

LES FILMS VELVET PRÉSENTE

**NATALIE
PORTMAN**

**LILY-ROSE
DEPP**

**EMMANUEL
SALINGER**



PLANETARIUM

UN FILM DE REBECCA ZLOTOWSKI

*On ne sait jamais
ce qui est sur le point
de changer...*

AMIRA CASAR PIERRE SALVADORI

AVEC LA PARTICIPATION DE LOUIS GARREL DAVID BENNETT DAMIEN CHAPELLE

LES FILMS VELVET PRÉSENTE



PLANETARIUM

UN FILM DE REBECCA ZLOTOWSKI

AVEC NATALIE PORTMAN, LILY-ROSE DEPP, EMMANUEL SALINGER
AMIRA CASAR PIERRE SALVADORI AVEC LA PARTICIPATION DE LOUIS GARREL DAVID BENNETT DAMIEN CHAPELLE

SORTIE LE 16 NOVEMBRE 2016

FRANCE • 2016 • COULEUR • DURÉE : 1H45 • FORMATS : 2.35 / 5.1

DISTRIBUTION

AD VITAM

71, rue de la Fontaine au Roi - 75011 Paris

Tél. : 01 55 28 97 00

contact@advitamdistribution.com

RELATIONS PRESSE

Monica Donati

55, rue Traversière - 75012 Paris

Tél. : 01 43 07 55 22

monica.donati@mk2.com

Matériel presse téléchargeable sur www.advitamdistribution.com



SYNOPSIS



Paris, fin des années 30.

Kate et Laura Barlow, deux jeunes mediums américaines, finissent leur tournée mondiale. Fasciné par leur don, un célèbre producteur de cinéma, André Korben, les engage pour tourner dans un film follement ambitieux. Prise dans le tourbillon du cinéma, des expérimentations et des sentiments, cette nouvelle famille ne voit pas ce que l'Europe s'apprête à vivre.

ENTRETIEN AVEC REBECCA ZLOTOWSKI

Quelle a été l'origine du film ?

C'est toujours difficile de répondre à cette question sans embrasser tous les tropismes qui vous désignent un sujet comme le bon, celui qui va vous accompagner pendant trois, quatre ans, comme l'est un projet de cinéma. Un climat politique, critique, qui nous entoure, nous submerge, le désir de filmer une actrice étrangère qui s'installe en France, de revendiquer des personnages aux destins puissants, une envie très forte de croire en la fiction...

Je ressentais la nécessité de commenter le monde glissant, crépusculaire, dans lequel on est entré, avec les outils du romanesque. Je pensais à cette phrase de Duras si inquiétante quand on y pense : « *On ne sait jamais ce qui est sur le point de changer* ».

J'avais d'un autre côté le désir d'aller au bout d'un certain travail avec les acteurs. Mes deux premiers films avaient des tournages courts, qui me laissaient sur ma faim : je ressentais le besoin de travailler de ce côté là, de mettre des acteurs en transe physique, d'aller chercher du côté des rites de possessions, leurs manifestations physiques, mais sans aller jusqu'aux rites enregistrés par Rouch dans les maitres fous, et même si cette piste chemin faisant n'a pas été finalement tant retenue que ça par le film.

C'est cette piste qui vous a menée au spiritisme, que les sœurs Barlow pratiquent ?

Oui. Je me suis vite intéressée au destin des sœurs Fox, trois sœurs spirites américaines qui ont inventé le spiritualisme à la fin du 19^{ème}, ancêtre du spiritisme, grand mythe de l'Americana. Leur succès avait été considérable, faisant naître et prospérer une doctrine avec des centaines de milliers d'adeptes à travers le monde, jusqu'aux cercles intellectuels européens... Un épisode moins connu notamment me fascinait : l'embauche, une année, par un riche banquier, de l'une des sœurs pour incarner l'esprit de sa femme défunte. Cette histoire m'a plu. C'était un point de départ de thriller, résolument hitchcockien...

Mais vous avez abandonné le monde de la finance pour celui du cinéma : pourquoi ?

Je voulais faire un film français, dans ma langue, et je me suis mise à fantasmer une tournée européenne des sœurs réduites au nombre de deux. J'ai fait du banquier un producteur, car le monde du cinéma me semblait résonner cent fois plus intimement que la finance avec celui du spiritisme. Fantômes, spectres, séances... Même le lexique était le même... Le côté victorien, le 19^{ème} siècle me rebutait : j'ai transposé l'histoire dans les années 30, avec l'idée que





ce producteur serait Juif, et victime d'une campagne calomniatrice qui en précipiterait la chute... On sortait de la triste affaire Dieudonné et de son antisémitisme qui m'affectait personnellement, entre autres racismes.

C'est comme ça qu'est arrivée une autre inspiration historique, le producteur Bernard Natan, livré en 1942 par le gouvernement français aux occupants nazis ?

Exactement. Je n'ai pas eu besoin de beaucoup chercher à inventer ce producteur dont la chute était programmée : il avait existé. Bernard Natan, riche producteur d'origine roumaine, naturalisé Français, croix de guerre, parti de rien, qui avait racheté Pathé Cinéma en 1929, avait été la victime d'une campagne antisémite le démettant de ses fonctions, avant de le destituer de sa nationalité française, puis d'être remis par les autorités françaises à Auschwitz via Drancy. Une sorte d'affaire Dreyfus du cinéma en somme, mais méconnue.

Natan avait pourtant acheté et créé les studios de la rue Francoeur – l'actuel emplacement de la Fémis, l'école de cinéma où j'ai étudié pendant quatre ans... Mais aucune plaque, aucune mention de son existence ne l'attestait alors – oublié réparé depuis- et personne ou quasi ne le connaît, alors qu'il a produit une décennie capitale de films français, importé le cinéma sonore en France, marqué durablement la production française. Je me suis intéressée à ce destin tragique avec le désir d'en parler, de faire du cinéma un instrument de justice, mais pas comme un biopic – un destin, fut-il exceptionnel,

ne suffit pas à faire récit. Je me suis affranchie de toute contrainte liée au respect d'une personne réelle avec l'autorisation de ses petites filles. Et dans le film tout ou presque est fictionnel, imbriquant des éléments réels (la calomnie sur les films porno, certains extraits des minutes des réunions d'actionnaires etc) à des éléments purement fantasmés.

