



Histoires d'Adèle H.



Éditions de l'Œil

Histoires d'Adèle H.

*À propos d'Adèle Haenel, du jeu, des films, des personnages,
du hors-champ, du regard et autres réflexions.*



Histoires **d'Adèle H.**

*À propos d'Adèle Haenel, du jeu, des films, des personnages,
du hors-champ, du regard et autres réflexions.*

2	IDENTIFICATION D'UNE FEMME Gaël Teicher —
12	BROUILLER LES PISTES entretien avec Adèle Haenel —
25	ON VA TE MANGER entretien avec Christel Baras —
32	LA CAMÉRA AMOUREUSE D'UN VISAGE entretien avec Christophe Ruggia —
41	UNE APPARITION DE CINÉMA entretien avec Céline Sciamma —
86	UNE MINUTE SANS CLIGNER DES YEUX entretien avec Bertrand Bonello —
88	LES GRANDES ACTRICES SONT DES FEMMES INTELLIGENTES entretien avec Katell Quilévéré —
123	Filmographie d'Adèle Haenel

IDENTIFICATION D'UNE FEMME

(le personnage / la personne et son hors-champs)

Adèle Haenel – Céline Sciamma le dit joliment – c'est *aussi* une voix.
Une voix qui traîne avec elle quelques histoires de cinéma à faire passer en contrebande.

Une voix de grand écran. *Bigger than life*.

Plantons le décor.

Il y a dans cette voix quelques fantômes familiers. Un voile.

Le voile, c'est celui de la pellicule.

De ses perforations, des griffes qui entraînent le mouvement, une projection dans une salle obscure. La voix se pose et avec elle retombe lentement la poussière après un duel, le vent dans le désert, le colt remis à la ceinture alors que la poudre est encore chaude... Quarante tueurs sont passés par là derrière une blonde cavalière.

Dans la voix d'Adèle Haenel, il y a aussi une ombre aperçue dans la brume – l'ombre fugace d'une enfant sauvage, voire autiste –, un sous-bois où seul l'œil attentif voit rôder elfes, lutins et anges aviateurs qui seuls ont des ailes, dans le clair-obscur, le long d'un chemin de traverse, d'un pont suspendu, d'une grotte cachée derrière une cascade, d'un torrent trop longtemps retenu dans la roche, un torrent d'histoires à dire et d'idées à creuser. Une voix tapie, prête à surgir plus qu'à rugir, à délivrer un murmure...

La voix d'Adèle, c'est le western et le cinéma d'aventure, c'est l'enfance crue, une comptine... une chanson indienne.

Une voix de chair et de mots – oui, une voix qui roule chaque mot comme on roule une cigarette, pour lui donner sa juste épaisseur, sa juste densité, son juste poids, sa juste poésie, sa musique secrète, et partir en fumée.

Et si l'on suit la fumée des yeux, se laissant hisser par les volutes, on va finir par croiser un regard – parce qu'Adèle, c'est *aussi* un regard. Et *aussi* « autre chose ».

Une façon d'habiter un film comme on déforme un pull pour le faire à son corps, à sa peau, à sa structure. Une façon de s'habiller d'une émotion en la modelant, en se l'accaparant, en la pliant à soi. En la métamorphosant en une image physique, abrupte, sensible. Parce qu'Adèle est *aussi* une actrice muette – peut-être le comble pour une voix...

S'il pleut et qu'elle lève les yeux au ciel, l'écran s'inonde et le monde s'écroule. Puis elle plante son regard dans le mur devant elle et le burlesque s'invite. On est passé en une saccade – en quelques images, moins qu'il n'en faut pour faire une seconde – du tragique des *Deux orphelines* (à elle seule !) au comique des *Lumières de la ville* – où Adèle tient à la fois le rôle de Charlot et celui de la jeune aveugle – peut-être le comble, cette fois, pour un regard...

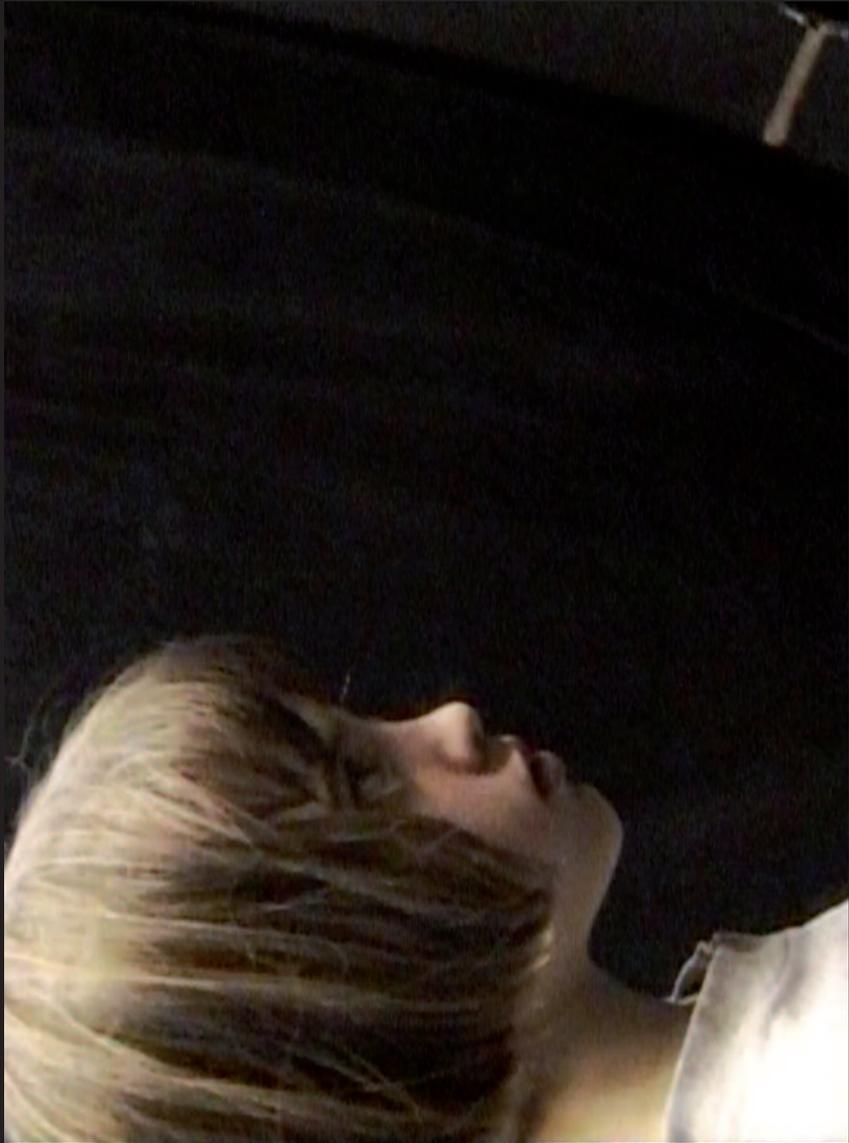
Cette même jeune aveugle qui, dans un film parlant, aurait pu dire ce que Delphine Seyrig – une voix, *aussi* – susurre à Jean-Pierre Léaud dans *Baisers volés* : « Je ne suis pas une apparition, je suis une femme ». Et pourtant, si, Adèle est une apparition. Un surgissement, même. Une incarnation. Le cinéma.

Gaël Teicher

















BROUILLER LES PISTES

Entretien avec **ADÈLE HAENEL**, un jeudi de soleil montreuillois.

En milieu d'après-midi, l'ami PLR nous fait signe, enthousiaste et ému : « J'ai croisé Adèle Haenel dans le métro ! J'ai croisé Adèle Haenel dans le métro ! Elle est magnifique, le wagon était plein et on ne voyait qu'elle ! » Avouons-le, nous avons pris un plaisir plein de fierté (déplacée) à lui répondre : « Ah, oui, c'est quand elle est partie de nos bureaux, où nous venions de passer deux heures à discuter avec elle... »

A.H.

— Le premier rôle, c'est Chloé dans *Les Diables*.

Une forme de hasard. Il y a eu un casting dans le collège de mon frère, pour trouver des adolescents qui aient l'air plus jeune que leur âge – c'est souvent ainsi, pour des questions légales, de responsabilité... Mon frère était en 4^e, il faisait la bonne taille, il lui a été proposé de se présenter au casting. Comme de mon côté je faisais du théâtre dans mon école, il s'est mis à me narguer, sur le mode de : « Moi, je vais faire du cinéma... » Bon, il ne m'a pas dit ça, mais disons que ça a tout de même créé une forme de chamaillerie entre nous... réglée par mon père en nous envoyant tous les deux au casting, que j'ai passé en essayant vraiment de le réussir. Ça a marché, puisque j'ai eu le rôle... et on a énormément travaillé. Christel Baras, la directrice de casting, a une façon de faire assez unique. D'ailleurs, j'ai eu de la chance – même si d'autres sont comme ça... Mais elle a vraiment un « truc ». Surtout avec des débutants... Pour elle, le casting est une rencontre : elle veut comprendre à qui elle a affaire. Parfois, un casting, c'est tout un procédé, « profil gauche, profil droit », de façon un peu militaire... Ce n'est pas forcément comme ça que tu obtiens les meilleures choses. Christel m'a juste demandé de raconter ma vie, ce que j'aimais. Puis il fallait improviser sur le thème : « Tu as un petit ami et le directeur t'empêche de le voir, te dit *d'arrêter de trainer avec lui, cette espèce de gangster...* » J'ai essayé, je me suis un peu... énervée... Christel a dû voir un truc, mais je ne sais pas quoi : plus tard, j'ai revu l'essai, ce n'était pas très bon !

- I'Œil** — À ce moment-là, celui du casting réussi, vous pensez devenir comédienne ?
- A.H.** — Non, parce que ça ne me semblait pas possible. Précisément, je n'avais pas fait le lien entre le cinéma et le jeu. En fait, je n'avais pas compris qu'il y avait des acteurs au cinéma. Je ne savais pas que ça existait. Au théâtre, je savais, je comprenais, parce que je jouais à la Maison Pop' de Montreuil, puis à l'école primaire Diderot, où j'étais. J'adorais ça mais je n'avais pas compris que c'était un métier. Pourtant, je me souviens qu'au casting je me suis vraiment dit que je devais faire tout mon possible pour réussir, que je n'avais rien à perdre. Donc, il y avait quand même quelque chose de conscient...
- I'Œil** — Et après le tournage, vous pensez être comédienne ?
- A.H.** — Tout d'abord, il s'est passé longtemps entre le casting et le tournage. J'avais onze ans lorsque j'ai présenté le casting, en décembre 2000. On a tourné à l'été 2001. Entre décembre et le tournage en juillet-août-septembre, il y a donc eu plusieurs mois de préparation. Ensuite, *Les Diables*, ça a été une expérience compliquée, complexe, riche de tant de choses que je n'ai pas pu le « digérer » simplement en me disant : « Ah, je suis comédienne. » J'étais totalement dépendante de cette expérience. C'était franchement nouveau pour moi : dans mon expérience d'enfant, je n'avais jamais rien vécu qui s'apparentait à ça – en termes de responsabilités, d'introspection, de découverte de soi, de qui on est, ni même de challenge. Je ne savais pas jouer : j'avais juste été mise en situation – dans une situation particulière –, avec des gens

particuliers qui m'auront permis de jouer. Ce qui signifie que ça ne m'appartenait pas du tout, en fait. Donc, non, je ne me considérais pas comme une actrice. D'ailleurs j'étais mauvaise actrice : après *Les Diables*, j'ai arrêté, puis j'ai repris le théâtre au lycée... je n'y arrivais plus. J'étais complètement inhibée par ce que j'avais fait, par le fait de toujours vouloir savoir avant... Comme j'avais eu une expérience professionnelle, je pensais devoir être meilleure, je voulais toujours être en avance sur les autres... Ce qui ne marchait pas, parce que c'était une façon de ne pas s'engager. Et donc, j'étais très mauvaise. J'ai renoué le fil très progressivement... J'étais dans une attitude à la fois très prétentieuse et extrêmement peureuse, qui consistait à se dire : « Je suis un génie, regardez ce que j'ai fait, c'est quelque chose d'incroyable. » Sauf que c'est quelque chose que j'avais fait, auquel je n'étais plus capable de me confronter, et j'étais donc dans une sorte de fuite.

Ça, c'est la situation avant *Naissance des pieuvres*, en 2006. J'avais recroisé Christelle Barras par hasard – dans la rue, à l'époque des manifestations lycéennes, et dans le voisinage... – et elle m'avait dit avoir une proposition pour moi : c'était le casting de *Naissance des pieuvres*. J'ai, à ce moment-là, fait pour la première fois la rencontre de Céline Sciamma, devenue plus tard ma compagne et mon premier partenaire de réflexion et d'action. Cette rencontre a été le plus déterminante dans mon parcours. Par la suite, tout ne s'est pas produit immédiatement : j'ai d'abord dû travailler à déconstruire l'inhibition, ce qui a pris du temps. Les premiers « bout-du-chemin » de ce travail, ça a été *L'Apollonide*, en

2010 – ma première grosse année de cinéma, avec trois films –, puis quand j’ai refait du théâtre, deux ans plus tard, avec Arthur Nauzyciel, avec qui j’ai vraiment dû remettre le travail au centre.

L’Apollonide a été une expérience assez matricielle pour moi. Il y avait quelque chose de très ouaté sur le tournage, ce lieu clos à Saint-Rémy-lès-Chevreuses – et ce trajet tous les matins en RER B, traverser la forêt... Bonello n’avait pas écrit de personnage identificatoire, c’était très chorégraphié, l’idée d’une espèce de ballet, où il fallait laisser la place aux uns et aux autres. Il y avait cette réflexion liée au problème qui peut surgir dans un groupe : tu as toujours l’impression que, toi, tu n’es pas intéressante, qu’il faudrait que tu fasses autre chose que ce que tu fais pour l’être. Ce qui crée des phénomènes de coagulation d’un certain style de jeu. Là, il fallait seulement assumer qui l’on était, justement pour éviter cela. Être à cette place-là, à ce moment, dans le jeu, et rester à cette place-là. C’est ce qui a marché dans le film. Il n’y a pas forcément de contagion des jeux les uns sur les autres, bien au contraire, les rôles ont des couleurs très marquées. Malgré la ouate et l’opium ! C’est un film à couches, une chasse au trésor, le contraire de la démonstration d’un point de vue unique. Ça évoque ce qui est dit dans *La Mouette* : « Il faut peindre la réalité non pas telle qu’elle est, ni telle qu’elle devrait être, mais telle qu’elle se représente en rêve. » Le cinéma de Bonello ressemble à cela...

Quant à *La Mouette*, justement, au travail avec Nauzyciel... Je n’avais jamais fait de théâtre en professionnelle, et là,

il s’agissait de jouer Macha dans *La Mouette*, à Avignon, dans la Cour d’honneur ! Et Arthur m’a juste dit : « Si ça te va, ça me va ! » Puis il y a eu *Suzanne* – j’ai travaillé les deux à la suite l’un de l’autre. Avec cet enchaînement, je découvrais d’autres choses que ce que j’avais fait dans *Les Diabes*, expérience fondatrice. Jusque-là, j’étais toujours imbibée de l’idée qu’il n’y avait qu’une façon de jouer, et que les autres façons étaient nécessairement... plus faibles. Le jeu, c’était ça : cette intensité, aller chercher ces émotions-là, de cette manière-là. Je n’arrivais pas à remettre ça en question. C’est comme si la vérité était au centre de tout le processus, aux dépens du jeu. Et maintenant, ce qui m’intéresse vraiment, c’est le jeu, et non l’idée de la vérité des sentiments. Évidemment, ça marche de pair, ce serait absurde de les opposer, mais il y a dans la notion de jeu, une plus grande liberté. Le jeu, c’est... Simplement comme un jeu mécanique. La vis, l’écrou... C’est ce qu’il faut travailler. Qu’est-ce que le cinéma ? La retranscription de la réalité ? Oui, bon... On dit toujours qu’il faut qu’il y ait de la vraisemblance... Mais... Pour moi un personnage, c’est une personne avec un hors-champs. C’est pourquoi le reproche fait à des films qui ont pour cadre le théâtre (comme celui que vient de tourner Léa Fehner) ce reproche d’être nombriliste, ne tient pas. Qu’est-ce que le théâtre ? C’est là où l’on voit des personnages. Un personnage, c’est quoi ? Une personne – quelque chose d’un tant soit peu essentiel – avec un hors-champs, dont une part n’est pas représentée. Ça, ça parle à tout le monde. Parce que les personnages, c’est de l’ordre du quotidien de chacun. La construction d’un personnage,

comme le rapport de *sa* vérité avec *son* personnage, sont du domaine de la vie de tous les jours. C'est pourquoi faire des films sur le théâtre, ce n'est pas « parler du milieu du théâtre » de façon nombriliste : c'est parler de représentation, laquelle, jusqu'à preuve du contraire, est avec... la vie, la mort, etc., un sujet essentiel, qu'on ne peut abstraire de notre vie sociale. Nous sommes en représentation. Il ne s'agit pas de dire que nous sommes « faux », mais on vit bel et bien ce rapport du jeu à la réalité...

I'Œil — Est-ce que vous abordez de la même façon un « premier rôle » et un « second rôle » ?

A.H. — Ai-je fait beaucoup de premiers rôles ? *Les Diables*, le téléfilm *Déchainées*, *Les Combattants*... Peu ! Est-ce que ce n'est pas d'une certaine façon un argument d'agent ? « Un premier rôle, c'est de la visibilité... ». Déjà, trier, choisir des films, se dire « celui-ci, j'y crois, je crois sincèrement à ce projet », ça laisse beaucoup de films sur le côté. Alors, si on ajoute un tri par la taille du rôle... je pense que je ferais un film tous les quatre ans !

I'Œil — Mais est-ce qu'il y a une différence d'investissement entre tenir *Les Combattants* sur vos épaules et celles de Kevin Azaïs et partager *L'Apollonide* entre une dizaine ou une quinzaine de comédiens ?

A.H. — ... Si je suis « nulle », le film de Bertrand Bonello peut tout de même être bon, puisqu'en effet, ça ne repose pas sur moi, j'occupe moins d'espace. C'est plus facile... et plus difficile à la fois ! Les conséquences paraissent moindres...

Donc on peut penser que la prise de risque l'est aussi. Bien que... L'ingénieur du son de Bonello – en tous cas pour *L'Apollonide* – est une espèce de monstre qui s'appelle Jean-Pierre Duret, immense ingénieur du son absolument sans pitié, magnifique : impossible avec lui de passer entre les mailles du filet, de se la jouer un peu dilettante, sous peine d'entendre aussitôt : « Je n'ai rien compris à ce que tu as dit, on la refait ! » Il est très exigeant, entre autres très attaché à la diction... Voilà, être moins au centre ne veut pas dire être moins sous pression. Bien sûr, c'est le réalisateur qui dirige, mais Bertrand était parfaitement conscient du fait que l'exigence maniaque de Jean-Pierre était un atout pour le film, et en tant qu'acteur, on profite de l'occasion pour travailler. Pour revenir aux *Combattants*, je n'ai jamais pensé que c'était un « rôle principal », que j'avais cette pression-là... Mais peut-être que je n'y ai pas pensé aussi parce qu'à la base, c'était un petit film, économiquement parlant, tourné en cinq ou six semaines – ce qui n'est pas long pour un tournage de long métrage... Et parce qu'avec Thomas, nous nous sommes vraiment bien compris, sur ce qu'il voulait faire, je n'ai pas vraiment pensé à ça... ça a été comme un très grand cri...

I'Œil — Un personnage évolue-t-il au fil d'un tournage ou bien suivez-vous scrupuleusement quelque chose que vous avez conçu, prévu, pensé ?

