clairement une allégorie de la maladie dans notre histoire.

Oui c'est un film qui, malgré son caractère spectaculaire, regarde aussi la mort dans le blanc des yeux. Ce qu'Hollywood et le cinéma contemporain n'osent plus trop faire.

Oui il leur aurait fallu 80 millions de dollars pour fabriquer ce film et il aurait donc fallu un happy end et des trompettes. Ce n'est pas ce qu'on voulait faire. Il y a cette idée dans le film que notre vie est finalement un peu semblable à celle de ce petit mec : il faut passer son temps à se planquer, dormir, se nourrir, et puis éviter les emmerdes. Sauf que pour lui les emmerdes, c'est cette foutue araignée qui est là, et qui grossit à mesure qu'il rétrécit.

Comme dans le film original l'araignée est l'antagoniste principal. Mais il y a aussi deux moments de pure euphorie et d'émotion face à des animaux géants : le poisson et le papillon. Comment est-ce qu'on compose face à des partenaires virtuels ?

Ce ne sont que des projections mentales, rien d'autre. On a un truc dans notre boîte crânienne qui est assez merveilleux. Un outil super qui me permettait d'y croire en permanence. Et si j'y crois, ça se verra peut-être sur mon

visage. Et si un metteur en scène est assez habile pour l'attraper, ça fonctionne. Voilà tout.

Quand vous êtes face au papillon, ébahi, bouleversé, complètement sidéré par sa beauté, on ne vous construit même pas une réplique pour y croire un peu plus justement ? Pas le temps, non : il y a juste une croix face à moi. On me dit « Lève les yeux. Encore. Stop ! À gauche. Stop ! Reviens un peu à droite. Bouge plus ! ». Je demande « C'est quoi comme genre de papillon ? » « On ne sait pas encore ! Il aura des ronds sur les ailes ! ». « Ok, quelle taille à peu près ? ». « Une amplitude de trois mètres » OK, merci. Et puis on m'envoie un coup de vent sur la gueule et, hop, on tourne.

Quel beau métier...

(Rires) Oui, oui c'est très marrant. C'est très marrant parce que c'est très unique en fait.

Autre grand moment de plénitude dans le film, lorsque votre épouse s'endort et que vous tenez alors dans le creux de sa main. Là on sent malgré l'étrangeté de l'instant que l'amour persiste, malgré tout...

Il y avait une vision un peu similaire dans une nouvelle de Bukowski, *La plus belle femme de la ville*, qui m'avait

beaucoup marquée : on y voyait un homme qui rétrécissait et devenait le petit ‘jouet’ de sa femme, et elle y trouvait parfaitement son compte. Ce plan m’a fait penser à ça. Il y a un côté un peu *King Kong* aussi, mais on aurait inversé les genres... Ce plan est effectivement très joli. Il raconte bien l’équilibre que le film cherche entre pur spectacle et intimité presque chuchotée. Je voulais qu’il y ait de l’écho avec notre vie. Je voulais trouver sans arrêt des allégories. Je fais confiance aux gens pour se dire, « tiens, qu’est-ce que ça me raconte d’autre que l’histoire d’un homme qui rétrécit ? »

À partir du moment où vous rapetissez, c’est à dire très tôt dans le récit, vous ne pouvez plus tourner aucune de vos scènes avec vos « vrais » partenaires, Marie Josée Croze et la petite Daphné Richard, parce que ça devient techniquement impossible. Et ça vous a condamné à jouer seul 90% du temps...

Oui, mais ça ne m’a pas vraiment effrayé, au contraire. C’est la première fois que je jouais, non pas avec ce que je voyais, mais avec ce que je pensais. Je m’amusais avec mon esprit puisque je n’avais rien devant moi, si ce n’est un fond bleu, et une perche sur laquelle on a scotché une balle de tennis. Les bienfaits de cette méthode, c’est qu’on s’attache au peu de choses qu’on a. Je m’attachais même à ce grand studio de 2000 mètres carrés parce que j’y avais ma géographie. Je savais où se situaient mon

aquarium, mon carton et puis ce soupirail - des éléments clés dans le récit. Je vivais très bien ma détention au fond. Dans ces moments, on s’oublie et c’est ce que j’aime le plus dans ce métier. Être en vacances de moi-même. Donc je n’ai aucun problème à rester dans cet environnement, qui peut paraître étrange, et à y croire. Je joue exactement comme un enfant dans le jardin le dimanche. On est bien dans ce monde-là. Et c’est très facile d’y rester.

Même lorsque vous tournez cette scène très intense, où l’agent immobilier descend à la cave, n’entend même plus la voix de votre personnage et qu’on comprend que vous avez quitté à jamais le monde des humains ?

