CINÉMA FANTASTIQUE MADE IN FRANCE

RENÉ MANZOR

L'imaginaire sous toutes ses formes

Connu pour *Le Passage* et *36.15 Code Père Noël*, René Manzor est également l'auteur de romans et d'épisodes de séries télé, tournés entre la France et Hollywood. Rencontre avec un réalisateur français réellement atypique.

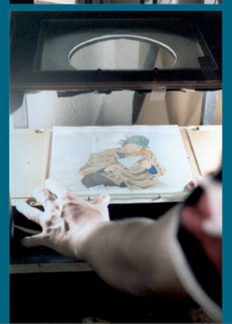
Metteur en scène du thriller schizophrénique *Dédales* et pour la série de George Lucas *"Les Aventures du jeune Indiana Jones"*, chef de file à l'aube du renouveau du cinéma de genre français avec ses fameux *Le Passage* et *36.15 code Père Noël*, auteur pour le cinéma d'*Un Amour de Sorcière* avec Vanessa Paradis et pour la télévision d'épisodes de séries cultes tels *"Highlander"* ou *"Le Voyageur"*, mais aussi enfant prodige du film d'animation, scénariste et romancier passionné de fantastique et de technique, Steven Spielberg a dit de lui qu'il était "un réalisateur visionnaire à part dans le cinéma international".

Ci-dessus : Patrick Floersheim incarne un inquiétant Père Noël adepte du minitel dans 36.15 code Père Noël, *thriller à l'ambiance autant fantasmagorique que technologique qui fit sensation au festival d'Avoriaz 1990.*

Ci-contre : René Manzor, âgé de 18 ans, pose devant son premier banc-titre fabriqué artisanalement dans le garage de ses parents et avec lequel il tourna en 16 mm son court-métrage d'animation Synapses.

Quels sont vos premiers souvenirs de jeune spectateur et quels films vous ont donné envie de faire du cinéma ?

M le maudit de Fritz Lang, à cause duquel j'ai longtemps eu l'impression d'avoir une lettre "M" écrite à la craie dans le dos. J'étais enfant. Le ciné-club de Claude Jean Philippe, c'était le fruit défendu. J'ai profité d'une soirée où mes parents n'étaient pas là... Cela a été un véritable choc esthétique, une révélation ! La découverte de l'expressionnisme allemand à l'âge de 10 ans. Le noir et blanc, le clair-obscur. Puis il y a eu le *Docteur Mabuse* et son testament, les films de Dreyer, de Murnau. *La Charrette fantôme* de Sjöstrom, puis celle de Duvivier, le *J'accuse* d'Abel Gance ! Mes premières influences cinématographiques ont été européennes. Le cinéma français des années soixante m'ennuyait profondément, à l'exception de Melville, de Clément et de Verneuil. Je me suis alors tourné vers le cinéma américain : *Lawrence d'Arabie* de Lean, *Soleil vert* de Fleischer, *La Planète des Singes* de Schaffner, *Phantom of the Paradise* de De Palma et *Duel* de Spielberg, les deux derniers constituant pour moi deux nouveaux chocs esthétiques. Deux cinéastes dont j'allais suivre le travail tant j'étais bluffé par leur style visuel.



Vos premiers pas dans le cinéma se sont faits dans le dessin animé : aviez-vous fait une école ?

Quand j'ai expliqué à mes parents que je voulais devenir peintre, ils m'ont dit : "Tu es gentil, mais tu peindras le week-end car il faut que tu apprennes un métier". Alors, pour leur faire plaisir, j'ai fait médecine. La fac était juste en face de celle des Beaux-Arts, je me suis arrangé pour suivre les deux cursus. Quand on est motivé... À l'époque j'avais lu un bouquin qui s'intitulait *"Le dessin animé d'amateur"* écrit par Serge De Marchi. Une fois le livre terminé, j'ai pris contact avec l'auteur. Et peu à peu, nous avons commencé une correspondance. Il était très étonné qu'on lui pose autant de questions, mais j'avais besoin d'informations techniques complémentaires. On a fini par se rencontrer. Il m'a montré son banc-titre, la machine qui permet de filmer les dessins animés. Ses explications m'ont permis de construire mon propre banc-titre avec l'aide de mon père. J'ai d'abord tourné mes line-tests en Super 8 avec une caméra Chinon 674M. Puis j'ai acheté une vieille Paillard Bolex 16mm d'occasion – celle qu'on remonte avec la manivelle. Et c'était parti... Tous mes loisirs y étaient consacrés.

Que racontait votre premier court-métrage d'animation, *Synapses* (1981), qui a remporté le Grand prix du festival de Hyères ?