A.H. — Sentir où tu en es de tes réflexions, de ta vie, va influencer ta façon de jouer... Souvent, on joue en été – là, ça change un peu, le succès amenant à jouer plus et plus longtemps, mais jusque-là, le cinéma, pour moi, ça a

quasiment toujours été les périodes d'été... *Les Combattants*, le film d'André Téchiné – qui a un titre si compliqué que je dis toujours « le film de Téchiné », de peur de me tromper ! –, *Suzanne*, même *Alyah...* *Les Ogres...* sont des films tournés entre juin et octobre. Donc, ça s'inscrit dans un cycle où tu as le temps de réfléchir « autour » : tu rentres chez toi, tu as du temps, tu vas voir des films, tu discutes, et puis... tu évolues. Donc, le temps de ma réflexion, il est à cet endroit-là. Mais au moment du tournage, je ne pense pas que mon personnage doit être comme ci ou comme ça, je ne me lance pas dans un type de construction un peu « théâtrale » du personnage, autour d'une façon de marcher, ou d'un TOC, ou... Ce n'est pas ce qui m'intéressait cette année-là, celle des *Combattants* et de *L'homme qu'on aimait trop*. Ce qui m'intéressait, c'était le rapport à l'énergie... Et le fait de chercher... de ne jamais savoir ce qu'on allait faire. Donc de créer un maximum de possibilités d'accidents.

Dans *L'homme qu'on aimait trop*, par exemple, le pacte avec André, c'était que lui prenait en charge la cohérence du projet, et moi, j'oubliais presque le scénario en arrivant sur le tournage – enfin, je savais tout de même ce que l'on était en train de faire, mais j'oubliais tout pour ne m'intéresser qu'au présent du cinéma. Ne pas essayer de démontrer avoir compris quelque chose, juste essayer de vivre quelque chose que je n'avais pas encore vécu. Alors, certainement, un personnage évolue, doit évoluer... Sur un tournage, j'ai toujours l'impression d'être normale, jusqu'au moment où je me rends compte que je suis avec d'autres fous. Dès lors, je deviens de

moins en moins normale au fur et à mesure des jours, parce que la « réalité » à laquelle se référer, c'est le jour d'avant, donc chaque jour il s'agit d'essayer d'en faire un peu plus, de pousser un peu, d'aller encore un peu plus loin... Ton état de normalité évolue et bien sûr, le personnage évolue avec toi... et bien sûr en fonction des évolutions du scénario, des rapports humains...

l'Œil

— Avez-vous un projet de jeu en commençant le tournage d'un film ?

A.H.

— Pour le moment, non. J'ai toujours l'idée que ce qui se dit, ne se dit qu'entre les lignes. Non parce qu'on veut le cacher, mais parce qu'on est incapable de communiquer autrement qu'en faisant. Quand je lis, c'est dans le blanc entre deux lignes qu'il faut que je capte, là que l'idée se développe – parce que dans les mots, elle est comme en prison, l'idée, non ? Le sens, c'est un truc un peu fantomatique au-dessus du langage... Et dans un film, il y a cette idée de quelque chose d'innommable là-dedans – au sens de quelque chose que l'on n'arrive pas à dire. Quelque chose comme un thème. *Les Combattants*, par exemple, parle du rapport à la force et la foi. C'est certainement abstrait, mais moi, ça me parle de ça. Avancer seul, avancer à deux... le film tresse une espèce de dialectique autour de ça. Donc, je n'arrive pas avec un « projet de jeu », mais avec un focus sur le scénario : « Voilà ce que j'y ai vu. » Mais je n'en parle pas au réalisateur : lui l'a écrit, donc il l'a « senti ». Mais on ne peut pas se le dire. Bref, j'arrive avec cette espèce d'intuition à partir du scénario : « C'est ça qui est intéressant dans le film. » Ensuite, il y a des

éléments qui infusent. Par exemple, quand j'ai joué Madeleine, je me suis laissé aller vers certains côtés de ma personnalité. Là, ça me faisait rire. Il y avait de la joie... Mon projet était de bien m'amuser et d'y aller carrément, à gros traits. Ne pas être subtile du tout ! Bon, au final, c'est un peu plus compliqué que ça...

l'Œil — Quand choisissez-vous un film ? À la lecture du scénario, lors de la rencontre avec le cinéaste ?

A.H. — On dit toujours qu'il y a plein de raisons de choisir un film mais, en fait, je n'en n'ai en jamais vues beaucoup de bonnes. J'ai l'impression que c'est surtout le fait qu'on y croit ou pas, c'est tout. Après, dire à quelqu'un que je n'aime pas son scénario, c'est quelque chose que je peux expliquer par A + B, mais dire que je l'aime bien... ça ne s'explique pas. Enfin, si, ça s'explique aussi, mais il y a quelque chose en plus, qui dépasse l'addition mathématique des qualités du scénario. Quand je lis un scénario, ça me touche à cet endroit-là parce que j'en suis là à ce moment-là, ou parce que c'est ce que j'ai envie de voir. Mais *a priori*, la rencontre avec le réalisateur, c'est un peu le prolongement de cette lecture. Bien que cela puisse infirmer l'idée que tu t'es faite : tu peux avoir un emballement et lorsque la rencontre se fait, tu te rends compte qu'il ne voit pas la même chose que toi et que ce qu'il voit ne t'intéresse pas. Finalement, c'est un joli biopic avec de jolies robes d'époque ! Ça arrive, certainement, mais en général, le scénario, c'est déjà une rencontre. D'autant qu'en France, dans le cinéma d'auteur, les réalisateurs sont aussi souvent leurs propres scénaristes – même s'ils écrivent avec l'aide de

scénaristes professionnels. Donc, c'est leur univers qui est là, dans le scénario.

l'Œil — Le cinéma d'auteur, comment êtes-vous « tombée » dedans ?

A.H. — Par hasard. Quand j'ai joué dans *Les Diables*, je ne savais pas ce que c'était. Même si, à l'école, on avait un professeur qui nous emmenait au cinéma – tribute to Monsieur Lelièvre –, peut-être dans le cadre du programme École au cinéma. Même si, aussi, ma mère nous emmenait au Méliès. Donc j'ai tout de même vu pas mal de films... Mais le cinéma d'auteur, en fait, c'est le premier qui s'est présenté à moi, tout simplement. Je ne sais pas si j'aurais continué si j'étais tombée directement dans le film de marché, mais c'est un hasard... Ensuite, on rencontre des gens, puis on développe une sensibilité, puis on devient ce que l'on est... Enfin, moi, ce que je suis là, maintenant... en transition... Par ailleurs, j'apprends à le connaître, ce cinéma : finalement, je l'ai plus vite connu « de l'intérieur », comme actrice, que « de l'extérieur », spectatrice. Je l'ai un peu habité sans regarder le miroir. Je commence à avaler des films, mais ça ne fait pas si longtemps... En revanche, je les regarde maintenant avec plaisir, alors qu'avant, c'était dans cette dynamique oppressante du « il-faut-savoir- il-faut-savoir-il-faut-savoir-il-faut-comprendre-vite-vite-vite » qui me tétanisait, autant parce que je ne comprenais rien que parce que j'étais dans cette position de vouloir. Maintenant, les trajets de spectateur et d'acteur évoluent ensemble. Mais le cinéma d'auteur, tant que je pourrais vivre ça, je le vivrai à fond. Parce que c'est là

qu'il y a des idées. En termes de plaisir de jeu, strictement de plaisir, il doit y avoir des choses formidables à faire dans le cinéma d'action. Mais ce qui m'intéresse, c'est ça : des gens qui croient à quelque chose, vraiment. Même si, précision, je ne me sens pas obligée de voir les films précédents de quelqu'un avec qui je tourne, parce qu'un film, c'est vraiment une question de courbe de puissance personnelle. Un cinéaste peut très bien avoir manqué des choses dans des films et se recentrer à un moment T, et c'est là que ça se passe.

La déclivité est propre au film lui-même.

l'Œil

— Vous vous inscrivez aussi dans une génération...

A.H.

— André sera content ! (*rires*) À part ça, les gens vous voient dans un film, vous prennent dans un autre, ça se passe comme ça... Les directeurs de casting, cela influe beaucoup aussi sur les propositions. Ce sont des trucs souterrains, mais qui jouent. Néanmoins, c'est sûr que travailler sur des premiers ou deuxièmes films, plus fragiles, cela m'intéresse particulièrement – et tourner avec André en contrepoint de ça, est aussi une expérience incroyable. Pour ce qui est d'appartenir à cette génération, j'aime l'idée que, si on ne sait pas trop où l'on va, on y va ensemble.

l'Œil

— Vous intervenez beaucoup auprès des réalisateurs ?

A.H.

— À partir du moment où il y a de l'incarnation, il y a obligatoirement de la proposition. Même si on est neurasthénique ! Mais de là à emmener le sens d'une scène ailleurs... Certains parlent d'improvisation quand on fait des choses qui ne sont pas écrites dans le scénario, mais si on écrivait tout dans les scénarii, ils seraient incroyablement

épais ! Non, l'improvisation, c'est autre chose... Mais la scène totalement fantasmagorique, c'est celle du casting de *Mulholland Drive*. C'est l'idée de génie que tu n'as pas eue en dissertation ! La scène vraiment fantasmée, parce que l'idéal d'un certain type de jeu, fait de lucidité et d'intelligence. Mais moi, déjà, j'essaie de comprendre ce qu'on me dit, ça me prend beaucoup de temps, donc il ne m'en reste plus beaucoup pour fomenter des contre-propositions. Bien sûr, tout le monde ne s'attend pas à ce que je fasse ceci ou cela sur telle ou telle scène mais, moi, forcément, je trouve toujours que c'est normal, ce que je fais, jamais extraordinaire. Guillaume Canet en revanche a une vision très affirmée et construite des choses, des propositions de jeu très pensées – peut-être que je me trompe, mais pour moi Guillaume est quelqu'un qui fait vraiment des propositions de jeu, qui cherche vraiment à emmener le personnage quelque part, et qui voit vraiment le jeu comme un prolongement du geste d'écriture et de mise en scène. Tandis que pour moi, à l'heure actuelle, le jeu n'est pas la dernière articulation de ce trajet. Mais j'ai rêvé d'être comme ça, d'une compréhension et d'une construction instantanée, TAC/TAC/TAC... Pour l'heure, je ne perçois pas le cinéma comme un endroit où l'on voit des démonstrations, ce n'est pas de l'ordre du cirque, pas « je-jongle-et-je-crache-du-feu-en-même-temps-en-faisant-du-vélo », pas l'idée de « tout-ce-temps-passé-dans-ma-cuisine-à-apprendre-à-faire-ça-pour-vous-montrer-la-perfection-de-ce-qu'un-être-humain-peut-faire ». Le jeu au cinéma est au contraire un endroit où les gens acceptent de

rater. Un acteur, pour moi, c'est ça : il faut accepter l'échec. C'est un rapport à ça. Essayer au maximum de réussir, tout en ratant. Il y a là un gouffre, qui est ce qui m'intéresse, ce qui me touche. Ça ne veut pas dire que je n'ai pas envie de réussir : évidemment que j'ai envie de tout réussir ! Mais c'est aussi parce que je rate – par exemple, dans le film de Téchiné, la scène de danse, c'est un calvaire à regarder ; je ne peux pas regarder cette scène –, que ça a marché cette année.

I'Œil — La non-linéarité des tournages influe-t-elle sur votre travail ?

A.H. — Sur *Alyah*, par exemple, je devais avoir une dizaine de jours de tournage – et en plus j'ai été coupée au montage ! –, j'arrivais sporadiquement sur le tournage, et forcément, ça crée un autre rapport au personnage, ainsi qu'au tournage... Finalement, c'est un rapport plus conscient, plus préparé, plus appris. Mon enjeu sur *Alyah* était d'arriver à tracer un personnage en quelques scènes, à le faire émerger et lui donner une continuité malgré le fait que je n'étais pas tout le temps là. En lien avec le fait que les cinéastes soient aussi auteurs, scénaristes, je me demande si les rôles principaux ne sont pas, souvent, porteurs du point de vue ? Il se passe des choses autour, et le personnage est comme un observateur au sein du film ? Enfin, sur un film où il y a vraiment un premier rôle qui se dégage, contrairement aux *Combattants*, où c'est un duo, ou *L'homme qu'on aimait trop*, un trio – il y a un rapport plus... sentimental ? Un personnage principal c'est quelque chose comme une porte d'entrée dans la fiction, un point d'ancrage pour l'identification pour le spectateur.

« Quelqu'un dont on partage la solitude. » En jouant sur les mots, si on parle de rôle principal (et non de personnage principal), eh bien le rôle principal est-il un personnage ? Quel est son hors-champ ? Si c'est le spectateur qui le remplit avec ce qu'il est, c'est comme s'il n'y avait pas de hors-champ, et dès lors ce sont en premier lieu justement les principes de vérité, de crédibilité, qui prennent le dessus quant à l'interprétation. Ce qui prive le comédien de la possibilité de créer un personnage comme le font les autres, les « rôles secondaires », pour qui l'idée de créer un personnage est perçue au centre du programme. Alors, peut-être que l'on ne peut pas se permettre la même chose, sur le plan du jeu avec un rôle principal...

I'Œil — Pouvez-vous raconter le trajet qui vous mène au César pour votre rôle de Maria dans *Suzanne* de Kattel Quilleveré ?

A.H. — J'ai passé le casting pour jouer Suzanne – voilà un rôle principal, un rôle-identification. Le scénario était génial, j'ai rencontré Katell et... j'étais un peu timide. Ou plutôt, j'avais terriblement envie d'avoir ce rôle, mais en même temps j'avais gardé cette espèce de truc consistant à penser : « Je ne me saisis pas les mains, on va me choisir pour ce que je suis, je n'ai pas besoin de faire d'efforts. » Évidemment, ça ne marche pas comme ça. C'est comme entrer dans une église : tu ne peux pas dire que tu n'en fais pas partie. Tu ne peux pas penser que ton génie te dépasse au point que tu n'as pas besoin de t'agenouiller et dire : c'est ça que je veux faire. Ça, je l'ai appris avec *Suzanne*. Mais avec le recul, je pense que c'était un chemin nécessaire pour moi. Sara – qui est quelqu'un de très

impliqué et a passé le casting avec une volonté incroyable – a eu le rôle. Et je me suis retrouvée dégoûtée de ne plus être dans ce qui était pour moi le meilleur projet de l'année. Alors, je l'ai fait savoir, j'ai appelé Katell pour le lui dire. Là, tu perds un peu de ta « street-cred' » ! (*rires*) « J'avais tellement envie de faire ton film ! – C'est un peu tard... » Mais Katell me propose le rôle de Maria. J'étais ravie, c'est le rôle qui me plaisait le plus dans le scénario. Donc, après des débuts un peu difficiles, ça a été formidable ! Une chose très agréable avec Katell, c'est qu'elle n'est pas du tout dans le culte de la souffrance, qui peut être le fantasme de certains réalisateurs. « On ne travaille bien que dans la souffrance. » Néanmoins, je comprends l'endroit où se développe cette pensée, en lien avec le rapport à l'intime (et non à l'intimité) qu'il y a dans le cinéma. Si je prends comme exemple ce que j'ai lu dans les journaux de la façon dont s'est déroulé le tournage de *La Vie d'Adèle* (et je n'en sais rien de plus !), je comprends pourquoi on peut en vouloir à Abellatif Kechiche, mais dans le même temps je comprends pourquoi il l'a fait comme ça. Ce qu'a vécu Adèle Exarchopoulos a dû être immense et l'a peut-être dévastée, mais il est certain qu'on ne peut aller seul dans ces zones-là. Il y a besoin de quelqu'un qui externalise la fonction surmoi... Parce que l'on va toujours renâcler à aller vers quelque chose qu'on ne maîtrise pas, une zone de fragilité extrême, d'inconscient... Si l'on veut atteindre ces niveaux de puissance de jeu, de vérité, comme une fiole qui éclate, on passe forcément par un travail dans la souffrance. On ne peut pas faire *La Vie d'Adèle* avec un autre processus.

Ce type de cinéma naît de ça. Pour un comédien, c'est sur le fil. Cela implique d'accepter d'être amené là par quelqu'un. D'une certaine façon, on ne parle plus de travail, mais d'expérience mystique. Mais rares sont ceux qui ont la capacité de t'emmener dans ces endroits-là. Pour ma part, je ne suis pas là, dans ce type de jeu, mais je n'en rejette pas la puissance, même si j'appartiens plus ou moins à un autre courant de pensée sur le jeu. Ce type d'investissement, de dépassement, je l'ai expérimenté sur *Les Diables*, tout comme la nécessité de ne pas être seule à ce moment-là – il est dangereux d'avoir cette capacité en soi : il vaut mieux que quelqu'un d'autre vous permette d'aller « là-bas », sinon vous risquez de ne pas revenir... Bref, je ne me situe pas là pour le moment, mais je comprends l'attrance pour cette expérience. Nous, comédiens, ne sommes que des modulations autour du cri. Le jeu, c'est ça : une modulation autour du cri. Le cri, c'est : « J'aimerais vraiment te dire quelque chose, mais ça ne s'exprime pas, ça ne s'exprime qu'entre les lignes », et le jeu est une modulation autour de ça. Certains décident de crier très fort – c'est *La Vie d'Adèle* –, d'autres disent : « Je ne peux pas être le cri, donc je vais le représenter », et la représentation du cri, c'est lié, par exemple, au crescendo, à la construction, au rapport entre humour et tristesse... c'est une représentation. Pour revenir à *Suzanne*, sa construction me semble mettre en jeu deux histoires : celle d'une personne qui cherche l'amour et celle d'une autre qui l'a trouvé. Suzanne est un personnage qui vit sa vie au point qu'on dit d'elle qu'elle est égoïste quand

Maria, est dans le don complet à l'amour de sa vie, sa sœur. Donc, mon idée du rôle, c'était vraiment de me mettre uniquement dans la place qui restait, de laisser toute la place à Suzanne / Sara. J'ai vraiment pensé ça ainsi : ne jamais entrer en confrontation, être dans ce qu'il reste de place. Position qui a rencontré beaucoup d'écho : les gens étaient touchés, il y avait de l'amour autour de Maria. Et comme on ne fait pas nécessairement la différence entre un bon personnage et un bon acteur, et bien... tant mieux pour moi !

Par ailleurs, le rapport de Sara au jeu vient peut-être en partie de Kechiche, justement. Elle a pris le rôle vraiment à bras le corps, avec une sincérité totale, une grande intensité, une forte identification. Et moi, j'ai fait l'inverse. Donc il y a vraiment deux styles d'occupation de l'espace. Comme deux types de discussions : la première, vous avez beaucoup de choses à dire et occupez l'espace. La seconde, au contraire, vous écoutez essentiellement, de temps à autres vous relancez : c'est ma proposition en Maria. Et je crois que ce qui a séduit dans mon cas, c'est la place que je laissais aux gens dans mon personnage. Mais tout cela, c'est de l'intellectualisation *a posteriori*, pas sur le coup.

I'Œil — Quand deux comédiens font ainsi des propositions inverses...

A.H. — ... il y a forcément un équilibre qui se fait. Sara a le rôle principal, donc ce n'est pas à elle de bouger. Il faut qu'elle fasse exactement ce qu'elle veut, et mon travail est qu'elle puisse le faire. Mon axe est de penser que c'est un film sur l'amour. L'histoire des chiens et de leurs maîtres. Au début, on choisit

le chiot parce qu'il est mignon. On l'aime parce qu'il est mignon. Puis il grandit, devient hideux, et on l'aime toujours, simplement. *Suzanne*, c'est un film sur ça.

I'Œil
A.H.

— Avez-vous appris votre métier ?