Je me suis imaginé la rencontre entre les sœurs Fox et Bernard Natan, rebaptisés Barlow et Korben, qui en yiddish veut dire le sacrifié...la création et la chute de cette étrange famille. L'histoire était là.

À quel moment Natalie Portman est-elle arrivée dans le projet ?

Très vite, chevillée de manière quasiment inconsciente au film dès le début.

J'ai rencontré Natalie Portman il y a une dizaine d'années par deux amies communes qui font le trait d'union entre les États-Unis et la France. On s'est rencontrées quasiment le jour où j'ai appris que j'avais l'avance sur recettes pour *Belle Épine*... Elle a incarné une forme d'étoile tutélaire qui s'est alors penchée sur mon travail très tôt. C'était l'évidence que j'avais envie de la filmer mais aucun projet ne s'y prêtait, elle vivait aux États-Unis, je ne voulais pas faire de film américain. Ce n'était pas le moment.

Après, je pense qu'on est rusés par nos imaginaires : je savais qu'elle allait s'installer en France et d'une certaine manière, j'ai tout orchestré, quasiment à mon insu, pour avoir un sujet

prêt pour elle. Je lui ai proposé le rôle très vite, et elle a accepté avant même que le scénario ne soit fini, c'était d'une fluidité confondante, à l'opposé des complications qu'on peut imaginer quand on pense aux stars de son calibre. Aujourd'hui je prends conscience de la chance que j'ai eue, mais à l'époque je trouvais que cela avait tellement de sens, cette collaboration, cette invitation sur le territoire européen, en cinéphilie française, que je ne me suis pas dit que ça pouvait échouer.

Qu'est-ce que ça change de savoir aussi tôt qu'une star de la stature de Natalie Portman fait partie du projet ?

J'ai toujours aimé filmer des acteurs professionnels et j'ai déjà fait le choix des vedettes : Tahar Rahim, Léa Seydoux, Olivier Gourmet... Donc je n'ai pas non plus renversé mon mode de fonctionnement.

Mais la présence d'une star américaine dans un projet français crée une forme de responsabilité très particulière : qu'est-ce que ça signifie de faire venir une actrice américaine sur un territoire français ? Ça pose de vraies questions de cinéma. En quelle langue parler ? Qu'est-ce que ça signifie pour un public français ? Pour des financiers français ? Pour les acteurs en face ? Il faut toujours prendre en compte l'émotion que les acteurs ont à se retrouver ensemble, sur le plateau.

Quand Natalie Portman arrive sur le film, elle crée un effet de traction dans le casting, sur un certain engagement dans le film. Il y a une expressivité dans son jeu - elle monte sur toutes les émotions - qui est très différente du jeu français.

Il y a une idée que les émotions sont là pour être jouées plus que pour être intériorisées. En France il y a parfois une certaine défiance envers cette orthodoxie de l'industrie américaine (manipuler son corps d'une autre manière que les acteurs français avec tout le côté complet du music-hall) comme si ça luttait contre une certaine intériorisation auteuriste française, l'acteur devenant quasiment un co-auteur du film... Pour moi il n'y a pas de contradiction, d'opposition, mais une toute autre approche, assez excitante et complémentaire.

Une fois qu'elle a accepté, qu'est-ce que ça a modélisé pour le film ?

La personnalité de Natalie, c'est déjà une proposition de force, de décision sur son propre destin, qui servait le personnage de Laura. Je ne reconnais pas souvent dans les personnages féminins au cinéma les qualités que j'aime : volonté, absence de coquetterie, une certaine puissance d'agir, d'ambition qui ne passe pas par la séduction, mais par la pensée, l'intelligence et la capacité d'adaptation. Le film travaillait aussi la nécessité pour l'héroïne d'abdiquer une forme de dureté, d'anesthésie des sentiments et des émotions - que je travaille souvent dans mes films je crois - pour un abandon total, par et pour le cinéma.

Ensuite l'idée était de faire venir une immense star américaine en France pour parler précisément de MittelEuropa - ce Paris cosmopolite où se côtoient des intellectuels venus





de l'Europe entière – pour parler aussi d'une certaine idée de l'avant-guerre, qui est une notion terrifiante quand on y pense. Dans nos premières conversations autour du film, qui coïncident temporellement avec la première vague d'attentats de 2015, je prends aussi conscience du pays dans lequel je suis par les yeux d'une étrangère. J'ai vu la France, l'Europe dans ses yeux.

En disant cela, cherchez vous à établir un parallèle entre la période que nous traversons et la fin des années 30 ?

Non, pas directement. Je ne suis ni économiste, ni historienne, et le parallèle me semblerait naïf, hatif, imprécis. Bien sûr il existe une forte montée des populismes, et on est dans un climat de régression colossal à tous les niveaux, moral, religieux et politique : mais les époques ne se superposent pas. Ensuite, que l'imaginaire des années trente nous semble en surface contemporain c'est une rime, un écho qui ne me dérange pas dans le film pour peu qu'il nous porte à réfléchir. Les années 30 portent en termes de fiction une certaine menace propre au thriller. Pour dire les choses simplement, on sait qu'il va se passer quelque chose de catastrophique, que la catastrophe est proche, qu'elle plane : c'est un outil puissant de narration, de sens et de climat qui m'était nécessaire pour parler d'aujourd'hui.

C'est à ce moment là qu'intervient dans l'écriture le scénariste et cinéaste Robin Campillo ? Pour vous qui êtes aussi scénariste pour d'autres metteurs en scène, comment avez vous appréhendé cette écriture ?

Oui, je suis allée voir Robin avec ce canevas-là : comment faire se rencontrer dans le Paris des années 30 deux Américaines avec ce producteur de cinéma fortement inspiré de Bernard Natan ?

C'est curieusement *Eastern Boys*, film bouleversant, très impressionnant, qui m'a convaincue d'aller voir Robin davantage que les *Revenants* qu'il a écrit et réalisé et qui porte le savoir faire d'un fantastique intelligent et puissant, si original, très réaliste, sans effets spéciaux, comme je le voulais pourtant dans mon film.