L'histoire est inracontable car c'est un film surréaliste, sans dialogues et avec un côté expérimental. J'ai dessiné et animé *Synapses* avec l'aide de deux copains pendant six ans. Puis je l'ai tourné en 16mm sur mon banc-titre dans le garage de mes parents. Mais je rêvais de le filmer en 35, alors je suis monté à Paris, au flan, et je suis allé frapper à la porte des studios Paul Grimault avec mon film et mes 3000 cellulos peints sous le bras. J'étais fan du réalisateur du *Roi et l'Oiseau*. À l'époque, rencontrer Grimault en France, c'était comme aller voir Disney aux États-Unis. Je lui ai demandé s'il était d'accord pour que, en dehors des horaires d'ouverture du studio, je vienne la nuit utiliser son banc-titre professionnel pour refilmer mes cellulos en 35. Il a visionné *Synapses* en 16mm et m'a demandé si je savais utiliser le banc Krass. Je lui ai dit que non, mais que j'apprenais vite. Il m'a donné le mode d'emploi de la machine – un véritable bottin ! – que j'ai passé mes premières nuits à étudier. J'ai donc tourné *Synapses* en 35mm chez Paul Grimault, la nuit en utilisant ses chutes de pellicule. Mon premier court a été sélectionné dans tous les festivals, mais au grand étonnement de Grimault, aucun festival de film d'animation n'avait sélectionné mon dessin animé. Fallait-il y voir un signe ?

Un parcours du combattant

Est-ce pour cette raison que le suivant, *Le Suicide de Frank Einstein* (1983) n'est pas un dessin animé, mais tourné en prises de vue réelles ?

Une productrice de chez Gaumont, qui avait apprécié *Synapses*, m'a dit : "Je sors en salle *Fanny et Alexandre* de Bergman qui fait une heure quinze. Cela fait trop court pour les séances. Ça vous dirait de réaliser un court-métrage de quatre minutes quarante-cinq exactement, mais tourné en prises de vue réelles ?". C'est ainsi qu'est né *Le Suicide de Frank Einstein*, mettant en scène le fils illégitime d'Albert Einstein et de la bombe atomique (rires). Il avait le look de Karloff dans les fameuses productions Universal. En travaillant sur le plateau je me suis rendu compte des points communs qui existaient entre le cinéma et le dessin animé. Il y avait un scénario, un découpage à préparer avant le tournage, des cadrages, des mouvements d'appareil. Et l'on pouvait modifier la réalité tout autant que dans l'Animation. L'avantage était qu'on pouvait le faire en direct !

Votre court-métrage d'animation, *Le Sang*, est un pilote de ce qui deviendra votre premier long métrage, *Le Passage*, pourquoi ?

Mon scénario du *Passage* était très long. Comme je savais que les producteurs n'auraient pas tous la patience de le lire, je me suis dit que j'allais faire un film pilote, un promo reel de 10 minutes pour vendre mon film. Le but était également de montrer dans quelle esthétique les séquences de dessin animé allaient être réalisées. Car lorsque les gens entendaient "dessin animé" à l'époque, ils imaginaient aussitôt des petits lapins sympas et le monde féerique de Walt Disney. Et Dieu sait que les images que j'avais en tête étaient à des années-lumière de ça. Avec mes collaborateurs Christian Lignan, Jean-Luc Ballester et Marisa Musy, nous avons créé une ambiance expressionniste, tout en clair-obscur, un Noir et Blanc très dur, très esthétisant, bien avant que les clips vidéo ne le fassent revenir à la mode. Et une seule couleur : le rouge. Un rouge sang.

Cela n'a pas dû être facile de trouver un producteur pour *Le Passage*, film fantastique mixant prises de vues réelles et animation et faisant alors figure d'ovni en France ?

Ça a été un parcours du combattant. Six ans à faire le pied de grue dans différentes sociétés. On me disait : votre dessin animé a de l'allure, mais votre scénario est trop fantastique, trop américain, pas assez français, trop prétentieux... Bref, j'ai tout entendu. L'un des plus virulents a été le futur distributeur du *Passage*, UGC. Mais plus tard, quand finalement Delon a accepté de faire le film, UGC a trouvé le même scénario formidable ! (rires).

Justement, comment votre projet a-t-il fini par atterrir sur le bureau d'Alain Delon ?

Après six ans de galère, j'étais complètement découragé. Et même si mon film pilote était enfin fini, je n'en pouvais plus d'essuyer des refus. Je voulais abandonner. Mon frère, le chanteur Francis Lalanne, m'a rappelé qu'il s'était trouvé, lui aussi, dans la même situation quelques années plus tôt, avant d'enregistrer son premier album. Personne ne voulait signer avec lui. Et c'était moi qui l'avais empêché de devenir prof de lettres. Il me renvoyait l'ascenseur en quelque sorte. Il m'a dit : "Qui veux-tu dans le rôle principal ?". Je lui ai répondu : "Alain Delon" – que j'avais adoré dans *Le Professeur* de Valerio Zurlini et qui avait toujours été mon premier choix. Alors Francis a été malin. Il est allé au bureau de la société de production d'Alain Delon, a rencontré ses associés et leur a dit : "C'est un projet génial d'un jeune auteur-réalisateur. Il n'y a pas de rôle pour Alain Delon dedans, mais on voudrait qu'il le pro-

Ci-dessus : René Manzor dirige son fils Alain Musy sur le plateau de 36.15 code Père Noël.

*Alain Musy - ici dans le rôle de l'enfant assiégé dans sa maison par un Père Noël psychotique- a depuis mis de côté sa carrière d'acteur et s'occupe aujourd'hui d'effets spéciaux, collaborant à ceux d'*Avatar *et de* Gravity.

