

UGC PRÉSENTE  
UNE PRODUCTION CG CINÉMA INTERNATIONAL ET TRIBUS P FILMS INTERNATIONAL

ADAM  
DRIVER

MARION  
COTILLARD

ET SIMON  
HELBERG



FESTIVAL DE CANNES  
FILM D'OUVERTURE  
COMPÉTITION  
SÉLECTION OFFICIELLE 2021



# ANNETTE

UN FILM DE  
LEOS CARAX

DOSSIER DE PRESSE

# **LADIES & GENTLEMEN,**

**We now ask for your complete attention.**

**If you want to sing, laugh, clap,**

**cry, yawn,**

**boo or fart,**

**please, do it in your head,**

**only in your head.**

**You are now kindly requested to keep silent  
and to hold your breath until the very end of the show.**

**Breathing will not be tolerated during the show.**

**So, please take a deep, last breath right now.**

UGC PRÉSENTE  
UNE PRODUCTION CG CINÉMA INTERNATIONAL ET TRIBUS P FILMS INTERNATIONAL

ADAM  
DRIVER

MARION  
COTILLARD

ET SIMON  
HELBERG



FESTIVAL DE CANNES  
FILM D'OUVERTURE  
COMPÉTITION  
SÉLECTION OFFICIELLE 2021

# ANNETTE

UN FILM DE  
LEOS CARAX

HISTOIRE ORIGINALE ET MUSIQUE

SPARKS PAROLES RON MAEL, RUSSELL MAEL, & LC

**AU CINÉMA LE 6 JUILLET**

DURÉE : 2H20

## DISTRIBUTION

UGC DISTRIBUTION

01 46 40 44 00

[contactugcdistribution@ugc.fr](mailto:contactugcdistribution@ugc.fr)

## CONTACTS PRESSE

Monica DONATI

06 23 85 06 18

[monica.donati@mk2.com](mailto:monica.donati@mk2.com)

ASSISTÉE DE

Jérémie CHARRIER

06 08 75 16 91

## CONTACT E-RP

CARTEL

Marc-Antoine BIBILONI & Léa RIBEYREIX

06 58 47 53 49 | 06 76 56 77 09

[marc-antoine.bibiloni@agence-cartel.com](mailto:marc-antoine.bibiloni@agence-cartel.com)

[lea.ribeyreix@agence-cartel.com](mailto:lea.ribeyreix@agence-cartel.com)





## SYNOPSIS

Los Angeles, de nos jours. Henry est un comédien de stand-up à l'humour féroce. Ann, une cantatrice de renommée internationale. Ensemble, sous le feu des projecteurs, ils forment un couple épanoui et glamour. La naissance de leur premier enfant, Annette, une fillette mystérieuse au destin exceptionnel, va bouleverser leur vie.

# ENTRETIEN AVEC LEOS CARAX



© DAVID BACHAR

**Comment avez-vous découvert la musique des Sparks ?**

L.C. : Je devais avoir 13 ou 14 ans, quelques années après ma découverte de Bowie. Le premier de leurs albums que j'ai acheté —volé, en fait— était *Propaganda*. Puis *Indiscreet*. Ce sont, encore aujourd'hui, deux de mes albums pop préférés. Mais par la suite, pendant des années, je n'ai pas trop suivi ce que faisait Sparks. Parce qu'à partir de 16 ans, je me suis concentré sur le cinéma.

**Quand et comment avez-vous rencontré les frères Ron et Russell Mael ?**

Un ou deux ans après la sortie de mon dernier film, *Holy Motors*. Dans une scène, Denis Lavant écoutait une chansons d'*Indiscreet* dans sa voiture : *How are you getting home* ? Ils savaient donc que j'aimais leur musique. Ils m'ont contacté pour un projet musical. Une fantaisie avec le cinéaste Bergman qui se retrouvait piégé à Hollywood, empêché de quitter la ville. Mais ça n'était pas pour moi : je ne pourrais jamais tourner une chose située dans le passé, ni faire un film avec un personnage nommé Ingmar Bergman. Quelques mois plus tard, ils sont revenus avec une vingtaine de maquettes de chansons et l'idée d'*Annette*.

**Quel était votre rapport aux comédies musicales ? Même dans vos films précédents, on a l'impression que cette forme de cinéma cherche à jaillir par moments. Il y a ces morceaux de bravoure inoubliables, avec les personnages qui s'expriment par le chant ou la danse. Est-ce que l'idée de tourner une comédie musicale vous tentait depuis longtemps ?**

Depuis que j'ai commencé le cinéma. J'avais imaginé mon troisième film, *Les Amants du Pont-Neuf*, comme une comédie musicale. Le grand problème, mon grand regret, est que je ne peux pas composer de musique moi-même. Et comment fait-on pour choisir, puis travailler, avec un musicien ? Ça m'inquiétait beaucoup. J'ai vu peu de comédies musicales quand j'étais jeune. Je me souviens de la découverte de *Phantom of the Paradise* de Brian De Palma, à peu près à la même époque que celle de Sparks. C'est seulement plus tard que j'ai vu les films musicaux américains, russes ou indiens. Et bien sûr, ceux de Jacques Demy.

Le genre musical donne au cinéma une autre dimension —presque littéralement : espace-temps-musique. Et ça apporte une liberté extraordinaire. On peut diriger une scène en suivant la musique, ses mouvements, ou au contraire en luttant contre elle de mille moyens. On peut convoquer toutes sortes d'émotions contradictoires, d'une façon impossible dans un film où les personnages

ne chantent et ne dansent pas. On peut être en même temps grotesque et profond. Et puis le silence — le silence devient une chose neuve, pas juste un silence par contraste avec les mots et les bruits du monde. Un plus profond silence.

**Le projet d'Annette a-t-il dès le début pris la forme d'une sorte d'opéra rock ?**

Il y a toujours eu l'opératique, du rock mais assez peu, et ce mix unique des Sparks.

**J'ai souvent été frappé par les risques que vous prenez, formels, expérimentaux. Vous n'avez pas peur non plus de faire jouer à vos acteurs, toujours très physiques, des sortes de gags visuels. Ce film nous présente deux artistes sur scène. Comment avez-vous conçu la façon de montrer leur travail ?**

Je me suis d'abord posé la question : pourquoi est-elle chanteuse lyrique ? Pourquoi est-il comédien de stand-up ? L'univers des Sparks, c'est la fantaisie pop, avec beaucoup d'ironie. Mais moi, je devais d'abord prendre tout ça au sérieux. Et je ne connaissais rien à l'opéra, et assez peu de choses sur le stand-up. Très vite, ça m'a beaucoup intéressé. Ces deux formes, si éloignées, ont tout de même des choses à voir ensemble. La vulnérabilité des chanteurs lyriques et des comiques sur scène. Ils sont à nus. Et ils jouent avec la mort : l'opéra, c'est une femme qui meurt sur scène, de toutes les façons imaginables, en chantant son air le plus beau, le plus déchirant, son « aria » ; et les comiques de génie, comme Andy Kaufman, sont ceux qui flirtent avec la mort. Le grotesque est essentiel à la comédie, alors que

l'opéra sérieux veut l'éviter — mais il est souvent malgré tout moqué comme grotesque — ma première vision d'une cantatrice a été, enfant, la Castafiore dans Tintin. Aussi, le chant et le rire sont tous deux liés au souffle. Ce sont deux choses très organiques, qui dépendent d'un système anatomique complexe — celui-là même, vital, qui nous sert à respirer. Alors je me suis mis à voir tout le film comme une métaphore de la respiration. L'inspiration, le souffle: vie et mort bien sûr, rire et chant, la femme qui doit bien respirer pour donner vie, le souffle qu'à certains moments on retient, dans la vie et au cinéma... Et la respiration comme rythme musical.

**Et dans le prologue, on entend votre voix qui demande au public de se concentrer et de retenir son souffle...**

Ce qui prend aujourd'hui un sens nouveau, puisqu'Annette va sortir en ces temps de Covid, alors qu'on n'est pas censé respirer trop fort en compagnie des autres. La vie, la mort, encore.

**Les films qui se déroulent dans les coulisses de spectacles, comme Les Hommes préfèrent les blondes, ou les films de Vincente Minnelli et de Busby Berkeley, proposent parfois une réflexion sur la nature-même du spectacle, de la représentation et de la relation au public. Avez-vous ça à l'esprit pour Annette ?**

Quand les Sparks m'ont donné les premières chansons et un court livret, une chose m'inquiétait plus particulièrement : le type était stand-up, mais on ne savait pas à quoi ressemblait son numéro. J'avais vu des comiques sur scène en France, enfant et

plus tard. J'avais toujours beaucoup aimé Tom Lehrer, dont mes parents écoutaient les disques. C'était un prof de maths qui s'est mis à faire du stand-up chantant dans les années 50, en s'accompagnant au piano. Ses chansons sont assez pince-sans-rire, un peu à la façon des Sparks en fait. Dans mon premier film, je lui avais piqué cette phrase : « Et dire que quand Mozart avait mon âge, il était déjà mort depuis 3 ans ». J'ai aussi utilisé un petit bout d'une chanson à lui dans Annette — mais avec son autorisation cette fois. Et je connaissais Lenny Bruce et Andy Kaufman. Je me suis mis à lire leurs biographies, et aussi celles de Richard Pryor, Steve Martin, d'autres. Certains comiques vomissent de trac avant leur show. Entrer sur scène, en sachant qu'on va devoir, absolument, faire rire le public... Ça doit être terrifiant. Comme si j'étais forcé de monter sur scène à Cannes... et nu. Il y avait donc un double thème : l'opéra, la femme qui meurt sur scène avec grâce et en musique; et le stand-up, qui se nourrit du grotesque — et de la provocation, au point de l'autodestruction parfois.