Quand je le rencontre avec ce bout d'histoire qu'on peut déjà commenter, Robin Campillo me dit : "Ce qui m'intéresse dans ton sujet, c'est que c'est l'histoire de Moïse et de Aaron. C'est l'histoire de deux sœurs dont l'une a un don, et l'autre qui ne l'a pas mais qui a la capacité de le vendre". Cette allusion souterraine à la légende de Moïse et d'Aaron - Moïse ayant su comprendre la pensée divine mais sans savoir la transmettre, Aaron maîtrisant l'art oratoire mais falsifiant l'idée dès qu'il la formule – me semblait formidablement riche. La ligne directrice des filles était là. La ligne d'une sororité puissante, secrète. Un lien inaltérable pourtant basé sur une absence totale de communication, sur un profond malentendu.

L'amour entre deux sœurs me bouleverse, c'est un lien d'une intimité fascinante que je voulais travailler à nouveau après *Belle Épine*.

**Comment avez-vous travaillé concrètement ensemble ?
Que vous a apporté Robin Campillo ?**

Écrire à quatre mains c'est toujours réinventer ses propres règles. J'écris pour d'autres donc j'ai l'habitude de tenir la plume, et Robin a agi aux deux extrémités du spectre : pour l'architecture globale du film, son équilibre, son sens, sa cohérence. Et dans le plus grand détail ensuite : dans les dialogues, qui peuvent faire basculer une scène du tout au tout. Robin a systématiquement « protégé » le film des facilités de scénario, rejetant la tentation de scènes spectaculaires, au lyrisme trop appuyé par exemple, expliquant trop crument les dangers, les menaces qui planaient sur les personnages. Le scénariste est le biographe des envies du film, me rappelant pourquoi l'ambiguïté d'une scène doit être gardée plutôt que clarifiée, lissée. C'est comme si grâce à Robin Campillo, le film avait nourri et respecté son propre inconscient.

Qu'entendez-vous par ce travail inconscient du film ?

Plus qu'avant, j'ai fait confiance à l'inconscient au travail dans le processus de fabrication du film, de l'écriture à la réalisation : cela ne veut pas dire que j'ai basculé dans l'improvisation – on improvise peu sur mes tournages.

Mais je voulais faire confiance dans le pouvoir de suggestion des personnages, dans le travail entier si minutieux autour des décors, des costumes, qui était colossal sur ce film là. Je fuyais la démonstration, le côté trop surligné, volontaire, qui peut aller si vite dans des films en costumes.

Par exemple, la scène du fantôme rêvé du retour du père (incarné par mon propre père...), parlant en yiddish au milieu de soldats en tenue de la première guerre mondiale n'a pas cessé de s'écrire jusqu'à la minute avant le tournage. Quel costume Salinger porterait-il, que lui dirait son père. Robin m'avait lu le matin même un passage de *Salambo* de Flaubert, qui revient plusieurs fois dans le film à des endroits inattendus, et porte finalement une question qui envahit tout le film (la promiscuité des hommes à la guerre mais aussi la proximité de la guerre crée des liens d'une puissance inégalable, « l'avant guerre ») : on avait besoin de cette disponibilité à l'issue d'une longue année d'écriture pour faire émerger les vérités du film à la dernière minute.

Comment avez-vous pensé à Emmanuel Salinger ?

Il est arrivé très vite mais par un trajet souterrain. Cela commence avec le regard de Peter Lorre dans *M le Maudit* : un coupable innocent. Les yeux de Lorre et de Salinger se superposent tout de suite pour moi, puisqu'il m'avait toujours accompagnée dans mon imaginaire de cinéma.

Ensuite je pense que cette histoire de fantômes de ma propre mémoire, sinon d'une industrie : même si





évidemment, Emmanuel Salinger n'a pas disparu depuis *La Sentinelle* ou *Comment je me suis disputé*, il y avait tout de même un effet d'apparition/disparition avec lui. On le quitte à 20 ans, il resurgit les cheveux intégralement blancs, comme dans une scène d'un film de David Lynch.

Je pensais aussi beaucoup à Esther Kahn parce que c'est le récit de cette jeune femme qui découvre au théâtre la possibilité de ressentir. C'est clairement un chef-d'œuvre auquel j'ai beaucoup pensé en fabriquant le film. La porosité de tout cet imaginaire (celui que porte l'acteur Salinger, celui que porte le réalisateur Desplechin) m'a naturellement conduite à Emmanuel, et nos premiers essais m'ont éblouie. C'était le premier acteur que je rencontrais pour le rôle.

Et c'est là qu'est arrivée Lily Rose Depp...

Le rôle était central, le film racontant quasiment à parts égales la création d'une famille à trois pôles : deux sœurs et un producteur de cinéma. On ne cherchait pas seulement la sœur de Natalie Portman, mais une jeune actrice capable de se mettre en transe, de communiquer avec des fantômes, qui puisse nous y faire croire.

Comme pour *Belle Épine*, je n'avais pas envie de lancer des castings sauvages dans les rues mais d'aller voir des jeunes filles qui avaient déjà un vrai désir de jouer, qui se vivaient déjà comme des actrices. Il y a là une sorte d'empreinte dans le corps et l'esprit qui me rassure car je n'ai pas l'impression de les voler à une vie d'adolescente pour les plonger dans le

monde du travail, qu'est en un sens, même s'il est amusant, imprévisible et gratifiant, le monde du cinéma.

Il y avait aussi la barrière de la langue : Kate, dans le film, devait être une anglophone qui apprend vite le français...

J'en étais là de ces intuitions quand Natalie m'a envoyé une photo de Lily Rose Depp, me l'a d'une certaine manière désignée, sans doute elle aussi saisie par leur ressemblance. Tout me plaisait dans cette image, un corps d'une finesse inouïe surmonté par un visage étrange, gracile et volontaire, parfaitement insensible à la minauderie, mais aussi qu'elle soit désignée par Natalie, qui la plaçait immédiatement sous sa protection. J'ai adoré que la fabrication de cette fratrie de fiction fonctionne comme ça. Lily Rose Depp, ensuite, tout en étant une très jeune femme qui n'avait encore quasiment rien fait pour, provoquait déjà une forme d'excitation, une grande curiosité et du désir. Ca n'était pas une inconnue. Elle était déjà désignée par le désir des autres, triangulée, comme Natalie au même âge d'ailleurs, monde de célébrité enfantine... Le rôle que je voulais lui faire jouer étant celui d'une jeune spirite qui fait le tour du monde, d'une enfant qui possède déjà un don en un sens, tout était cohérent, tout était au service du film. Cela me donnait la possibilité d'équilibrer le film car je trouvais le personnage de Korben très puissant narrativement, avec la peur que cela puisse rendre le film banal. Envisager deux actrices aussi séduisantes et puissantes dans l'industrie c'était rééquilibrer les forces en présence.