Je suis fait de tout ce que j’ai vécu depuis 53 ans, donc il y a des choses qu’on archive et qu’on recrache comme ça très spontanément. De toute façon, à cet instant, je suis seul dans ce grand projet, je ne joue devant presque rien et je sais que mon visage doit faire passer énormément d’émotions. Je ne sais pas si les larmes vont venir ou non, s’il n’y aura pas un cri. Je ne sais vraiment pas ce qui va se passer. Dans l’abandon, je pense qu’il y a de la survie et de la détresse. Et elle se filme la détresse, elle a de la gueule même. C’est bon d’être malheureux, parfois. On est souvent heureux d’être malheureux au cinéma.





Lorsqu'ils tournent avec un tel attirail technique et tout un tas de fonds bleu autour d'eux, les acteurs racontent parfois qu'ils ont paradoxalement l'impression de se retrouver dans des conditions proches de celles du théâtre.

Oui, c'est exact. Enfin, en tout cas, on se retrouve dans des conditions vraiment différentes de celles des plateaux de cinéma. Autour de soi on a des lumières, des balles de tennis, des fonds bleus, des bouts de trucs dont on ignore l'utilité... Ça ressemble presque à du spectacle de rue finalement. L'avantage sur ce projet c'est qu'on pouvait voir « en direct » le décor dans lequel ils me projetaient, grâce à des écrans et à une forme d'incrustation numérique un peu plus rudimentaire. Ça aidait, forcément. Vous savez, trois mois avant le début du tournage, on ne savait pas encore pas si on allait être capable de pouvoir fabriquer ce film. Utiliser un Motion Control, cette espèce de grand bras robotisé qui permet de reproduire des mouvements de caméra, et bien c'est quand même un truc très compliqué. Certains s'en servent pour trois ou quatre scènes. Nous c'était pratiquement pour tout le film ! C'était bien de le faire maintenant, comme ça, en se montrant ingénieux et créatif et en profitant des technologies de 2025. Dans cinq ans ça sera un film qu'on concevra intégralement en IA et en dix jours. On perdra forcément au change.

Cette idée de rapetisser était déjà là, dans un de vos précédents films, *Un Homme à la hauteur*, où vous incarniez ce type qui faisait 1M40 et tombait amoureux de Virginie Efira. Il y a une forme d'obsession qui se dessine dans votre filmographie, non ?

Beaucoup de gens font déjà le lien entre *L'Homme qui rétrécit* et *Un Homme à la hauteur*, je comprends évidemment, mais à chaque fois je suis aussi un peu étonné parce que les deux projets sont tellement éloignés. À l'époque du film de Laurent Tirard je me disais simplement que, quitte à faire une comédie romantique avec Virginie Efira autant nous fixer une petite contrainte. Un caillou dans la chaussure. Donc on m'a rétréci pour que je fasse 1m40. C'est d'ailleurs pour ça que dans *L'homme qui rétrécit* je ne fais jamais cette taille : je passe directement d'1m65 à 70 centimètres. Parce que je ne voulais pas reproduire la même chose, le même format.

Les deux films n'ont effectivement rien en commun, à part ce motif. On sent quand même que l'idée vous travaille. Vous avez une piste ?

Tout ce que je peux vous dire c'est je m'imagine souvent devenir tout petit. Quand je m'ennuie durant un repas, je me dis, « Tiens, est-ce que je pourrais me planquer dans cette assiette ? Comment est-ce que je me démerderais ? » L'infiniment petit doit un peu m'obséder. Est-ce que c'est

lié à ce besoin de me planquer quand j'étais gosse ? Et pourquoi pas de rétrécir ? J'avais envie de rentrer dans ma trousse, de disparaître. Et là en 2025 je me retrouve à faire un film sur un type qui disparaît dans son jardin à force de rétrécir. Il devient une molécule. Ce qui d'une certaine manière est un peu notre destin à tous.

Votre filmographie revisite régulièrement des films du passé : les OSS, Lucky Luke, Zorro, un film de cape et d'épée, un autre muet, et ici un remake d'un vieux Jack Arnold. Il y a un désir de reconstituer le cinéma de votre enfance ou de votre adolescence ?

