

Mike Goodridge

MÉTIER : RÉALISATEUR

Quand les maîtres du cinéma se racontent

*Traduit de l'anglais et actualisé
par Olivier Cotte*

ARMAND COLIN

*First published in Great Britain in 2012
under the title FilmCraft: Directing
by Ilex, an imprint of Octopus Publishing Group Ltd
Carmelite House, 50 Victoria Embankment, London EC4Y 0DZ
Copyright © 2012 Octopus Publishing Group Ltd
All rights reserved*

© Armand Colin, 2021 pour la présente édition

Cet ouvrage est l'adaptation poche d'un livre ayant déjà fait l'objet de deux présentations illustrées : *Métier : Réalisateur - Quand les maîtres du cinéma se racontent* (2014) et *Action ! Les secrets des grands réalisateurs* (2016).

Armand Colin est une marque de
Dunod Éditeur, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff
www.armand-colin.com
ISBN 978-2-200-63095-9

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2^o et 3^o a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.



Sommaire

Introduction	5
Pedro Almodóvar	13
Olivier Assayas	23
Susanne Bier	35
Ingmar Bergman	47
Nuri Bilge Ceylan	51
Luc Dardenne et Jean-Pierre Dardenne	63
Guillermo del Toro	73
John Ford	85
Clint Eastwood	87
Stephen Frears	99
Terry Gilliam	109
Jean-Luc Godard	121
Amos Gitai	125
Paul Greengrass	137
Michael Haneke	149

Alfred Hitchcock	159
Park Chan-wook	163
István Szabó	175
Peter Weir	185
Zhang Yimou	197
Akira Kurosawa	209
Glossaire	213
Index des films	217



Introduction

À travers des entretiens avec les plus grands professionnels dans leur spécialité, cette série d'ouvrages a pour but l'étude des différents corps de métier du cinéma. Dédié à la réalisation, cet opus est particulier dans le sens où ce métier, peut-être le plus important de cette forme d'art très collaborative, donne le La à tous les autres. Chacun d'eux doit servir intimement le thème et le style imprimé au film par le réalisateur. Résumer dans ce livre le travail de seize cinéastes permet de faire le tour du processus complet de la réalisation.

Le réalisateur est le grand décideur du film. S'il a du succès, il ou elle sera le premier à être applaudi ; et s'il n'en a pas, il ou elle en portera la responsabilité. Le réalisateur subit une énorme pression du début à la fin de la production. Sur le plateau, il ne doit pas seulement donner corps à sa vision, mais il doit aussi répondre aux questions de chacun, calmer les tensions, réagir au jeu imprévisible des acteurs, s'assurer que les dialogues fonctionnent et tourner suffisamment de métrage pour le montage. Lors de cette dernière étape, le réalisateur, assisté du monteur, doit gérer les infinies possibilités que le montage numérique autorise, superviser le son, la musique et le doublage. Il doit aussi rassurer les producteurs quant au succès du film. Réaliser est aussi exténuant et intense qu'exaltant. Quand les acteurs et les membres de l'équipe, qui travaillent parfois sur deux ou trois films par an, partent pour d'autres aventures, le réalisateur, lui, reste deux ans ou davantage pour achever un film, à l'exception de quelques-uns à l'in vraisemblable productivité, comme Woody Allen ou Michael Winterbottom.

Est-il surprenant que le réalisateur ait nécessairement un ego ? Il doit croire en sa vision pendant au moins un an ou deux, voire bien davantage, et s'y tenir pendant tout le temps de la production, alors que des centaines de collaborateurs tentent de donner leur avis au risque de le faire dériver. La réalisation demande une incroyable obstination, mais le réalisateur doit également être capable d'écouter ceux qui, autour de lui, peuvent contribuer efficacement ou apporter de salutaires modifications. De plus, au moins pendant le tournage, le réalisateur est responsable de l'ambiance, il a le dernier mot sur tout et doit gérer une équipe plus importante que dans bien des entreprises.