**L'histoire d'Annette est très archétypale et contemporaine à la fois. J'ai pensé à Une Étoile est née, Pinocchio, ou La Belle et la Bête... Vous souvenez-vous de votre première réaction en découvrant l'histoire quand Sparks vous l'a proposée ?**

J'ai immédiatement aimé les chansons. Me suis senti très chanceux, très reconnaissant. Mais je leur ai d'abord dit non, je ne pouvais pas faire le film. J'avais des inquiétudes personnelles. Ma fille avait 9 ans à l'époque. Et même si les frères Mael ne savaient rien de ma vie —

je crois —, des choses dans cette histoire auraient pu la troubler. Et puis est-ce que je voulais vraiment, pouvais vraiment, faire un film sur un si « mauvais père », à ce moment là de ma vie ? Mais comme j'écoutais les chansons en boucle, ma fille a fini par les aimer autant que moi et à me poser des questions. En lui répondant, j'ai réalisé qu'elle comprenait déjà beaucoup de choses. Et que d'ici à ce que le film soit tourné — s'il l'était jamais — elle comprendrait mieux encore comment un projet de film prend naissance. Alors j'ai dit oui.

### **À l'époque, comment avez-vous fait pour vous approprier le projet, afin de vous sentir capable de le réaliser ?**

La musique est une chose si intime. Je ne me voyais pas réaliser un film musical si je n'aimais pas chaque note de chaque chanson. Ça m'inquiétait beaucoup, surtout qu'on voulait le film entièrement en chansons. Les comédies musicales ont en général 10 ou 20 chansons — dont souvent, certaines ennuyeuses. Mais on devait créer pour *Annette* 40 chansons que je puisse voir, puis filmer. Et comment travailler la musique quand on n'est pas soi-même musicien ? Mais le travail avec Ron et Russell a été miraculeusement simple. Ils sont très inventifs, humbles, rapides. Et je connais leur musique depuis si longtemps... c'était comme retourner dans sa maison d'enfance des années plus tard — mais une maison sans fantômes. Le risque quand on a autant de chansons, aussi formidables soient-elles, est que toute cette musique alourdisse terriblement le film, que ça tourne en un gâteau écœurant. Comme un juke-box à fond, sans fin. Ce qui aurait tué l'expérience. Alors il faut

être très attentif à la partition globale du projet, comme on doit l'être au film dans son entier quand on est en montage. L'enjeu est de trouver la respiration naturelle du film. Une autre inquiétude était : comment créer Henry ? Un Henry qui, malgré tout, me serait proche. Et quelle véritable relation père-fille pourrais-je imaginer, dans ce contexte d'« exploitation » ?

### **Pouvez-vous parler de la séquence d'ouverture, avec la chanson *So May We Start* ? Est-elle pensée comme une introduction au film ?**

Pas vraiment au film, plutôt au genre particulier qu'a ce film. Elle doit beaucoup à Sondheim\*\*\*, son *Invocation And Instructions To The Audience*. Et aussi à la tradition du prologue d'opéra, surtout celui magnifique du *Château de Barbe-Bleue* de Bartok.

\*\*\* Stephen Sondheim est un compositeur et parolier américain de comédies musicales, né en 1930.

### **Comme pour la première scène de *Holy Motors*, vous êtes à l'image.**

Oui, et là aussi avec ma fille. Je l'avais imaginée pour elle, moi et nos chiens — mais on n'a pas pu emmener les chiens à Los Angeles. Sur *Holy Motors*, c'était important d'être là avec elle au tout début. Sans doute pour me rassurer, après toutes ces années sans avoir fait de films. Comme si nous nous lancions dans un petit home-movie expérimental. Je vois ces deux derniers films comme des films expérimentaux. *Annette* en est un gros, *Holy Motors* un petit. Je les considère comme « les films que j'ai faits depuis que je suis père ».

### **C'est intéressant de comparer les deux films. *Holy Motors* était particulièrement expérimental; et vous avez raison, *Annette* l'est aussi, mais la ligne du récit est bien plus traditionnelle.**

Beaucoup plus que celle de tous mes autres films, je dirais. Cela vient des frères. Ils m'ont apporté ce conte sombre, que j'ai respecté, je crois.

### **Vers la fin de *Holy Motors*, Kylie Minogue chante une chanson, qui parle d'avoir un enfant...**

De perdre un enfant, en fait. C'était la première fois que j'écrivais des lyrics pour un film. Neil Hannon, de *Divine Comedy*, a composé la musique. Une très bonne expérience. Et un pas de plus vers la réalisation d'un film musical. J'avais toujours été inquiet de ce qui arriverait si, après avoir demandé à quelqu'un d'écrire des musiques, je ne les aimais pas. Mais nous sommes arrivés à une chanson que j'aimais beaucoup, et filmer Kylie fut très beau. Alors j'ai pris confiance.

### **Aviez-vous déjà eu l'envie de tourner un film en Amérique avant ce projet ?**

De faire un film en anglais, oui. C'est ma langue maternelle, même si je l'ai un peu perdue depuis l'enfance. Mais tourner en Amérique, non, ça n'a jamais été un désir fort. Il y a une vingtaine d'années, j'ai eu un projet qui s'appelait *Scars*, un conte faustien entre la Russie et l'Amérique — à New York et sur la route vers la côte ouest. Et dans les années 90, un projet d'adaptation de Peter Ibbetson, entre la France et l'Amérique. Ces années-là, après *Les Amants du Pont-Neuf*, il m'était impossible de travailler en France. Alors



j'ai envisagé tourner aux USA. Ça semblait possible, ou en tout cas moins impossible. Annette aussi a démarré comme projet américain. Je recevais des tas d'emails des producteurs là-bas avec le mot « hyperexcited » partout, mais rien n'avancé vraiment. Alors j'ai rapatrié le projet en France.

### **Pouvez-vous nous parler du tournage à L.A. ?**

Le film avait été imaginé pour Los Angeles. Les frères y vivent, y sont nés. Pendant toutes ces années de préparation, on m'a proposé vingt fois de choisir une autre ville, parce que tourner là-bas coûte très cher. J'ai tenté d'imaginer d'autres villes, mais ça ne marchait pas aussi bien. Je voulais que Henry se déplace à moto comme un cow-boy entre deux mondes — le sien, celui d'Ann — et ça n'aurait pas du tout marché à New York, Paris, ni Toronto. Alors on a dû réinventer L.A. en Belgique et en Allemagne — qui ne sont pas des pays très californiens. Nous n'avons tourné à L.A. qu'une semaine : le prologue, les plans en moto, et la forêt au creux des canyons et des collines.

**Après avoir longtemps travaillé avec le chef-opérateur Jean-Yves Escoffier, c'est Caroline Champetier qui vous accompagne à l'image depuis quelques films. Et vous avez la même monteuse, Nelly Quettier, depuis vos débuts. Pouvez-vous nous parler de ces collaborations au long cours ?**

Quand j'ai commencé le cinéma, j'étais toujours le plus jeune sur le plateau, à part les deux acteurs principaux. Et nos équipes étaient surtout composées d'hommes. Aujourd'hui, c'est l'opposé : je suis pratiquement le plus âgé et travaille surtout avec des femmes. J'ai rencontré Nelly sur mon deuxième film, et notre collaboration n'a jamais cessé. J'ai du mal à dire en quoi elle est si unique, puisque je n'ai connu quasiment qu'elle au montage. Elle est formidable; comme collaboratrice, comme être humain. Très loyale et généreuse. On se bataille pas mal, mais jamais longtemps. J'ai rencontré Caroline bien plus tard, pour un film court tourné à Tokyo il y a une douzaine d'années\*\*\*. J'avais fait mes trois premiers films dans les années 80 avec Jean-Yves à la caméra. Quand il est mort subitement, à Los Angeles, j'ai su que je ne voudrais plus, ne pourrais plus, filmer sur pellicule. Pas sans lui. Découvrir le digital a été un peu un cauchemar mais aussi, grâce à Caroline, une façon de me sauver. Je lui dois beaucoup; elle aussi est très fidèle et généreuse. J'ai besoin de beaucoup de temps avec certains collaborateurs pour un film. Caroline était à mes côtés sur *Annette* trois ans avant le tournage. Peu de chef-opérateurs accepteraient ça — aucun autre peut-être.

\*\*\* *Merde, dans le film à trois réalisateurs Tokyo!*

**Avec Annette, vous revenez au thème boy-meets-girl de vos débuts. J'ai retrouvé chez Henry des traits d'Alex — joué par Denis Lavant dans vos trois premiers films — et de Pierre, joué par Guillaume Depardieu dans *Pola X*. Ils rencontrent une femme, qui les attire immédiatement, intensément. Mais comme ils ne se sentent pas à la hauteur de leurs propres attentes, ils s'abandonnent à une pulsion morbide qui les mène à leur propre destruction et à celle de la relation. Voyez-vous un lien entre ces personnages masculins ?**

Je vois un lien entre leurs interprètes : Denis, Guillaume, Adam. Avant tout, ce sont des garçons intéressants, et tous les acteurs ne le sont pas. Je n'avais vu Adam que dans la série *Girls* et je m'étais dit, comme le prince Mychkin quand il aperçoit Nastassia Filippovna pour la première fois : « Quel visage extraordinaire ! » Et aussi : un corps extraordinaire. Il me rappelait un peu Denis, alors qu'ils ne se ressemblent pas du tout. Adam est grand, Denis est comme moi, plutôt petit. Mais ils ont une étrangeté un peu semblable, deux êtres d'un autre temps. Guillaume et Adam partagent une même présence physique. Ils sont grands, félins, très séduisants, à la fois féminin et masculin. Guillaume était blond, Adam est très brun. L'un est un peu la version inversée de l'autre. Quant à leurs personnages, j' imagine que oui, ils partagent certains traits. Ils cherchent leur salut, mais ils détruisent. Ces temps-ci, je travaille sur de courtes vidéos pour une exposition l'an prochain\*\*\* L'une d'elles évoque les personnages d'hommes dans les films réalisés par des hommes. Ça s'appelle : *Homme, le cinéma te pardonne tout*. Je devrais peut-être ajouter un point d'interrogation.