— Oui. Avec les gens. J'ai misé sur le fait de ne pas avoir fait d'école, partant de l'idée que la seule chose que je savais, c'est que je ne savais rien faire. Peut-être que ça va changer maintenant et, de toutes façons, il ne faut pas cultiver des états qui n'ont plus lieu d'être, mais jusqu'à présent, je me suis souvent trouvée dans la situation de ne pas savoir. Et du coup, quand on rencontre des gens qui ont, justement, de ces « réalités rêvées » dont parle Tchekov – ces gens que sont les cinéastes, par exemple –, on apprend énormément à leurs côtés. Par exemple avec Arthur Nauzyciel sur *La Mouette*. Quand je suis arrivée, je ne savais pas lire un texte. J'angoissais, je bégayais, j'avais peur des temps, des virgules... Quand tu as peur de la ponctuation, il y a un problème ! Et puis voilà, la confiance plus la puissance d'un monde, d'un imaginaire, sont les meilleurs facteurs pour apprendre. Si quelqu'un me dit : « Prouve-moi que tu peux le faire », je ne ferai jamais rien ! « Non, je ne vais pas te le prouver : si toi tu n'y crois pas, je ne vais pas y croire pour toi. » J'apprends avec la confiance, et avec la puissance d'un monde, lié à une représentation – par exemple, chez Arthur, cela passe par une façon de jouer très marquée, particulière. C'est comme apprendre la menuiserie en faisant, en fabriquant. Je vais affirmer appartenir à telle famille de menuisier, et si ensuite la charpente me tombe dessus, je vais me dire que je n'avais pas très bien compris ce

que voulait dire d'être de cette famille... Croire que l'on croit, puis en revenir, cela fait partie du chemin. Voilà, j'ai appris comme ça. Je n'ai pas fait d'école – c'est peut-être dommage – et je ne lis pas tellement autour du jeu, des méthodes, parce que j'ai toujours peur qu'ils aient raison, et qu'il me faille changer ! Et je me méfie de quelque chose : parfois, je trouve un livre tellement intelligent, que j'entre dans un rapport totalement social à cette lecture : ça me flatte moi-même d'avoir compris ! Du coup, ça stérilise le rapport au livre, ou à une œuvre. Et les méthodes de jeu, je pense que ça me tétaniserait, parce que je n'ai pas assez de recul, ou de capacité à me différencier de ça. Peut-être que ce serait autrement maintenant, mais jusqu'à présent...

À propos des « réalités rêvées », je tiens à dire que tout ne se vaut pas. Il ne suffit pas d'être différent pour valoir le coup. On peut vite tomber dans une sorte de relativisme qui ne m'intéresse pas. Quand je parle d'univers différents, ce sont d'abord des univers spécifiques. C'est ça qui m'intéresse d'abord. Même si j'estime aussi toujours les possibilités de travail – je me dis : « Ça, je ne l'ai jamais fait, c'est une opportunité de voir ça, de tester, de savoir ce que c'est que ce truc. » Par exemple, là, j'ai travaillé avec Valérie Mrejen sur une pièce pour enfants, et le fait de travailler sur des gags, pour des enfants – avec, donc, un rapport à l'échec assez conséquent ! – c'était une expérience. Mais cette recherche des expériences, je peux imaginer que cela aille en s'amenuisant au fil d'une carrière. C'est plus lié à l'immanence, à l'acquisition de certaines capacités, comme

une formation. C'est donc sans doute quelque chose qui prend de moins en moins de place. Pour l'instant, ça en prend beaucoup, dans mes choix, mais après, je peux croire que ça n'en prendra plus, au profit de l'idée de participer à la mise en scène d'une vision du monde.

l'Œil
A.H.

— Y-a-t-il des films que vous auriez aimé jouer ?

— Ceux qui me rendent jalouse en termes de jeu.

Ce n'est pas une question de bons films ou pas – on a toujours envie de jouer dans les bons films –, mais de films de jeu, et la jalousie est le meilleur indicatif de ceux que j'aurais rêvé de jouer. Par exemple, *Cloud Atlas*. Ou *La Venus à la fourrure*, qui n'est pas forcément mon film préféré de l'année, mais dont je me dis que ça a dû être génial à faire, en termes de jeu. J'aurais adoré jouer dans *Tip Top*, aussi. Par rapport à ce que l'on disait plus tôt sur le rapport au naturalisme, Bozon prend clairement position : il n'en a rien à faire ! Un détail : tous les acteurs font « n'importe quoi », dans ce film, sauf une actrice, Karole Rocher, qui joue « naturaliste ». Mais si on est entré dans la logique du film, c'est elle qui semble la plus bizarre ! C'est là que l'on se rend compte de la place du jeu. Ce qui définit normalité et anormalité, ce n'est pas la sincérité mais une certaine façon de l'être.

l'Œil
A.H.

— Vous êtes « césarisée », médiatisée...

— C'est toujours compliqué d'avoir fait quelque chose.

Parce qu'alors on pense savoir et on oublie que se confronter, c'est toujours se mettre en danger. Tout ce que l'on a réussi à faire avant est notre ennemi. Bien sûr, sur le moment, le César, par exemple, c'est une émotion incroyablement forte, ça m'a

vraiment touchée, remuée ! Mais après, les prix, il faudrait s'en débarrasser, sinon on risque de s'enfermer avec dans son cimetière personnel. Il y a toujours une sorte d'esbroufe dans le succès. Mais c'est aussi se faire l'écho de pas mal de gens et, en même temps, se dire que par la forme d'un film, plus ou moins attirante ou plus ou moins austère, on va pouvoir brouiller des lignes de conflit. « Conflit », c'est excessif, il n'y a pas de conflit ouvert, cinéphiles et non-cinéphiles, ou amateurs de cinémas différents, ne se battent pas, mais... on peut brouiller les pistes. *Les Combattants*, c'est un film qui brouille les pistes. Parce que c'est un film qui pense pas mal de choses bien plus clivantes que vient tempérer sa forme un peu ludique, qui est d'ailleurs nécessaire au film. *L'Apollonide* brouille moins les pistes, et *La Mouette*, n'en parlons pas ! Au final, on sait toujours à « où » on appartient.



ON VA TE MANGER

Entretien avec **CHRISTEL BARAS**, lundi 5 janvier 2015,
11h30, Montreuil.

*Christel ne voulait pas pas que cet entretien soit téléphonique :
un besoin sans cesse renouvelé de voir les gens – sans doute ce que
l'on appelle une déformation professionnelle ?*

*Rendez-vous fut donc pris à notre bureau : entre voisins montreuillois,
c'était simple.*

*Mais Christel s'est perdue (notre ruelle est un vrai passage secret !).
Elle nous a appelés pour qu'on la guide, mais des téléphones mis en mode
« réunion » peuvent être vraiment discrets... silencieux...*

*Son essoufflement et notre désolation présidèrent donc à l'ouverture
d'une discussion qui très vite emporta tout cela dans l'oubli, tant son récit
d'Adèle H. d'une part, de son métier si particulier d'autre part, furent
passionnants.*

l'Œil C.B.

— Racontez-nous votre rencontre avec Adèle...

— En 2000, je faisais une recherche particulière, parce que *Les Diables* était un projet très particulier – ce dont on se rendait compte dès la lecture du scénario. Dans mon esprit, la barre était donc placée assez haut, et très vite j'ai « profilé » ma recherche. J'avais testé différentes choses, je demandais aux gosses de ramener une musique, de danser dessus... Et j'ai assez vite compris qu'il me fallait une enfant qui ne soit pas dans ces connaissances-là (musique, cinéma...). J'ai pensé qu'il me fallait trouver une famille qui soit dans une optique alternative, des gens qui pensent l'éducation autrement, le monde autrement... Comme j'étais déjà montreuilloise, je me suis concentrée sur la ville : je voulais chercher dans mon « périmètre ». Et quand je suis tombée sur Adèle – par hasard, en fait – je me suis rendu compte que c'était *cette gosse* que je cherchais. Elle était devant moi et je n'ai eu aucun doute. Physiquement, d'abord, elle était extraordinaire, avec ses grands yeux bleus... Et puis... Je ne fais pas des castings avec deux cents personnes qui attendent dans l'escalier. Je vois du monde avant d'en présenter aux réalisateurs... Ce que je veux, c'est avoir des gens en face de moi, avec qui j'ai envie de passer un moment. Il faut que j'aie envie de rencontrer la personne. À partir du moment où je fais ce travail de tri, je ne vais pas faire venir cinquante personnes pour rien. Christophe Ruggia a eu une cassette dans sa boîte à lettres et il a vu six personnes ! Pendant trois jours, il n'a rien dit. Au quatrième, je suis revenue (j'habitais à côté de chez lui), complètement hystérique ! Je ne comprenais pas, je me disais : « Il est dingue,

pourquoi il ne me dit rien ? » Mais aussi : « Du calme... Je ne dois pas influencer les choix du réalisateur... » Bon, « je ne dois pas »... forcément, j'influe !
Bref ! Concrètement, on est d'abord tombés sur son frère. Comme on dit toujours aux gosses : « Viens avec ta sœur, tes copains, j'ai pas mal de rôles... », il est venu avec Adèle. J'ai su à la seconde qu'elle ferait le film. Je suis allée discuter avec sa mère, pour lui expliquer que ça allait être quelque chose de très particulier et qu'elle ferait une croix sur sa fille pendant six mois... minimum ! Et cette enfant s'est investie d'une manière étonnante, comme parfois des adultes ne savent pas le faire. Vincent aussi, d'ailleurs... Forcément quand on travaille sur des sujets aussi forts, il faut trouver des gens « à la hauteur », et dans ces âges-là, c'est compliqué. Elle a impeccablement répondu. Mais après, elle a été fatiguée...

l'Œil — Pour garder des visages en mémoire, vous faites des albums ?

C.B. — Non, c'est dans ma tête. Et je n'ai plus d'albums ou de classeurs chez moi, tout est sur disque dur maintenant. Avant, on avait des murs de classeurs, de photos... Je garde des choses mais un an après... les gens changent, surtout les enfants. Et j'ai vraiment besoin d'être dans la recherche, dans un film précis, pour trouver. Je ne peux pas, comme ça, travailler dans le vide. Certes cela peut arriver, tout de même, de se trouver dans un endroit, croiser quelqu'un et se dire : « Je prends son numéro, on ne sait jamais. » Mais le mieux est de se balader avec l'histoire en tête, les personnages, et les projeter. Après, il faut vérifier un tas de choses, dont la plus

essentielle : comment ça se passe, devant la caméra ? La personne doit absolument oublier la caméra, tout de suite. Et ça, on le sait à la seconde. C'est fou de savoir investir un espace : certains, à qui l'on n'a rien appris, le font tout de suite, d'autres qui peuvent passer des années à apprendre n'y arriveront jamais. Chez les gosses, on trouve assez rapidement cette capacité à oublier la caméra. Après, il faut se faire entendre. Adèle, c'était immédiat ! Je me souviens qu'elle était assise en face de moi, sur un canapé vert, j'ai encore les images de la caméra HI8 en tête !

l'Œil — Comme directrice de casting...

C.B. — ... ah, je n'aime pas ce mot ! Je préfère parler de recherche des rôles, de distribution, d'assistance au réalisateur...

l'Œil — ... dans votre rôle, comment être sûre que cela fonctionne entre les deux jeunes comédiens ?

C.B. — Parce que je suis sûre ! Parce que la certitude, je la vis. C'est une question que les producteurs me posent tout le temps : « Comment es-tu sûre ?! » J'en suis sûre. Aucun doute, c'est tout. J'en vois toute la journée, donc quand on me demande « Pourquoi celui-là ? », c'est parce que j'en ai vus des milliers ! Alors, au bout d'un moment, je sais que c'est le bon. Je sais qu'il se passe quelque chose. Il faut que je vive totalement le moment, la rencontre, pour pouvoir le dire. Pleinement, parce que, après, faire un film c'est... compliqué ! Le comédien va passer par plein d'états... Pour *Les Diables*, il avait la question de la nudité, pas simple, surtout à cet âge. Auquel ce n'est pas plus simple de se retrouver au milieu de plein de gens, qui font des choses très différentes. Adèle a été

extraordinaire sur ce coup-là... La production doutait de ma certitude. Mais j'avais vu énormément de monde... Et comme je suis souvent dehors, je ne peux pas passer autant de temps à l'intérieur qu'à l'extérieur. Je fais des choix. Ensuite, c'est autre chose : j'installe un moment particulier, devant la caméra, pendant une heure avec le même. Je ne passe pas cinq minutes avec chacun d'entre eux pour leur demander ce qu'ils aiment faire dans la vie, ça ne m'intéresse pas, ni ce qu'ils ont fait avant. Je les mets face à la demande qu'il y a pour ce film précis. On est là pour ça ! Il faut leur dire les choses essentielles – et leur donner un avant-goût de comment on va les croquer... Parce que c'est quand même l'idée : « On va te manger. »

l'Œil
C.B.

— Où s'arrête votre travail ? À partir du tournage ?
— Je n'ai pas de règle. Pour certains films, je vais sur le plateau, mais pour *Les Diables*, je n'ai pas du tout été sur le tournage à Marseille. En revanche, j'ai passé du temps sur la préparation, notamment au moment où la sœur de Christophe organisait des exercices, surtout pour Adèle, dont le rôle nécessitait un lâché-prise sur le corps. Christophe et moi avions passé énormément de temps avec des autistes, pour se rendre compte... Ça ne m'aidait pas tellement d'ailleurs. Ça me mettait dans autre chose. Parfois, il y a une réalité donnée mais il faut chercher ailleurs pour la récréer... En observant des autistes, je me disais qu'il fallait inventer autre chose. Il fallait une gosse avec un « truc ». Et quand je l'ai vue, avec sa façon de bouger... c'était incroyable. Elle avait ce côté garçon manqué, pas du tout « précieuse », toute une gestuelle qui

pouvait coller... Ce côté « diamant brut ». Je me raconte des choses avant de partir en recherche. Et des idées déjà très affirmées. J'ai aussi compris qu'il y avait des parents, derrière. Cette enfant était riche de différentes choses et pouvait entendre le scénario – dont je ne pouvais parler à tout le monde... J'en ai parlé à très peu d'enfants. Je m'arrêtais assez vite : je ne voulais pas avoir de soucis avec les parents une fois les enfants sortis, si jamais c'était mal répercuté. Je marchais sur des œufs.

l'Œil
C.B.

— Les années passent et vous retrouvez Adèle...
— Je suis restée à Montreuil et en connexion avec elle. Elle fréquentait le lycée Jean Jaurès, où je vais de temps en temps. Je connais tout de même pas mal de jeunes dans le coin ! J'ai aussi fait ici le casting pour *Le Gone du Chaâba*. Mais après *Les Diables*, parler d'agent, de tout ça, ce n'était pas tellement à propos... Elle avait donné. Il fallait la laisser tranquille. Les gens du cinéma, étonnés de cette composition, me demandaient souvent si ce n'était pas une enfant « malade »... Beaucoup de gens ont pensé que j'avais trouvé une gamine « borderline » mais c'était l'inverse, justement. Les premières rencontres pour le casting la mettaient un peu mal à l'aise, elle chuchotait : « Mais qu'est-ce c'est ? ! » Mais je savais ce que je faisais – et si on était venu me chercher, ce n'était pas pour rien : je sais pourquoi on me demande ou pas de chercher des acteurs, pourquoi tel ou tel projet est « pour moi ». Mais Adèle, je comprenais que rencontrer de nouveau des gens, parler d'un autre projet, devait lui paraître énorme. À un moment donné, on a vu Catherine Meynial, une femme

extraordinaire de l'agence Artmedia, on a essayé de rencontrer d'autres gens et puis j'ai compris qu'il fallait qu'elle vive un peu sa vie. Mais je l'avais gardée en tête. Elle grandissait, je la voyais se balader, elle avait un blouson rouge et je me disais :

« Waouw ! »

Ces jeunes gens croient que je suis là « par hasard » – autour d'eux, dans leurs lieux... Mais je ne suis jamais quelque part « par hasard », sauf quand je suis chez moi ! Les trois quart du temps, dès que je sors c'est pour chercher. Je ne m'embête pas à aller dans un squat à l'autre bout de la ville pour autre chose, ni dans des fêtes d'ados ! J'ouvre les yeux et je regarde ce qu'il y a autour de moi. Et quand j'ai lu le scénario de *Naissance des pieuvres* de Céline Sciamma, j'ai tout de suite eu Adèle en tête et je me disais : « C'est impossible que ça ne percuté pas, avec Céline... » Chose compliquée, d'ailleurs : parfois, j'ai un truc en tête mais il faut que je conduise l'autre à l'idée, je ne peux pas dire : « C'est bon ! » Même si j'aimerais bien, certaines fois ! Mais Céline est très maline. Elle n'était, entre autres, pas dans cette idée de faire défiler moult personnes devant soi... Une idée suffit, il n'en faut pas douze. Il faut être sur *une* idée et voir comment on organise les forces des uns et des autres, les duos, trios, quelle chimie peut se créer dans un groupe. Chercher une personne, c'est une chose, mais quand il y a plusieurs couleurs à mettre ensemble, c'est comme une palette où il faut faire le mélange... Adèle, je l'avais donc encore en tête. Et à partir de ça j'ai pu m'organiser. C'est ce que j'aime bien faire : avoir un point d'encrage et tricoter autour. J'avais aussi Pauline en tête. Ça a été plus

compliqué de trouver Louise, parce que c'était un personnage ingrat – là où cela devient intéressant de travailler avec des réalisateurs malins, comme Céline... Adèle a relevé un incroyable défi : il s'agissait de jouer une championne de natation synchronisée ! Au bout de trois semaines, elle faisait des portés ! Je la voyais sortir de l'eau, droite comme un « i », portée par les filles en-dessous. Sidérée ! Je savais qu'elle était sportive, qu'elle faisait énormément de natation, mais... Et toujours aujourd'hui : elle ne bouge qu'en vélo, elle a une énergie folle. Ça a été formidable de voir Adèle sur *Naissance des pieuvres* : il y avait une maturité autre, et ça été quelque chose pour elle, une découverte d'elle-même.

**l'Œil
C.B.**

— Qu'aviez-vous vu chez Adèle, qui s'est confirmé ensuite ?
— Tout ! Je n'ai eu aucun doute sur cette enfant à la seconde où je l'ai eue devant moi. Aucun doute sur son potentiel, sa compréhension, ce qu'elle pouvait entendre, ce qu'on pouvait analyser. Or, les gosses qui peuvent entendre et comprendre des histoires qui ne les concernent pas forcément, ont en général déjà été éprouvés par des choses. Adèle, j'avais compris ce par quoi elle avait été éprouvée, Vincent aussi... Un gamin qui peut *entendre* quelque chose, a forcément été heurté par autre chose avant, et on comprend vite, dans son rapport avec l'adulte, qu'il recherche un truc. Souvent, je tends une perche et s'il y en a un qui l'attrape, je me dis : « Tiens... il faut que je vois ce que c'est. » Être éprouvé par les choses, rend capable de reconnaître des sentiments, des émotions. Voilà, Adèle était capable de ça. Je ne savais même pas comment expliquer l'autisme, moi... Mais c'était elle qu'il fallait. Et quand on

passé cinq semaines avec des loupes à la place des yeux et que l'on trouve les bonnes personnes, ça fait un certain effet. Adèle me fait beaucoup penser à une actrice comme Bibi Andersson. Ce que j'aime dans ce genre de personnalité, c'est l'énergie. À l'image, c'est bien plus simple de baisser une énergie que de la monter. Quand on part d'en bas et qu'il faut monter, on rame ! Cette énergie ouvre plein de choses. Adèle peut se promener dans les rôles. Ça me faisait rire au début parce que de nombreux réalisateurs voulaient la rencontrer et je les prévenais : « Attention, ce n'est pas la fille que tu penses ! » Et quand elle arrivait, la moitié du temps, elle fait une tête de plus que le réalisateur, qui disait : « Ah, oui... » Elle arrive aux rendez-vous après deux heures de vélo, rouge comme une fermière... Elle me fait rire !