Le choix des seize réalisateurs présents dans ce livre ne fut pas simple. Je désirais rendre compte d'une diversité de styles et de nationalités, et interviewer aussi bien des réalisateurs auteurs de leur scénario que des réalisateurs s'appropriant un script existant. Je voulais que certains aient des dizaines d'années d'expérience et que d'autres n'aient réalisé qu'une poignée de films remarquables. Il fallait enfin que quelques-uns soient les chouchous des salles d'art et essai, et les autres ceux des multiplexes.

Le plaisir de s'entretenir avec des réalisateurs aussi différents prend sa source dans la diversité des personnalités et des styles, quand bien même leur but est plus ou moins similaire. L'authenticité, qu'elle soit contextuelle ou émotionnelle, constitue de toute évidence leur objectif, et elle est unique pour chaque film. Guillermo del Toro veut que ses monstres semblent réels dans le marché des trolls d'**Hellboy II – Les légions d'or maudites**. Paul Greengrass cherche à recréer le détournement du vol **United 93** en incluant autant de détails que possible. Susanne Bier parle de son « détecteur à conneries », qui lui assure que chaque nuance du jeu et des dialogues de ses drames sonne juste. Et Peter Weir explique comment la scène d'adieu de **Witness**, tellement réécrite qu'elle était devenue outrancière, a été simplifiée jusqu'à devenir un simple au revoir muet. Mais il va de soi que l'authenticité ne constitue qu'un des objectifs à atteindre.

Chaque réalisateur possède son approche personnelle. Il suffit de visionner un extrait d'un film de Pedro Almodóvar pour

identifier immédiatement son auteur, grâce à sa mise en scène particulière, à l'esthétique et au choix des couleurs, aux acteurs habituels, aux dialogues savoureux et à la musique. Au contraire, le Français Olivier Assayas – qui n'est pas moins auteur qu'Almodóvar – est plus difficile à identifier : il est le réalisateur à la fois de **Carlos**, un récit d'action, d'un film à costumes méticuleux, **Les destinées sentimentales**, du sulfureux **Demonlover** et du langoureux et intimiste **L'heure d'été**. Sa personnalité est moins facile à repérer dans son travail.

Quelques réalisateurs comme Peter Weir, Guillermo del Toro, Terry Gilliam ou Paul Greengrass entretiennent des rapports complexes avec le système hollywoodien, sortant des films aussi variés que **Le cercle des poètes disparus**, ou les séries **Jason Bourne** et **Hellboy**. Il faut dire qu'ils ont assez de métier pour tenir le cap même au sein de gros studios. D'autres, cités dans ce livre, auraient échoué dans les mêmes conditions. Lorsque j'ai interviewé Guillermo del Toro, il était au Canada sur la préproduction de **Pacific Rim** (2013), un film de robots se battant contre des extraterrestres. Il est difficile d'imaginer ce que les frères Dardenne ou Nuri Bilge Ceylan pourraient bien faire sur un projet de ce genre ou de cette envergure. Guillermo del Toro est-il moins un auteur pour autant ? Au contraire. C'est un réalisateur d'un autre type, capable de passer de petits films intimistes tels que **L'échine du diable** ou **Le labyrinthe de Pan** aux grandes fresques épiques qu'il ambitionne. Zhang Yimou est un cas similaire : on trouve la même patte derrière la magnifique simplicité de **Qiu Ju, une femme chinoise**, ou dans **Pas un de moins**, que dans **Hero**, film aux milliers d'acteurs, ou **The Flowers of War**, au budget de 61 millions d'euros.