Comment s'est passée la rencontre ?

J'ai rencontré Lily-Rose très vite et à l'époque très simplement, « à la française », sans passer par des dizaines d'intermédiaires : elle avait à peine tourné dans un film et vivait à Los Angeles. Je tenais à faire des essais avec elle seule, puis avec Natalie pour voir si la sororité fonctionnait.

Le casting s'est quasiment arrêté quand elle est entrée dans la pièce. On a marché, parlé de cinéma, de son désir, de l'engagement que ça demandait, travaillé quelques scènes, dans les deux langues. Elle a ça : double culture, double lexique, double cerveau capable de s'armer sur deux continents.

Je voulais faire de Kate un personnage responsable, adulte, volontaire, sachant ce que c'est de survivre de ville en ville, de pays en pays, qu'elle connaisse les vaches maigres, les excès, qu'elle aime l'alcool trop jeune, et en même temps qu'elle puisse être traversée d'éclats d'enfance qui la font accepter des oiseaux comme des cadeaux précieux.

Cette toute jeune actrice au physique si frêle porte aussi une forme d'expressivité liée à l'époque du muet, à la Lilian Gish – ce qui peut expliquer qu'elle est l'une des rares adolescentes à qui il n'a rien fallu changer, pas un cheveu, pour la faire entrer dans le costume d'un film d'époque... Elle venait d'avoir 16 ans : c'était très émouvant de sentir qu'elle allait faire d'autres films, avoir un destin d'actrice.

Le scénario raconte l'histoire d'un producteur qui cherche à relancer le cinéma en utilisant de nouvelles techniques. Or, Planetarium se tourne à un moment où le cinéma passe lui-même d'une époque à l'autre : de la pellicule au numérique. Là encore, il y a une superposition.

Oui, dans le climat de ragot, de médisance dans lequel on est – où le conspirationnisme est devenu la matrice de toute pensée, il y a une grande crise de défiance envers l'image. C'est certain que c'est aussi lié à la révolution anthropologique du numérique. Que vaut une image filmée en numérique, par rapport au film, puisqu'elle ne garantit plus que ce qui s'est passé devant la caméra a réellement eu lieu ? Tout n'a pu être qu'un rêve, une apparition. Le format numérique réactualise donc bien les fantômes, et s'il peut nous mener à la crise de l'image, à cette grande pensée du complot, de la tromperie, je me suis persuadée que c'étaient ces récits qu'il fallait réinventer avec nos moyens. La calomnie, le conspirationnisme, l'homophobie, les racismes, l'antisémitisme, ont les mêmes ressorts puissants que la fiction, le storytelling, au service du nauséabond. A l'inverse du cinéma : fiction radieuse, glorieuse, positive, où le faux, l'artifice, créent du vrai. C'est pour ça qu'au delà de sa banalité aujourd'hui, l'usage du numérique dans le film avait du sens.





C'est ce qui explique que vous en soyez venue à tourner avec la nouvelle caméra numérique Alexa 65, connue pour certaines scènes de *The Revenant*, mais encore très rare, surtout en France ?

Oui. Ça a été un long trajet car je viens plutôt de cette religion du point de vue où on ne va pas se protéger en mettant des caméras dans tous les sens qui tournent en continu mais choisir, avec la pression d'un magasin de 10,12 minutes, et une seule caméra, le point de vue de la scène, avec l'idée que la prise est un moment excitant qui coûte cher et met les acteurs dans un état d'excitation, de nervosité.

Je pense que ça vient de l'intuition que j'ai que le cinéma n'est pas là pour capter du vivant, mais pour enregistrer la disparition.

Donc le numérique me tentait pleinement pour une fois. Mais j'étais malheureuse parce que je n'avais pas trouvé le numérique qui me plaisait, qui restituait la même émotion que le film et les mêmes protocoles. Et puis j'ai entendu parler de la caméra Alexa 65 qui retrouve la qualité de la pellicule grâce à une quantité d'informations phénoménale, en particulier dans les basses lumières. Quand il n'y a pas beaucoup de lumière, cette caméra-là te permet malgré tout d'obtenir le maximum de réalité et du coup, ça la transfigure par excès de réalité. Oui, on peut dire qu'elle permet une transfiguration de la réalité par hyperréalité, ce qui me semblait formidable pour un film en costumes : on n'allait pas essayer de restituer mimétiquement l'époque mais la réinventer avec les outils d'aujourd'hui.

On a fait des essais. Et dès les premiers essais, anodins, un visage sur un fond noir, on a tout de suite vu qu'il se passait quelque chose de spécial. Alors qu'au départ, c'était un choix théorique – le format du soupçon qu'est le numérique – à l'arrivée, avec cette caméra, on s'est retrouvés comme des aventuriers utilisant une technique toute neuve. Il y avait un climat d'excitation et de libido autour de cette caméra, celui-là même du personnage dans le film, qui pense révolutionner le cinéma en inventant la caméra capable de filmer des fantômes... Ce côté méta évidemment nous plaisait et avait du sens.

Ironie du sort : les cartes mémoires de l'Alexa 65 contiennent tellement d'informations qu'il faut les recharger exactement comme un magasin de pellicule... On retrouvait la même excitation dans la prise qu'en film.

À chaque époque, les cinéastes doivent se demander : qu'est-ce qui n'appartient qu'à nous ? (qui n'appartiendrait pas à la télévision par exemple). La Alexa 65, c'est, aujourd'hui, l'outil qui n'appartient qu'au cinéma.

Le film semble embrasser énormément de thématiques et de trames aussi diverses et puissantes que le spiritisme, la sororité, le portrait d'une femme puissante, la fabrication d'une famille, la montée des extrémismes et du nazisme en Europe, le cinéma dans les années 30... Comment avez vous travaillé à relier toutes ces thématiques ? Était ce une volonté assumée d'ouvrir autant de portes ?

Je prends ça comme un compliment : c'est toujours un équilibre très difficile de vouloir tenir et rassembler en moins de deux heures une certaine idée de la complexité et de l'ambiguïté d'un monde imaginaire – là où les séries télévisées sont en train de rivaliser en proposant des alternatives de durée opportunes.