Dans *Les Combattants*, elle est excellente. Elle a rencontré un rôle – comme à chaque fois. Il faut y aller, dans un rôle, l'investir. Il faut laisser la caméra te permettre de dire et de faire des choses, penser « personne ne sait que c'est ça qu'on est en train de faire. » C'est vrai, c'est un secret, personne ne saura jamais, ensuite ça va être monté, etc.

Adèle, elle est là, ancrée dans la vie. On se voit souvent sans nécessairement parler de cinéma, on va plutôt discuter de ce qui s'est passé avec les Roms à Montreuil. On est dans autre chose.

l'Œil — Votre travail est le même quel que soit la « taille » du rôle ?
C.B. — Plus on est dans de petites interventions, avec des rôles essentiels au récit, plus c'est compliqué. Finalement, quand il y a un rôle important, on s'investit dans cette « seule »

recherche, on travaille dessus, on prévoit d'être présent, de se « remplir » de l'ambiance. Mais, quand il y a des petites interventions, il ne faut pas se tromper, trouver le bon équilibre pour le groupe qu'on a constitué, puis maintenir cet équilibre... C'est souvent sur les petits rôles qu'on éprouve le plus de difficultés. Pour *L'Apollonide*, mon collègue Richard Rousseau a mis du temps à trouver la petite nouvelle qui arrive dans la maison close. Ça n'a pas été évident de trouver cet équilibre-là, avec cette jeune fille qui arrive toute « brute », pas encore façonnée par le travail. Pour *Tomboy*, ce n'est pas Tomboy qui a été compliquée à trouver, mais la petite fille qui accepterait « d'embrasser l'autre petite fille tout en croyant que c'est un garçon... mais qui est une petite fille » ! Alors, quand les gamines m'entendaient dire ça, elles me disaient : « Bah... Alors j'embrasse une petite fille ? ! » Et moi : « Eh, oui. – Ah, non, moi j'embrasse pas une petite fille ! – Mais, pourquoi tu veux pas embrasser une petite fille, regarde on le fait toutes les deux, alors tu peux bien le faire avec une petite fille... – Ah non, mais toi c'est pas pareil... » J'ai fini par trouver une petite à Montreuil.

l'Œil — La groupe de *L'Apollonide*, la « palette » comme vous dites, fonctionne merveilleusement...
C.B. — Ce sont des détails impulsés par Bertrand Bonello, comme cette idée qu'il avait de les faire partir toutes ensemble, en minibus, sans chauffeur particulier. C'est important toutes ces petites choses. Bon... C'est possible dans une certaine configuration, avec un certain type de distribution. Mais si tu as besoin d'une star...

l'Œil

— Comment en vient-on à exercer ce métier ?

C.B.

— C'est le seul que je ne voulais pas faire ! « Jamais le casting, quelle horreur ! » J'étais à l'INA, je faisais de la production et j'ai rencontré Jacques Doillon et Françoise Dumas. J'ai d'abord fait de la régie avec Doillon, qui ensuite m'a rappelée pour *Ponette*... J'étais contente jusqu'à ce qu'il me dise : « Tu vas aller faire le casting. » Hem. Et ça ne s'est plus arrêté. Après, il y a eu Mouriéras, puis *Le Gone*, et c'était foutu ! Mais c'est un travail bizarre en France, pas reconnu. Demandez aux réalisateurs comment ils ont fait leur casting, avec qui ils travaillent... ils ne répondront jamais ! Mais il ne suffit pas de dire : « Je veux voir untel, une blonde, etc. » Quand je démarre, je leur dit toujours qu'il faut qu'on passe du temps, d'abord, devant un ordi à parler de leurs références, de ce qu'ils aiment. Ensuite je fais un tas de recouplements pour comprendre vers quoi on va aller. Il y a des choses pour lesquelles il faut prendre du temps, des choses qui ne se définissent pas. Parfois, j'arrive avec la solution mais ils se disent que j'ai trouvé trop vite, alors ils engagent des collègues et finalement me rappellent trois mois après... Je leur dit : « Tu vois, il y avait écrit « n°1 », c'est lui, je te l'avais dit ! »



LA CAMÉRA AMOUREUSE D'UN VISAGE

—
Entretien avec **CHRISTOPHE RUGGIA.**

Une fin de journée, une fin d'année, une fin décembre, à Montreuil.

Christophe arrive avec l'air d'être en retard : un peu en vitesse, un peu la tête à ce dont il sort, ou à ce dans quoi il entrera après.

Pourtant, ce n'est qu'un air : il est parfaitement ponctuel et parfaitement à ce qu'il fait : parler de la découverte d'une comédienne (et d'un comédien, au même moment), de son évolution, de la tornade qu'elle fut à 11 ans et de celle qu'elle est aujourd'hui...

Lorsqu'à la fin du – riche et long – entretien, nous lui suggérons que, vraisemblablement, nous serons amenés à ne pas conserver un certain nombre de choses qu'il a racontées autour de Vincent Rottiers (qui dans Les Diables joue Joseph, le frère de Chloé, incarnée par Adèle Haenel), parce que c'est un livre sur elle et non sur lui, il sourit et soupire : « C'est à chaque fois la même chose : quand on me demande de parler d'Adèle, je parle aussi beaucoup de Vincent, et si on me demande de parler de Vincent, je parle d'Adèle... »

l'Œil
C.R.

— Comment avez-vous rencontré Adèle ?

— Son frère a été repéré par Christel Baras, directrice de casting des *Diables*, qui faisait « la sortie des écoles » et distribuait des papiers expliquant que nous cherchions des adolescents pour un tournage. Il en a parlé chez lui et Adèle, fascinée par ça, l'a accompagné aux essais avec leur mère. Dès que Christel pensait que quelqu'un était intéressant, elle faisait un premier entretien, et si ça se confirmait, elle m'appelait pour que je les rejoigne. Je discutais d'abord un peu avec les parents, puis on emmenait leur enfant pour faire des essais dans une salle que nous avions louée juste à côté. Donc, cette fois-là, Christel m'appelle pour me dire qu'à son avis, si le garçon n'était pas forcément celui que nous cherchions, Adèle, elle, était à voir. Je suis descendu, j'ai fait passer des essais à Adèle tout de suite, pendant que Christel discutait avec sa mère et son frère. Puis, comme ça durait, Christel nous a rejoint et a filmé la suite de cette première séance de travail. Le soir, j'ai revu les essais et j'ai immédiatement arrêté le casting du rôle féminin : il me semblait évident que c'était elle.

C'est toujours assez compliqué d'expliquer pourquoi... mais Adèle a un visage qui prend la lumière de manière incroyable et, quand on est cinéaste, c'est quelque chose qui frappe tout de suite. Il y a une espèce de vitalité, de vie permanente... Oui, elle a un visage qui vit en permanence et, alors qu'elle n'avait que onze ans et demi, elle avait déjà une envie très forte de jouer. D'ailleurs, elle pratiquait déjà le théâtre en amateur – même si c'est vite devenu trop limité pour elle.

Après cette première rencontre, on a commencé à travailler avec ma sœur, Véronique – qui est comédienne –, en fonction des besoins du film. C'étaient des rôles difficiles, pour Adèle comme pour Vincent¹, mais particulièrement pour elle puisqu'il s'agissait d'aller vers l'autisme. Elle n'avait jamais rencontré d'autiste. Moi, j'allais régulièrement depuis deux ans dans des « hôpitaux de jour », à la rencontre d'autistes et de leurs soignants, tout en écrivant en parallèle le scénario, ce qui m'avait permis de créer et de dessiner le personnage de Chloé. Mais je n'ai pas voulu qu'Adèle en rencontre directement : d'une part, j'avais peur que ça soit trop violent pour elle ; d'autre part, je ne voulais pas qu'elle soit dans l'imitation de quelqu'un, mais au contraire l'aider à aller chercher en elle des éléments qui lui appartenaient et qui pouvaient raconter l'autisme et ainsi créer un autiste unique – comme tous les autistes. Ne pas être dans la représentation de quelque chose. Par exemple, ce que fait Chloé, et que ne font aucun des autistes que j'ai rencontrés, ou dont j'ai lu l'histoire, son talent unique, c'est sa capacité à fabriquer une image de la maison de ses parents (en tout cas dans le regard de son frère), avec des petits bouts de verre colorés qu'elle garde dans son sac en plastique. De nombreux autistes aiment et collectionnent des bouts de verre colorés, mais pas pour en faire une maison... Et pour le reste, c'est un personnage créé quasi entièrement d'éléments qu'Adèle avait en elle, et que j'ai juste poussés vers une certaine forme de radicalité, celle du monde de l'autisme. On a travaillé avec ma sœur, qui les a coachés et qui était

mon assistante sur le tournage. Entre autres, on a beaucoup travaillé avec Adèle sur le « marcher » de Chloé – quelle allait être sa démarche dans le film –, sa manière de se déplacer, de bouger, de regarder le monde aussi, avec son regard « périphérique » (comme si elle regardait à travers les gens)... On a aidé Adèle à développer ses capacités de concentration, d'écoute, d'attention, puis on a travaillé avec un professeur de chant, une chorégraphe, un maître butô... C'est un travail qui a duré presque six mois avant le tournage ! Un travail de formation extrêmement complet. Comme le garçon a été plus long à trouver, pendant plusieurs semaines j'ai travaillé avec Adèle seule. Et quand est arrivé Vincent, j'ai travaillé avec les deux. De façon très intense, et ça a été très formateur pour eux : aucun cours n'aurait pu leur proposer ceci.

Quand on a abordé le tournage, ils avaient déjà fait le gros du travail en amont. Tout ce qui était complexe s'en retrouvait facilité parce qu'ils l'avaient déjà affronté dans des situations plus protégées. Et nous nous connaissions très bien en arrivant sur le tournage : cela faisait plusieurs mois que l'on travaillait ensemble, les week-ends, les mercredis, pendant les vacances scolaires... Il s'était créé une connivence qui a d'ailleurs rendu le tournage assez rapide quand il s'agissait d'eux : ils se mettaient très vite dans l'émotion adéquate.

I'Œil

— Vous aviez donné le scénario à lire à Adèle avant ce travail de préparation ?

C.R.

— Dès le début, aux deux comédiens et à leurs parents.

Comme c'était une histoire forte, elle demandait un engagement fort de tout le monde, donc il n'était pas question de démarrer un travail sans qu'ils sachent vers quoi ils allaient et s'ils en avaient envie ou pas. Certains garçons, par exemple, ont lu et ont dit qu'ils ne pourraient pas jouer ça. Une gamine vue avant Adèle avait eu peur. Adèle, pas du tout. Qu'ils puissent lire le scénario dès le départ et se projeter dans cette histoire était fondamental pour moi. Savoir si cette histoire leur parlait et s'ils avaient envie de défendre ces personnages.

l'Œil — Le tournage s'est déroulé suivant la continuité du scénario ?

C.R. — J'ai essayé de tourner le film dans une certaine continuité, mais c'était un peu compliqué, parce que l'on a tourné dans trois régions et que le tournage était long (environ trois mois). On a démarré par la maison d'enfants, ensuite il y a eu le rapport entre les deux enfants, le psychiatre, les autres enfants de la maison... Mais forcément, des questions d'organisation de tournage ont fait que, par exemple, comme nous étions à Lyon, et que les scènes de la prison s'y déroulaient, nous les avons tournées à ce moment-là, déconnectés de toute chronologie. Néanmoins, lorsque nous les avons tournées, Adèle était avec nous depuis déjà un bon mois, donc elle était « rodée »...

Mais j'avais tout de même besoin autant que possible de ce respect de la chronologie, même approximative, parce que Vincent jouant le grand frère, Adèle la petite sœur, je

voulais me servir du rapport de taille entre les deux et au fil de l'avancée du film, elle devait le rattraper. Or, avant même le début du tournage, elle l'avait rattrapé ! Du coup, au début, j'étais sans cesse obligé de les décaler dans les plans. Lorsqu'on était sur un terrain en pente, Adèle était plus bas et Vincent au-dessus. Et quand il n'y avait pas de pente, on construisait des installations avec des cubes, pour qu'il soit toujours « au-dessus » d'elle. Après la séparation à la maison d'enfants, quand ils se retrouvent, ils avaient une différence de taille « normale », sachant qu'elle avait grandi de vingt centimètres par rapport à lui... Cette évolution était importante pour moi dans le film, et j'ai « miraculeusement » pu la filmer réellement. Adèle a beaucoup poussé pendant les trois mois du tournage et Vincent n'a pratiquement pas bougé. C'était extraordinaire de pouvoir filmer cette transformation physique ! Mais j'ai eu peur avant le tournage, pendant la préparation : je la voyais déjà grandir, grandir, grandir, et je me disais que le tournage aurait lieu trop tard, que j'allais la manquer !

l'Œil — Le choix des acteurs adultes dépendait de celui des enfants ?

C.R. — Le film reposait avant tout sur ces deux personnages, qui passent de la grande enfance à l'adolescence, donc, le choix des adultes s'est fait après celui des enfants. La mère² par exemple – qui, dans le film, est celle de Joseph, mais pas de Chloé –, je l'ai choisie en fonction de Vincent, de son physique... Le casting reposait vraiment sur eux deux. Et comme nous avons trouvé Adèle d'abord, cela a aussi un peu

influé sur le choix de Vincent. Par exemple, plus ou moins au moment où je l'ai rencontré, il y avait un autre garçon, qui m'avait été recommandé par Benoît Dervaux, le cadreur des frères Dardenne. Un garçon au parcours difficile, mais au visage lumineux, avec qui le courant passait bien. Il habitait dans le Nord de la France, il était dans un foyer « fermé », et lorsque nous sommes allés le voir, ma sœur, Adèle et moi, pour une première rencontre entre eux, il s'est littéralement bloqué en voyant arriver Adèle – il a fait le mur et a pris la fuite ! Entre Adèle et Vincent, cela a tout de suite fonctionné, quelque chose de fort s'est créé entre eux, une espèce de plaisir commun. Ils se renforçaient l'un l'autre. Adèle lui apportait beaucoup de son courage, physique, mental et Vincent, une légèreté dans le travail, mais aussi un vécu et une profondeur.

J'ai tourné le film dans de bonnes conditions, suivi sur toute la ligne par mon producteur³. Je tournais en Super 35mm (scope), mais je faisais comme aux essais avec mon caméscope, c'est-à-dire que je chargeais des magasins de 300 mètres⁴ et je donnais des indications aux comédiens pendant les prises – des indications de déplacements, « mets-toi là, va vers ici », ou d'attitudes, « place ta main comme ça » – et le chef-opérateur et le machiniste suivaient ces indications données aux deux enfants et s'adaptaient en direct ; et dès que l'on arrivait au terme des 300 mètres, je ne coupais pas le jeu, je les gardais dans l'émotion, l'assistant-opérateur chargeait un nouveau magasin de 300 mètres et on poursuivait. La scène d'amour,

par exemple, dont tout le monde se faisait une montagne, ça nous a demandé juste le temps de la tourner : il y a une seule prise. Deux magasins de 300 mètres et c'est tout, fini. Adèle et Vincent étaient allongés au sol, la caméra était installée sur des rails de travelling, toute proche – j'aurais pu les toucher – et on a fait exactement ce que l'on avait fait pendant la préparation, mais avec cette fois vingt-cinq personnes autour... Nous avons tout de même tendus des draps tout autour pour les protéger, empêcher l'extérieur de voir.

Par ailleurs, par exemple concernant la nudité, j'ai été clair avec eux. Je leur ai dit : « Voilà le scénario que j'ai écrit et le film que j'ai envie de raconter, mais les limites, c'est vous qui les mettez. » Vincent a tergiversé un moment, inquiet à cause de la scène où il doit avoir une érection, mais la taille de la prothèse l'a immédiatement rassuré... Adèle, elle, a repoussé les limites. Au final, la scène la plus difficile pour elle, c'est celle où elle danse devant la prison. C'étaient de vrais prisonniers, pour la plupart mineurs, et ça a presque fini en émeute : l'incendie que l'on voit dans les plans larges, la nuit, ce sont réellement les prisonniers qui mettaient le feu à la prison ! Ils hurlaient après Adèle... Ils ont repéré le directeur de la prison qui était à côté de moi, il a fallu qu'il parte. Précisément, c'est lorsqu'elle arrive devant la prison, ce plan large (qui ouvre et ferme la séquence), qui a été dur à tourner, pour elle : les plans serrés sur la danse elle-même, on les a tournés un peu plus loin, à l'abri, parce qu'il fallait vraiment qu'elle soit libre, déconnectée du regard des autres

sur elle. Mais clairement, ce qui a été vraiment dur pour Adèle, c'était de sentir la souffrance des prisonniers, et d'être sous leurs regards... agressifs, haineux. Et il fallait un sacré courage pour leur faire face comme elle l'a fait cette nuit-là. Vraiment. Je lui tire mon chapeau.

C'était un tournage très physique, on bougeait tous les jours, on tournait dans de nombreux décors, les personnages dans le film n'arrêtent pas de bouger, d'avancer, tout en vivant des émotions assez dures, donc c'était épuisant pour eux. En même temps, c'étaient des enfants, ils avaient de l'énergie à revendre ! Pour eux c'était un premier tournage, trois mois à Marseille, dans des lieux magnifiques, avec une équipe qui les adorait. Un tournage très long mais aussi joyeux, contrairement à certaines scènes très dures... Cela faisait d'ailleurs partie de ce qu'on leur apprenait : être dans un type d'émotion lorsque cela tournait mais en sortir aussitôt le plan coupé et passer à autre chose. Adèle est capable de cette intensité et de ce détachement.

Quand Adèle joue, elle s'oublie totalement, ce qui est fondamental. Elle ne se regarde pas, ne se juge pas, même si elle le faisait pas mal, au tout début, pour être sincère. Son instinct et son intelligence du jeu, font qu'elle sent quand elle est « à côté ». Et comme elle n'a pas peur, elle tente des choses. C'est la grande force d'Adèle, d'avoir du recul sur son travail mais, au moment où l'on donne les choses, de les donner totalement. J'étais déjà sûr qu'elle serait une grande actrice. Elle a quelque chose d'unique, cette manière de

prendre la lumière qui ne s'apprend pas – grande injustice parmi les acteurs : il y a ceux qui prennent la lumière et les autres. C'est quelque chose qu'elle ne perdra jamais. Et en même temps, il y a ce désir de travail, cette soif d'apprendre, cette volonté d'aller au bout et de se transcender. Je leur avais dit aussi que l'important n'est pas le but mais le trajet qui y mène, et c'est un immense plaisir de les voir évoluer tous les deux, avec leurs choix. Le cinéma, ce sont des rencontres, et précisément des rencontres qui s'entraînent l'une l'autre. Pour Adèle, celle avec Céline Sciamma a été fondamentale, puis celles avec Bertrand Bonello, Katell Quillévéré... Mais avant cela, d'une part entre le moment où l'on a tourné *Les Diables* et celui où il est sorti, il s'est passé du temps – or c'est à sa sortie que le travail d'Adèle comme celui de Vincent ont été remarqués –, d'autre part, quand elle a ensuite passé quelques autres castings, les gens étaient très surpris en la voyant arriver : ils s'attendaient à l'Adèle de mon film, mais elle avait bien changé ! Elle a aussi refusé quelques rôles, parce qu'elle ne les sentait pas, et comme souvent certains projets n'ont pas abouti... Enfin, je pense qu'elle n'était pas absolument certaine de ce chemin, elle se donnait le temps. Ce parcours un peu particulier lui a permis d'aller au bout de ses études, son école de commerce, de se rassurer au cas où, et au final d'arriver plus forte lorsqu'elle est finalement arrivée. Il y a une maturité sensible depuis son rôle dans *Naissance des pieuvres*, qui est cette maturité acquise entre les deux films – et qui fait sa force aujourd'hui. Ça fait sa présence unique dans *L'Appolonide*,

elle est là entièrement avec ses spécificités, son corps particulier et sa voix particulière, avec sa dégainé... Et pourtant, c'est compliqué d'imaginer Adèle dans des seconds rôles, ou sur des castings « collectifs » : elle prend tellement la lumière, elle rayonne tant, qu'il faudrait construire les castings autour d'elle. Il faut aussi qu'elle rencontre les rôles qui lui correspondent, comme *Les Combattants* : quand on la connaît, ça lui ressemble beaucoup !