Beaucoup de réalisateurs justifient leur travail par leur éducation ou leur nationalité. István Szabó s'exprime à travers les bouleversements de l'Europe centrale du xx^e siècle. Pedro Almodóvar se sent chez lui dans le style impétueux du cinéma espagnol de l'après-Franco. Peter Weir affirme subir l'influence d'un voyage maritime qui l'a mené de son Australie natale jusqu'au Royaume-Uni lorsqu'il avait vingt ans, et qui aurait façonné sa vision du monde. Les

frères Dardenne poursuivent leur voie personnelle en filmant aux alentours de la ville qu'ils habitent, Seraing, dans la région de Liège, en Belgique, et n'ont aucun désir de changer. Amos Gitaï construit sa carrière prolifique autour de thèmes relatifs à Israël et au peuple juif. La carrière de Zhang Yimou s'est entièrement déroulée au sein du système, souvent restrictif, de production d'État chinois, tour à tour apprécié ou tombant en disgrâce.

Au cours de l'écriture de ce livre, je me demandais encore pourquoi j'avais choisi tel ou tel réalisateur. En fin de compte, mon choix a été dicté par les films récents que je trouvais étonnants ou que j'adorais : **Oldboy, Carlos, L'heure d'été, Uzak, Les climats, L'enfant, Le gamin au vélo, Kippour, Kadosh, Open Hearts, After the Wedding**. Chez les réalisateurs ayant déjà une longue carrière, j'ai été attiré par l'ensemble de leur œuvre et la cohérence de leur discours : Clint Eastwood, Pedro Almodóvar, Michael Haneke, Zhang Yimou, Stephen Frears. D'autres encore, comme Guillermo del Toro et Terry Gilliam, sont des visionnaires dotés d'une formidable imagination.

Bien sûr, cette sélection ne prétend absolument pas dresser un palmarès des plus grands réalisateurs contemporains, et le lecteur n'a pas à se demander pourquoi Martin Scorsese, Steven Spielberg ou David Cronenberg sont absents de la liste. Mes choix ont été guidés en grande partie par un désir de diversité. D'autre part, certaines options n'ont pas pu être retenues pour des raisons de planning : Wong Kar-wai, par exemple, est l'un de mes réalisateurs favoris ; mais au moment de la rédaction, il travaillait sur la post-production de **The Grandmaster**, et il n'y avait aucun moyen de le déranger.

Je pense malgré tout avoir réussi autant à évoquer quelques grands noms contemporains tels que Clint Eastwood, Pedro Almodóvar, Michael Haneke et Zhang Yimou, qu'à permettre à des cinéastes n'ayant pas la même filmographie – mais dont le génie ne fait aucun doute – de s'exprimer : le Turc Nuri Bilge Ceylan ou les frères Dardenne de Belgique, par exemple.

Au fil des discussions avec les réalisateurs, il m'est vite apparu qu'il leur a fallu à tous quelques années d'expérience pour véritablement maîtriser leur art. Le meilleur moyen de comprendre le développement de leur talent individuel consistait probablement à se pencher sur la manière dont chacun a commencé. Guillermo del Toro a raconté ses douze années de travail sur les plateaux de télévision et de cinéma, où il était tout autant machiniste que cascadeur, avant de réaliser **Cronos**. Paul Greengrass parle avec passion des décennies passées à réaliser des documentaires TV pour la fameuse série anglaise **World in Action**, qui lui ont permis de développer son style narratif. Le film documentaire constitue aussi la base du travail des frères Dardenne, ce qui explique en partie leur style très naturaliste. Susanne Bier, quant à elle, se rappelle avoir réalisé cinq films grand public avant de trouver sa voie des années plus tard avec **Open Hearts**.

Bref, tous ces artistes ont eu besoin de pratique avant de trouver leur style ; un luxe que bien des jeunes réalisateurs, pris dans les contraintes du marché, pourraient aujourd'hui leur envier. Car tous avaient le droit de faire des erreurs et ne s'en sont d'ailleurs pas privés : il n'y a pas meilleure école. C'est rassurant d'entendre Susanne Bier, Park Chan-wook ou les frères Dardenne critiquer leurs premiers travaux, ou Stephen Frears expliquer l'échec de **Mary Reilly**.