\*\*\* *Au Centre Pompidou, en mai et juin 2022*



***Dans ses shows, Henry parle beaucoup du rire, mais ce n'est pas un rire joyeux qui parcourt le film. Il utilise des éléments très personnels de sa vie comme matière explosive pour déclencher les rires, et cela va plus tard se retourner comme une arme contre sa femme.***

Le rire devient une question de vie ou de mort. On devait inventer deux shows très différents, qui fassent chacun avancer la narration. Ça a été très difficile, laborieux, un long travail. Je ne sais plus combien de versions, très différentes, on a pu avoir de ces shows. Henry devait être drôle d'une façon qui n'appartiendrait qu'à lui — pas à celle de comiques préexistants, même si on pouvait s'inspirer de certains. Et puisqu'au départ on voulait que tout soit chanté, il nous fallait écrire ces spectacles entièrement en chansons. C'était au dessus de mes forces. Et puis un jour j'ai pensé : peut-être que Henry n'a pas besoin de toujours chanter... Il pourrait glisser de la parole au chant au mime. Ça m'a libéré. Je consultais une amie américaine sur le projet. Lauren Sedovsky. Elle sait tout sur tout : art, littérature, philosophie... C'est elle qui m'a parlé de cette ancienne pantomime de Paul Margueritte, *Pierrot assassin de sa femme* [1881], où le personnage de Pierrot cherche la meilleure façon de tuer sa femme. Il décide finalement de la chatouiller à mort. C'était une inspiration parfaite pour notre thème rire-souffle-et-mort.

***L'acte de chatouiller joue un rôle important dans le film. C'est un signe d'affection, mais avec aussi un aspect menaçant, tabou. C'est un geste sauvage, de bien des façons.***

Oui, enfantin et sauvage. Et on trouve la même morbidity, la même obscénité, dans le chant et le rire. Et le sexe. Chatouiller est sexuel aussi. Si on doit faire un film chanté, il faut montrer ces trucs plus ou moins tabous, des gens qui baisent ou font ces choses triviales qu'étrangement on ne voit jamais dans les comédies musicales.

***Souvent, comme dans les films de Bollywood, les scènes musicales sont des représentations codées de ces choses-là. Mais ici, dans Annette, vous les montrez et les personnages les chantent.***

Un cinéaste indien joue merveilleusement avec ces codes, Guru Dutt. Il était une sorte d'Orson Welles, faisait tout sur ses films — les écrivait, les dirigeait, jouait et chantait dedans. Et, comme Welles, il était autodestructeur. Il a réalisé deux de mes comédies musicales préférées, dans les années 50 : *Fleurs de papier* et *Assoiffé*.

***Adam Driver a-t-il collaboré aux monologues des shows de Henry ?***

Pas à leur écriture, mais à leur interprétation sur scène, oui, beaucoup. Je ne fais d'habitude pas de répétitions, jamais, je n'aime pas ça. Mais j'ai répété avec lui les deux spectacles, quelques heures chacun, au début du tournage. Pour rassurer Adam. Et me rassurer moi. On se connaissait très peu. Et j'étais inquiet quant au rythme

de ces deux très longues séquences, et de la façon dont Henry allait parcourir l'espace de la scène, jouer avec le câble de son micro, etc. Et Adam a proposé beaucoup de choses. Les spectacles sont donc, à l'arrivée, un travail collectif de Sparks, Adam et moi.

***Comment l'idée de Marion Cotillard pour le rôle d'Ann vous est-elle venue ?***

J'ai d'abord rencontré des actrices anglo-saxonnes — le personnage était censé être américain. Mais je ne trouvais pas Ann. J'ai ensuite pensé à des chanteuses qui sauraient peut-être jouer. Sans succès. Je commençais à être inquiet : à part les histoires d'argent et de réputation, l'autre grande raison pour laquelle j'ai tourné si peu de films est ma difficulté à trouver des acteurs *après coup*. Ce qu'on appelle « faire du casting » me semble une mission absurde, quasi impossible. À chaque fois que j'avais imaginé un projet sans avoir l'acteur et l'actrice en tête, j'avais du l'abandonner. Je sentais cette malédiction. Qu'allait-il se passer si je ne trouvais pas Ann, jamais ? Est-ce que je serais capable, pour la première fois, de me forcer à filmer une actrice que je ne voulais pas vraiment filmer ? Quelques années avant le tournage d'*Annette*, j'avais rencontré Marion. Sans beaucoup d'espoir car, je ne sais pas pourquoi, je pensais qu'on ne s'entendrait pas elle et moi. J'avais donc été surpris de beaucoup l'aimer, et de croire en elle pour Ann. Mais il y avait, bien sûr, un problème : elle était enceinte, donc pas disponible pour nos dates de tournage d'alors. Et puis le film a été repoussé, encore et encore — le financement et la production étaient, comme toujours, compliqués :

J'ai dû changer de producteur trois fois, etc. Alors j'ai reproposé le rôle à Marion deux ans plus tard. Et Adam et moi avons été très heureux quand elle a dit oui. J'ai été pendant le tournage, et suis toujours aujourd'hui, très reconnaissant pour tout ce qu'elle apporte au film. Marion a la grâce et le mystère d'une actrice du muet. J'aurais aimé la filmer plus.

### **Et le choix de Simon Helberg pour le rôle du chef d'orchestre ?**

Un peu la même histoire. Pendant toutes ces années pré-tournage, je ne trouvais personne qui puisse vraiment jouer du piano, chanter, et que je voudrais filmer. Je n'avais jamais vu Simon jouer, dans rien. On avait juste prix un verre un soir. Et là encore, on a eu beaucoup de chance : Simon est très singulier, un elfe, et la caméra a adoré le contraste entre Adam et lui.

### **Pourquoi avoir décidé de filmer le public de Henry comme un personnage ?**

Les Sparks avaient écrit cette chanson, *Ok, Ready? Laugh!*, dans laquelle le public chante ses rires. Les seules paroles sont «Ha ha ha ha!». J'aimais beaucoup ça, alors j'ai donné plus de voix encore au public, pour que les spectacles deviennent par moments comme des duos entre lui et Henry.

### **Vous avez dit ne pas aimer répéter. Est-ce que vous respectez par contre d'autres étapes habituelles du travail avec des acteurs ? Par exemple, faites-vous des mises en place avec eux ? Comment préparez-vous vos plans ? Comment savez-vous quand vous avez obtenu la bonne prise ?**

Ces questions sont toujours difficiles pour moi. Le cinéma est une chose que j'ai faite si rarement, une poignée de films seulement en 40 ans. Quand je ne suis pas dans l'action, j'ai tendance à totalement oublier comment on s'y prend, comment je m'y prends. Je ne me vois pas faire. Mais je pense qu'il s'agit toujours d'un mystérieux mélange d'extrême précision et d'extrême chaos. La mise en scène a beaucoup à voir avec la chorégraphie, surtout dans un film comme *Annette*. Même si c'est une comédie musicale sans danses, la musique et le chant poussent les choses et les gens à bouger autrement. Si on s'y prend bien, les corps, les motos, les arbres peuvent sembler danser. Le travail avec les acteurs est, lui aussi, question de précision et de chaos. Marion est à l'aise avec les deux, même si elle est plus portée vers la précision. Adam, selon les moments, a plus besoin de l'un ou de l'autre. Alors en tournant certaines scènes, il peut se sentir perdu, ou devenir très nerveux. C'est sans doute que je lui demandais trop de précision, ou au contraire le laissais dans un trop grand chaos. Mais évidemment, ce sont dans ces moments qu'il va donner son travail le plus inspiré, le plus inventif. On est peut-être un peu pareil sur ce point. J'ai beaucoup aimé filmer Adam. J'ai toujours fait beaucoup de prises. Moins aujourd'hui — depuis que je suis passé au digital, je ne visionne

plus les rushes, alors ne ressens plus le besoin de retourner chaque plan comme autrefois. Des fois, on veut une nouvelle prise parce qu'on est à la recherche d'une chose précise. Mais souvent, c'est le contraire : on a besoin de se perdre, flotter un peu, pour rejoindre ce point qui est pour moi comme une illusion de déjà-vu, « une mémoire du présent ». Ce sentiment d'être au milieu d'un rêve... oui, on a déjà vu ou rêvé ça... « Je me suis déjà trouvé ici », mais je ne le savais pas.

### **À mesure que le film avance, on s'habitue au style atypique du chant. Les chansons se substituent aux dialogues parlés et à leur naturalisme. Comment avez-vous décidé que les chansons adopteraient ce ton naturel, et comment avez-vous communiqué ce choix aux acteurs ?**

La décision première a été que les acteurs chanteraient *live* sur le tournage, pas en *playback*. Une évidence pour moi, mais pas facile pour les gens impliqués — gens du son, de l'image, gens d'argent, et pour les acteurs bien sûr. Ça implique de ne pas chercher la performance. Chanter devient plus naturel; souffle et respiration deviennent visibles, font partie du jeu. C'est émouvant à faire, ou à voir faire. C'était plus simple pour Adam que pour Marion je crois. Marion voulait que son chant soit toujours meilleur, Adam n'avait pas trop ce souci. Quand la caméra tournait, il était acteur, pas chanteur. J'aime comment ils chantent l'un et l'autre dans le film, chacun à sa façon très intime.

**Est-ce un hasard si le peignoir et le blouson en cuir de Henry sont de la même couleur que le costume de M. Merde dans Tokyo ?**

Non. Je suis tombé amoureux de ce vert. Il est particulièrement intense, surtout filmé la nuit ou dans l'obscurité d'un théâtre. Maintenant, tout mon appartement est peint en différentes teintes de ce vert. Si vous regardez *Mauvais sang*, tout est rouge, noir ou bleu. Je n'avais jamais utilisé le vert avant Tokyo! Aujourd'hui, je sais pas pourquoi, je suis dans une phase verte et jaune. Alors Henry est vert, et Ann est jaune.

**L'histoire d'amour du film est complexe, alors que sa mise en images évoque les livres de contes et le fantastique.**

Il y avait un aspect roman-photo dans le livret des Sparks. Mais j'ai dû faire attention, car ça amène une ironie, et l'ironie a tendance à tout désarmer, et à fatiguer. Dans mes films précédents centrés sur un amour, les amants se rencontraient au cours du film. Mais dans *Annette*, on comprend qu'ils viennent de se rencontrer, juste avant le début du film. J'ai aimé cette idée, mais ça n'est pas facile à faire : ne pas montrer la rencontre, juste cette timidité propre aux nouveaux amants, leur embarras, leur appréhension.