I'Œil — Comment son jeu a-t-il évolué depuis ses débuts dans *Les Diables* ?

C.R. — Ce qui a évolué, c'est sa maturité. Fondamentalement, elle ne changera pas dans le jeu, parce qu'elle est entière. Elle est la même actrice. Elle s'enrichit bien sûr de l'expérience, des rencontres, de la vie, mais c'est bien la même actrice. Elle peut apprendre différentes techniques, mais ce n'est pas là qu'elle se situe. Adèle, on ne peut pas juger si elle est « bien » ou « pas bien » dans le jeu : elle est « là ». Elle est si entière qu'on ne peut jamais se demander si elle est juste ou pas : les acteurs qui se donnent comme on se jette à l'eau ne sont jamais faux. Ils peuvent être « à côté de la plaque » sur une prise, mais pas « faux ». C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ce sont des acteurs qui ont vraiment besoin du regard des réalisateurs, et d'avoir confiance dans ce regard porté. D'un autre côté, ce sont – et Adèle particulièrement – des acteurs sur lesquels on peut s'appuyer. Des acteurs qui sont des véritables alliés des réalisateurs.

I'Œil
C.R.

— Y-a-t-il des limites au jeu d'Adèle ?

— Un acteur est capable de tout jouer à condition que l'environnement créé l'emmène vers ça. Adèle est capable de jouer n'importe quoi, et plus elle va vieillir, plus ce champs des possibles va s'élargir. Parce qu'il y a des questions d'âge, d'expérience. Il y a des rôles qui lui conviendront plus facilement comme *Les Combattants* ou *Les Diables*, des personnages très physiques. Mais elle peut tout aussi bien être très drôle, ou très douce. Elle a une palette extrêmement large et sa force est d'avoir démarré avec des auteurs pointus, exigeants, et d'avoir évolué avec eux : c'est une protection. Lorsque tu travailles avec Bonello ou Sciamma, tu es en confiance parce que tu sais qu'un regard est porté sur toi. Et tu apprends énormément. La seule limite se situe en face : les réalisateurs qui lui écriront des rôles, sauront-ils aller chercher ce qu'elle pourrait amener et que l'on n'a pas encore vu ? Pour ma part, c'est certain que retravailler avec Adèle – et Vincent –, s'ils le souhaitent, bien sûr, sera toujours un bonheur. Mais je n'arrive pas à écrire pour les acteurs, ou en tout cas très difficilement : j'ai besoin d'écrire des choses qui doivent sortir et ensuite, je cherche les acteurs. Après *Les Diables*, j'ai voulu écrire tout de suite un projet pour tourner à nouveau avec Adèle et Vincent, mais je m'y suis perdu, je n'ai pas réussi. Mais je prends autant de plaisir à les voir évoluer dans les films des autres, justement parce que ce sont des regards différents : je découvre des facettes d'eux à des moments qui me surprennent. Ou encore, des choses que je

connais mais que nous ne sommes pas nombreux à voir...
Adèle, par exemple, ce sont des mouvements de la main,
une façon de tendre les doigts, ou des postures qui font
partie de sa personnalité, l'intelligence et la vivacité de son
regard...
C'est quelque chose qui est tellement rare et précieux,
quand la caméra tombe amoureuse d'un visage !

NOTES

1 - Vincent Rottiers

1 - Aurélia Petit

1 - Bertrand Faivre,

pour les productions Lazennec

1 - Le magasin est la partie

d'une caméra où l'on met la pellicule.

Les bobines de pellicule les plus standard

sont de 122 mètres (4 minutes)

et 305 mètres (11 minutes).





UNE APPARITION DE CINÉMA

—
Entretien avec **CÉLINE SCIAMMA.**

Mardi 6 janvier 2015, 16h, dans un café du XX^e arrondissement.

Nous arrivons les premiers et nous installons vers le fond d'une salle a priori plus discrète que d'autres.

Ne sachant si Céline a ses habitudes là – c'est elle qui nous a proposé cette adresse – et n'étant pas absolument certains d'avoir bien vu tous les visages présents, nous demandons à la serveuse : « Bonjour Mademoiselle, nous avons rendez-vous avec Céline Sciamma, savez-vous si elle est déjà là ? »

Le visage de la demoiselle s'illumine d'un sourire réjoui :

« Céline Sciamma ? Je ne pourrais pas vous dire, je ne connais pas son visage, mais c'est incroyable, j'ai vu Tomboy hier ! »

l'Œil — Comment avez-vous rencontré Adèle ?

C.S. — Christel Baras – qui faisait le casting de *Naissance des pieuvres* – m'en a parlé. Je n'avais pas vu *Les Diables* et comme le rôle de Floriane était celui d'une nageuse de natation synchronisée, j'avais plutôt dans l'idée de prendre une vraie nageuse. Forte de son expérience, Christel était dubitative : elle disait qu'il valait mieux prendre un bon comédien pour jouer un sportif, que l'inverse. Elle insistait : « Il faut absolument que tu rencontres Adèle ! » Adèle qui était tout de même retirée des plateaux de cinéma, à ce moment-là, et ne passait plus de castings, n'avait plus d'agent. Mais Christel lui a fait lire le scénario, qui lui a donné envie de passer le casting. Je n'y étais pas, mais là encore, Christel m'a appelée : « Il faut que tu la rencontres. » Je me souviens qu'il pleuvait très fort, et en entrant dans la cour de la production, j'ai vu deux silhouettes sous un abri : Adèle et Pauline Acquart, qui venait de passer les essais aussi et qui allait avoir le premier rôle. C'était les deux héroïnes et, je ne le savais pas encore, mais elles étaient réunies là, sous une pluie battante. J'ai vu Adèle et j'ai immédiatement été frappée par sa présence. Je l'ai vue « en vrai », puis elle est partie et ensuite j'ai regardé les essais... qui étaient, pour ce rôle, les premiers essais d'une comédienne. Et je n'ai cherché personne d'autre après ça. J'ai tout de suite su que ça allait être elle.

l'Œil — Et vous avez regardé *Les Diables*, ensuite ?

C.S. — Pas avant de tourner, non. Je l'ai vu pus tard, et... c'était étrange, alors que je la connaissais bien, d'être soudain

confrontée à l'enfance de quelqu'un. Non pas à l'enfant qu'elle était car ce n'est pas une archive mais bien un rôle, mais à son corps d'enfant. Il y avait quelque chose d'émouvant et en même temps d'« impossible ». Il y a quelque chose d'à la fois magique et quasiment impudique dans le fait d'avoir accès à la présence de quelqu'un avant qu'on ne le connaisse. Par ailleurs, ce qu'elle fait dans le film de Christophe Ruggia est impressionnant... Si on était aux États-Unis, elle aurait eu un Oscar... C'était marquant, cette capacité – chez un enfant –, à mobiliser à ce point son corps, à s'inventer à un endroit où elle n'a pas la parole. Les enfants s'inventent beaucoup, ils sont riches en imaginaire, mais cela passe beaucoup par la parole, des narrations. Or dans *Les Diables*, le rôle est totalement muet. Elle est comme possédée par quelque chose, dans une incarnation totale et intimidante. Ne pas entendre le son de sa voix, cette performance muette... D'autant qu'Adèle, c'est une voix, de la parole.

l'Œil — Pour *Naissance des pieuvres*, après avoir arrêté le choix d'Adèle, les deux autres comédiennes ont-elles été choisies en fonction d'elle ?

C.S. — Non. J'ai fait passer des essais communs à Adèle et Pauline Acquart, mais je ne les ai pas choisies en fonction de ça. À l'écriture, c'était déjà des personnages très dessinés, avec de grandes distinctions physiques. Je recherchais une grande disparité de corps. Adèle, elle était à la fois le rôle, et pas du tout le rôle... D'ailleurs, je crois qu'elle n'a depuis pas vraiment été filmée comme ça, comme une beauté fatale, drapée dans la langueur. Le personnage était une vamp, avec l'idée de la garce

hollywoodienne, mais aussi de ses coulisses : une vamp s'invente, joue toujours à être une vamp, doit être à la hauteur de sa beauté, de son statut, de son physique. Il y avait chez Adèle, une part un peu « virile », à peine sortie de l'adolescence, qui faisait qu'elle devait composer la vamp... et c'était le projet du film, de déplier ce personnage, finalement. Et elle emmenait cela encore plus loin. *Naissance des pieuvres*, je l'ai revu il y a peu de temps – chose que je n'avais pas faite depuis sa sortie –, et Adèle est vraiment une apparition de cinéma. Avec les années, c'est d'autant plus évident. Il y avait cette façon d'impressionner la pellicule – parce que c'était encore de la pellicule – qui était iconique.

l'Œil
C.S.

— Qu'a-t-elle apporté au personnage ?

— Plus de contrastes. Encore une fois, il s'agissait d'un personnage écrit avec les coulisses de « lui-même » – donc avec des contrastes – et en la rencontrant, j'ai décidé d'appuyer encore plus cette chose-là, en retravaillant la partition du personnage avec des scènes où elle changerait de voix, d'attitude, où on allait faire affleurer différentes choses. La rencontre avec Adèle m'a fait aller plus loin dans cette direction, y compris parce qu'elle avait beaucoup de finesse dans l'interprétation, ce qui ouvrait sur beaucoup de nuances. Elle sait jouer de son corps – et du visage –, donc une mécanique du corps s'est très vite mise en place dans le film. Elle est dans une totale incarnation. Il y a eu beaucoup de travail en amont : on a par exemple inventé une façon de marcher, un rythme... Dans le film, elle a un débit assez lent, avec quelque chose de langoureux dans les gestes et la

démarche, alors que c'est, en fait, quelqu'un de rapide. Tout cela s'est construit avec elle. Et c'est très étonnant pour une comédienne si jeune, une telle force de travail et autant de nuances.

Pendant les deux mois de travail avant le tournage, il y avait deux axes essentiels concernant Adèle : d'une part le travail de coaching sur son propre personnage et avec les autres comédiennes, d'autre part l'apprentissage de la natation synchronisée. Là, au départ, c'était une sorte d'utopie parce que le « diagnostic » des professeurs de natation synchronisée était extrêmement sévère : « Personne ne peut arriver à faire ça. » Il ne s'agissait pas d'Adèle : on ne peut simplement pas apprendre les rudiments de la natation synchronisée en aussi peu de temps – elle a juste eu trente-six heures de cours. Sur des choses précises, certes, parce qu'il ne fallait apprendre que des segments, mais enfin... Et au final... le professeur était sidéré qu'elle y arrive. Je n'avais pas assisté à ces séances d'entraînement et je faisais en quelque sorte acte de croyance : je comptais sur Adèle ou je me disais qu'au pire, on se débrouillerait au montage... Mais il y a notamment un plan du film où Marie la regarde du bord de la piscine, lorsqu'elle s'entraîne avec toute l'équipe : c'est un plan large, on ne se rapproche pas, il n'y a pas de montage, pas de « truc » possible. Je me souviens très bien du moment où j'ai dit « action » : elle a commencé à le faire et c'était nickel... Là, elle m'a sidérée. Je n'en revenais pas. Finalement, on n'a pas eu besoin de beaucoup tricher. Elle a vraiment pris ça en charge – et elle aime ça. Je pense d'ailleurs que ça fait partie des choses

qu'elle aime dans le fait de jouer : apprendre. Elle le prend comme un défi personnel. Ça fait partie de son appétit pour le jeu.

l'Œil

— À ce moment de sa vie, vous sentez un désir ou une ambition d'être comédienne ?

C.S.

— Elle est indécise. Elle a envie de faire le film, mais ne parle pas de carrière. Elle identifie assez clairement le plaisir et l'accomplissement de l'instant. Ce qui est assez beau d'ailleurs : il n'y a aucun cynisme, aucun calcul. On sent que c'est très important pour elle et pour l'entreprise du film. C'est un partenaire intellectuel de haute volée. Elle fait ça *pour* le projet, *pour* le cinéma. On sent qu'il y a cet appétit et même quelque chose d'assez vital à ressentir les émotions que tout cela procure : celles de la rencontre, du jeu, de l'expérience du plateau et de la collaboration. Pour autant, à ce moment-là, elle ne se projette pas là-dedans ou, plutôt, pas uniquement là-dedans. Elle parle plus de ses études que de faire des films. Là, elle avait dix-sept ans. Ça viendra plus tard... Il y a clairement un avant et un après *L'Apollonide*. C'est après *L'Apollonide* qu'est venu le moment où elle ne faisait *plus que ça*. Elle avait fini ses études et choisi de se consacrer à ce métier.

l'Œil

— Comment avez-vous travaillé sur le tournage ?

C.S.

— Avec beaucoup de précision. Adèle est beaucoup dans la pensée. Même si elle a quelque chose d'assez physique, voire animal et intuitif, c'est une comédienne extrêmement réfléchie et intellectuelle, qui participe à la mise en scène, avec qui on peut échanger beaucoup de pensées autour du film.

Tout comme l'on peut aborder et convoquer des discussions politiques avec elle, toutes ces choses-là...
Je l'ai connue actrice à un moment où elle l'était... sans l'être, puis j'ai vu grandir l'actrice qu'elle est dans les films des autres. Donc, ce n'est pas évident pour moi de convoquer la façon dont on travaillait. J'avais plutôt le sentiment d'être confrontée à un autre regard sur mon propre travail : ce n'était pas juste moi qui la regardait, elle me regardait aussi. Adèle est un soutien du film, un allié intellectuel. Jusqu'ici, je n'ai jamais autant connu ça.

l'Œil

C.S.

— Avait-elle refusé certaines propositions ?
— Au contraire, Adèle est une alliée absolue. Je précise tout de même que j'ai à cœur de partager le projet du film avec mes interprètes – *a fortiori* parce qu'ils sont jeunes – : il n'y a pas de projet souterrain, pas d'agenda secret. J'en fais des alliés intellectuels pour que le film soit leur cause. C'est très facile de convaincre quelqu'un de faire un film, mais faire du cinéma pour les bonnes raisons, créer le sentiment de faire un film *ensemble*, c'est moins évident. Et c'est déterminant dans mon rapport aux comédiens. D'autant plus quand ce n'est pas (encore) leur métier. Pour revenir à la question du refus, je ne dirais pas qu'il y en a eus : même si des scènes ont été plus difficiles à « attraper », je ne pense pas que ça relève de la responsabilité du comédien. Ça veut plutôt dire qu'il y a quelque chose qui ne va pas dans l'endroit où l'on a mis la caméra, dans la façon dont on a écrit la scène... C'est pourquoi il est intéressant d'avoir un collaborateur intellectuel : avec lui, on finit par trouver. Adèle fait partie des actrices/acteurs qui

aident la mise en scène. Pas simplement parce qu'elle est inspirante – et elle l'est, par cet injuste miracle de la photogénie – ou encore moins parce qu'elle serait une muse, mais parce qu'elle pense et participe à la mise en scène.

l'Œil

— *Naissance des pieuvres* était votre premier film.

Aviez-vous la sensation d'être en apprentissage ensemble ?

C.S.

— C'est sûr. Il y avait toute l'inconscience du premier film...

Quand je l'ai revu, je me suis dit que c'est vraiment une œuvre de jeunesse, paradoxalement parce qu'il était radical dans ses propositions de mise en scène. Il peut y avoir dans l'innocence une forme de radicalité, de grande autorité, même. Et nous étions ensemble là-dedans. Le film était tourné en pellicule donc avec forcément peu de latitude, peu de prises et donc beaucoup de confiance envers les comédiennes sur la question du rythme, etc. Quand on tourne à ce point en plan-séquence, on crée le rythme de la scène ensemble. Je m'adressais beaucoup à elles pendant les prises : il y a quelque chose de l'ordre de l'instant. Un rapport assez romantique à l'instant et l'éternité. Tout cela est de l'ordre de l'œuvre de jeunesse, de l'expérience romantique, de la première fois, même si ce n'était pas la première fois pour Adèle. Paradoxe dans la rencontre entre les jeunes comédiens et les jeunes réalisateurs : le jeune comédien peut avoir fait dix films, alors que le jeune réalisateur aura fait, au mieux, un film, un court-métrage. Il n'y aura pas la même expérience du plateau.

Le tournage a duré trente-six jours, en vase-clos. Nous tournions près de Paris mais on vivait quand même ensemble, pas chacun chez soi. Ainsi, Adèle pouvait être sur le plateau

alors qu'elle ne tournait pas. Il y avait l'idée d'une bulle, d'un temps suspendu plein de découvertes.

l'Œil

— Comment avez-vous vu évoluer la carrière d'Adèle et son jeu, notamment à travers les regards d'autres cinéastes ?

C.S.

— Je vois la proposition mutante qu'elle fait d'un film à l'autre : mutante elle-même, et puis en mutation parce qu'elle devient de plus en plus puissante au cinéma. Comme nous parlons beaucoup, je vois à quel point sa réflexion grandit : c'est quelqu'un qui s'interroge sur le jeu, sur l'engagement, sur les questions de collectif, sur la mise en scène... Tout cela se traduit dans les choix qu'elle fait, dans les films qu'elle décide de tourner comme dans ceux qu'elle refuse. J'ai un aperçu de ce à quoi elle dit « non », et c'est aussi déterminant que ce à quoi elle dit « oui » : ça raconte beaucoup d'elle. On sent qu'elle est dans des tentatives qui, à chaque fois, sont liées au film et sont des dialogues avec les cinéastes. Elle se pose vraiment la question de la justesse – qui serait la chose à atteindre pour un comédien – et de ses limites. « Être juste », comment se débattre avec ça, inventer autre chose. Elle est toujours dans la proposition et la réflexion et je crois que c'est ce qui crée de l'attachement pour les personnages qu'elle incarne au sein des films et pour le personnage qu'elle est, dans le cinéma, d'un film à l'autre. On sent son intelligence avec des propositions à chaque fois différentes, toujours en dialogue avec le film parce qu'il me semble que c'est aussi quelqu'un qui aime les metteurs en scène et leur fait confiance. Les acteurs parlent souvent de leurs personnages... Adèle parle plutôt du projet des films, des réalisateurs.

l'Œil

— Aujourd'hui, vous écririez un rôle pour elle ?

C.S.

— Je ne l'écrirai pas *pour* elle mais *avec* elle. Ce qui ne veut pas nécessairement dire l'écrire avec elle « à la table », mais avec elle en tête. Ça n'est pas encore arrivé mais... c'est mon actrice préférée. J'y pense...

l'Œil

— Adèle allie une incroyable présence physique – dont ses personnages s'imprègnent fortement – à une grande richesse théorique...

C.S.