Lorsque j'étudiais les moyens mis en œuvre pour qu'un film voie le jour, j'ai été rassuré d'entendre les réalisateurs interviewés parler longuement et avec sincérité de leurs collaborateurs proches, qu'ils soient acteurs, scénaristes, directeurs de la photo ou producteurs. Stephen Frears, par exemple, ne comprend pas chez certains l'absence du scénariste sur le plateau. L'admiration et le respect d'István Szabó pour ses acteurs sont palpables et il encourage leurs suggestions. Olivier Assayas s'étend longuement sur les chefs-opérateurs avec lesquels il travaille régulièrement et sur la manière dont chacun enrichit les films. Susanne Bier parle de la mécanique de sa collaboration avec son scénariste Anders Thomas Jensen et de la manière dont s'imbriquent leurs trames psychologiques respectives. Clint Eastwood, lui, s'appuie depuis des années sur

une équipe de collaborateurs, avec lesquels il travaille avec facilité et plaisir.

Aucune des personnes interviewées n'a jamais collé au stéréotype habituel du réalisateur arrogant et colérique. Presque tous ces cinéastes chevronnés cherchent avant tout et passionnément à raconter au mieux leurs histoires. Les restrictions budgétaires, le temps imparti ou les aléas de la lumière entraînent des compromis inévitables, mais obligent aussi souvent à trouver des astuces qui enrichissent le film.

Les conseils que donnent ces artistes aux jeunes réalisateurs sont tous différents. Il n'existe pas de recette universelle. La plupart des entretiens témoignent de la manière dont les réalisateurs ont fait leurs premiers pas dans leur métier et il est clair que les chemins qui les ont menés à ce qu'ils sont aujourd'hui sont uniques et ne peuvent être imités. Aucun livre ne vous dira comment devenir Pedro Almodóvar ou Michael Haneke.

Mais à la lecture des témoignages de ces seize réalisateurs, vous pourrez glaner des informations concernant leurs choix créatifs, la formation de ces grands conteurs et la manière dont ils évoluent. Parler avec eux, écouter leurs anecdotes, m'a captivé.

Certains préparent leurs films avec une précision diabolique, comme Michael Haneke qui planifie son tournage dès l'étape du scénario, ou Park Chan-wook qui dessine un story-board détaillé et ne s'en écarte que rarement. Mais même ces réalisateurs sont heureux de profiter des surprises du jeu d'acteur ou des opportunités du lieu de tournage, et la célèbre scène de bagarre de Park – celle du couloir dans **Oldboy** – a été imaginée sur place après l'abandon de la scène originale planifiée.

D'autres attendent d'être sur place pour décider de la manière dont ils vont tourner. Cela ne signifie pas qu'ils soient moins préparés que Michael Haneke ou Park Chan-wook mais qu'ils veulent être plus réactifs pendant le tournage, sans idée préconçue. Olivier Assayas, par exemple, a tourné **Carlos**, un film de 5 heures et demie, en 92 jours ; il est d'ailleurs tout autant fier d'avoir pu tourner sur une telle durée quotidienne que de sa capacité

d'improvisation et de celle des acteurs : « Le chaos est le meilleur allié du réalisateur. »

Si le choix des seize réalisateurs a été difficile, celui des cinq cinéastes sélectionnés dans la section Héritage pour leur importance historique en tant que pionniers et innovateurs de cet art n'a pas été simple. Il est quasiment impossible de n'en choisir que cinq parmi tous ceux qui ont fortement influencé le cinéma ou montré de nouvelles voies au cours de ces cent quinze dernières années, mais mon choix s'est porté sur Akira Kurosawa, Ingmar Bergman, John Ford, Alfred Hitchcock et Jean-Luc Godard. Beaucoup de génies ont été écartés de cette liste personnelle et arbitraire, où j'aurais voulu inclure Yasujirô Ozu, Carl Theodor Dreyer, Sergueï Eisenstein, Michael Powell, Federico Fellini, Stanley Kubrick, Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel, Michelangelo Antonioni, Charlie Chaplin, Billy Wilder, Jean Renoir, François Truffaut, Douglas Sirk, Satyajit Ray, pour n'en nommer que quelques-uns... La liste est longue.