Cette diversité de trames, nous l'avons explorée avec Robin Campillo en nous mettant au service du film, davantage qu'en suivant le manuel du scénariste : nous avons travaillé à faire en sorte que toutes les scènes puissent avoir une lecture à différents niveaux, – rationnelle, poétique, politique – sans jamais penser à la place du spectateur s'il doit croire ou non à ce qu'on voit à l'écran. Rationnelle : comment deux jeunes spirites américaines aident un producteur français à filmer des fantômes, sans voir qu'il est la cible d'une cabale qui précipite sa chute. Politique : le destin de cette famille de fortune, bricolée par le hasard des solitudes, dans un monde qui se durcit, en pleine montée des extrémismes. Poétique : combien le cinéma ouvre l'une des seules portes possibles en termes de croyance, qui permet de survivre à nos propres fantômes...

La foi, l'espoir, les sentiments entre les personnages, le cinéma et le politique étant intimement entremêlés. Les fantômes, les fantômes réactivés par Korben dans le film répondaient par exemple à ce principe-là.

C'était surtout la possibilité, je l'espère, de faire émerger un vrai projet esthétique, plastique, autant que romanesque.

Si vous deviez ranger le film dans un genre, ce serait lequel ?

Un film d'aventures. On nous demande beaucoup de choisir je trouve, tant sur le champ critique que narratif, entre le naturalisme et la stylisation. Je ne veux pas trancher. Je pense beaucoup à ce que disait Breton du Douanier Rousseau : du réalisme magique.

Au terme de ce long trajet parcouru par les héros, d'un romanesque assumé, j'aimerais que le film raconte qu'on ne connaît pas ses propres secrets.

Paris, le 6 avril 2016





LES COMÉDIENS

Natalie Portman

« J'avais envie de travailler avec Rebecca depuis longtemps.

Je la connaissais avant qu'elle soit réalisatrice. Nous étions ensemble quand elle a obtenu le financement de son premier film, *Belle Épine*. C'était très émouvant de la voir devenir cinéaste en direct ! À partir de là, j'ai suivi sa carrière et en particulier vu ses deux premiers films qui m'ont beaucoup plu. Je suis particulièrement touchée par le fait qu'elle mette autant d'elle-même dans ses films, qu'elle arrive à être si personnelle – et c'est particulièrement le cas dans *Planetarium*.

À ce moment de ma vie où j'ai cette grande chance de pouvoir vivre à Paris, Rebecca me propose ce rôle incroyable dans un scénario tellement dément ! Et le fait de jouer en français était un défi magnifique pour moi. J'ai donc accepté sa proposition avec un grand enthousiasme.

Sur le plateau, c'est incroyable de voir à quel point elle arrive à être meneuse, entraînant tout le monde dans son énergie et sa vision. Dans la vie, elle a déjà une forte personnalité. Mais sur le plateau, chacun peut vraiment sentir à quel point elle sait ce qu'elle veut. Une meneuse donc, mais une meneuse sexy ! Et puis elle arrive à faire que l'équipe se sente comme une famille, ce qui est un peu l'idéal dans notre métier. C'était d'autant plus crucial que les règles syndicales de tournage sont très différentes en France par rapport aux

États-Unis : on peut tourner beaucoup moins d'heures par jour, presque la moitié ! Ça m'a donné la possibilité d'avoir une vie de famille pendant le tournage ce qui est très rare aux États-Unis. Mais en contrepartie, on a beaucoup moins de temps pour travailler : là où on fait une dizaine de prises aux États-Unis, ici, on ne peut en faire que deux ! Donc il était nécessaire que Rebecca sache aussi précisément ce qu'elle voulait pour qu'on puisse avancer très vite.

C'est vrai que je me suis permis d'envoyer une photo de Lily-Rose Depp à Rebecca au moment où elle cherchait l'actrice qui jouerait ma sœur. En voyant cette photo, je m'étais dit qu'on pourrait croire à cette sororité. Et Lily-Rose s'est révélée une actrice très talentueuse : j'adore la façon dont elle joue la peur de parler à des fantômes.

Et puis, j'ai vu le film fini qui s'est révélé extrêmement puissant pour moi. Cette idée sublime, déraisonnable, qu'on peut continuer à communiquer avec le passé, qu'on peut parler à nos morts, dans le contexte de l'héritage si sombre de la Shoah, ça me parle très profondément. D'autant plus que vivant en Europe pendant le tournage, je ne cessais de penser aux cimetières partout sous les villes. Je crois que ce qui me touche le plus dans *Planetarium*, c'est cette dimension spirituelle.

Emmanuel Salinger

« J'avais croisé Rebecca quand elle était élève à la Fémis, et moi intervenant en exercice première année. Et puis elle m'a appelé il y a un an pour que l'on prenne un verre, comme ça, de façon informelle. Là, elle m'a raconté son histoire que j'ai trouvée tout de suite formidable. Mais je m'attendais à ce qu'elle me propose un personnage secondaire. Mais non ! Elle me proposait le rôle de Korben ! Cela faisait longtemps que je n'avais pas eu une proposition de cette ampleur. Le scénario m'a totalement conquis. C'était une évidence d'accepter. Ensuite, sur le plateau, c'est agréable car on sent qu'elle sait ce qu'elle veut. Donc même quand on cherche, il y a une direction. Elle ne laisse pas ses comédiens errer sans qu'il y ait de cap. Korben était un personnage très touchant à jouer parce qu'il est pris par le film au moment où il est convoqué par quelque chose dont il se croyait à mille lieues. Une altérité comme ça, ça peut parler à chacun de nous : ça pourrait être philosophique, épidermique, etc. C'est une chose qui s'impose à lui, qui l'appelle et lui fait signe, dans une dimension impérative, presque autoritaire. Il ne peut pas se dérober. Il a rendez-vous avec une part de lui-même qu'il n'a jamais voulu connaître. Il y va et il perd des plumes. Cet aspect me touchait beaucoup. Certes, cela provoque sa perte, mais en même temps, ça le met aussi en face de quelque chose de central chez lui. Au-delà de ça, le film raconte aussi comment le cinéma a partie liée avec les fantômes. Comme disait Jean Cocteau, ce que le cinéma enregistre,

c'est « la mort au travail ». Quand on regarde un film, on voit quelque chose qui n'est déjà plus là. Je suis très touché par la façon dont *Planetarium* revisite cette idée. On aurait pu penser à la lecture du scénario que le récit serait classique, mais grâce à la réécriture produite par le montage, Rebecca a finalement adopté un mode de narration très contemporain qui tient compte de la vitesse à laquelle les spectateurs d'aujourd'hui sont habitués. C'est assez ébouriffant de voir ce que Rebecca a fait avec tout le matériel qu'elle avait : avec ce qu'on a tourné, il y avait de quoi faire un film qui dure le double ! Ce n'est pas tant qu'elle a sacrifié beaucoup de scènes, mais elle a beaucoup coupé les entrées et sorties de scènes pour aller à l'os. C'est une manière de raconter plus rapide, plus surprenante, plus moderne, tout simplement.