— Le corps est un outil qui peut être investi d'énormément de pensées et de richesse théorique. Les grands comédiens ont cette capacité d'incarner une pensée. Le fait qu'Adèle soit aussi physique et dans l'incarnation, dans le présent d'une prise – et c'est aussi vrai au théâtre, où il y a une énergie de l'instant, résultat de nombreuses heures de répétition – relève d'une énergie de la précision. Ce n'est pas une énergie qui la dépasse. Cette opposition entre deux positions – une actrice physique, donc intuitive, et une actrice cérébrale donc en contrôle – est fautive à propos d'Adèle, n'existe pas. Son jeu s'accompagne d'une grande pensée qui ne se nourrit pas de la pensée des autres dans le sens où elle n'est pas référentielle. Parfois, ne pas être référentiel permet d'être plus libre, non courtoisé ou courtoisane, autonome. S'il y a un mot qui caractérise Adèle, c'est l'autonomie. Par exemple, elle n'est pas écrasée par l'histoire du cinéma ou la légitimité des metteurs en scène. Elle aime penser seule, elle est d'une grande autonomie intellectuelle. On ne peut pas lui dire ce qu'elle devrait penser. Elle est dans des conceptions intellectuelles qui peuvent être poétiques, politiques, sensuelles, et elle échafaude des

arborescences, des architectures... Elle pense beaucoup et je crois que c'est ce qui la fait incarner les choses, elle ne s'en remet pas qu'à l'intuition. Il y a aussi de l'intuition – c'est une forme d'intelligence du moment. C'est la même question pour la sensibilité. Qu'est-ce que c'est ? De la construction, de la sédimentation, de la somme l'expérience... Elle réfléchit suffisamment pour être certaine de ses gestes, sans que cela annule l'émotion. Plus pertinent que la question de l'intuition, il y a la question de l'émotion : c'est quelqu'un d'ému, quelqu'un que la pensée émeut. Ce n'est pas parce qu'on est dans la pensée qu'on est dans un rapport robotique, de dissection du monde. Ça veut dire qu'on est dans des arborescences, des architectures qui sont des propositions émouvantes. Il y a aussi des agencements de pensées poétiques – et ça aussi, elle l'a.

l'Œil
— Un rôle à venir ?

C.S. — Un western, ce serait bien, pour Adèle. Calamity Jane. Ce serait bien qu'elle ait un flingue dans la main, à un moment. Je pense qu'elle aimerait bien. Une James Bond au féminin, aussi, mais attention, pas une James Bond Girl. Si on lui faisait une belle proposition de cinéma d'action, elle irait certainement. Si on l'a vue jusqu'ici dans des films d'auteurs, ce n'est pas une position exclusive. Et elle en refuse, parce qu'elle juge que ce serait un « film de plus ». Ce n'est pas tant une question de type de film qu'une interrogation sur l'endroit où ça l'engage. Où ça l'engage par rapport à la vie, parce qu'elle pense à ça aussi. Enfin, pourquoi pas, le rôle du metteur en scène...

l'Œil
C.S.

— Adèle Haenel césarisée...

— ... le César pour le second rôle... ça m'a sidérée qu'elle ait celui-ci. Le César du meilleur espoir est magnifique mais, pour celui du second rôle, il y a cette idée qu'on est en compétition avec des gens d'autres générations. C'est rare qu'une actrice jeune l'obtienne. Généralement, ce n'est pas le lieu de la performance mais de l'endurance ! Pour moi c'est le César de ceux qui sont *là*, solides. Le plus beau à avoir pour une jeune femme. C'était un geste d'amitié, de reconnaissance, très fort. Et la victoire d'un certain cinéma. C'était un signal, un César qui a fait du bien à la soirée : ce César du second rôle il était là, la jeunesse était là.



**LES
DIABLES**
de Christophe
Ruggia, 2002





















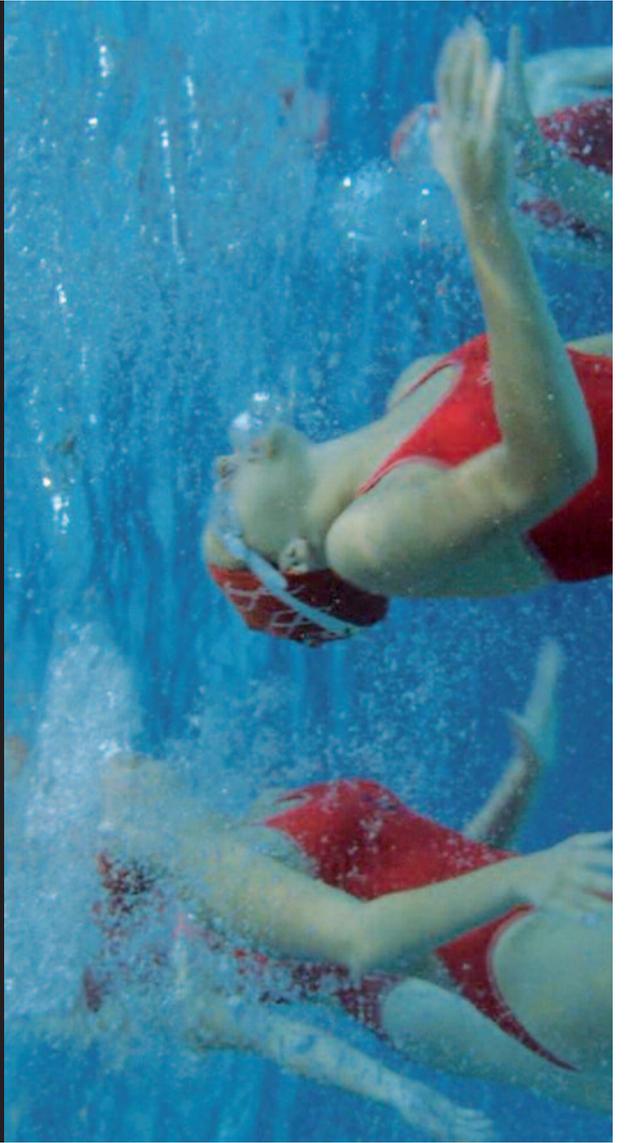


NAISSANCE DES PIEUVRES
de Céline Sciamma, 2007



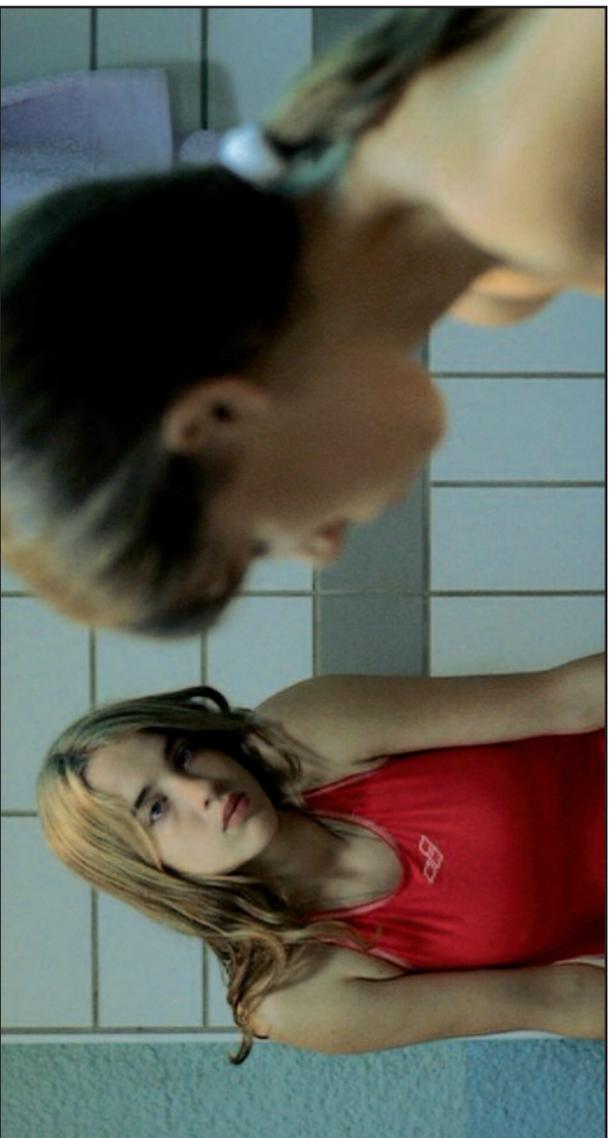




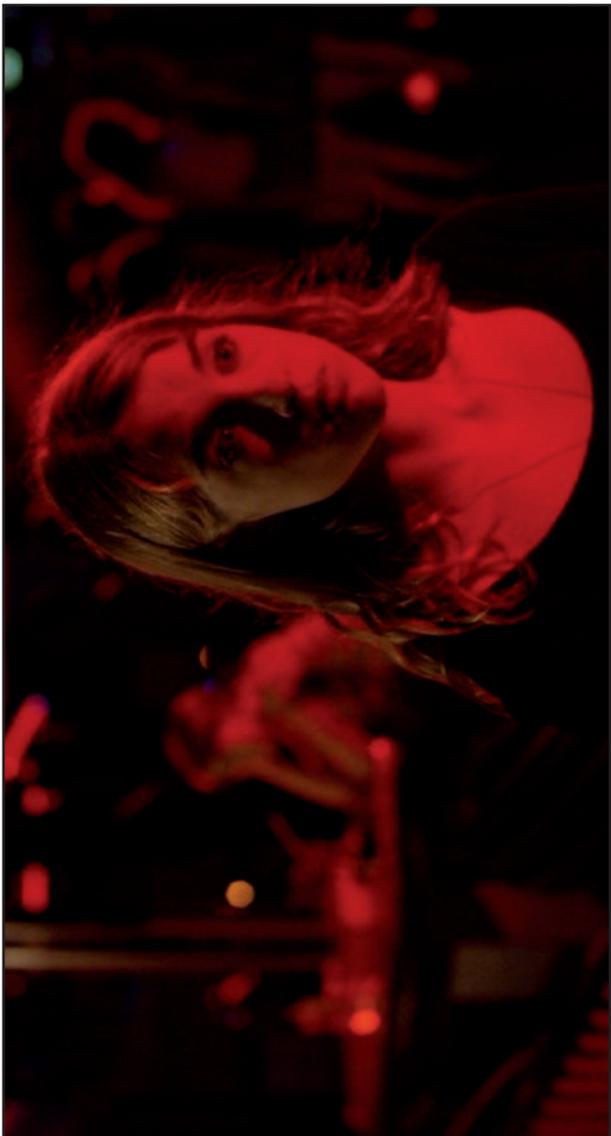


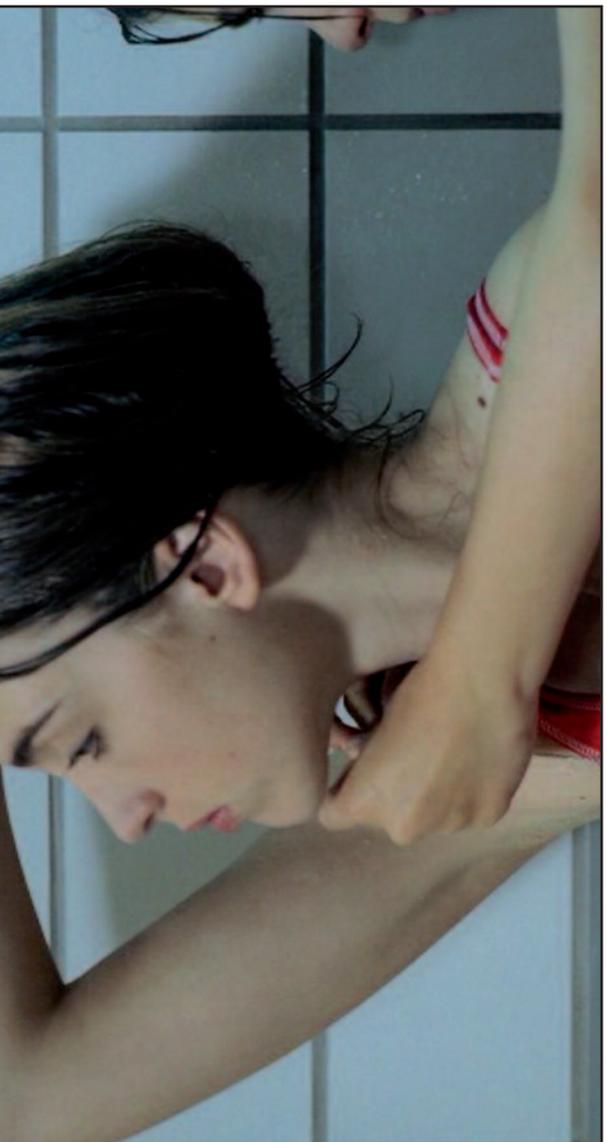














**L'APOLLONIDE :
SOUVENIRS DE LA MAISON
CLOSE**

de Bertrand Bonello, 2011







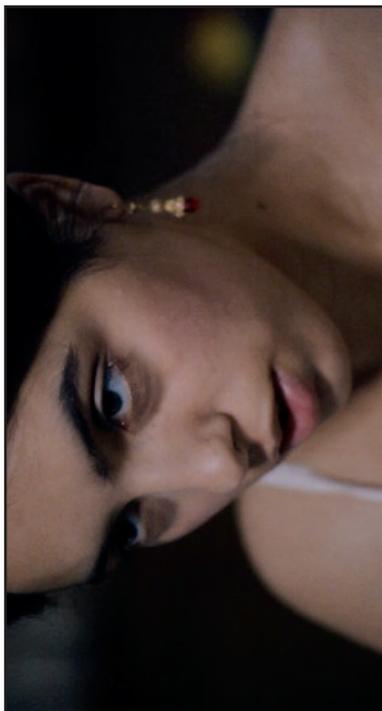
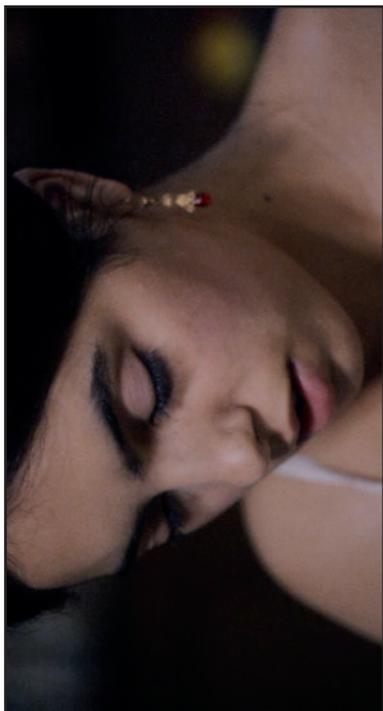


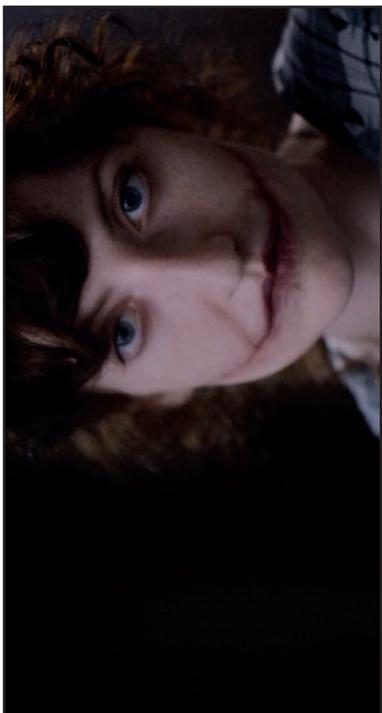
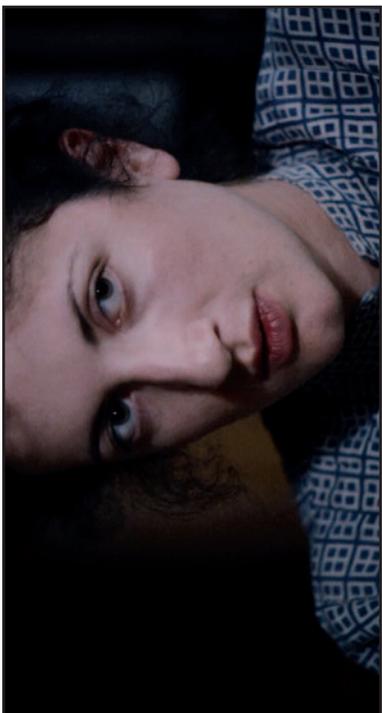
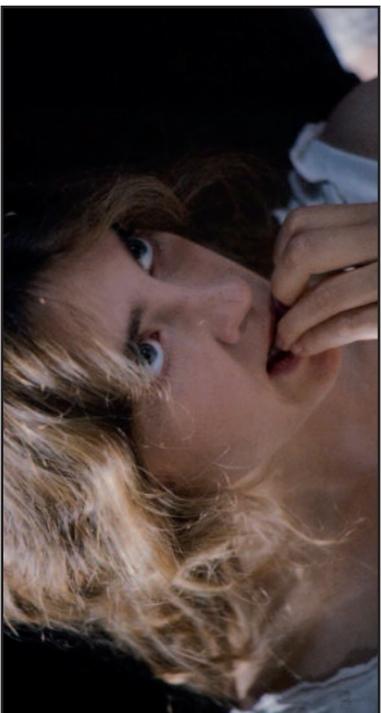




























UNE MINUTE SANS CLIGNER DES YEUX

—
Entretien avec **BERTRAND BONELLO**, lundi 12 janvier 2015, 18h

À la relecture de cet entretien, nous avons regretté de ne pas avoir saisi la perche subtilement tendue par Bertrand Bonello : il aurait été question de football pour parler de cinéma et d'Adèle Haenel. À quel poste la verrait-il jouer, dans quelle équipe, à quelle joueuse ou quel joueur lui fait-elle penser ? Et quelle tactique a-t-il utilisée pour L'Apollonide ? Qu'est-ce que le football à 12 ?

l'Œil
B.B.

— Vous aviez pensé à Adèle dès l'écriture du film ?