Pour finir, je voudrais préciser que, bien que Susanne Bier soit la seule femme représentée, le sexe n'a pas été pris en compte pour ma sélection. Il existe bien sûr de nombreuses autres réalisatrices contemporaines, d'Agnès Varda et Claire Denis en France à Jane Campion en Australie ou Kathryn Bigelow aux États-Unis. J'en avais contacté mais elles n'étaient pas disponibles pour prendre part au livre.

Bien des personnes sont à remercier pour leur apport à cet ouvrage, à commencer par mes éditeurs, talentueux et patients : Natalia Price-Cabrera et Zara Larcombe de Ilex Press.

Merci également à Sen-lun Yu qui a organisé l'interview de Zhang Yimou en personne à Pékin et l'a traduit du mandarin, à Ian Sandwell pour ses infatigables transcriptions ; Barbara Peira Aso et Liliana Niespial d'El Deseo ; Sylvie Barthet ; Sara Chloe Cantor ; Zeynep Ozbatur et Azize Tan ; Tania Antonioli et Delphine Tomson des Films du Fleuve ; Magali Montet, Alya Belgaroui et Franck Garbarz qui ont traduit les interviews des frères Dardenne ; Gary Unger d'Exile Entertainment ; la merveilleuse

Maureen O'Malley de Warner Bros. International ; Jenne Casarotto, Cate Kane et Linda Drew ; Amy Lord ; Martin Schweighofer qui a traduit gracieusement l'entretien de Michael Haneke, Roland Fischer-Briand et Alexander Horwath de l'Austrian Film Museum ; Wonjo Jeong pour sa brillante traduction de Park Chan-wook, Se Young Kang et Jean Noh ; Kerry Dibbs, Kirsty Langdale et Matthew Hampton. Et pour finir, un très grand merci, encore une fois, à Christopher Rowley.

Mike GOODRIDGE



Pedro Almodóvar

« En tant que réalisateur, on doit posséder son propre langage. On doit maîtriser ce langage et la vision de l'histoire qu'on veut raconter à travers son film. »

Né en 1949, Pedro Almodóvar commence à faire des films juste après la chute de Franco. Ses mélodrames irrévérrencieux, sexuellement osés, témoignent de la nouvelle vague audacieuse propre à l'Espagne mais aussi au reste du monde. À partir des années 1980, son cinéma cru et pittoresque a conquis un public fidèle, au fur et à mesure qu'avec l'âge, Almodóvar gagnait en maturité et en sophistication, devenait presque respectable et perdait un peu de son mordant.

Il est l'un des plus célèbres réalisateurs espagnols de sa génération et l'un des plus appréciés au monde, au point qu'est né l'adjectif « almodóvarien ».

*Influencé autant par le cinéma classique hollywoodien que par Buñuel, Fassbinder et Fellini, il réalise son premier film, **Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier** (1980), avec un budget ridicule. Il s'y associait pour la première fois avec l'actrice Carmen Maura, initiant une série de futures collaborations avec Antonio Banderas, Cecilia Roth, Marisa Paredes, Chus Lampreave, Rossy de Palma, Victoria Abril, et plus récemment Penélope Cruz. Ses premiers films, dont **Matador** (1986) et **La loi du désir** (1987) lui ont forgé une réputation culte mondiale, mais c'est sa comédie délirante*



Douleur et gloire (2019)

Femmes au bord de la crise de nerfs, en 1988, qui lui vaut une reconnaissance populaire et sa première nomination à un Oscar. Les années 1990 voient le succès de films tels que *Attache-moi !* (1990), *Talons aiguilles* (1991), *La fleur de mon secret* (1995) et *En chair et en os* (1997), confirmant ainsi définitivement son statut de réalisateur emblématique.