**Vous avez déclaré que vos idées de films commençaient toujours avec une ou deux images. Cela a-t-il été le cas aussi pour Annette ?**

Comme ça n'était à l'origine pas mon projet mais celui de Sparks, *Annette* a vraiment commencé avec la musique, leur musique. Et même si je n'ai bien sûr rien composé, je me suis souvent senti plus compositeur que réalisateur — ce qui en fait avait déjà été le cas, souvent, sur mes films précédents. Je n'avais aucun acteur en tête et, surtout, aucune idée de comment filmer un bébé, de sa naissance à six ans... un bébé qui chanterait... Le film semblait impossible à faire. Mais je suis habitué à ça, et tous les films devraient être impossibles à faire. La première image qui m'est venue était plutôt un sentiment ou une intuition : une petite étoile, seule et perdue dans un noir infini — *Annette*, minuscule face au monde. J'ai alors pensé à Masha, petite fille ukrainienne. J'avais vécu il y a des années avec sa jeune mère et elle, en Ukraine. Elle avait deux ans à l'époque, une enfant merveilleuse. Par moments elle ressemblait presque à une vieille dame; mais elle avait une beauté singulière qui me touchait beaucoup. Masha est devenue l'inspiration pour notre *Annette*.

**Vous avez dit que le cinéma d'animation vous laissait froid. C'est toujours vrai ?**

Oui. Ça peut me plaire quelques minutes, si ma fille insiste vraiment pour que je regarde un Miyazaki avec elle par exemple. Mais ça ne m'intéresse pas. J'aime le mouvement réel. Et mon amour du cinéma commence avec : une personne qui en regarde une autre. Un homme qui filme la femme qu'il a choisie, une femme qui filme l'homme qu'elle a choisi. J'aime filmer la nature, les villes, un flingue, des engins, des feux d'artifices ou des explosions. Mais j'ai besoin avant tout d'un visage, du corps humain. La peau, les yeux — et que les émotions s'y reflètent.

**Annette elle-même est d'abord une marionnette. Comment en êtes-vous venu à ce choix ?**

Comme toujours, en disant d'abord « Non, non, non » à beaucoup de choses. « Non » à un bébé digital. « Non » à l'imagerie 3D. Par goût ou dégoût personnel, et à cause de ce qu'on appelle « *the uncanny valley* »\*\*\* — vallée qui serait plus étrange et dérangeante encore dans le cas d'un petit enfant. Et quand vous travaillez avec cette sorte d'imagerie, tout est fait après coup, en post-production, ce qui est anti-émotionnel. Je ne me voyais pas tourner le film sans qu'*Annette* soit parmi nous, sur le plateau, seule ou dans les bras des acteurs. J'ai ensuite dit « non » à la robotique, l'animatronique. *Annette* devait être quelqu'un ou quelque chose que je pourrais comprendre, pas un ordinateur. Une chose élémentaire, artisanale. J'ai alors pensé à une marionnette. Je ne connaissais rien à l'art de la marionnette — mais au moins, ça devait

être possible de trouver quelqu'un capable de créer une marionnette émotionnelle.

\*\*\* « *La vallée de l'étrange* » : théorie selon laquelle plus une représentation artificielle de l'humain lui est ressemblante, plus ses imperfections nous mettent mal à l'aise.

### **C'est un grand risque que vous avez pris.**

Un risque excitant. Mais je n'avais pas le choix. Pour la première fois peut-être, j'ai dû vraiment penser à un public futur : les gens vont-ils accepter un film dans lequel une marionnette surgit soudain — sans que personne ne mentionne le fait que c'est une marionnette ? Un film dont aucun des autres personnages, joués par des gens réels, ne la voit jamais comme une marionnette — à part Henry, peut-être ?

Mais on faisait une comédie musicale, chantée, et mes films ne sont de toute façon pas naturalistes — alors la réalité du film était déjà « hors de ce monde ». J'ai imaginé la scène où Ann donne naissance à Annette pour présenter la marionnette au public. Dans le monde du film, elle est un bébé réel, mais nous pouvons tout de suite voir qu'elle n'est pas un bébé de chair et de sang.

### **Comment avez-vous trouvé les marionnettistes ?**

Au départ, *Annette* était un projet américain, alors j'ai commencé par travailler avec des sculpteurs à L.A. Puis le film est devenu une coproduction franco-japonaise et j'ai travaillé avec une marionnettiste à Tokyo. Mais je n'arrivais jamais à voir Annette, et

ça commençait à devenir un cauchemar. Et puis j'ai rencontré Gisèle Vienne, metteuse en scène et chorégraphe très douée. Comme Rimbaud, elle est née à Charleville, qui est aujourd'hui le centre mondial de l'art de la marionnette. Et elle m'a présenté des gens avec qui elle avait fait l'école de marionnette là-bas. C'est comme ça que j'ai rencontré Estelle [Charlier], jeune marionnettiste. Je l'ai tout de suite bien aimée, elle m'inspirait confiance. Je lui ai montré des photos de la petite Masha et quelques semaines plus tard, j'ai reçu des images de sa première version d'*Annette* — une ébauche très rugueuse, très belle. *Annette* devenait possible. Estelle m'a ensuite présenté Romuald [Collinet], qui avait fait l'école avec elle. Ils travaillaient ensemble depuis, créant leurs marionnettes et leurs spectacles. C'est elle qui allait concevoir le visage d'*Annette*, à différents âges; et lui s'occuperait du corps du bébé, et de toutes les choses techniques. Estelle et Romuald ont sauvé le projet.

### **Étaient-ils présents sur le plateau ?**

Oui, chaque fois qu'*Annette* l'était. Ils manipulaient sa marionnette, avec parfois un ou deux marionnettistes en plus pour certaines scènes complexes. Ou alors ils n'étaient pas loin, pendant que je tournais avec les acteurs, à tenter des choses avec elle pour des scènes à venir. Le soir, ils me montraient des vidéos de leurs essais. Marion, Adam et Simon aussi ont manipulé Annette, mais Estelle et Romuald étaient toujours là, cachés quelque part, sous un lit ou je-ne-sais-où.

**Cela représente un rare souci du détail et de l'artisanat pour un film d'aujourd'hui.**

C'est une fierté. La post-production a seulement servi à effacer les marionnettistes quand ils n'avaient pas pu se cacher totalement de la caméra.

**Vous avez plusieurs fois prononcé le mot « réel ». Et vous avez dit un jour que le cinéma était un médium en lutte avec le réalisme. Vos films semblent aller de plus en plus vers l'artifice. Comment expliquez-vous cette dissonance ?**

La question du réalisme au cinéma est très ancienne. Mais je n'ai jamais vraiment compris ce qu'on entend par réalisme. Il me semble que chaque cinéaste se doit d'inventer son propre classicisme, son *réel de cinéma* à elle ou lui. Depuis mes débuts, j'aime filmer dans des décors construits, jouer avec des perruques, des prothèses... Dans mon deuxième film, tourné en grande partie dans une usine désaffectée, j'ai commencé à teindre les cheveux des acteurs, à leur mettre des lentilles de contact colorées. Pour mon troisième film, le pont de Paris et ses alentours étaient des décors, construits à la campagne. Pour *M. Merde*, tout était faux bien sûr: fausse barbe, faux ongles, faux yeux... Et le monde de *Holy Motors* est tout entier tirillé entre artifice et réalité. J'aime certains cinéastes qui se confrontent à la réalité nue, mais j'ai tendance à aller vers toujours plus d'artifice. J'espère que mes films sont vrais, malgré tout.

***Avec les séquences Showbiz News, le film veut-t-il aborder la célébrité, et la force destructive qu'elle peut avoir en 2021 ?***

Elles ont plutôt à voir avec cet aspect roman-photo de la première partie du film. Ann et Henry sont « riches et célèbres ». Je trouve très difficile de filmer les gens riches. Toujours ce problème de l'ironie. Les seuls de mes films qui présentent des gens riches sont *Pola X* et *Annette*. Ce sont aussi les seuls dont je n'ai pas imaginé le récit moi-même.\*\*\* Je ne suis pas Douglas Sirk hélas, et les temps ont changé depuis les années 50, quand les «riches et célèbres» pouvaient passer pour les dieux vaniteux et fragiles d'une tragédie grecque. Mais l'idée de succès est très intéressante — *Pola X* avait aussi ce thème. Si on le désire, ou pas; puis si on l'obtient, ou pas; et enfin, si le succès nous réussit : est-ce qu'il nous grandit ou nous rabougrit?

\*\*\* *Pola X* est adapté du roman de Herman Melville, *Pierre* ou les Ambiguïtés.

***La célébrité d'Ann est clairement source de malaise pour Henry. Ce qui m'a fait penser à Une Étoile est née. Henry a souvent des jugements dépréciatifs sur lui-même, en rapport avec son succès à elle, et cela nourrit ce qu'on pourrait appeler sa « masculinité toxique ».***

J'avais décidé qu'il avait eu une enfance pauvre et brutale, et que celle d'Ann avait été insipide mais protégée. D'autre part, l'opéra est vu comme un art noble, raffiné, alors que le comique de scène est considéré comme un art populaire, mineur, voire vulgaire. C'est donc presque une lutte des classes qui

se joue entre elle et lui. Bien sûr, comme toujours dans les histoires d'amour, c'est ce grand écart qui les a d'abord attirés l'un vers l'autre — la presse les appelle *La Belle et le Bâtard*. Mais ensuite, Henry devient comme un ces types qui voit une strip-teaseuse dans un club, tombe amoureux d'elle, l'épouse, puis la bat parce qu'elle est une strip-teaseuse.

***Vous avez souvent parlé de votre amour pour King Vidor. En voyant Annette, j'ai pensé à La Foule et au personnage de James Murray, proche de celui d'Henry McHenry. Il est très épris d'Eleanor Boardman, et puis tout tombe en disgrâce. À la fin, il y a ce moment plein de malaise où on les voit rire à un spectacle de vaudeville. Mais bien sûr il n'y a aucune joie dans ce rire, à cause de tout ce qu'on vient de voir.***

Oui, quelques plans plus tôt, Murray a fait une tentative de suicide, devant son jeune fils.

***Le couple a perdu un enfant, aussi.***

Oui. Je me suis toujours senti très proche de ce film. Un autre film de Vidor a été important pour *Annette* : *Mirages* [*Show People*]. Ça parle de cinéma et d'amour, avec aussi une sorte de lutte des classes. Les deux personnages sont acteurs dans des films burlesques à petit budget. Ils se rencontrent à une cantine d'Hollywood, tombent amoureux. Mais on commence à proposer des rôles « sérieux » à la femme, drames et tragédies qui la rendent célèbre, adulée — tandis que lui continue sa carrière de comique. Alors ils se déchirent. C'est magnifique. Dans ces deux films,

Vidor fait le portait d'hommes qui sont comme des enfants, des hommes bons mais très immatures et autocentrés. Ce sont des gosses, à qui il arrive parfois d'avoir des gosses.