Oui c'est possible. Il y a un côté « salle de jeux » dans certains de mes choix. Un côté vidéothèque. J'ai des rendez-vous avec mon enfance. Mais j'ai aussi un vrai besoin d'alterner, parce que j'ai besoin de travailler ce qui me manque. J'essaie d'avancer et de progresser dans ce métier-là. J'ai toujours pensé qu'on était un bon acteur aux alentours de 85 ans (rires). Quand je voyais Marielle au théâtre : les gestions de temps, les gestions de regards, la voix, le placement. Incroyable. Il s'agissait de mecs qui avaient traversé des films, qui avaient traversé des auteurs, qui s'étaient traversés eux-mêmes. C'est ça qu'on cherche. La fabrication de *L'homme qui rétrécit* m'a signifié un peu ça : « Tiens, là, t'es peut-être en train de progresser, d'apprendre un truc » ... Il restera à part de toute façon ce tournage. À part dans mon esprit.

Après trente minutes de récit environ vous n'avez quasiment plus une seule ligne de dialogue à vous mettre en bouche. Bon, c'est une situation que vous avez déjà expérimentée dans un autre film certes, mais les mots ne vous ont jamais manqué ?

Non, pas du tout. Depuis *The Artist*, je dis que si je ne pouvais faire que des films muets je le ferais. Je trouve ça merveilleux. Parce qu'en fait tout ce qu'on peut jouer, on n'a pas besoin de le dire. Je suis plutôt expressif, donc j'ai l'impression qu'on peut emmener les spectateurs très loin sans rien sacrifier. J'avais d'ailleurs été surpris, quand j'ai découvert ces grands films muets, comme *City Girl* de Murnau ou *La Foule* de Vidor, par le jeu très subtil, très profond de leurs interprètes. Ce n'était pas du tout de la pantomime, c'était très sophistiqué.

Au-delà de l'absence de dialogue, il y a une dimension très physique dans le rôle. Un peu Seul au monde ou The Revenant. Vous avez dû subir un entraînement super intensif pour tenir la cadence ?

Pas tant que ça, finalement. Déjà parce que je cours pas mal au quotidien, et que le film demandait ce genre de capacités là. Mais surtout je ne voulais pas me fabriquer un corps de super-héros. C'est l'histoire d'un papa qui a une boîte de réparation de bateaux et qui se retrouve plongé dans l'infiniment petit avec toute sa trouille de père. Et d'homme. Donc ça me plaisait vraiment de ne pas

jouer au héros. S'il y avait de la fatigue je m'en servais. Les essoufflements, idem. Après c'est vrai que j'ai dû escalader quinze ou vingt fois ce mur auquel s'accroche mon personnage, et que ça secoue un peu. J'étais très fatigué, mais je savais pourquoi, et c'est un peu gratifiant au fond. C'est bizarre, mais j'ai l'impression que lorsque les choses passent par le corps, je deviens plus méritant.

Vous préférez quand ça passe par le corps justement ou par la tête ?

Les quelques rendez-vous avec ma « salle de jeux », comme on se disait, ils passent tous par le corps, beaucoup. *Lucky Luke*, je sais que j'ai un chapeau, un cheval, et il faut que je trace. *Zorro* c'est tout un tas de contraintes : une cape, une épée, un chapeau, un masque. On se dit « Qu'est-ce que je vais m'emmerder avec cet attirail ? ». Et en fait c'est merveilleux. OSS ça passe beaucoup par le corps, *Brice* aussi. Il y a un côté clown, un côté personnage de BD qui doit s'amuser dans la case et faire des bonds. Et puis de temps en temps, il faut savoir arrêter. Parfois, je fais des films comme *Novembre* où je me loue complètement à un metteur en scène, à une écriture. Et je cherche une autre densité. C'est l'une des beautés de ce métier.





INTERVIEW **MARIE-JOSÉE CROZE**

Marie-Josée Croze, est ce que vous pouvez nous raconter comme vous êtes arrivée sur ce projet ?

Ça a été très heureux et très facile. Ce qui n'est pas courant. J'étais en pleine promotion d'un film et j'ai posté une petite photo de moi sur Instagram pour signaler la sortie du dit film. Quelques minutes plus tard, je reçois une réponse de Jean Dujardin: « Salut, qu'est-ce que tu fais entre mai et septembre ? ». Alors je lui ai répondu « Et bien, je crois que je tourne avec toi ! ».

Donc vous êtes très proches l'un de l'autre ?

Non, on s'était à peine revu depuis le tournage d'*Un balcon sur la mer* (de Nicole Garcia, sorti en 2010, et où ils partageaient, tous deux l'affiche). On s'était juste croisés comme ça à des événements ou des fêtes. Mais on avait toujours maintenu le contact, notamment via les réseaux sociaux. J'ai toujours eu pour lui beaucoup d'affection et je crois que c'est réciproque.

Et que s'est-il passé après votre échange sur Instagram ?