Une nouvelle étape est franchie lorsqu'il remporte l'Oscar du meilleur film étranger et le Prix de la mise en scène à Cannes pour *Tout sur ma mère* (1999). *Parle avec elle* (2002) lui vaut l'Oscar du meilleur scénario original et, fait rare pour un réalisateur non anglophone, une nomination comme meilleur réalisateur. Son plus grand succès commercial est *Volver* (2006), pour lequel Penélope Cruz obtient le Prix de la meilleure actrice à Cannes (partagé avec les cinq autres actrices du film).

La piel que habito (2011) reçoit le Bafta du meilleur film étranger et permet les retrouvailles, vingt-et-un ans après *Attache-moi !*, de Banderas et Almodóvar. Après cette série de films, Almodóvar revient à la comédie en 2013 avec *Les amants passagers* dont le succès critique est mitigé, mais celui public excellent en Espagne. *Julieta* (2016), reçoit en revanche de bonnes critiques. Antonio Banderas tient de nouveau le rôle d'un alter-ego du réalisateur

dans Douleur et gloire. Ce jeu lui permettra de recevoir la palme d'interprétation à Cannes en 2019.

Entretien

« Il est très difficile de déterminer d'où vient ce que l'on voit dans un film, car c'est un processus mystérieux et le hasard a son importance. Il faut écrire tout le temps ; en ce qui me concerne, je n'arrête pas de prendre des notes. Je travaille toujours sur quatre ou cinq idées et arrive un moment où je me décide pour l'une.

On n'est jamais sûr d'achever le projet en cours. On doute toujours un peu. Bien sûr, à un moment de sa vie on sent qu'on a appris comment faire des films. Aujourd'hui je sens que je connais la grammaire cinématographique et la manière de l'utiliser pour provoquer une émotion. Mais la connaissance des techniques est insuffisante, il faut autre chose : une vision, beaucoup d'honnêteté, une bonne imagination et les moyens de la contrôler. La grammaire est simple à apprendre, mais l'important dans un film, c'est le point de vue, la vision, la façon dont on voit le monde qui nous entoure.

On ne peut jamais être certain du résultat car tout ce qui permet à un film d'exister évolue au fil de sa fabrication. L'équipe est évidemment l'un de ces composants. Or pour réaliser un film on travaille avec trente, quarante ou cinquante personnes, et les contrôler est ce qu'il y a de plus difficile. Non pas parce qu'ils risquent de se rebeller ou ne pas obéir, mais parce que ce sont des gens, de chair et de sang, et qu'ils influent aussi sur le film. De ce fait, il arrive que le résultat ne corresponde pas à ce qu'on cherche. L'empreinte, le style est quelque chose d'extrêmement personnel et il n'y a pas vraiment de recette : ce qui fonctionne pour Orson Welles ou David Lynch ne me sera pas forcément d'une grande aide. Du coup, il faut chercher ses propres goûts, la manière dont on veut utiliser la grammaire du cinéma, et ça, on l'obtient avec le temps, petit à petit. Je n'ai toujours pas tout découvert à mon propos et j'y travaille encore.

Je me souviens avoir développé un style vraiment personnel et identifiable pendant les années 1980. Du coup, à la fin des années 1990, les décorateurs ne me faisaient que des propositions caricaturales pour **Femmes au bord de la crise de nerfs**, une sorte de parodie de mon style : c'était exactement ce que je voulais éviter. Un peu comme si le style Almodóvar était devenu un cliché.

Je me bats contre les clichés. Si on donne un rôle dramatique à un acteur ayant déjà des problèmes personnels, il pleurera facilement, évidemment. Mais cette réalité ne m'intéresse pas. Pour moi, un film est une représentation de la réalité, à tous les niveaux, du travail d'acteur à l'éclairage. Et je veux aussi que les larmes semblent artificielles.