Ci-dessus : René Manzor filme son premier court-métrage d'animation expérimental, Synapses *(1981).*

Ci-contre : Comparaison entre dessin préparatoire pour Le Passage *(1986) et résultat final dans des scènes d'animation où planent l'ombre de l'expressionnisme allemand.*

Ci-dessous : Dissimulé sous un maquillage créé par Christopher Tucker, le comédien Daniel Emilfork incarne le rôle de La mort pour Le passage.

vous donner un exemple, il m'a conseillé de chercher les doublons dans mon scénario, en me disant que s'il y avait deux scènes qui se ressemblaient, il fallait impitoyablement conserver la plus forte et éliminer l'autre. Pour être efficace, une scène doit être unique. Ça a l'air tout bête, mais les premières œuvres souffrent souvent de ce défaut. Et c'est un des conseils les plus importants qu'on puisse donner à un jeune scénariste. Rien qu'avec ça, j'ai pu faire un sacré ménage dans le scénario.

Vous n'aviez que 25 ans au moment du tournage : n'était-ce pas parfois difficile de diriger Alain Delon ?
Oui et ses collaborateurs m'avaient prévenu. À l'époque, sa société de production n'avait jamais produit de premier film. Delon produisait alternativement ce qu'il appelait un film horizontal et un film vertical. C'est-à-dire un film commercial et un film d'auteur. Et *Le Passage*, pour lui, c'était son film vertical. Ce devait donc être un petit budget. Delon ne touchait pas de salaire, il était en participation comme le reste de l'équipe, au minimum syndical. Il n'y avait que sept semaines de tournage prévues, ce qui, pour un premier film avec un enfant, des effets spéciaux de plateau et de maquillage, était de la folie ! Alors, Delon a joué franc-jeu dès le départ. Il m'a dit : "J'ai visionné votre pilote, je vois que vous maîtrisez le langage, le découpage, mais diriger les acteurs, c'est une autre paire de manches ! Alors voilà ce que je vous propose : je vous engage comme réalisateur pour trois jours d'essai. Si au bout de ces trois jours ça se passe bien, on continue. Si ça se passe mal, je vous fais remplacer par un réalisateur professionnel et vous restez scénariste du film". Durant ces trois jours, j'avais l'impression d'avoir le point rouge du viseur d'un sniper sur la nuque. Toute la journée, Delon était là à m'observer. De plus, ses techniciens pariaient de l'argent sur le nombre de jours que j'allais tenir avant de me faire congédier (rires). À la fin des trois jours, durant la pause déjeuner à la cantine où je mangeais avec les techniciens, il a traversé la salle pour m'inviter à sa table. Je m'attendais à ce qu'il me vire, entre la poire et le fromage, mais il m'a juste dit avec son sourire carnassier du *Guépard* : "Tant que je ne dis rien, René, c'est que ça va". C'était ça, Delon. L'école Visconti, Clément, Melville. Tous ces grands avec lesquels il a commencé. Toute une tradition du cinéma français qui se perd aujourd'hui, mais qui me plaisait bien. Et qui me plaît toujours. L'impression d'être un Compagnon, et de devoir mériter son tour de France.

Dans le film, vous avez utilisé votre pilote *Le Sang* pour figurer le dessin animé que réalise Jean Diaz pour la Mort, mais avez-vous tourné des séquences d'animations supplémentaires ?
Oui. Toutes celles mêlant prises de vues réelles et animation. Par exemple les scènes où les personnages du dessin animé de Jean Diaz tentent de sauver son fils du déluge de sang. Ces scènes ont été tournées en studio devant un cyclorama où le décor du dessin animé était peint. Les doublures des personnages d'animation étaient revêtues entièrement de combinaisons vertes pour se détacher clairement du fond. Seul l'enfant n'était pas vêtu de vert.

duise". Sur ce, il leur a remis le scénario et la cassette des dix minutes du pilote. Après avoir lu le scénario, Delon est passé à son bureau et a dit à ses collaborateurs : "C'est pas un rôle pour moi, ça ?". Peu après, on a reçu une réponse de ses associés qui nous ont dit : "Alain est d'accord pour produire le film, mais à la condition qu'il joue dedans" (rires).

Un cinéma de tradition

Qu'avez-vous appris en travaillant avec Delon ?
La première chose qu'il m'ait dite quand on s'est rencontré, c'est : "J'ai beaucoup aimé votre roman" (rires). Mon scénario faisait deux cents pages. Il était trop littéraire. Un scénario est plus neutre, plus objectif qu'un roman. Je l'ai donc retravaillé en le resserrant. Et Delon m'a aidé par ses conseils. Non pas sur le sens de l'histoire qu'il n'a jamais cherché à changer, mais sur sa structure. Pour

Un film sous-estimé

Qui a fait le maquillage très réussi du personnage de la Mort ?
C'est Christopher Tucker, le chef maquilleur d'*Elephant Man* et de *La Guerre du Feu* que j'étais allé rencontrer à Londres dans son atelier alors qu'il venait de terminer *La Compagnie des Loups* de Neil Jordan dont les maquillages m'avaient impressionné. À cette période, en France, les techniques des maquillages spéciaux n'étaient pas encore au point comme aujourd'hui et j'avais besoin d'une pointure comme Tucker. Mon seul grand regret sur *Le Passage*, c'est la lumière. Ma grande erreur a été de choisir un chef-opérateur qui venait du théâtre. Il n'a pas toujours mis en valeur le travail de Christopher par sa lumière. Une prothèse en latex, aussi parfaite soit-elle, si elle est éclairée de face, est affreuse. Il y a des plans dans le film où les mains de la Mort sont magnifiques car éclairées latéralement ou à contre-jour. Mais il y en a d'autres... que j'aimerais pouvoir retoucher numériquement à la George Lucas (rires).