— Contrairement à mes habitudes, je n'avais posé aucun nom d'actrice sur ces personnages. J'ai bien commencé à faire des essais avant de finir d'écrire, mais je les ai réellement terminés après le scénario et je n'ai au final pas changé une ligne par rapport à un choix d'actrice ou d'acteur. Il était évident, avec ce film, que j'écrivais une moitié du personnage et que l'autre moitié serait ce qu'amèneraient les comédiennes. Avant *L'Apollonide*, j'avais déjà essayé de rencontrer Adèle pour *Tiresa* en 2002. J'avais vu des photos d'elles dans *Les Diables*, et elle correspondait vraiment à ce que je recherchais. Mais c'était un moment où elle ne voulait plus vraiment entendre parler de cinéma, et je n'avais pas réussi à la croiser, ni même à la joindre. Elle m'était restée dans un coin de la tête et, au moment du casting de *L'Apollonide* – je savais qu'elle s'était remise à jouer – j'ai eu envie de la revoir. Même si, sur le papier, il n'y a rien d'évident à intégrer Adèle dans un film d'époque. D'ailleurs, je n'ai en aucun cas essayé de la « pousser » vers l'époque, ce qui m'intéressait était qu'elle amenait de contemporain. Nous nous sommes vus au café, on a discuté un petit moment et le casting s'est ensuite déroulé comme pour tout le monde : elle a passé des essais. Je lui avais demandé de jouer la poupée automate : juste des gestes et une présence. On retrouve cette scène dans le film. Je crois que ce qui m'avait le plus impressionné, c'est qu'elle pouvait faire une prise d'une minute sans cligner des yeux ! Ensuite, on s'est revu une ou deux fois et je lui ai proposé le rôle. Adèle, c'est une présence totale. Par ailleurs, c'est quelque chose qu'il est difficile de rationaliser :

on filme un visage et il vous absorbe plus qu'un autre. Mais réunir un casting de douze actrices, c'est composer un bouquet de personnes très différentes qui, en même temps, créent une harmonie. Adèle devait être la quatrième ou cinquième actrice engagée dans le film. Elle donnait une musicalité différente qui m'intéressait beaucoup. Mais plus on avance, plus il est difficile de trouver les comédiennes adéquates pour les rôles restés vacants, parce qu'il faut à la fois qu'elles correspondent au rôle et qu'elles « fonctionnent » avec toutes les autres. C'est comme une partition musicale. Et pour que cela fonctionne, il faut être clair avec chaque acteur, dire que l'on travaille comme un collectif, que le seul premier rôle c'est la maison, ce corps vivant. Ensuite, il faut assumer ce collectif, ce groupe, en n'hésitant par exemple pas à placer au fond du cadre des gens plus connus – à l'époque – , comme Hafsia Herzi. Mais c'était un enjeu dès le casting que de trouver des gens qui aient un esprit de groupe. J'ai vu certaines actrices vraiment très bien, mais un peu trop « perso », comme on le dit d'un joueur de foot – la différence c'est qu'il s'agissait d'une équipe de douze, pas de onze ! Mais c'est l'idée : le collectif doit primer. Et être inscrit dans une nécessaire chorégraphie, qui participe d'une certaine fluidité quand il y a beaucoup de monde dans le cadre. On place les corps dans l'image comme on placerait des couleurs dans un tableau. Et ça, dès le scénario, c'était assez marqué : ce devait être une sorte de ballet de personnages. Comment on en oubliait un, comment on le retrouvait... — Cette scène de l'automate testée aux essais, vous l'avez beaucoup répétée au tournage ?

l'Œil

B.B. — Nous savions quel type de gestes nous voulions, justement parce que nous l'avions travaillée aux essais. Par le cadre, je lui ai donné un espace dans lequel elle s'est inscrite, puis il y a eu peut-être six ou sept prises pour travailler de petites choses. Mais nous étions d'accord sur le genre de gestes et le reste vient d'elle. Il y a aussi le costume qui la corsette beaucoup, les bottes en cuir qui font une sorte de crissement... Concernant les costumes, je crois que pour la plupart, le plus difficile a justement été de s'habituer au corset : c'est tout de même un objet compliqué à porter. Elles l'ont eu un peu en amont pour s'habituer à marcher avec. Pendant deux ou trois jours elles se regardaient beaucoup, puis cela s'est « normalisé ». Un détail : j'avais envie qu'elles soient aisément identifiées, donc il y avait très peu de costumes par actrices, deux ou trois tenues, maximum. Pour revenir à la scène de l'automate, je me souviens aussi qu'il faisait très chaud ce jour-là... Bref, tout ceci concourt à « fabriquer » la façon dont elle le joue. Adèle, comme tout bon comédien, est une alliée du metteur en scène. Elle sait très bien trouver et s'emparer de sa place, puis y rester. C'est ainsi qu'elle devient une alliée. Adèle regarde et observe beaucoup, du coup elle comprend très bien ce qui se passe. Elle ne va pas contre le plan ou le film qui est en train de se faire parce qu'elle le comprend, tout simplement. Étant plutôt « soldat » – au bon sens du terme – elle intervient peu, mais, à chaque fois à bon escient. Et c'est précisément là que l'on voit qu'elle comprend parfaitement ce qu'elle fait : ses propositions ne tombent jamais « à côté ».

LES GRANDES ACTRICES SONT DES FEMMES INTELLIGENTES

—
Entretien **KATELL QUILLÉVÉRÉ**, un lundi un peu frais.

Suzanne est un prénom particulier dans l'histoire du cinéma français, habillant de son classicisme quelques rôles marquants. Elle mène ainsi carrière chez Rohmer et prend son envol chez Pialat. Quand elle passe chez Katell Quillévéré, sous les traits de Sara Forestier succédant à Catherine Sée et Sandrine Bonnaire, c'est pour y aspirer tout l'amour de sa sœur, Maria : Adèle Haenel.

l'Œil — Avez-vous pensé à Adèle Haenel dès l'écriture du scénario de *Suzanne* ?

K.Q. — Ce n'est pas un scénario que j'ai écrit pour des acteurs ou des actrices. La question ne s'est posée qu'au moment de la fabrication du film. En revanche, j'avais repéré Adèle depuis *Les Diables* de Christophe Ruggia, un film que j'avais énormément aimé, dans lequel elle m'avait beaucoup marquée. Puis il y a eu *Naissance des pieuvres* de Céline Sciamma, autre film important pour moi. J'avais une intuition assez forte vis à vis de cette jeune femme, très envie de la connaître et de voir comment nos univers pouvaient se rencontrer. Je n'ai rencontré qu'elle pour le personnage de Maria. Quand je fais du casting, en général, je pousse les essais assez loin et je fais trois, quatre, cinq heures de travail intense avec l'acteur ou l'actrice, de manière à essayer d'entrevoir toutes ses potentialités pour le rôle. J'ai l'intuition qu'en une demi-journée de travail, on peut sentir si c'est « la bonne personne ». J'avais remarqué qu'Adèle avait jusqu'alors plutôt eu des rôles assez dramatiques. J'avais justement envie de l'emmener dans quelque chose de plus léger, en tout cas dans l'apparence, la surface du personnage. Je voulais une fille qui soit drôle, très énergique, très légère et que le drame, la part mélancolique du personnage de Maria affleure derrière. Aux essais, j'ai pu découvrir sa part de fantaisie, de drôlerie dans la vie – qui ont nourri le personnage.

l'Œil — Le personnage de Maria a-t-il évolué en fonction de la personnalité d'Adèle ?

K.Q. — Pour moi, de toutes façons, le personnage d'un film est toujours une rencontre entre la personne qu'est l'acteur et le personnage qui a été écrit. C'est à la croisée de ces deux chemins que surgit le personnage. Le personnage de Maria n'échappe pas à cette règle. En fait, dès les premières lectures du scénario avec Adèle, dès les essais de costumes (très importants pour comprendre le personnage qu'on est en train d'inventer, et j'aime vraiment associer les comédiens à cette étape, les investir), dès ces préparatifs, nous avons réfléchi et trouvé ensemble la silhouette, l'identité physique de cette fille. Le costume, on n'en parle pas souvent, c'est pourtant vraiment essentiel pour un acteur. C'est comme un sas d'entrée dans l'imaginaire. Ça raconte beaucoup de choses sur les origines sociales, la sexualité du personnage, son rapport à son image, son rapport au masculin et au féminin. Pour Maria, le choix des costumes a précisé beaucoup de choses.

l'Œil — Le travail avec Adèle a été long avant le tournage ?

K.Q. — Pas vraiment. Je n'ai pas de règle, je m'adapte en fonction des acteurs, de leur planning. Pareil pour la direction d'acteur : chaque personne que j'ai en face de moi va induire une méthode différente. Dans mon souvenir, Adèle travaillait au théâtre. On s'est vues une ou deux fois avec Sara pour construire leur duo. Puis il y a eu les costumes. Mais pas de longues séances de travail en amont. J'ai vraiment besoin de deux ou trois journées de travail pour saisir l'acteur, savoir où se trouvent ses forces, ses fragilités, et entrer dans mon film. Ensuite... je crois

énormément à l'immanence au cinéma, dans la relation aux acteurs, c'est un art du « ici et maintenant », donc je crois beaucoup au plateau, à tout ce qui s'y passe. Et s'il n'y a pas eu beaucoup de travail en amont, il y en a eu beaucoup pendant. Pour tout le reste, je prépare énormément.

l'Œil — Le duo que composent Adèle et Sara Forestier est essentiel dans le film...

K.Q. — Ce sont deux personnalités très différentes, voire opposées sur certaines choses, mais étrangement je les trouve très proches dans leur rapport au jeu justement. Ce sont deux filles téméraires. Elles ont un côté « guerrières », dans la façon de ne pas avoir peur de rentrer dans les scènes, de se mettre en danger, d'essayer des choses. Elles n'avaient pas le même rythme dans le travail : Sara est très intense tout de suite, elle peut aller chercher des émotions très fortes dès les premières prises, et va plutôt amener l'équilibre, la mesure, au cours des prises ; Adèle, en tout cas au moment du tournage de *Suzanne* – parce que ces choses changent tellement vite chez un acteur, il apprend tellement d'un film à l'autre que ce que je dis là sur Adèle, n'est plus forcément vrai –, à ce moment-là Adèle était dans une énergie légèrement inverse, montant progressivement en puissance, au fur et à mesure du travail. Mais ce sont deux actrices qui vont jusqu'au bout. Elles sont aussi toutes les deux dans une vérité brute de l'instant qui pour moi est la grande qualité d'un acteur. Être dans l'immanence. Dans une forme d'abandon de tout le reste. Adèle a cette capacité qui peut lui permettre de devenir une

très grande comédienne. Et une intelligence de l'improvisation dont j'avais besoin pour la première partie du film, l'adolescence. Adèle, Sara et François Damiens devaient rechercher une vérité des instants de vie qu'ils partageaient. Il n'y a pas d'enjeu dramatique dans le premier quart du film, on regarde simplement des êtres vivre ensemble. On rentre dans leurs habitudes, dans leurs liens affectifs, ce qui nous permet ensuite de les suivre. Cette absence de dramaturgie forte pendant le premier quart d'heure donne toute son importance à l'improvisation. Le film ne pouvait tenir que par la vérité de leur jeu, de leur intimité, la véracité de leurs liens familiaux. Ils avaient beaucoup de poids sur les épaules, Adèle autant que Sara et François. Elle s'est révélée très douée dans ces situations, qui représentent un vrai danger pour un réalisateur. Pialat disait : « Quand on tourne un film il y a la hantise du scénario et la hantise de l'improvisation. » Pour moi, la vérité d'une scène se trouve très souvent à mi-chemin entre le scénario et la liberté que les acteurs ont pris par rapport au texte écrit. C'est un travail d'équilibriste d'arriver à trouver ce point de justesse, il faut des acteurs très intuitifs et très intelligents pour que ça marche. Quand on a écrit un dialogue, on a passé en général, au moins deux années à parfaire son scénario, à le lire et le relire : aucun dialogue n'est hasardeux, alors si un acteur se permet de s'en libérer ou de dire autre chose, il faut qu'il fasse au moins aussi bien, voire mieux. Ça demande instinct et intelligence, qu'Adèle possède. C'est une actrice riche parce que c'est une

personne riche. Je n'ai pas encore réalisé beaucoup de films, mais dans les rencontres fortes que j'ai faites avec des acteurs, il s'agissait toujours de personnes qui avaient une très haute intelligence de leur personnage et une intelligence de vécu, un rapport à l'humanité, une compréhension de l'humain, en même temps qu'un rapport très physique au jeu. Le cinéma, c'est avant tout des corps en mouvement dans l'espace. Donc, si le corps dit énormément de choses au cinéma, un acteur qui n'est pas dans son corps, c'est... compliqué.

Chez Adèle le cérébral n'est pas coupé du physique, les deux travaillent en harmonie. Ce qui fait un grand acteur, c'est la connaissance de son outil de travail : son émotivité. Il faut constamment faire appel à son intelligence pour aller chercher cette émotion. Ce n'est pas tant l'émotion que l'on donne, que la qualité de cette émotion. Il y a des émotions fortes tout à fait inappropriées, vulgaires, on peut voir un acteur pleurer et ne rien ressentir ou, au contraire, on peut être absolument bouleversé à la vue d'un acteur qui retient ses larmes. L'intelligence, c'est comprendre quand on donne, quand on retient... Bien sûr c'est un travail qui se fait à deux, avec le metteur en scène, mais l'acteur doit avoir cette intelligence. Pour moi, les plus grandes actrices françaises aussi des femmes très intelligentes.

**l'Œil
K.Q.**

— À quelle famille de comédiens appartient-elle ?
— Pour moi, un acteur doit rentrer dans les familles des réalisateurs. Un grand acteur doit pouvoir se balader dans toutes les cinématographies, donc c'est important, au

- contraire, qu'il soit sans famille. Adèle, si elle reste sans famille, peut appartenir à toutes les familles.
- I'Œil** — Alors... en quoi Adèle fait-elle le lien entre les familles de Céline Sciamma, Bertrand Bonello, André Téchiné ou vous ?
- K.Q.** — Alors là... (*rires*). Adèle s'est battue pour faire mon film, pour être choisie, parce qu'elle voulait faire ce film-là. Je pense que c'est quelqu'un qui sait lire les projets, qui a envie de participer à une aventure, qui se pose la question de l'art. Les acteurs qui font des bons choix de cinéma, de carrière, sont des acteurs qui ne perdent jamais ça de vue. Ils ont une haute idée du cinéma. Je pense que c'est le cas d'Adèle. Elle ne s'engage pas que pour des rôles, mais pour des films. Peut-être que c'est cela qui fait le lien entre les différentes aventures de cinéma qu'elle a eues jusque-là. Ce qui nous relie, c'est peut-être simplement son amour d'un cinéma exigeant. Je crois qu'un acteur, pour être pris dans un film, doit absolument le vouloir.
- I'Œil** — Pour *Suzanne*, Adèle a reçu le César de la meilleure actrice dans un second rôle : mais qu'est-ce qu'un second rôle ?
- K.Q.** — Pour moi, chaque personnage a un statut quasi égal dès l'écriture : j'essaie de lui trouver son humanité, sa complexité, sa beauté, quelle que soit la place qu'il tient dans le film. Je suis convaincue qu'un bon film prête une immense attention à tous ses rôles et notamment aux « seconds rôles ». Je suis très attentive à ça dès l'écriture et évidemment encore davantage sur le plateau. Tout comme

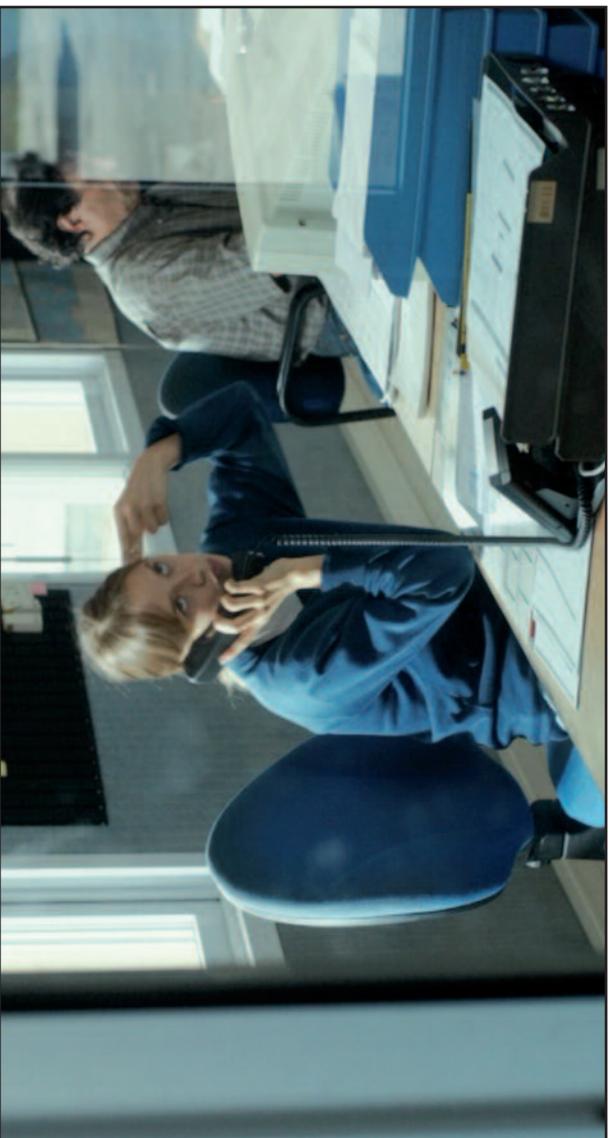
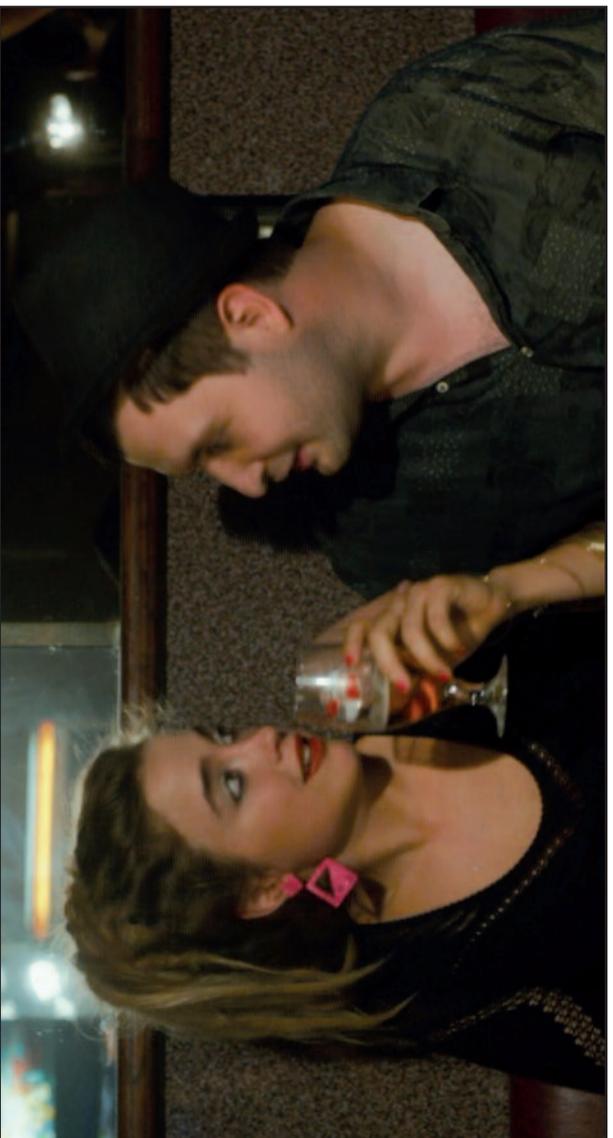
on dit que le diable se trouve dans les détails, un bon film est un film qui ne lâche pas ses seconds rôles. Quant au César... Il y a une magie lorsque les choses se passent... C'est une magnifique surprise et en même temps, j'y croyais. J'ai l'impression qu'un César, c'est l'alchimie de plein de choses : il y a d'abord le film qui vous permet de l'avoir, cette rencontre entre l'actrice (l'acteur) et le film, entre l'actrice et le personnage, mais aussi tout ce que vous avez fait avant... C'est un moment où une profession marque son amour à un acteur ou une actrice, et tous les films qu'il ou elle aura faits avant jouent aussi dans cette récompense... Donc, là, il y a eu rencontre entre *Suzanne*, Adèle, Maria, et le chemin qu'elle avait parcouru depuis dix ans. Et cette alchimie a permis que la magie opère.