Et bien, c'est Jan Kounen qui a pris le relais et m'a donné rendez-vous dans un café. A ce stade je ne connaissais absolument pas la nature du projet, et ce me plaisait beaucoup d'y aller comme ça, à l'aveugle.

Mais vous connaissiez Jan Kounen, j' imagine ?

Ses films, oui, bien sûr, mais je ne l'avais jamais rencontré. On s'est donc retrouvé dans ce café, et là il m'explique qu'il travaille actuellement avec Jean sur une adaptation de *L'homme qui rétrécit* de Jack Arnold. Alors je mets à hurler ! En plein milieu du bar ! (rires)

Mais, pourquoi donc ?

Parce que, lorsque j'étais petite, c'était mon film préféré ! Je l'ai vu en boucle, des dizaines voire des centaines de fois. Il passait tout le temps à la télévision québécoise pendant les vacances. À vrai dire j'avais deux films

fétiches : celui-là et *Jésus de Nazareth* de Franco Zeffirelli. Je voulais les voir en permanence. Ce sont des objets qui ont vraiment transformé ma vie. Le fait de me retrouver dans un remake d'un de ces films est une coïncidence dont je ne me remets pas !

Qu'est-ce qui vous plaisait autant dans le film de Jack Arnold, et que vous avez retrouvé dans cette version ?

Le sujet, évidemment. L'homme face à lui-même, face à sa propre finitude, face à sa pulsion de vie. Je crois qu'à un certain point du récit le héros ne sait plus vraiment pourquoi il vit. Il vit parce qu'il doit vivre. Et c'est une question qui m'a toujours fascinée. Quelqu'un qui se jette intentionnellement du haut d'un immeuble, son premier réflexe sera de bouger les bras dans le vide comme si le corps refusait sa propre mort et que le cerveau devait s'exécuter. C'est stupéfiant quand on y pense. C'est cette manière de raconter cet instinct de survie, que nous avons tous chevillé au corps, à travers une fable où un homme rapetisse qui me bouleversait dans le film de Jack Arnold. Et qui me bouleverse à nouveau dans celui de Jan Kounen.

Entre les deux versions, le personnage de l'épouse du héros, que vous incarnez, a considérablement évolué.

Oui et heureusement. Elle n'avait pas grand-chose à jouer dans la version de 1957. Là, elle est beaucoup plus

combative, présente, troublée. Et puis, elle est mère, donc ça change son regard sur les événements. Elle doit protéger son mari, mais aussi leur fille. Tout en réalisant, au bout d'un moment que pour lui, ça ne pourra pas bien se terminer cette histoire. Elle a plus de recul donc elle l'accompagne, et elle prend bien soin de retenir ses sanglots.

C'est son sens du courage qui la distingue principalement, non ?

Oui, complètement ! En fait c'est une qualité qui les lie l'un à l'autre, le courage. C'est probablement le ciment de leur couple. Quand on préparait le film avec Jan et Jean, on imaginait vraiment ces personnages comme des gens très actifs, qui pourraient avoir un goût commun pour les sports extrêmes, par exemple. Ils connaissent et savent faire face à l'adversité. C'est pour ça qu'il n'y a pas de pathos dans le film. Dans la version de 57 quand la femme découvrait que son mari avait disparu pour de bon, elle se mettait à hurler et à tout casser. Mon personnage ne pouvait absolument pas réagir comme ça.

Vous avez pris conscience immédiatement de la dimension très technologique de ce tournage ?

Assez vite oui, ils m'ont expliqué le système de calques et de motion control pour qu'ils puissent rapetisser Jean. Et j'ai donc aussi compris qu'on tournerait assez peu de scènes ensemble.





Dès qu'il commence à rétrécir, vous ne jouez plus l'un et l'autre dans le même espace c'est bien ça ?

Oui voilà, nous sommes dans deux studios différents et on nous « réunit » en postproduction. Nous avons interprété nos scènes ensemble jusqu'au moment où le personnage de Jean se rend compte que sa chemise est un peu trop grande pour lui. Ce qui arrive assez tôt dans le récit. Lors du tournage de cette scène, on était comme des enfants avec Jean, trop contents d'être réunis. On n'arrêtait pas de déconner entre les prises. Et puis après ça, on a dû aborder nos séquences d'une manière complètement différente.

La plupart du temps vous donniez donc la réplique à une figurine ?

Souvent oui. Mais Jean était aussi sur le plateau à me donner la réplique. Mais il se trouvait hors cadre donc je ne pouvais pas le regarder. Il arrivait deux heures plus tôt le matin pour être avec moi pendant que je jouais. Et pour qu'on puisse répéter un peu avant.