La gestuelle de l'interprète caché sous le costume de la Mort est très féminine, pourtant son nom n'est pas crédité au générique : est-ce Christine Boisson, qui joue aussi dans le film ?
On peut le croire, n'est-ce pas ? Non, c'est Daniel Emilfork qui incarne le rôle de la Mort. C'est lui qui a tenu à ne pas être crédité au générique, une façon pour lui de se dissoudre dans sa performance. Il était très étonné que je lui propose ce rôle masqué et il m'avait dit avec sa voix si particulière : "D'habitude, on me choisit pour ma gueule". J'adorais sa maîtrise de la pantomime. Je l'avais vu dans *Le Casanova* de Fellini dans lequel il faisait un numéro de danse hallucinant. Je me disais, ce n'est pas possible, ce type est une plante ! Et comme j'avais une idée très végétale de la Mort, il me le fallait à tout prix. Je voulais que la voix de la Mort soit inhumaine, presque androgyne. Alors, au mixage son, on a marié la voix grave de Daniel Emilfork à une voix de femme caverneuse et trafiqué le tout au vocoder.

***Le Passage* s'inscrit dans une certaine tradition de cinéma fantastique merveilleux à la française : était-ce une volonté ?**
Le cinéma français que j'aime est celui d'avant-guerre. La Nouvelle Vague a piétiné le cinéma qui me faisait rêver. Je ne suis, du reste, pas un cas isolé. Les cinéastes de ma génération, les Besson, Jeunet – et même Beinex avant nous – avons partagé un même goût pour un cinéma tourné en studio, avec des éclairages soignés, de beaux décors, etc. Pour moi, le cinéma-vérité est une aberration. Le cinéma est tout sauf la vérité. Mes maîtres français se nomment Carné, Cocteau, Gance, Duvivier, Clouzot, Tourneur, Clément, Verneuil, tout ce cinéma populaire d'avant-guerre. Par exemple le *J'accuse* d'Abel Gance tourné en 1937 en pleine montée du nazisme est à la fois un drame prophétique et le premier film où apparaît la notion de morts-vivants. Et ce, bien avant George A. Romero ! La scène de fin où les morts de Verdun sortent de leur tombe pour empêcher les vivants de partir en guerre est un morceau d'anthologie du cinéma fantastique. Ce film a eu autant d'influence sur *Le Passage* que *Phantom of the Paradise* et son pacte faustien. D'ailleurs, le nom de Jean Diaz (le personnage interprété par Alain Delon) est un hommage à celui incarné par Victor Francen dans *J'accuse*. "Si les morts en voulaient aux vivants", déclare-t-il dans le film, "il ne pousserait pas de fleurs sur leurs tombes". C'est le genre de phrase qui m'a marqué !

La chanson du générique de fin du *Passage*, "On se retrouvera" interprété par votre frère Francis, a été un hit à l'époque. Dans quelle mesure a-t-elle contribué au succès du film ?
Le succès du film a aidé celui de la chanson, et vice-versa. Je n'aimais pas la bande-annonce du *Passage*. N'ayant aucun contrôle artistique sur elle, j'ai eu l'idée de faire ma propre bande-annonce en réalisant un vidéo-clip pour la chanson "On se retrouvera". C'était le tout début de la mode des clips et j'ai convaincu Francis de ne pas y apparaître. De faire comme Delon qui, sur l'affiche dessinée par

Dans Le passage, *qui mélange prises de vues réelles et scènes d'animation, Alain Delon interprète un réalisateur de dessins animé, séquestré par La mort pour qu'il réalise un film pour elle.*

Ci-dessus : Dans 36.15 code Père Noël *(1989), Patrick Floersheim est un iconoclaste Santa Claus, tandis que René Manzor fait le clapman devant le château construit en model réduit.*

Ci-contre : Par choix artistique, 90% des scènes du film sont tournées dans des hangars aménagés en studio.

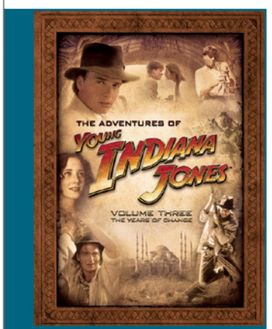
Ci-dessus : Brigitte Fossey interprète le rôle de la mère de l'enfant qui va devoir passer la nuit de Noël seul chez lui.