***J'ai été frappé par une des répliques du spectacle de Henry: « La comédie, c'est pour moi la seule façon de dire la vérité sans se faire tuer. » Pouvez-vous développer cette idée ?***

Oscar Wilde qui a dit quelque chose comme ça. Mais nous devons tous en passer par là, nous devons tous trouver notre façon de dire la vérité sans nous faire tuer. Je parle de la vérité quant à nous-mêmes.

***Pouvez-vous nous parler du motif du singe dans le film ?***

Quand j'étais enfant, mon père avait une femelle chimpanzé, Zouzou. Elle était très jalouse. Il la gardait dans la salle bain près de la chambre des parents, attachée par une longue chaîne, et la nuit elle sautait sur le lit et attaquait ma mère. Quelques années plus tard, j'ai eu deux singes à moi, petits avec une longue queue, Saï et Miri. Ça a été une expérience très triste, très morbide. Ils sont tombés malade, se déshydrataient. Je les ai installés dans le petit tiroir de mon bureau, avec du coton. Chaque fois que j'ouvrais le tiroir, je les voyais tout tremblants. On a finalement dû les euthanasier. Les singes représentent à la fois un danger, la sauvagerie — et le martyr. Je les aime beaucoup. Comment sont-ils arrivés dans *Annette* ? Comme souvent, par une série de coïncidences. Je cherchais un titre pour le spectacle de Henry, et me

suis souvenu qu'un théologien des temps anciens avait surnommé Satan « le singe de Dieu ». Alors j'ai appelé le show « The Ape of God » — j'aimais comment ça sonnait, comme un surnom de catcheur, « Le Gorille de Dieu ». Puis les marionnettistes ont proposé qu'Annette ait un jouet à elle, une peluche. C'était intéressant, l'image d'une marionnette qui manipule une autre créature, plus petite. On a choisi une peluche de singe. Et un jour, j'ai vu qu'une des marionnettistes avait fabriqué un grand King Kong, pour un de ses propres spectacles, et j'ai voulu lui trouver une place dans le film. Petit à petit, les singes ont envahi le film, et sont devenus comme un lien entre père et fille, sauvagerie et enfance.

**Il y a souvent des motos dans vos films. Les personnages sont en perpétuel transit, à moto ou par d'autres moyens. Vous avez dit avoir eu une moto quand vous étiez jeune...**

J'ai toujours une moto. On peut rêver sur une moto. J'aime juste filmer des gens à moto, surtout de nuit : un homme ou une femme amoureux, ou un couple, si vulnérable sur ces puissants engins. La recherche de la vitesse, de zéro gravité. Ce que Léo Ferré appelait « le sourire de la vitesse ».

**La séquence dans laquelle six femmes accusent Henry semble onirique, déconnectée de la réalité du film. Ann est sur la banquette arrière de la voiture, elle s'endort, on dirait qu'elle rêve la scène. J'ai eu du mal à imaginer la chute en disgrâce de Henry. Dans le livret de Sparks, il avait simplement de moins**

en moins de succès, avec le temps. Mais je voulais que sa chute soit brutale. J'ai cherché ce qui pourrait vraiment mal tourner dans un de ses spectacles. C'est arrivé à quelques comiques, dans la vraie vie. Michael Richards a connu le succès avec la série *Seinfeld*, et puis un soir où il était sur scène pour son stand-up, il a soudain piqué un coup de gueule furieusement raciste. Sa carrière s'est finie là. En France, Dieudonné aussi avait un grand succès. Il est étrangement passé en quelques années de la gauche à la droite extrême, et ses provocations antisémites ont fini par tuer sa carrière. Bill Cosby, lui, a fini en prison pour avoir violé des femmes. Mais ces cas-là, qui impliquent violence, sexe ou racisme, étaient beaucoup trop réels pour notre film. Ils auraient fait de Henry un méchant trop évident, trop tôt dans le récit. Alors j'ai pensé : d'abord, il ne va pas faire quelque chose de terrible, il va seulement fantasmer une chose terrible, et le public ne le lui pardonnera pas — parce que la vérité, même pour un comique, a apparemment ses limites. Et alors il faut que Ann, elle aussi, fantasme une chose terrible, en rapport avec Henry. Lui a des visions d'elle agonisant encore et encore sur scène, et il joue avec l'idée de la tuer. Et elle rêve qu'il est accusé par six femmes des les avoir abusées.

**Pourquoi avoir voulu inclure la culture #MeToo dans le film?**

Ça n'était pas une volonté, et #MeToo n'avait pas encore débuté quand on a imaginé le film. Mais ça montait. De plus en plus de femmes sortaient du

par des hommes. Plus de femmes cinéastes sont apparues depuis que j'ai commencé, mais ça reste quand même principalement une histoire d'hommes, d'hommes blancs. Et souvent, ces films d'homme blanc nous présentent un personnage d'homme blanc qui se comporte comme un monstre, mais que le film pardonne. « Homme, le cinéma te pardonne tout. » Mais on peut penser qu'il va y avoir de plus en plus de cinéastes qui ne seront ni hommes ni blancs, et que ce que le cinéma pardonnera ou ne pardonnera pas nous secouera bientôt de nouvelles façons.

**Pour Henry, pensiez-vous aux mauvais comportements masculins, à la manière dont ils sont liés, ou pas, à la création artistique?**

Oui, mais c'est une chose à laquelle j'ai toujours pensé. Les mauvais hommes, mauvais pères, et ces créateurs qui ont été parfois des hommes repoussants mais qui m'ont tant inspiré. À commencer, quand j'étais jeune, par l'écrivain Céline.

**Vous pensez que c'est trop attendre d'un artiste, qu'il soit aussi quelqu'un de bien ?**

Pas trop, mais pas la bonne exigence. Il y a bien sûr de grands artistes qui semblent avoir été de belles personnes, comme Beckett ou Bram van Velde. Autant qu'on sache, ils ont souffert mais n'ont pas fait souffrir. Et cette beauté instille leur travail. Mais je ne suis pas sûr qu'il y ait tant d'artistes comme ça. Chaplin était-il quelqu'un de bien ? Ou Patricia Highsmith — que j'aime beaucoup ? Les deux comiques les plus doués de l'époque, à mon avis, sont Dieudonné et Louis C.K.



L'un est un antisémite délirant, l'autre semble avoir forcé des femmes à le regarder se branler.

**Annette ne se transforme en vraie petite fille qu'à la fin, quand elle est complètement seule.**

C'est le côté *Pinocchio* du film — et la raison pour laquelle j'ai ajouté la dernière scène, en prison. Et la réalité est souvent celle-là : c'est à partir du moment où l'enfant commence à se débarrasser des adultes que la vérité de l'enfant débute. C'est ce que j'ai vécu. Et c'est pour ça que j'ai changé de nom à 13 ans. Je n'ai aucune envie que ma fille me rejette un jour, mais c'est comme ça que les choses se passent. Que l'enfance passe. Annette apparaît et elle dit : «Oui, j'ai changé, et c'est fini. Maintenant, tu n'as personne à aimer.»

**La scène est très choquante: elle est cette petite fille innocente, qui a traversé beaucoup de choses, mais on ne s'attend pas à ce qu'elle les ait analysées par elle-même. Elle est déterminée à briser le lien avec son père, son dernier lien familial. Cela a dû être particulièrement difficile à écrire et à tourner?**

Oui. Mais les films avec certitudes ne sont pas intéressants. Un film ne prend vie que lorsqu'on y met ses doutes et peurs. Qu'on s'y confronte à ce qui nous semble impossible, inimaginable. Comme le fait que notre propre fille puisse se retourner contre nous à jamais.

**Je voulais vous interroger sur le thème de l'orphelin. Vous avez déjà évoqué ce vœu d'enfance : se réveiller dans un monde où l'on est complètement seul. Un songe effrayant mais aussi très libérateur, que vous avez assimilé à votre expérience du cinéma. Annette devient littéralement orpheline, à la fin.**

Je me sens très proche d'elle. C'est comme dans *La Nuit du chasseur*, mais elle n'a ni grand frère, ni Lillian Gish pour la protéger. Elle se retrouve vraiment seule face à cet homme-père.

Le cinéma est fait pour l'orphelin en nous. Je me souviens de l'expérience, à mon arrivée à Paris, de découvrir des films, seul dans l'obscurité — surtout des films muets. Il y avait ces mêmes éléments dont vous parlez : libération et effroi. Être assis dans le noir, entouré de beaucoup de corps étrangers, face à quelque chose de bien plus grand que soi, quelque chose qui n'est pas sa famille... c'est très puissant.

**Vous étiez seul à un jeune âge, je crois. Je pense à cette phrase de Fassbinder : « On m'a laissé seul et j'ai poussé comme une fleur. »**

C'est une bénédiction, pour certains enfants, que d'être laissés seuls quand le chaos règne autour. C'est le bénéfice qu'ils tirent des drames, des tragédies familiales. Le chaos leur permet de s'inventer ou se réinventer.

**Une dernière question : comment avez-vous trouvé la petite fille qui joue Annette dans la scène de prison ?**

Après avoir imaginé la scène, j'ai eu peur de ne jamais la trouver — une petite fille capable de faire face à Adam, de prononcer ces mots... de les chanter. Mais Carmen Cuba, notre directrice de casting à Los Angeles, l'a trouvée. La petite Devyn [Mc Dowell] venait d'avoir cinq ans. De toutes les fillettes qu'on a vues, en France, en Angleterre et aux USA, elle était la plus jeune, la plus imprévisible, et celle avec la capacité d'attention la plus courte. Mais c'est celle que je voulais filmer. La séquence en prison a été tournée à la toute fin. Alors l'aventure du film s'est terminée comme elle avait commencé : dans l'inquiétude de savoir si la petite Annette se révélerait à la hauteur des aspirations du film. Sauf que c'était à présent une Annette de chair et de sang, plus notre Annette marionnette. J'ai pensé : « Merde, le sort de notre film est maintenant tout entier entre les mains de cette fillette ».