En tant que réalisateur, on doit posséder son propre langage. On doit maîtriser ce langage et la vision de l'histoire qu'on veut raconter à travers son film. On doit aussi posséder énormément de sens pratique et être assez fort pour endosser le rôle de patron, dans le sens positif et négatif du terme, et ce, en permanence. On doit prendre des tonnes de décisions à chaque instant.

Pour reprendre les mots de François Truffaut : lorsqu'on tourne, un film est comme « un train dans la nuit ». Les freins ont lâché et le travail du réalisateur est de s'assurer que le train ne déraile pas. Il y a des réalisateurs, même très talentueux, qui n'ont pas la ténacité nécessaire pour mener ce travail à terme. Et je crois sincèrement qu'il y a bien trop de réalisateurs capables d'aller jusqu'au bout d'un projet, mais pas assez de ceux dont le talent est réellement impressionnant qui soient parvenus à continuer dans le métier. Simplement parce qu'il y a ce facteur humain qu'il faut gérer et qui peut vous détruire.

Je me rappelle que, pour le tournage de **Dans les ténèbres** (1983), il y avait une actrice qui jouait pour la première fois un rôle principal. Au fil du tournage, je me suis aperçu qu'elle n'avait pas la carrure pour incarner le personnage. Du coup, je l'ai déchargée de ses dialogues pour les donner aux actrices jouant les rôles de nonnes. Je lui ai enlevé ce qu'elle devait faire et j'ai tout reporté sur la communauté des nonnes du film, en enrichissant leurs rôles

petit à petit. C'est le genre de truc que l'on découvre au tournage. Il est impossible de le prévoir lors des répétitions car il n'y a pas d'accessoire, pas d'action : on n'est pas dans les mêmes conditions.

Comment est-ce que j'arrive à tout contrôler ? En insistant auprès de l'équipe. Si je pense à un bleu particulier pour décorer un mur, je demande qu'on me peigne tout le spectre du gris vers le bleu et pointe du doigt la teinte que je veux absolument. C'est comme un peintre qui préparerait ses pinceaux et ses tubes, mais à plus grande échelle.

TOUT SUR MA MÈRE

Les classiques du cinéma jouent souvent un rôle central dans les films de Pedro Almodóvar. « Ces bribes de films que vous voyez dans les miens ne sont pas juste des hommages à d'autres films ou à des réalisateurs, elles ont un sens et font partie de l'intrigue. »

Dans le prologue de **Tout sur ma mère**, Manuela (Cecilia Roth) regarde **Ève** avec son fils. « Les scènes qu'ils regardent se passent dans un dressing et pour moi, cette pièce constitue une sorte de sanctuaire sacré de la femme. Elle me rappelle les patios et les cours des maisons où j'ai vécu. Ce que je dis avec cette séquence, c'est que dans ce film, je vais parler des femmes, de toutes sortes de femmes. Margo Channing est actrice, Eve Harrington veut être actrice et ne pense qu'au théâtre. Cette scène est comme un résumé de tout ce qu'il y a d'important à venir dans mon film. Quel que soit le film que je réalise, j'aime établir les thèmes principaux dès la première séquence. »

« Puis la mère et le fils vont voir **Un tramway nommé désir** et le fils n'en peut plus d'avoir à attendre un autographe de l'une des actrices. C'est comme s'il avait été justement épuisé par le tramway nommé désir. Il trouve juste le courage de demander à sa mère qui est son père et la seule chose qu'elle lui répondra sera qu'il a été conçu alors qu'ils jouaient en amateur les rôles de Stanley et de Stella. Donc, c'est un peu comme s'ils sont en train de répéter quelque chose qui va se produire plus tard dans la vraie vie. **Ève** et **Un tramway nommé désir** constituent les deux piliers qui soutiennent toute la structure narrative du film. »

Lorsque je veux monter une scène avec une table, deux chaises et un fauteuil, je vois déjà les couleurs, la composition, etc. Je fournis des photos à l'équipe chargée de la décoration pour qu'ils