Lily-Rose Depp

“Ce qui m’a donné envie de jouer dans *Planetarium*, c’est la conjonction du scénario, de ma rencontre avec Rebecca Zlotowski et de la proximité que j’ai ressentie avec le personnage. C’était la première fois que je lisais un scénario en français. J’ai étudié en anglais, donc à l’écrit, c’est davantage ma culture. Lire en français, pour moi, c’est tout de suite beaucoup plus littéraire, c’est une autre culture, que j’ai aussi et qui me plaît beaucoup. Le scénario m’a fait miroiter un film très français par rapport au cinéma américain que je connais. Bien sûr, ce n’est pas la langue qui détermine mon choix de film, mais j’avais envie de tourner en France à condition de commencer avec un beau film, et en lisant le scénario, j’ai su que je l’avais trouvé.

J’ai rencontré Rebecca très simplement, autour d’un café, et puis nous sommes allées nous promener toutes les deux. J’ai aimé ce qu’elle était : très claire sur son idée du film, son idée du personnage. Cela m’a convaincu immédiatement.

Et puis le personnage de Kate m’a touché, beaucoup de traits de sa personnalité faisaient écho en moi. J’ai un côté joyeux, solaire, mais j’ai aussi, comme elle, un côté plus renfermé, timide, dans mon monde. Elle n’est pas 100% sur terre, elle a un côté flottant entre la vie et la mort. Jouer un médium, cela m’inspirait, c’est fort : moi-même, je ne suis pas complètement rationnelle, j’aime l’idée que des esprits restent avec nous après leur mort.

Ensuite, il y a eu les premières lectures avec Natalie et Emmanuel. Ça commençait tout doucement à s’incarner, et ça me plaisait beaucoup que ce soit ces deux acteurs-là.

Évidemment, Natalie, c’est une carrière incroyable pour quelqu’un comme moi, j’ai vu la plupart de ses films. Et j’avais souvent entendu que j’avais un petit air de ressemblance avec elle. Alors quand j’ai su qu’en plus, c’est elle qui avait parlé de moi à Rebecca, ça m’a forcément énormément touché. Quand je vois les images du film aujourd’hui, ça me paraît évident que ces deux filles sont sœurs.

Enfin, a eu lieu le tournage. J’ai adoré regarder Rebecca travailler, sa façon d’avoir des choix très sûrs, son perfectionnisme, sa précision. Paradoxalement, alors que l’histoire est triste, le tournage était très joyeux. Ce que je redoutais le plus, c’était les scènes où je devais pleurer. Mais il a suffi que je me mette dans l’état émotionnel du personnage – et en regardant un peu le soleil aussi pour m’aider quand même (rires) – et c’est venu : les larmes ont coulé, je n’arrivais même plus à m’arrêter ! Ça m’a plu, cet état-limite de l’actrice. Je n’avais pas envie de faire appel à des gouttes, je voulais le ressentir vraiment, intérieurement. Et la scène la plus amusante à tourner a été celle de la fête, quand il neige dans la nuit. Emmanuel me portait sur ses épaules, Natalie me tendait du champagne, on était grisés. D’ailleurs, je me suis écorché la jambe lors de cette scène, mais je ne voulais pas arrêter de la tourner, malgré le sang, malgré le froid.

À l’arrivée, ça restera mon premier vrai rôle au cinéma, et je trouve que j’ai eu beaucoup de chance de tourner dans un film pareil, avec Natalie, avec Emmanuel. Et avec Rebecca.

Pierre Salvadori

« Rebecca m'a proposé de jouer le rôle de Servier d'une façon vraiment amusante et inhabituelle puisqu'elle m'a d'abord raconté le film que devait tourner Servier dans son film en me proposant de réaliser ce film dans le film. L'histoire d'un type qui ne supporte pas que sa femme soit morte, et tente d'entrer en communication avec cette femme défunte via une voyante. Évidemment, il tombe amoureux de la voyante sans savoir s'il tombe amoureux de la voyante ou de sa femme. Et à l'inverse, la voyante ne sait pas si en tombant amoureux de lui à travers la supercherie qu'est la voyance, elle trahit ou devient la porte-parole de sa rivale. Bref, une histoire d'amour à trois mystérieuse et ironique, convoquant aussi bien la culpabilité que le vaudeville. J'ai adoré cette histoire, et j'ai même envie d'en faire un film comme réalisateur, moi Pierre Salvadori ! Bref, j'ai accepté de réaliser le film dans le film. Et ensuite, elle m'a proposé de jouer le rôle de Servier dans le film, et de fil en aiguille, j'ai fini par comprendre qu'elle me donnait un rôle dans son film ! Ce qui m'a convaincu au-delà de tout, c'est que Rebecca me proposait de « faire alliance » avec elle au service du projet. C'est vraiment son expression, « faire alliance ». Cette envie d'avoir des gens autour d'elle pour la soutenir dans ce projet ambitieux, c'était très très emballant. Et puis d'un point de vue presque philosophique, pour un réalisateur comme moi, c'est intéressant d'aller voir de l'autre point de vue, du côté des acteurs. Comme directrice d'acteurs,

sur le plateau, je l'ai trouvée très désinhibante : elle garde une forme de légèreté, comme si elle dissimulait aux acteurs l'importance du tournage. Et je me suis dit que c'était vraiment un truc qu'il fallait garder comme réalisateur pour décontracter les acteurs. En plus, elle est précise, ne nous noie pas de mots, ce qui est très apaisant aussi quand vous faites l'acteur. La vraie surprise, c'est qu'elle me demande de jouer des émotions. Pas seulement de faire un réalisateur qui réalise. Par exemple la scène où Servier dit à Korben qu'il ne veut plus travailler avec lui, sa direction c'était « *Tu le quittes comme si tu quittais une amoureuse* ». À vrai dire, ça m'a ramené trente ans en arrière, quand à vingt ans, je prenais des cours de théâtre dans le projet de devenir acteur. Sauf que le trac était plus fort que le plaisir, donc j'ai vite arrêté. C'était assez merveilleux et même luxueux, à 50 ans, d'avoir cette proposition et de me rendre compte que, grâce à sa bienveillance comme directrice d'acteurs, je n'avais plus le trac, mais seulement le plaisir de jouer.