Mais ça n'était que justice: elle et la marionnette avaient le rôle-titre après tout. Et comme dit Henry, « Annette est un miracle. Oui, les miracles existent ».





# A D A M D R I V E R

## **Comment vous êtes-vous engagé dans l'aventure d'Annette ?**

Leos m'a contacté il y a environ sept ans pour me proposer le rôle. Et voilà.

## **Quelle a été votre réaction initiale au projet ?**

Très enthousiaste, immédiatement.

## **Qu'est-ce qui vous a convaincu de participer à ce projet ?**

Le fait que ce soit Leos. Et qu'il s'agisse d'un film musical écrit par Sparks. Il y avait toutes ces grandes séquences qui nécessitaient un énorme travail, et tant de scènes émotionnelles. C'était un vrai défi, mais le résultat promettait d'être singulier.

## **Qu'est-ce qui vous a donné envie de travailler avec Leos Carax ?**

Le sentiment que ses acteurs avaient une grande liberté avec lui. Ses plans sont insensés, et exigent beaucoup de tous ses collaborateurs.

## **Y a-t-il certains de ses films en particulier qui vous ont inspiré ?**

Très difficile pour moi d'en choisir un : ils ont tous des scènes et des moments inoubliables.

## **Comment dirige-t-il ses acteurs ?**

J'ai l'impression qu'il vit, qu'il partage chaque instant avec ses acteurs et ses collaborateurs. Il ne dirige jamais avec un mégaphone; il est au contraire très concentré et au plus près de ses acteurs. Il a un formidable sens du détail. Il sait parfaitement orchestrer des moments de pure spontanéité au cœur de chorégraphies extrêmement exigeantes. Et il est très drôle. C'est l'un des plus grands cinéastes de tous les temps.

## **La plupart des dialogues sont chantés. Comment vous êtes-vous préparé à la dimension musicale du rôle ? Comment se sont passées les répétitions ?**

Pour le chant, j'ai retrouvé Michael Rafter avec qui j'avais travaillé sur *Marriage Story*. J'ai répété les chansons avec lui pendant plusieurs mois. Leos et Sparks étaient très précis sur la sonorité qu'ils souhaitaient et nous ont bien fait comprendre que la narration passait avant la perfection du chant. On avait tout pré-enregistré en studio, par sécurité, mais sur le tournage on a chanté tous les morceaux en live. Et Leos a gardé le live à 90%.

## **C'est la première fois que vous produisez un long métrage. Comment pourriez-vous définir ce rôle ?**

Pour moi, un rôle fondamental. Ça vous force à réfléchir aux enjeux concrets du tournage, tout en travaillant à une chose abstraite. C'est une bonne chose. Sur un plateau, tout le monde se retrouve dans cette situation, et je ne vois pas pourquoi les acteurs y échapperaient.



# M A R I O N C O T I L L A R D

## **Quel était votre rapport au cinéma de Leos Carax avant d'embarquer dans l'aventure Annette ?**

Je ne sais plus exactement quel âge j'avais quand j'ai vu pour la première fois *Les Amants du Pont Neuf*, mais je sais que j'avais déjà envie de devenir actrice. J'avais adoré le film, ses moments de grâce, sa poésie, tout m'avait bouleversée. Et puis il y avait Juliette Binoche, dont le rôle, la performance et l'aura me faisaient rêver à l'époque. Je suis tombée amoureuse de l'artiste qu'est Leos Carax, et j'ai vu tous ses autres films au fil du temps, jusqu'au dernier, *Holy Motors*, qui est selon moi un chef-d'œuvre.

## **Le scénario d'Annette était un objet très singulier, entre le récit narratif et le livret d'opéra scandé par les chansons des Sparks. Quelle fut votre première impression de lecture ?**

Quand j'ai reçu le scénario, je savais déjà que c'était un film entièrement chanté, que la narration ne s'écrivait qu'en chansons. J'étais déjà convaincue en quelque sorte, je me sentais tellement chanceuse d'avoir cet objet entre les mains. Et puis la lecture m'a totalement séduite : j'aimais le côté lumineux de la comédie musicale opératique, et en même temps la noirceur profonde de ce que le film raconte.

## **Est-ce que vous avez néanmoins hésité un peu à vous lancer dans le projet ?**

J'avais immédiatement envie de travailler avec Leos, mais j'ai eu une hésitation quant à ma capacité à pouvoir donner tout ce qu'il fallait au personnage. Leos est un cinéaste très rare, qui fait très peu de films. Ça rajoute forcément à la pression, à la peur de ne pas être à la hauteur de l'artiste qu'il est. Donc oui, j'ai un peu hésité. J'ai demandé à mon professeur de chant s'il pensait que je pouvais en très peu de temps être à la hauteur de ce qui m'était demandé, même s'il était entendu que je ne pouvais pas devenir une chanteuse d'opéra en quelques semaines à peine. On savait dès le départ que l'on devait trouver une technique pour les parties de chant lyrique, mixer ma voix à celle d'une chanteuse professionnelle. Le défi était quand même de taille. Mon professeur m'a dit que ce serait difficile, qu'il faudrait beaucoup travailler, mais que l'on pouvait y croire. J'avais besoin de son assentiment pour dire « oui ».

## **Connaissiez-vous la musique des Sparks avant ce projet ? Qu'est-ce qu'elle vous inspire ?**

Je ne connaissais pas du tout leur musique, mais à l'adolescence j'étais fan d'une chanson des Rita

Mitsouko, « Singing in the shower », dont j'ai appris plus tard qu'elle avait été écrite par les Sparks. Et puis je les ai rencontrés pour ce projet, et leur conviction, leur croyance dans le film m'ont bouleversée. Les Sparks étaient là depuis le tout début d'*Annette*, à son origine. Il y a quelque chose de libérateur quand on se met concrètement au travail, pour des artistes qui ont porté un projet pendant si longtemps, qui se sont battus jusqu'au bout pour que ça existe. Le film allait se faire, ils le savaient, et il y avait une joie partagée par tous : la joie d'être au service d'un projet et d'un artiste uniques.

## **Comment définiriez-vous la musique qu'ils ont composée pour ce film ?**

Je dirais que c'est un opéra, même si toutes les chansons ne sont pas opératiques. Les thèmes abordés, le lyrisme et la flamboyance des compositions, tout rapproche *Annette* d'un opéra, modernisé bien sûr.

## **Dans vos premières discussions avec Leos Carax, comment le cinéaste vous parlait-il de votre personnage ? Quelle était sa vision du rôle, quelles indications vous a-t-il communiquées ?**

On n'a pas vraiment parlé du personnage avec Leos lors de notre première rencontre, ni de sa vision du film. Il y a

quelque chose chez lui de profondément énigmatique, et en même temps de très concret. La communication avec lui s'est rapidement faite autour du travail, de la technique, du chant et de la musique. Par la suite il m'a envoyé beaucoup de références sur Ann, qui m'ont permis de mieux appréhender le personnage. Il m'envoyait des vidéos d'interview de Romy Schneider, dont il aimait le mélange de force et de douceur, et puis il était très attentif aux costumes que j'allais porter, à la silhouette d'Ann, ses couleurs de référence. J'ai vu Ann prendre vie au fur et à mesure du travail.

***Dans Annette, Ann est une célèbre cantatrice en couple avec Henry, un comédien de stand-up dont la carrière s'effondre brutalement, et qui bascule peu à peu dans la folie. On pourrait dire que c'est un film de ruptures, à divers égards. Qu'est-ce que le film raconte du couple selon vous ?***

Ce qui me marque le plus dans le film, c'est ce qu'il nous raconte de l'égo dans un couple. Comment l'égo peut être un puissant moteur d'accomplissement personnel, et en même temps nous amener à nous éloigner totalement de soi. Comment ce besoin de reconnaissance, cette pathologie, peut prendre toute la place et nous transformer en monstre, capable de manipuler ceux qui nous sont les plus proches. Ann et Henry sont tous les deux très exposés, et quand deux personnes éprouvent ce besoin de reconnaissance et atteignent cette célébrité, il y a forcément une sorte de concurrence diffuse qui s'installe, qui ronge le couple, et dont on ne sait pas quoi faire. Le film est très fort là-dessus, sur cette pathologie intérieure qui nous dévie de notre amour et peut nous conduire à la destruction.

***Le film décrit aussi le trajet d'un père vers son enfant, une sorte de réconciliation avec la paternité. Mais il le fait à la manière de Carax, d'une façon totalement fantasmagorique, en recourant à des grandes figures opératiques, des fantômes, des marionnettes, des rêves, etc. Etiez-vous sensible à cette manière qu'à Leos Carax de transfigurer le réel et l'autobiographie ?***

Oui, c'est sa grande singularité. Il y a chez lui cette espèce de poésie, qui permet de raconter des choses un peu surnaturelles, mais qui touche à des émotions pures, sincères, profondes, de l'humain et de ce qui le traverse – autant dans sa beauté que dans sa noirceur. Ses films lui ressemblent beaucoup. Il y a chez lui une vraie noirceur en effet, mais contrebalancée par un amour constant de la farce, du ridicule. C'est, à mon sens, le cinéaste qui a le plus magnifié le ridicule, qui a su le rendre beau. Je n'avais pas tellement d'a priori à son propos avant de le rencontrer, mais j'étais forcément un peu intimidée : c'est l'artiste qui m'avait fait rêver lorsque j'étais jeune, et celui sur lequel on disait tant de choses. Mais lorsque je l'ai rencontré, la première chose qui m'a frappée c'est son humour. Leos est un enfant qui fait des blagues. Je n'aurais jamais imaginé ça de lui. Il n'y avait pas une journée sur le plateau où je ne l'ai vu sourire, et chercher ça, chercher la blague, l'humour. Il a une grande vitalité.