Landi (alors spécialiste des affiches de films fantastiques), n'apparaissait que de dos et en tout petit. Au final, mon clip a tourné en boucle sur la chaîne musicale TV6 et a été beaucoup plus vu que la bande-annonce. *Le Passage* a fini sa carrière à deux millions cinq cent mille entrées en salles. Ça a été l'un des plus gros succès français de l'année 1986-87. Toute l'équipe a touché sa participation (Delon y compris), ce qui est exceptionnel. Mais Delon était furieux que le film n'ait eu aucune nomination aux Césars. Alors, le jour de la cérémonie, il s'est offert une demi-page de publicité dans *Le Journal du Dimanche* où il a publié : "Cher René Manzor, deux millions de spectateurs ont déjà vu *Le Passage*. Cher Francis, cher Jean-Félix, un disque d'or vient de vous être décerné pour la chanson du film. Le public n'a pas besoin du vote des "professionnels" pour se faire une idée. Sans Césars ni trompettes. Alain Delon".

Une période difficile

Votre véritable nom est René Lalanne : pourquoi avoir choisi Manzor pour nom d'artiste ?
Il y avait déjà deux Lalanne dans la musique, Francis et Jean-Félix. Et comme moi je faisais du cinéma, je voulais me démarquer d'eux. Manzor est le nom de jeune fille de ma mère. Enfant, j'ai toujours aimé ce nom de Manzor qui, pour moi, évoquait celui d'un magicien.

Ci-dessous : En 1992, René Manzor réalise deux épisodes de la série T.V. Les aventures du jeune Indiana Jones : Verdun 1916 *et* Paris 1908.



Entre *Le Passage* et votre film suivant se sont écoulés trois ans. Qu'avez-vous fait pendant ce temps ?
Au moment où j'ai remporté un vif succès avec *Le Passage*, le métier m'a boudé. Parce qu'à 25 ans et Delon dans mon premier film, j'héritais en même temps de tous les ennemis potentiels de Delon et Dieu sait qu'il faisait des jaloux. Pendant trois ans, alors que j'avais rempli les caisses d'UGC, j'ai eu les plus grosses difficultés pour monter un nouveau projet. Georges Pansu, le directeur d'Eurocitel, compagnie spécialisée dans les bandes-annonces et les effets spéciaux (notamment ceux du *Gendarme et les extraterrestres* et de *La Soupe aux choux* sous la direction de Frédéric Grosjean. Ndlr], qui trouvait que je montais bien mes films, m'a proposé de venir monter des bandes-annonces chez lui. Pendant trois ans, j'ai donc été monteur chez Eurocitel. C'est une très bonne école, les bandes-annonces. Quand on cherche désespérément des plans permettant de vendre un film, ça encourage à en tourner quand on a la chance, plus tard, de réaliser. Et cela a sans doute été pour beaucoup dans le bond en avant technique que j'ai fait entre mes deux premiers films. Je ne tournais pas, mais au moins je maniais des images.

Durant cette période, vous avez réalisé un épisode de la série télé de Claude Chabrol, *"Sueurs Froides"* qui était un peu un *"Alfred Hitchcock présente"* à la française : de quoi parlait votre épisode ?
C'était un conte fantastique que j'ai adapté d'une nouvelle de Louis C. Thomas. L'action de *La Sublime Aventure* se situe dans un futur proche où une épidémie mondiale fait que les gens se subliment. Les personnes contaminées passent de l'état solide à l'état gazeux, ils s'évaporent ! Guy Marchand joue un boucher qui rêve toutes les nuits qu'il tue sa femme en la découpant en morceaux. Jusqu'au jour où, atteinte à son tour par la maladie, elle se désagrège. Le personnage interprété par Guy Marchand va avoir beaucoup de mal à convaincre l'inspecteur campé par Frédéric Mitterand qu'il n'a pas assassiné sa femme, mais qu'elle s'est sublimée. On trouve un certain nombre d'effets spéciaux optiques dans l'épisode. C'était avant le numérique.

Comment avez-vous eu l'idée du scénario de *36.15 code Père Noël* ?
Avec Francis, on avait une société de production qui avait coproduit *Le Passage*. On s'est servi du fonds de soutien conséquent qu'avait généré le succès du film pour le produire. Mais il fallait faire un film pas cher, faisant peu ou pas appel à des déplacements, à très peu de tournage de nuit, voire un huis clos. Mon goût pour le fantastique et pour le monde de l'enfance m'a amené à situer l'action durant la nuit de Noël. Je suis parti d'une situation simple : un quiproquo dramatique. Une mère qui dit à son fils pour éviter qu'il ne veille : "Il ne faut pas chercher à voir le Père Noël, sinon il se transforme en ogre". Les conséquences de ce pieux mensonge vont être terribles car, tout au long du film, l'enfant est persuadé que tout ce qui lui arrive est de sa faute. Le scénario, lui, est construit sous le principe de la complication. La situation de départ, simple, se complique de plus en plus. Pour s'en sortir, les deux duellistes doivent faire évoluer l'histoire. Et plus elle évolue, plus j'interviens, en tant qu'auteur, pour leur mettre des bâtons dans les roues. Un jeu du chat et de la souris s'établit entre mes personnages et moi. Plus les héros essaient de se sortir de la situation dans laquelle je les ai plongés, plus ils s'y enfoncent, comme dans des sables mouvants.