Ça ne doit pas être évident de trouver l'harmonie dans ces conditions. On s'appuie sur quels éléments pour y parvenir ?

C'est très technique. Ça demande du métier. La réplique de l'autre, en général, c'est une marche sur laquelle vous

posez votre pied. Les scènes sont comme un escalier qu'on gravit. Dans le cas présent il fallait trouver d'autres stratégies. Le souvenir des répétitions avec Jean était une bonne béquille, je m'y replongeais. Et puis on variait beaucoup les tonalités d'une prise à l'autre, pour que Jan puisse harmoniser nos jeux a posteriori. Dans ces conditions on module beaucoup, on tente, on suggère. C'était assez passionnant à explorer, mais ça laissait aussi apparaître mon pire défaut...

Qui est ?...

J'ai tendance à ne jamais vouloir arrêter. J'aimerais toujours qu'on puisse faire une autre prise. Et dans un film aussi lourd techniquement, le temps est forcément une denrée précieuse. La contrepartie c'est que ça vous met une pression assez positive sur les épaules. Vous savez que vous n'allez pas pouvoir faire trente prises et ça m'a renvoyé d'une certaine manière à l'énergie de mes premiers films. Car j'ai connu l'époque de la pellicule et à l'époque, on ne dépassait pas les cinq prises (rires) ! L'homme qui rétrécit a évidemment été tourné en numérique, mais ça m'a rappelé un peu cette période. Et c'était assez excitant.

Quelle scène a été la plus compliquée à tourner ?

Le faux plan-séquence, où Jean rapetisse d'environ un mètre sur son fauteuil pendant que je m'agite tout autour du salon à appeler des médecins. C'est évidemment un assemblage de plusieurs plans, mais c'est une telle prouesse technique que c'était assez stressant à confectionner. Il fallait en permanence vérifier le calibrage des caméras, pour que tout raccorde. Et puis changer de costume, de coiffure, de posture, de tonalité. Je me demandais en permanence « Mince, qu'est-ce que je dois jouer au juste ? La lassitude ? La combativité ? L'impuissance ? ». Je me posais beaucoup de questions, donc j'avais peur de perdre ma spontanéité. Et puis quand j'ai découvert le film dans son entièreté, récemment, j'ai été complètement soufflée par ce moment.



LISTE
ARTISTIQUE

Paul **Jean DUJARDIN**
Élise **Marie-Josée CROZE**
Mia **Daphné RICHARD**

LISTE
TECHNIQUE

Réalisateur	Jan KOUNEN	Avec la collaboration de	Christophe DUTHURON
Produit par	Alain GOLDMAN Patrick WACHSBERGER	D’après le livre de	Richard MATHESON
Scénario & Dialogues	Chris DESLANDES Jan KOUNEN	Et d’après le film réalisé par	Jack ARNOLD
		et écrit par	Richard MATHESON
		Musique originale	Alexandre DESPLAT

Image	Christophe NUYENS
Montage	Anny DANCHÉ
Superviseurs VFX	Benoît de LONGLÉE Rodolphe CHABRIER Philippe SONRIER Alexandra HOUILLON
Producteurs des VFX	Jan DECA Raphaël SOHIER Mathieu FICHET Samy BARDET Grégory VINCENT Marie-Hélène SULMONI Sybille LANGH
Son	Stef GLUCK Virginie LE PIONNIER Michaël BIER Anton LOMBART Cyrille BRAGNIER
Décors	Nicolas BONNET
Costumes	R. C. MATHESON
1 ^{er} Assistant réalisateur	Alan GASMER
Scripte	Axel DÉCIS
Casting	PICTURE PERFECT TF1 FILMS PRODUCTION UMEDIA LA PRODUCTION DUJARDIN
Direction de production	
Direction de post-production	
Producteurs exécutifs	
Producteur associé	
En coproduction avec	

Avec la participation de	TF1 TMC CINE+ OCS PRIME VIDEO
avec la participation du	CNC - Centre National du Cinéma et de l’Image Animée
en association avec	UNIVERSAL PICTURES International France France-Belgique
Une coproduction en association avec	Ufund
en coproduction avec	PROXIMUS RTBF VOO, OBE, Be TV
avec la participation de la Région de Bruxelles-Capitale	
Produit avec l’aide du Centre du Cinéma et de l’Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles	
Coproducteurs	Bastien SIRODOT Cédric ILAND Tanguy DEKEYSER Philippe LOGIE UNIVERSAL PICTURES France
Distribution	PICTURE PERFECT
Ventes Internationales	& PITCHIPOI PRODUCTIONS