Louis Garrel

« Rebecca est une amie de longue date. Quand elle était à la Fémis, elle m'avait proposé de jouer dans un de ses courts-métrages mais j'avais dû refuser. Après, c'est devenu un jeu entre nous, elle me disant : « *Comme tu m'as refusée à la Fémis, je ne te proposerai plus jamais de rôle !* ». Et puis, finalement, elle m'a proposé de jouer dans *Planetarium* et en acceptant, j'ai pu racheter mon péché ! J'ai aimé la façon dont le scénario était écrit. Une écriture de rêve : on avance dans l'histoire comme dans un rêve – ou un cauchemar. C'était beau cette idée d'un producteur qui s'aveugle parce qu'il veut à tout prix voire le film qu'il fantasme. Ensuite, Rebecca m'a dit que j'allais jouer un acteur du cinéma français de l'époque, ce qui m'a plu car j'aime beaucoup les films sur le cinéma. Et puis elle m'a expliqué que c'était un acteur un peu ridicule, un peu vaniteux – très seul aussi avec son petit chien... C'était rigolo de jouer avec une caricature d'acteurs car en tant que spectateur, j'aime bien les personnages très typés. Mais j'ai quand même proposé à Rebecca de le racheter un peu en imaginant un moment où il est tendre avec le personnage de Natalie Portman. Il la voit en panique sur le plateau alors qu'elle débute et il vient lui dire « *T'as juste peur, ne t'inquiète pas* ». Je trouvais intéressant que cette caricature de diva qu'il est devenu soit le seul qui la regarde vraiment et se rende compte que pour elle, c'est un énorme bouleversement de devenir actrice. Il me semble que le film raconte ça : comme c'est vertigineux de faire autre chose que ce que tu avais prévu de faire toute

ta vie. Rebecca a accepté tout de suite ma proposition, ce qui raconte sans doute quelque chose d'elle comme metteur en scène. Sur le plateau, elle fait un cocktail : elle met plusieurs ingrédients ensemble, elle secoue un peu et puis elle voit ce qui se passe. C'est très agréable. Et ça change du cinéma naturaliste qu'on a beaucoup vu en France ces dernières années : là, elle a trouvé un sujet qui permettait d'expérimenter plein de formes. Et elle a non seulement hybridé les formes de cinéma, mais aussi les jeux d'acteurs en mêlant des acteurs français avec des actrices américaines. Or, les jeux français et américains sont assez différents. L'imaginaire des acteurs américains est plus crédule que celui des français, qui sont eux plus rationnels. Souvent, les acteurs français sont ramenés à leur présence, à leur personnage. Alors qu'aux américains, on peut leur demander de nous faire croire à une invasion extra-terrestre et ils vont le jouer avec beaucoup de sincérité. Ici, Rebecca demande à Natalie Portman non seulement de nous faire croire qu'elle est spirite, mais aussi qu'elle est bouleversée au-delà du raisonnable par le fait de devenir actrice. Le film ne prend pas le personnage Natalie Portman avec comme acquis qu'elle est une comédienne américaine. Non au contraire, il la prend comme une fille américaine qui va découvrir ce bouleversement que peut être le cinéma au cours du film, sous les yeux du spectateur.

DE L'IMAGE À LA MUSIQUE

George Lechaptois Chef opérateur

«C'est le troisième film que je fais avec Rebecca et c'est de mieux en mieux. Pour *Planetarium*, à l'image, notre souci était de faire quelque chose qui corresponde à l'envie de Korben, le personnage joué par Emmanuel Salinger, de trouver la modernité du cinéma dans les années 30. On voulait superposer ses expérimentations à l'époque (absurdes certes, mais touchantes) à une forme de recherche de notre côté aussi, aujourd'hui. On avait d'abord pensé au numérique, sauf qu'en 2016, le numérique, ce n'est plus un nouveau format. On a fait beaucoup d'essais, en différents formats, mais ça ne donnait pas grand-chose. Et puis, à la dernière minute, est arrivée cette toute nouvelle caméra numérique, la Alexa 65, et là, les essais nous ont tout de suite convaincus. On ne voulait pas recréer une image ancienne avec du grain, comme Todd Haynes a pu le faire dans *Carol*. On voulait vraiment être dans un format contemporain, mutant. Le capteur de la Alexa 65 a une grande taille physique, ce qui donne une image proche de la photographie moyen format. Moi qui n'aime pas trop le résultat du numérique d'habitude, là, je trouve ça intéressant. Il y a beaucoup de détails sur les peaux, sur les tissus, et une certaine douceur à l'image. Et contrairement au numérique traditionnel avec lequel on peut tourner des heures, là, il faut changer les cartes de 500 giga toutes les

dix minutes tellement la caméra enregistre d'informations. Ce qui nous a ramené à un rythme de tournage du temps de la pellicule où il fallait changer la bobine-film toutes les dix minutes aussi. *Planetarium* est le premier film qui se tourne en entier avec cette caméra. Dans *The Revenant*, il n'y en avait seulement qu'une toute petite partie. Sur le plateau, Rebecca est entreprenante : elle emmène tout le monde dans son sillage. Et là, elle a entrepris un film pas banal, rare, qui assume beaucoup les émotions. Pour moi, *Planetarium* est un film merveilleux, au sens où l'on y est émerveillé.