Des idées de réalisation

Dans *Le Passage*, comme dans *36.15 code Père Noël*, les gadgets technologiques tiennent toujours un rôle prépondérant : dans le premier, c'étaient les caméras de surveillances dont se servait la Mort pour espionner les humains et dans le second, ce sont tous les jouets-gadgets qu'utilise l'enfant pour se défendre, mais aussi l'emploi du minitel, nouveau à l'époque. D'où cela vient-il ?
À chaque fois, la technologie est un outil, une arme. La Mort, dans *Le Passage*, utilise l'ordinateur pour contrôler. Au sens Big Brother du terme. Pour *36.15*, le minitel est le médium qui permet au Mal d'entrer subrepticement dans un foyer. On a beau verrouiller portes et fenêtres, le Mal peut s'introduire dans la maison par le fil du téléphone. Le danger vient d'un objet apparemment inoffensif. C'est ce qui m'avait plu dans la très belle nouvelle de Daphnée du Maurier *Les Oiseaux*, dont Hitchcock a tiré ce film très angoissant. Et c'est aussi ce qui a séduit Spielberg dans le *Duel* de Richard Matheson. Un camion rancunier qui s'acharne sur monsieur Tout-le-Monde. En choisissant, comme méchant de mon histoire, le personnage inoffensif du Père Noël, je renouais avec cette tradition. Tournant le dos à ce que le cinéma français était censé traiter comme sujet, je persistais dans le genre fantastique qui m'avait valu trois ans de difficultés. Et je mettais en scène un duel à mort entre l'Enfance et la Folie avec, pour champ de bataille, l'Imaginaire.

Visuellement, le film est très beau avec son décor de château : où avez-vous tourné ?
Les scènes d'extérieur jour ont été tournées au château d'Us. Les scènes d'intérieur et d'extérieur nuit dans les hangars d'Arpajon qui n'étaient pas encore de vrais studios. C'était en bord de voie de chemin de fer et il fallait qu'on s'arrête de tourner dès qu'un train passait. Mais l'aspect plastique du film est essentiellement dû à deux artistes : Eric Moulard, chef-décorateur qui avait débuté sur les décors du *Notre Dame de Paris* de Jean Delannoy et Pal Gyulay, le magicien de la lumière avec lequel j'ai fait tous mes longs par la suite. Le budget n'était pas très important par rapport à l'ambition du projet, il a donc fallu ruser. Tous nos décors étaient transformables : la salle à manger pouvait être transformée en chambre, la buanderie en garage, etc. Mais c'était le même bois qu'on réutilisait. Lorsqu'on terminait de tourner une scène en studio, le temps que le décor soit transformé, on partait filmer une scène en extérieur. Contrairement à ce que l'on croit, tourner en studio ne coûte pas forcément plus cher. Cela peut même être une source d'économie dans la mesure où l'on ne se déplace plus et qu'on ne tourne plus de nuit. À condition, bien entendu, que le metteur en scène n'arrive pas sur le plateau en se demandant ce qu'il va faire. Mon film était entièrement préparé et storyboardé. Le storyboard – déformation professionnelle chez moi héritée du dessin animé – est un formidable outil sur le tournage. Ce n'est pas une bible à appliquer à la lettre. C'est une autoroute dont on peut sortir à tout moment si une meilleure idée se présente.

Comment a été réalisé le plan aérien dans lequel la caméra évolue en survolant les tours du château sous la neige ?
Il vaut mieux parfois construire une maquette plutôt que d'avoir à éclairer un château de nuit. Je parle d'une époque où le numérique n'existait pas. On tournait en 35mm et, pour éclairer un château, il fallait l'attaquer avec une batterie de grosses sources, des 20 kilos, des arcs... Avec les caméras d'aujourd'hui, vous allumez un briquet et votre lumière est faite (rires). Donc on a construit une maquette du château d'Us au 1/30e qui mesurait environ un mètre quatre-vingts de haut pour trois de large. La neige sur les toits était du sel et celle qui tombait des pelures de polystyrène. Et ce plan d'hélicoptère au-dessus du château a été filmé avec la SuperTechnocrane (grue télescopique) qui nous a permis de survoler les toits de la maquette.

En haut : René Manzor en discussion avec le chef décorateur Gavin Bocquet (Star Wars I, II, III) *sur le tournage de l'épisode* Verdun 1916 *des* Aventures du jeune Indiana Jones.

Ci-dessus : Moment de détente en compagnie du producteur de la série, Rick McCallum.

L'acteur qui joue le Père Noël, Patrick Floersheim, est excellent dans votre film. Comment l'avez-vous choisi ?
Patrick Floersheim est une star du doublage. C'est la voix française de Michael Douglas, de Robin Williams, de Jeff Bridges, etc. On s'est rencontré lors de l'enregistrement de la version anglaise du *Passage*. Étant parfaitement bilingue, Patrick était la voix anglaise d'Alain Delon. En travaillant avec lui sur le doublage, j'ai été exposé à l'étendue de sa palette de comédien. On oublie souvent à quel point les acteurs qui prêtent leur voix aux vedettes américaines sont des pointures. Très vite, j'ai eu envie d'utiliser chez Patrick, non pas sa voix, mais son physique. De mettre en évidence son talent de comédien privé de ce qu'il utilisait le plus : sa voix. Un rôle pratiquement muet où il n'existerait que par sa présence. La première demi-heure de *36.15* est dialoguée, car on doit mettre en place l'intrigue, mais, à partir du moment où le Père Noël pénètre dans la maison, le film tourne au survival. On retourne à l'essence même du cinéma muet, la puissance évocatrice des images.