***Leos Carax est connu pour sa méticulosité en tournage, et sa manière notamment de s'adresser aux acteurs presque en chuchotant, à l'oreille. Est-ce l'expérience que vous avez eu du tournage ?***

C'est quelqu'un de très précis sur un tournage, et en même temps très flamboyant. Il est totalement amoureux de ce métier, du plateau, de l'acte de filmer, des acteurs, et il est très respectueux : en tant qu'actrice, c'est magnifique de se sentir regardée et aimée par un artiste comme lui. Ce qui m'a frappée sur le tournage c'est aussi qu'il est attentif au moindre détail : la manière dont un vêtement va tomber, dont on véhicule une intention, etc. Il était d'une concentration absolue, d'autant plus que le tournage était un vrai défi, car Leos voulait que toutes les chansons soient live. Sur la plupart des comédies musicales classiques, vous enregistrez vos morceaux en préparation et puis vous faite du playback sur le plateau. Mais là, Leos voulait que tout soit entièrement en direct. Ça rajoutait à la complexité du plateau : on se retrouvait à chanter dans des positions très compliquées, en faisant le dos crawlé ou en mimant un cunnilingus ; des positions acrobatiques qui modifient techniquement votre chant. Mais c'était l'effet que Leos recherchait : il voulait que les voix soient modifiées, contrariées, par le réel.



**Parlez-nous de votre approche du chant et de la musique, justement. Comme s'est déroulée votre collaboration avec la chanteuse Catherine Trottmann, dont la voix a été mixée à la vôtre, pour toutes les parties lyriques ?**

Nous savions dès le début que je ne pourrais pas assumer seule le chant d'opéra. C'est impossible d'atteindre le vibrato d'une soprano en à peine trois mois de préparation. Nous voulions donc procéder en mixant ma voix à celle d'une chanteuse professionnelle, mais nous ne l'avons trouvé qu'une fois le film terminé, ce qui rajoutait à la complexité. J'ai eu une très belle relation avec Catherine Trottmann, en me trouvant presque dans la position d'une réalisatrice : je lui donnais des indications sur la voix, sur les intentions des chansons, etc. C'était à la fois très compliqué d'avoir à céder une partie de ma performance à quelqu'un d'autre, et en même temps le dispositif était très stimulant.

**C'est la première fois aussi que vous donniez la réplique à Adam Driver. Il a dans le film une force et une physicalité impressionnantes. C'est un anti-héros ténébreux. Comment s'est passée votre collaboration ? Comment avez-vous notamment composé avec la violence qui traverse votre duo ?**

Adam a été là depuis le début du projet, il l'a porté avec une grande conviction. On s'est rencontrés pour la première fois à New York, en studio d'enregistrement, en plein milieu d'une session de chant. C'est un acteur incroyable, et nous avons dès le début le sentiment d'être dans la même équipe, au service d'un cinéaste unique. Leos a pris notre main et nous a entraîné avec lui, dans son projet. La première chanson que l'on a interprétée tous les deux ce jour-là était « *We love each other so much* », la grande déclaration d'amour du film. C'est toujours un peu étrange et intimidant de démarrer une première relation de travail par ce genre d'effusion sentimentale, mais Adam et moi nous sommes très vite rencontrés sur le terrain du rire. Lui et moi sommes des grands gosses sur un tournage. L'humour nous permettait de déminer un peu toutes les difficultés auxquelles on allait devoir faire face. Nous avons eu une très belle relation sur ce film, on a réussi à faire vivre ces personnages très sombres, très destructeurs, tout en gardant chez nous une forme de légèreté. C'est ça, aussi, la clé du travail de Leos.





# SIMON HELBERG

A photograph of actor Simon Helberg, dressed as a conductor, with his arms raised and a baton in his right hand. He is looking upwards with a focused expression. The background is dark and filled with the blurred outlines of an orchestra and a concert hall.

*« Être sur le plateau du film de Leos me donnait le sentiment d'être dans une église - calme et intériorité. C'est un homme follement visionnaire et brillant, et l'une des plus grandes joies de ma vie a été d'accompagner cette vision.*

*Mon personnage, le chef d'orchestre, entame sa carrière comme simple accompagnateur, en quête d'attention et de reconnaissance. Mais par dessus tout, il aspire à se faire aimer d'Ann. C'est un écorché vif romantique, avec une pureté adolescente et une intégrité mises à l'épreuve par sa soif de notoriété et son désir de nouer un lien avec Annette, la fille d'Ann »*



# CAROLINE CHAMPETIER

## DIRECTRICE DE LA PHOTOGRAPHIE

« Ces deux années de fabrication d'Annette ont été une expérience que nous souhaiterions à tout technicien de cinéma. Déjà, passer tout ce temps en chansons nous élevait un peu au-dessus du sol.

Et la gageure technique de chaque séquence demandait tant de concertation et de rigueur que notre interdépendance nous constituait en bande autour d'un chef, jamais autoritaire, souvent drôle mais d'une ténacité redoutable quant à son imaginaire.

Tout était l'objet d'essais, de tentatives, d'expérimentations, ce saint Thomas ne croyait que ce qu'il voyait...

À notre charge d'inventer qui un mur de vagues, qui une plage au clair de lune, un fantôme, une enfant de 0 à 6 ans, un cube de fumée, une vraie forêt derrière le rideau de fer d'un théâtre, un stade en folie...

Dans la banlieue où nous préparions le film, chaque département avait son atelier. Nous avons construit là une Black Maria\* entièrement faite de tissu noir dans laquelle nous filmions les preuves de nos avancées. Quand « ça marchait », une joie profonde s'emparait de nous. Irrésistiblement, nous étions passés de Lumière à Méliès. »

\*Surnom donné par les employés de Thomas Edison au premier studio de l'histoire du cinéma mondial à West Orange dans le New Jersey.

# RON MAEL ET RUSSELL MAEL



## SPARKS

---

Ils sont les instigateurs d'une partie de la musique électronique et rock la plus contemporaine et la plus influente. Fondé en 1968 à Los Angeles, Sparks est un groupe de pop-rock mené par Ron et Russell Mael, qui s'est notamment fait connaître pour son morceau culte « This Town Ain't Big Enough for Both of Us », paru en 1974 sur l'album *Kimono My House*. Après avoir été un des groupes clef du glam rock, Sparks décide d'évoluer et de devenir un duo de synth-pop et de musique new wave, s'inspirant alors des productions de musique disco. Mêlant des instrumentations électroniques à des grands riffs organiques, leur musique a influencé les groupes d'electro rock comme New Order, et Depeche Mode. Évoluant et changeant constamment de style à chaque nouvel album, le groupe continue de sortir régulièrement des disques tout en se produisant sur scène plus de 45 ans après leurs débuts.

### **Comment est né le projet Annette ?**

En 2009, nous avons été approchés par la radio nationale suédoise pour créer un drame musical, avec comme seule consigne d'y incorporer un élément suédois. C'est ainsi qu'est née l'idée de « The Seduction of Ingmar Bergman », un fantôme musical explorant ce qui aurait pu se passer si Bergman s'était expatrié à Hollywood par appât du gain et d'une notoriété plus grande que dans sa Suède natale, au risque de vendre son âme artistique à la machine Hollywood. Le succès de ce projet nous a aidé à réaliser que nous pouvions explorer de nouvelles formes musicales que la chanson pop de 3 minutes tel que nous l'avons fait pendant des décennies au sein de notre groupe Sparks. En 2011, nous avons ressenti le besoin de nous mesurer à un nouveau projet narratif, et c'est là que nous avons créé notre comédie musicale, *Annette*. Au départ, nous concevions ce projet comme un nouvel album des Sparks, mais cette fois avec une histoire et trois personnages principaux, soit un ensemble suffisamment limité pour présenter sur scène ce projet d'« opéra », comme une tournée des Sparks. Nous jouerions chacun l'un des deux rôles masculins, Henry McHenry et le Chef d'Orchestre, et nous ferions

appel à une voix féminine pour jouer le rôle d'Ann sur notre tournée. Alors que la musique, l'histoire et l'album étaient terminés, les choses ont pris un tournant tout à fait différent. En 2013, nous étions au Festival de Cannes et avons été présentés à Leos Carax, qui avait utilisé la chanson des Sparks « How Are You Getting Home » dans son dernier film *Holy Motors*. Nous avons ressenti une vraie affinité avec Leos après notre rencontre. Une fois rentrés à Los Angeles, nous lui avons envoyé *Annette* sans rien attendre de sa part, simplement pour lui montrer ce sur quoi nous travaillions à ce moment-là. Il nous a répondu qu'il aimait beaucoup l'album et souhaitait en faire son prochain projet. Quelques semaines de réflexion plus tard, Leos nous a annoncé qu'il aimerait beaucoup faire d'*Annette* son prochain film. Ce fut une immense surprise, nous étions sur un petit nuage. En tant que grands fans de tous ses films, imaginer que Leos Carax réaliserait notre projet était au-delà de nos rêves.

### **Comment s'est passée la collaboration avec Leos Carax ? Pouvez-vous nous dire quelques mots sur le processus créatif ?**

Pendant 7 ans, nous nous sommes vus avec Leos à Paris et à Los Angeles, pour affiner certains éléments de l'histoire et de la musique. Cela a été un processus très long, mais nous étions tous les trois si déterminés à faire exister *Annette* que nous n'avons rien laissé se mettre en travers de notre emploi du temps transatlantique. Lorsque nos agendas respectifs ne nous permettaient pas de nous voir en face à face, nous nous échangeons nos derniers fichiers. Dès lors que Leos a présenté

le projet à Adam Driver et que ce dernier a donné un retour très favorable, nous sentions que ce serait un super film.

### **Quel type de musique essayiez-vous de créer ?**

Nous sommes convaincus qu'il existe de nouvelles approches dans la création d'une comédie musicale. Nous avons toujours souhaité aborder *Annette* avec un ton naturaliste. Les mouvements pourraient parfois être stylisés, mais ne seraient pas pensés comme des chorégraphies telles qu'on en voit dans les comédies musicales traditionnelles. Avec Leos, nous étions d'accord pour dire que le film serait un drame mais avec des personnages dont la façon de chanter serait plus conversationnelle.

### **Comment s'est passé l'enregistrement ?**

Au départ, nous avons réalisé nous-mêmes tous les enregistrements à Los Angeles. Russell interprétait le personnage d'Henry McHenry, tandis que Ron interprétait celui du Chef d'Orchestre. Sur les premiers enregistrements, c'était une chanteuse lyrique de Los Angeles qui chantait les parties d'Ann. Quand elle n'était pas disponible, Russell chantait ses parties. Nous avons des années de versions des morceaux, parfois avec soit Ron soit Russell faisant plusieurs personnages.