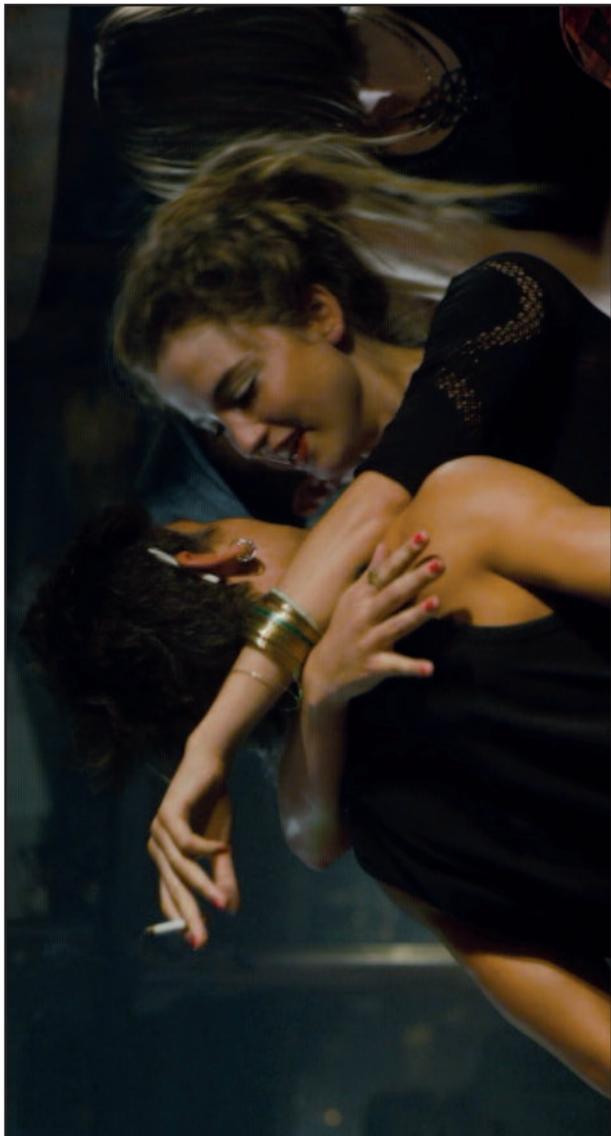
SUZANNE
de Katell Quillévéré, 2013









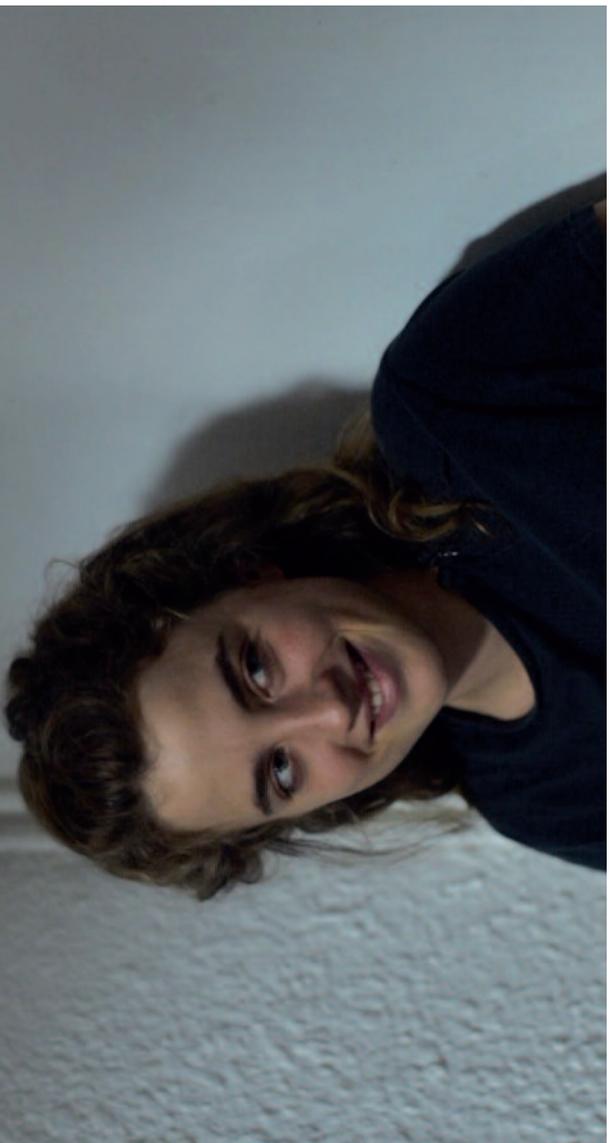


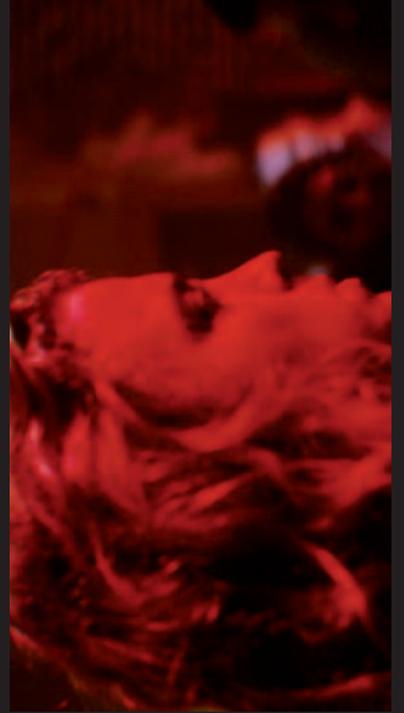


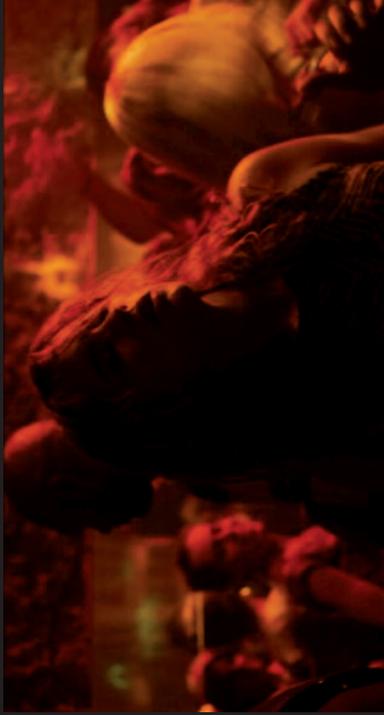
























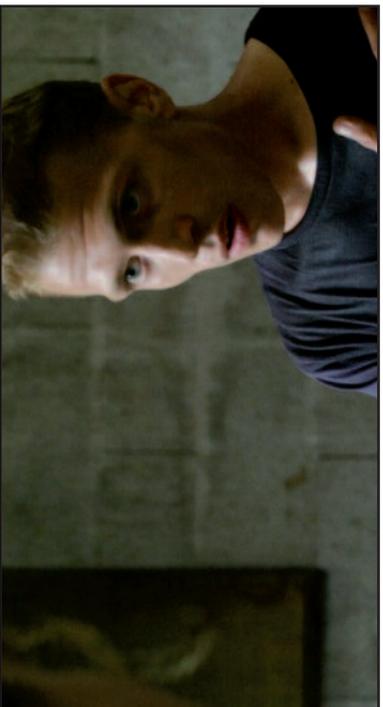
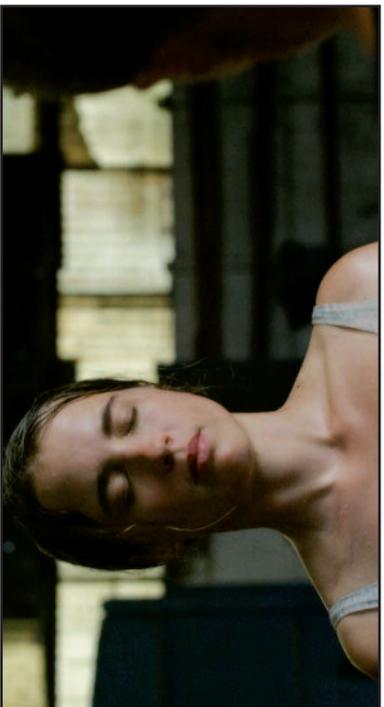
LES COMBATTANTS
de Thomas Cailley, 2014

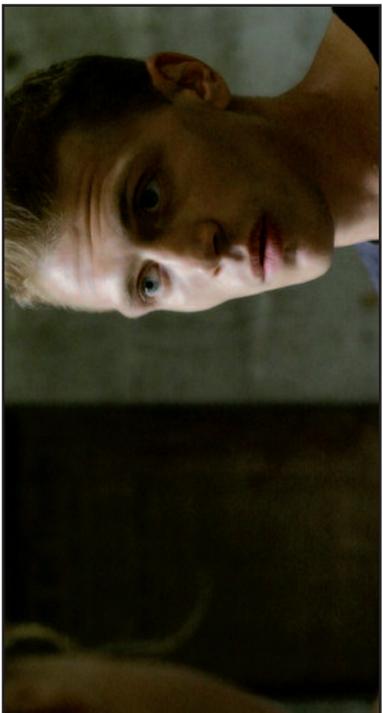
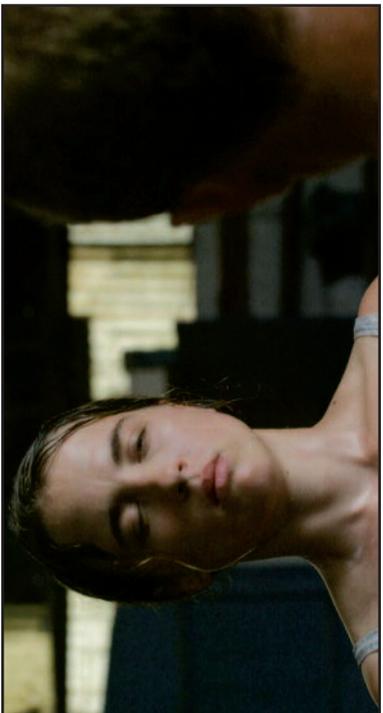
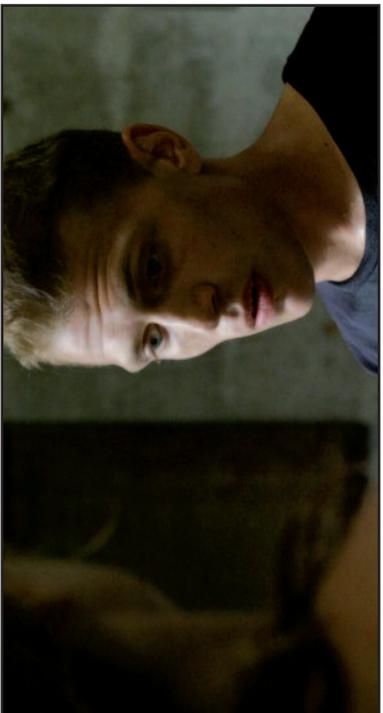






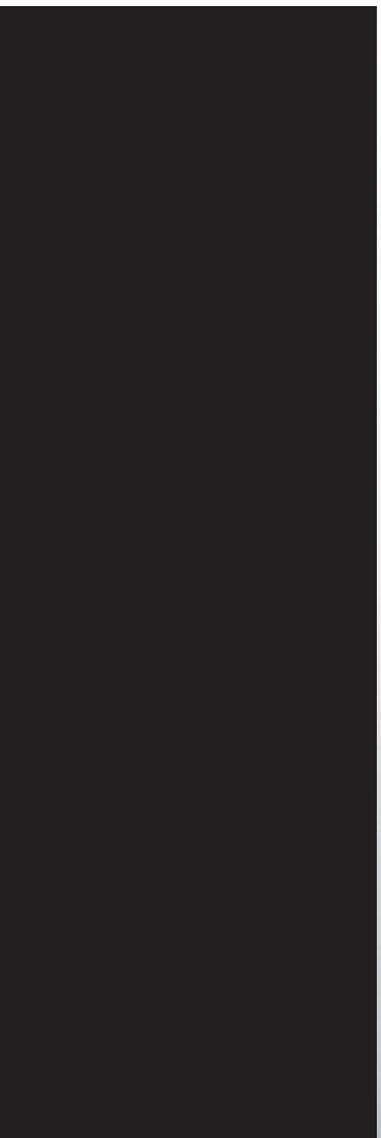


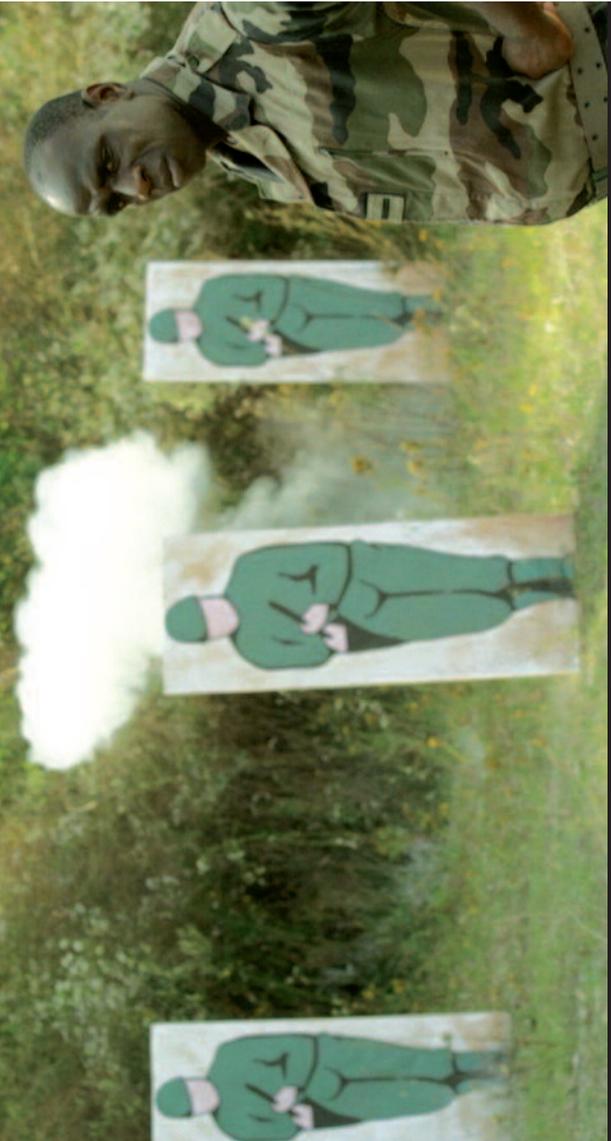


















ADÈLE HAENEL

née le 1^{er} janvier 1989 à Paris

CINÉMA

—

Les Innocentes d'Anne Fontaine, 2015

Les Ogres de Léa Fehner, 2015

Les Combattants de Thomas Cailley, 2014

L'Homme qu'on aimait trop d'André Téchiné, 2014

Suzanne de Katell Quillévéré, 2013

Spiritismes de Guy Maddin, 2013

Alyah de Elie Wajeman, 2012

Trois mondes de Catherine Corsini, 2012

Confession d'un enfant du siècle de Sylvie Verheyde, 2012

L'Apollonide : Souvenirs de la maison close de Bertrand Bonello, 2011

Les enfants de la nuit (court métrage) de Caroline Deruas-Garrel
et Olivier Berlemont, 2011

En ville de Valérie Mréjen et Bertrand Schefer, 2011

Après le sud de Jean-Jacques Jauffret, 2011

Adieu Molitor (court métrage) de Christophe Régis, 2010

Pauline (court métrage) de Céline Sciamma, 2009

Les grandes forêts (court métrage) de Frédéric Guelaff, 2009

Naissance des pieuvres de Céline Sciamma, 2007

Les Diables de Christophe Ruggia, 2002

TÉLÉVISION

—

Goldman de Christophe Blanc, 2011

Déchainées de Raymond Vouillamoz, 2009

THÉÂTRE

—

Le Moche / Voir Clair / Perplexe de Marius Von Mayenburg,
mise en scène Maïa Sandoz, Théâtre La Générale, Paris, 2013

La Mouette d'Anton Tchekhov, mise en scène Arthur
Nauzyciel, Festival d'Avignon, 2012

Histoires d'Adèle H.

À propos d'Adèle Haenel, du jeu, des films, des personnages, du hors-champ, du regard et autres réflexions.

—
Suivi éditorial : Freddy Denaës & Gaël Teicher assistés de Sophie Doléans

—
Conception graphique : Philippe Lakits

—
Achevé d'imprimer en janvier 2015, sur les presses
de l'imprimerie PBTisk a.s., Pribram, République tchèque

—
Merci à Christel Baras, Bertrand Bonello, Adèle Haenel, Katell Quillévéré,
Christophe Ruggia et Céline Sciamma

ainsi qu'à Cécile Bossard et Alain Rocca (Lazennec Productions), Julie Lescat et Sylvie Peyre
(Move Movie), Pierre Guyard et Joséphine Mourlaque (Nord-Ouest Films) Marie Darel et Jérôme Dopffer
(Les Productions Balthazar), Sophie Sarr (Zelig)

Enfin : Alain Terzian et le conseil d'administration de l'Académie des Césars,
Alain Rocca, Samuel Faure, Claire Prénat (Académie des arts et techniques du cinéma),
Louissette Bertola, Nathalie Lalau (Les Éditions de l'Œil)
et toujours Gilles Porte & Loïc Le Gall, à la naissance de cette collection.

—
Presse : Jean-Bernard Emery (jb.emery@cinypresscontact.com)

—
Les entretiens ont été conçus et menés par Freddy Denaës et Gaël Teicher.

—
Images tirées des essais d'Adèle Haenel pour *Les Diables*, reproduites avec l'aimable autorisation
d'Adèle Haenel et Christel Baras.

Photogrammes tirés des *Diables*, © Lazennec Productions, avec l'aimable autorisation
de Christophe Ruggia, Alain Rocca et Bertrand Faivre

Photogrammes tirés de *Naissance des pieuvres*, © Les Productions Balthazar,
avec l'aimable autorisation de Céline Sciamma

Photogrammes tirés de *L'Apollonide*, © My new pictures et Les Films du Lendemain,
avec l'aimable autorisation de Bertrand Bonello

Photogrammes tirés de *Suzanne*, © Move Movie, avec l'aimable autorisation de Katell Quillévéré

Photogrammes et couverture tirés des *Combattants*, © Nord-Ouest Films

—
Photographie pages 24, 31, 39, © Lazennec Productions

Photographie page 40, © Les Productions Balthazar

—
Texte *Histoires d'Adèle H.*, © Gaël Teicher

—
© ÉDITIONS DE L'ŒIL 2015

Dépôt légal : février 2015

isbn : 978-2-35137-178-7

les Éditions de l'Œil

Freddy Denaës & Gaël Teicher

7, rue de la Convention, 93100 Montreuil

tél. : 01 49 88 03 57 / editionsdeloeil@gmail.com

www.editionsdeloeil.com

Histoires d'Adèle H.

À propos d'Adèle Haenel, du jeu, des films, du hors-champs,
du regard et autres réflexions

—
Collection « Mémoire de César »

Marie-France Pisier. Marie Dubois. Stéphane Audran. Nicole Garcia.
Nathalie Baye. Suzanne Flon. Bernadette Lafont. Emmanuelle Béart.
Dominique Lavanant. Hélène Vincent. Dominique Blanc. Anne Brochet.
Vina Lisi. Catherine Frot. Agnès Jaoui. Annie Girardot. Karin Viard.
Marion Cotillard. Valérie Lemercier. Emmanuelle Devos. Entres autres...

Leur point commun ?

Elles sont toutes des seconds rôles.

Ou plus précisément...

Elles ont toutes été couronnées du César du meilleur second rôle féminin
à un moment de leur carrière : preuve que les seconds rôles ne sont pas
des seconds couteaux !

Adèle Haenel a intégré cette prestigieuse liste en février 2014 pour son rôle
de Maria dans *Suzanne*. Adèle Haenel que l'on voit grandir depuis
Les Diables jusqu'aux *Combattants*, en passant par *Naissance des pieuvres*
et *L'Apollonide*, et pour qui Truffaut aurait pu écrire cette phrase de
Delphine Seyrig à Jean-Pierre Léaud dans *Baisers volés* :
« Je ne suis pas une apparition, je suis une femme. »

Dans ce dixième livre de la collection Mémoire de César, les histoires d'Adèle
H. sont racontées par ses cinéastes – Katell Quillévéré, Céline Sciamma,
Bertrand Bonello, Christophe Ruggia –, par Christel Baras qui l'a repérée
alors qu'elle était enfant, et par Adèle elle-même qui explique, malicieuse,
qu'un personnage, c'est « une personne et son hors-champs ».



20,00 EUROS TTC - isbn : 978-2-35137-178-7

LES ÉDITIONS DE L'ŒIL - Édité avec le concours de l'Académie des Arts et Techniques du Cinéma / Académie des César