Rencontre avec George Lucas

36.15 : code Père Noël n'a pas eu le succès mérité lors de sa sortie sur les écrans français...
Hélas, la sortie de *36.15* était plus une sortie technique, ce qui était courant à l'époque : le distributeur faisait les frais d'une affiche, sortait le film une semaine dans quelques salles à Paris et obtenait ainsi le label "cinéma" qui lui permettait de le

Ci-dessous : Dans Verdun 1916, *les tranchées de 14-18 sont recréées dans la cour des studios Barrandov en Tchéquie.*

Ci-dessous à gauche : Matte painting créé par les studios ILM pour l'épisode Paris 1908.

Ci-dessus : Vanessa Paradis tient le rôle principal dans Un amour de sorcière *(1997), une comédie romantiquo-fantastique, aux côtés de Gil Bellows qui y joue un scientifique pas insensible aux charmes de la magicienne.*

vendre plus cher à la télévision. Mais lors du Marché du Film à Cannes en 1989, il a fait trois fois plus de ventes à l'étranger que *Le Passage*. Ça a été un succès en vidéo, il s'est retrouvé en tête des ventes et locations pendant six mois ! Et j'ai eu un gros coup de chance : le film a été choisi pour faire l'ouverture du festival d'Avoriaz 1990. C'est ainsi que je me suis retrouvé à ouvrir la grand-messe du Fantastique, sans distributeur, mais avec, à la clé, une standing ovation lancée par Roman Polanski, Wes Craven et Ray Bradbury.

Une question qu'on peut se poser concerne les nombreux points communs entre *36.15 code Père Noël* et *Maman, j'ai raté l'avion*…

Lors du Marché du Film à Cannes en mai 1989 où *36.15* était projeté, une productrice américaine m'a approché pour en faire un remake. Un an plus tard, les choses se sont concrétisées et je suis parti pour les États-Unis afin d'aider à vendre le film. Mais un événement a contrarié la vente : en novembre 1990, sortait *Home Alone (Maman j'ai raté l'avion)*. À Hollywood, personne n'était dupe et quand je rencontrais les dirigeants des studios, ils appelaient le film de Colombus "the screwball version of *Pere Noel*" (la version burlesque de *36.15)*. Mais, très bizarrement, c'est ce qui a lancé ma carrière là-bas, car le film-plagiat a remporté un énorme succès mondial. Mon téléphone n'arrêtait plus de sonner. Moi qui n'ai jamais eu le rêve américain – j'avais le rêve français –, j'ai dû prendre une décision très vite sur l'endroit où j'allais habiter. La vérité, c'est que j'avais alors du mal en France à exercer mon métier, et que j'avais tout sauf envie de me remettre à faire des bandes-annonce. C'était une situation schizophrénique. Dans mon propre pays, c'était l'indifférence alors qu'à Hollywood les gens se battaient pour m'avoir. J'ai fini par me dire que dans "movies", il y a "move", et je me suis donc installé là-bas.

Est c'est là où Steven Spielberg et George Lucas vous ont appelé pour réaliser deux épisodes de la série télé *"Les Aventures du jeune Indiana Jones"*?

Steven Spielberg avait adoré *36-15 : code Père Noël* qu'il avait vu trois fois avec ses enfants. C'est Kathleen Kennedy, sa productrice, qui m'avait mis en contact avec lui et avec George Lucas après avoir visionné mes films. Elle savait qu'ils cherchaient des metteurs en scène européens pour *"Young Indy"* et elle leur a parlé de moi. Quand je suis arrivé à Prague où se tournait la série, j'ai découvert la liste des réalisateurs engagés.