Après qu'il ait accepté le rôle, nous avons rencontré Adam pour discuter du ton de son chant. Encore une fois, nous étions tous sur la même longueur d'onde quant au style du chant pour le film. Et quel bonheur d'enfin pouvoir écouter Adam faire les parties que Russell a chanté pendant des années et des années !

C'était au-delà de ce que l'on pouvait espérer. Marion Cotillard a également apporté quelque chose de frais et d'excitant au personnage d'Ann. Plus tard dans le processus, Simon Helberg a endossé le rôle du chef d'orchestre, autrefois chanté par Ron, et a fait un travail formidable pour donner vie à ce personnage. Et bien sûr, Leos a amené ce projet encore plus loin grâce à sa vision artistique.

### **Selon vous, quel rôle joue la musique dans un film ?**

Il y a de nombreux grands compositeurs dans le cinéma aujourd'hui. Néanmoins, l'art de créer la musique et l'histoire d'un film musical nécessite une autre partie du cerveau que celle utilisée pour créer une bande originale instrumentale. Les personnages vivent et respirent à travers la sensibilité, le ton et les paroles de la musique. Dans *Annette*, nous voulions tous que la quasi-totalité des dialogues soient chantés. C'était un gros challenge, mais nous en sommes extrêmement fiers.

## LA BO DU FILM

# MUSIQUE ORIGINALE : SPARKS

PAROLES : RON MAEL, RUSSELL MAEL, & LC

À l'origine un album - jamais dévoilé au public - du flamboyant duo composé des frères Ron et Russell Mael, *Annette* est devenu un film musical à la suite de leur rencontre avec Leos Carax. Ayant su rester l'un des groupes les plus novateurs et créatifs du paysage musical au fil d'une carrière de cinquante ans, il était naturel que leur collaboration avec le réalisateur français visionnaire donne naissance à une œuvre sans commune mesure.

La bande originale d'*Annette*, co-écrite par Sparks et Leos Carax, composée, arrangée et orchestrée par Sparks, permet également de retrouver derrière les micros le casting de haute volée du film : Adam Driver (Henry), Marion Cotillard (Ann) et Simon Helberg (Le chef d'orchestre). Produite par Sparks, la bande originale du film se dévoilera le 2 juillet sur les plateformes de streaming et de téléchargement, ainsi qu'en CD. Le vinyle sortira le 9 juillet. Les deux magnifiques éditions vinyles 180g, l'une de couleur noire et l'autre, exclusive la FNAC, de couleur verte, seront proposées dans une pochette gatefold et s'accompagneront d'une affiche exclusive avec une illustration alternative supervisée par Leos Carax.

## TRACKLIST



BANDE ORIGINALE DISPONIBLE CHEZ  
MILAN RECORDS/SONY MASTERWORKS



- 01 .....Sparks, Adam Driver, Marion Cotillard, Simon Helberg - So May We Start
- 02 .....Sparks, Marion Cotillard - True Love Always Finds a Way
- 03 .....Adam Driver, Marion Cotillard - We Love Each Other So Much
- 04 .....Simon Helberg - I'm an Accompanist
- 05 .....Marion Cotillard, Catherine Trottman - Aria (The Forest)
- 06 .....Sparks, Adam Driver, Marion Cotillard - She's Out of this World!
- 07 .....Sparks, Six Women - Six Women Have Come Forward
- 08 .....Sparks, Adam Driver - You Used to Laugh
- 09 .....Marion Cotillard - Girl From the Middle of Nowhere
- 10 .....Adam Driver, Marion Cotillard - Let's Waltz in the Storm!
- 11 ..Adam Driver, Hebe Griffith, Marion Cotillard, Catherine Trottman - We've Washed Ashore - Baby Aria (The Moon) - I Will Haunt You, Henry
- 12 .....Adam Driver, Wim Opbrouck - Premiere Performance of Baby Annette
- 13 .....Adam Driver - All the Girls
- 14 .....Adam Driver, Marion Cotillard, Catherine Trottman - Stepping Back in Time
- 15 .....Adam Driver, Devyn McDowell - Sympathy for the Abyss

L I S T E  
A R T I S T I Q U E

HENRY Mc HENRY ..... ADAM DRIVER

ANN DESFRANOUX ..... MARION COTILLARD

CHEF D'ORCHESTRE ..... SIMON HELBERG

ANNETTE ..... DEVYN Mc DOWELL

SPARKS ..... RUSSELL MAEL

SPARKS ..... RON MAEL

# LISTE TECHNIQUE

HISTOIRE ORIGINALE DE .....	RON MAEL ET RUSSELL MAEL	.....	UGC
PAROLES.....	RON MAEL, RUSSELL MAEL, & LC	.....	DETAILFILM
IMAGE.....	CAROLINE CHAMPETIER	.....	SCOPE PICTURES
MONTAGE.....	NELLY QUETTIER	.....	WRONG MEN
CRÉATION MARIONNETTES.....	ESTELLE CHARLIER ET ROMUALD COLLINET	.....	RTBF (TÉLÉVISION BELGE)
SUPERVISION MUSICALE.....	PIERRE-MARIE DRU	.....	EUROSPACE PIANO GARIDI FILMS
PRODUCTEURS EXÉCUTIFS MUSIQUE.....	PIERRE-MARIE DRU & MARIUS DE VRIES	.....	ARTES
ARRANGEMENTS ET ORCHESTRATIONS ADDITIONNELS.....	CLÉMENT DUCOL	.....	CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE
DIRECTEURS MUSICAUX.....	CLÉMENT DUCOL & FIORA CUTLER	.....	EURIMAGES
SON.....	ERWAN KERZANET, KATIA BOUTIN, MAXENCE DUSSERE, PAUL HEYMANS & THOMAS GAUDER	.....	SACEM
MIX MUSIQUE.....	YANN ARNAUD & NICOLAS DUPOURT	.....	FILM- UND MEDIENSTIFTUNG NRW
DÉCORS.....	FLORIAN SANSON	.....	FFA FILMFÖRDERUNGSANSTALT
COSTUMES.....	PASCALINE CHAVANNE	.....	TAX SHELTER DU GOUVERNEMENT FÉDÉRAL BELGE VIA SCOPE INVEST
MAQUILLAGE ET COIFFURE.....	BERNARD FLOCH	.....	SCREEN FLANDERS UNE INITIATIVE DE L'AGENCE POUR L'INNOVATION ET L'ENTREPRENEURIAT (VLAIO)
DIRECTION DE PRODUCTION.....	TATIANA BOUCHAIN	.....	EN COOPÉRATION AVEC LE FONDS AUDIOVISUEL DE FLANDRE (VAF)
DIRECTION DE POST-PRODUCTION.....	EUGÉNIE DEPLUS	.....	WALLIMAGE (LA WALLONIE)
ASSISTANTS RÉALISATEUR.....	MICHAEL PIERRARD	.....	CENTRE DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES
.....	AMANDINE ESCOFFIER	.....	LVT, ASUR, INTERCERAMIC & MONEX VIA EFICINE
.....	JULIE GOUET	.....	AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS, GOVERNMENT OF JAPAN
.....	JULIETTE PICCOLLO	.....	EN ASSOCIATION AVEC.....
UN FILM PRODUIT PAR.....	CHARLES GILLIBERT, P.G.A	.....	KINOLOGY
.....	PAUL-DOMINIQUE VACHARASINTHU	.....	INDÉFILMS 8
.....	ADAM DRIVER	.....	COFINOVA 16
COPRODUIT PAR.....	FABIAN GASMIA	.....	PALATINE
.....	GENEVIÈVE LEMAL	.....	ÉTOILE 17
.....	BENOÏT ROLAND	.....	CINÉIMAGE 14
.....	ARLETTE ZYLBERBERG	.....	CINEAXE
.....	KENZO HORIKOSHI	.....	SOFTVICINE 7
.....	JULIO CHAVEZMONTES	.....	SG IMAGE 2018
.....	CONSUELO FRAUENFELDER	.....	TALIPOT STUDIO
.....	GRÉGOIRE MELIN	.....	KINOLOGY
UNE COPRODUCTION.....	CG CINÉMA INTERNATIONAL	.....	AMAZON STUDIOS
.....	TRIBUS P FILMS INTERNATIONAL	.....	UGC
.....	ARTE FRANCE CINÉMA	.....	
.....	THEOFILMS	.....	

**DEVIN McDOWELL** **ANGÈLE**  

 AVEC LA PARTICIPATION DE.....  
 RÉGIE FLORIAN SANSON SCÉNARIO PASCALINE CHAVANNE MAQUILLAGE ET COIFFURE BERNARD FLOCH DIRECTION DE PRODUCTION TATIANA BOUCHAIN MONTAGE NELY QUETTIER CRÉATION MARIONNETTES ESTELLE CHARLIER ET ROMUALD COLLINET SUPERVISION MUSICALE PIERRE-MARIE DRU SON ERWAN KERZANET KATIA BOUTIN MAXENCE DUSSERE PAUL HEYMANS THOMAS GAUDER PRODUCTEURS EXÉCUTIFS MUSIQUE MARIUS DE VRIES SUPERVISION MUSICALE FIORA CUTLER  
 AVEC LA PRODUCTION DE ARTE FRANCE ZDF / ARTE CANAL + CINÉ + PROXIMUS VOO & BE TV AVEC LE SOUTIEN DE.....  
 EN COOPÉRATION AVEC LE FONDS AUDIOVISUEL DE FLANDRE (VAF) WALLIMAGE (LA WALLONIE) CENTRE DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES LVT ASUR INTERCERAMIC & MONEX VIA EFICINE AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS GOVERNMENT OF JAPAN INDÉFILMS 8 COFINOVA 16 PALATINE ÉTOILE 17 CINÉIMAGE 14 CINEAXE SOFTVICINE 7 SG IMAGE 2018 TALIPOT STUDIO KINOLOGY DESCRIPTION SALLES VIDÉO FRANCE UGC  
 © 2024 UGC CINÉMA INTERNATIONAL / THEOFILMS / TRIBUS P FILMS INTERNATIONAL / ARTE FRANCE CINÉMA / UGC IMAGES / DETAILFILMS / SCOPE PICTURES / WRONG MEN / RTBF (TÉLÉVISION BELGE) / PIANO