Katia Wyszkop Chef décoratrice

« C'est d'abord Rebecca elle-même qui m'a donné envie de travailler sur *Planetarium*, parce que j'aimais bien ce qu'elle avait fait auparavant comme metteur en scène. Et puis j'ai lu le scénario qui m'a enthousiasmée. Rebecca a tellement d'idées de cinéma que ça donne envie. Curieusement, elle m'a fait penser à Isabelle Adjani sur le film *Adolphe* de Benoit Jacquot qui m'avait beaucoup inspirée à l'époque. Rebecca aussi est très inspirante : elle t'amène à fantasmer, à réfléchir, à imaginer. Elle m'a montré beaucoup de références, beaucoup d'images que son directeur artistique Jean-René Étienne et elle-même avaient rassemblé sur un tumblr. Bien avant la préparation, on a fait une grosse réunion avec le chef opérateur, la chef costumière et le directeur de production où Rebecca a défini ce qu'elle voulait : un peu comme une collaboration de directions artistiques sur le projet. Après, on a tous travaillé chacun dans notre sens. Pour l'appartement de Korben par exemple, j'ai beaucoup regardé les films de Marcel L'Herbier ou Jean Epstein, donc j'ai commencé par partir sur un décor très stylisé, un délire très 1920. Puis finalement, ça s'est resserré dans quelque chose de plus réaliste quand on a trouvé la maison.

Mais sinon, globalement, on voulait aller vers quelque chose d'assez stylisé, échapper au réalisme. Du coup, on pouvait garder un côté "décor" que dans des films plus naturalistes, on cherche au contraire à effacer au maximum. Ici, on était littéralement dans des faux-semblants.

Mon souci a donc été plutôt de me concentrer sur les colorations, les sombres, les rouges, les verts foncés, pour donner quelque chose de sensuel, et de fantastique aussi. On a fait fabriquer des papiers peints par exemple qui tiraient vers ce côté fantastique, anti-réaliste.

Pour l'oiseau de Paradis, la fameuse volière dans le nightclub, je lui expliquais mon projet un soir. Je voyais sa tête, je ne la sentais pas convaincue. Donc j'ai poussé plus loin mon idée. On était dans l'invention pure, ce qui est finalement assez rare – et très excitant – pour un chef déco. Rebecca n'a pas peur de pousser l'idée très loin : c'est ça qui est génial avec elle. Tout est toujours permis, tout est ouvert. Avec elle, le champ de l'imaginaire n'est pas bloqué. On peut tout proposer. Et si l'idée est bonne, elle la prend. Pour moi, c'est une vraie rencontre.

Rob Auteur de la bande originale

«C'est la troisième bande originale que je compose pour Rebecca donc nous avons travaillé dans la continuité de son premier et deuxième film. Notre façon de travailler n'a pas changé : instinctive, dans une connexion intime. Mon boulot, c'est d'essayer de comprendre où vibre Rebecca par rapport à son histoire. Donc on avance comme ça : à tâtons, par touches impressionnistes. Avant même de me faire lire le scénario, elle m'a fait écouter des thèmes composés par Bernard Herrmann en me disant qu'on pouvait oser aller dans cette direction, celle des grands thèmes du film noir hitchcockien. Déjà, c'est bien parce que ça libère non seulement musicalement, mais aussi dans l'idée qu'éventuellement, on peut s'autoriser à être anachroniques. Ensuite, de mon côté, j'ai cherché un point de départ dans des musiques des années 20, contemporaines à l'histoire : Schönberg, Olivier Messiaen, Stravinsky. Et puis, on a finalement trouvé un accord dans quelque chose de très organique, comme un coup de poing dans le ventre. C'est un point commun aux trois films qu'on a fait ensemble d'ailleurs : dans *Belle Épine*, c'était les guitares électriques ; dans *Grand Central*, c'était les percussions ; et ici, c'était les chœurs et l'utilisation intense de l'orchestre. J'ai beaucoup plus composé pour ce film que pour les autres : plus de deux heures de matériel avant d'arriver à cerner ce que voulait précisément Rebecca. Et on a fini par trouver un son assez irrationnel, brutal, charnel, presque magique : ce sont les percussions par-dessus l'orchestre qui font ça. Tu sors de

l'espace-temps, c'est très agréable. Ce sont des sonorités qu'on n'a pas l'habitude d'entendre, qui vont jusqu'à un certain malaise...

Nous avons eu la chance de pouvoir enregistrer à Abbey Road, où j'ai retrouvé ce son inouï que j'ai entendu toute ma vie dans des films, qu'on connaît tous. J'ai été très inspiré là-bas, avec ces musiciens déments qui trouvent le meilleur de la partition. Pour moi qui vient du rock, c'était un plaisir fou de travailler avec les meilleurs musiciens de films.

Mon implication dans ce film a été totale. J'y ai mis beaucoup de cœur car cette histoire m'a profondément ému et touché, en particulier parce que Rebecca arrive à parler autant d'elle-même. C'était un rêve de pouvoir à la fois composer de grands thèmes de cinéma pour des actrices qui pleurent, une sorte de fantôme de musique de film avec des violons enregistrés à Abbey Road, et de mêler ça avec quelque chose de plus intime, presque expérimental.

LISTE ARTISTIQUE

Laura Barlow
Kate Barlow
André Korben
Eva Said

Natalie Portman
Lily-Rose Depp
Emmanuel Salinger
Amira Casar

Servier
Fernand Prouvé
Juncker
Louis

Pierre Salvadori
Louis Garrel
David Bennent
Damien Chapelle

LISTE TECHNIQUE

Réalisation
Scénario
Production déléguée
Co-production

Rebecca Zlotowski
Robin Campillo et Rebecca Zlotowski
Les films VELVET – Frédéric Joue
Les films du fleuve – Jean-Pierre et Luc Dardenne
France 3 cinéma

Distribution France
Ventes internationales
Image
Décors

Ad Vitam
Kinology
George Lechaptois
Katia Wyszkop

Kinology
Proximus
RTBF (Télévision belge)

Costumes
Son

Anaïs Romand
Olivier Hespel
Charles Autrand
Alexis Place

Financements

CNC
Région Île-de-France
Région Provence-Alpes-Côte d'Azur
Canal +, Ciné +
France télévisions
Cinéma 10
Indéfilms 4
Soficinéma 12
Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Tax Shelter du Gouvernement Fédéral Belge
Casa Kafka Pictures
Casa Kafka Pictures empowered by Belfius Procirep

Montage
Musique
Maquillage
Coiffure
Scripte
Direction artistique
Directeur de casting
1^{er} assistant à la réalisation
Direction de production

Sebastien Pierre
Marc Doisne
Julien Lacheray
ROB
Sarai Fiszal
Gatherine Leblanc Caraes
Cécile Rodolakis
Partel Oliva
Philippe Elkoubi
Jean-Baptiste Pouilloux
Laziz Belkai