Il y avait des noms comme Terry Jones, Simon Wincer, Nicolas Roeg, Bille August… Que des réalisateurs de renom ! Là, j'ai commencé à m'inquiéter (rires). Rick McCallum, le producteur, s'en est rendu compte et m'a dit : "C'est George et Steven qui ont fait cette liste, René. Ils te font confiance, tu peux peut-être te faire confiance aussi…". La surprise a été de découvrir que le budget était très serré, en dépit du fait que Paramount et ABC étaient impliqués. Quand on en est venu à discuter de l'épisode *"Verdun 1916"*, Rick m'a tout de suite dit que, faute de moyens, on utiliserait des stock-shots d'un vieux film de guerre pour les scènes de bataille. Je me suis liquéfié car ce qui m'intéressait c'était justement de tourner les scènes de bataille. J'ai donc visionné ces fameux stock-shots. C'était filmé en plans fixes, larges et en plongée. On n'avait pas du tout le point de vue des soldats. Ce n'était pas ainsi que je voyais la scène. Je voulais quelque chose de plus immersif avec la caméra au milieu des batailles, à raz du sol. J'ai commencé à étudier le plan de travail et j'ai vu qu'il y avait un jour de prévu pour un déplacement vers un lieu de tournage éloigné de Prague où on filmerait les tranchées. C'était donc un jour payé, mais au cours duquel nous ne tournerions pas, car il serait consacré au déplacement de l'équipe. Et je me suis dit que ma bataille était là ! Alors, le lendemain, aux studios Barrandov où nous préparions le tournage, j'ai emmené Rick dans la cour du studio et je lui ai dit : "Pas besoin d'aller à 100 km d'ici pour chercher un terrain vague. Verdun, c'est ici". Et là, il a regardé autour de lui et n'a vu que les bâtiments du studio derrière nous, des pylônes électriques au centre, l'autoroute à droite, Prague à gauche et m'a demandé si je plaisantais. Je lui ai répondu que nous allions retourner le terrain et que nous aurions un nouvel horizon. Les pylônes, Prague, tout ça serait caché. Toute la journée, la lumière serait à contre-jour ou latérale, ce qui serait magnifique. Il m'a alors demandé ce dont j'aurais besoin, et j'ai répondu : "100 figurants et 200 costumes. Les soldats français et allemands seront joués par les mêmes. Je tournerai par axe et ils changeront de costumes". Alors il a souri et on s'est tapé dans la main. J'ai filmé toutes les scènes de bataille de Verdun durant cette fameuse journée de déplacement. Avec des plans-séquences à raz de terre où la steadycam se déplaçait entre les cratères et au milieu des cascadeurs qui sautaient sous des explosions. Le plus drôle, c'est qu'au final, cette scène qui était née de ma volonté de ne pas utiliser de stock-shots, a ensuite été utilisée par Lucas et McCallum comme stock-shots pour d'autres épisodes de la série (rires).

*Ci-dessous : Pour certaines scènes d'effets spéciaux d'*Un Amour de sorcière*, de véritables trucs de magiciens, filmés directement sur le plateau, sont utilisés.*

tard, quand j'ai revu *Star Wars*, j'ai remarqué qu'il faisait ça tout le temps. Enfoncer les clous, pour être sûr que tout le monde comprenne. Même les cancres. C'est son côté professeur. D'ailleurs, c'est un ancien prof. Spielberg, lui, ne procède pas du tout comme ça. Et j'imagine que les discussions à la table de montage ont dû être folklo sur *Les Aventuriers de l'Arche perdue*.

Un détour magique

Qu'avez-vous fait d'autre à Hollywood ?

Ils m'ont demandé de leur vendre des idées, des concepts. Puis je leur ai servi de script doctor sur des projets. À l'arrivée, ça a été une expérience formidable pour un auteur-réalisateur européen. Je me suis retrouvé à aider des gens dont j'admirais le travail : scénaristes, réalisateurs, producteurs, tous bloqués dans le processus créatif. Généralement, il y avait un roman au départ, dont le studio avait acheté les droits. Et puis se succédaient toutes ces versions de scénario. En les lisant, je découvrais la dérive qui s'opérait dans le processus de la réécriture. Il y avait bien sûr des raisons à ça, souvent des demandes des stars impliquées qui trouvaient leur personnage "trop ceci" ou "pas assez ça". En voulant les satisfaire, l'histoire en prenait un coup. Et le charme du roman, parfois même son esprit était noyé sous les demandes. Ma mission impossible consistait, si je l'acceptais, à retrouver ce charme initial avec quelques idées neuves qui permettaient de satisfaire les demandes des stars sans abîmer l'histoire.

Quelle est la genèse de votre troisième long métrage, *Un Amour de Sorcière*, comédie romantico-fantastique mettant en vedettes Vanessa Paradis et Jean Réno ?

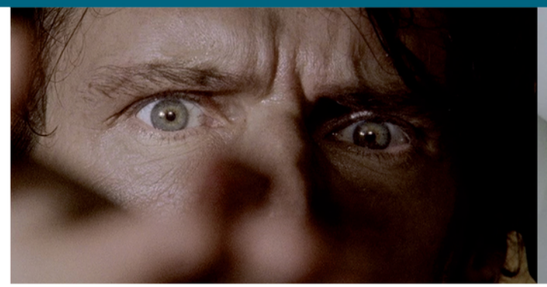
C'était une commande du producteur Christian Fechner qui m'a contacté aux États-Unis afin que j'écrive en anglais pour Vanessa Paradis. Il voulait un film familial, une comédie romantique au cours de laquelle un Américain tombe amoureux d'une Française. Je me suis dit, très bien, mais qu'est-ce que je vais pouvoir raconter avec ça ? Et je me suis souvenu que Christian Fechner, avant de devenir producteur, avait été magicien et inventeur de tours. C'est du reste lui qui a inventé la plupart des tours qu'utilise encore David Copperfield aujourd'hui. J'ai donc décidé que cette histoire devait avoir un rapport avec la magie. Quant à Vanessa, en visionnant *Noces blanches* et *Elisa*, j'ai été frappé par ce parfum de fée qu'elle dégageait. Donc, fée, magie, Fechner… j'ai décidé d'écrire une histoire sur l'automne de la sorcellerie. Le Bien et le Mal se disputent le dernier descendant. C'était en 1995-96, deux ans avant que le premier *Harry Potter* ne soit publié. Le terrain était donc vierge. Je voulais faire un film familial, pour enfants, un peu à la manière de Disney, une sorte de Belle au bois dormant moderne. C'était aussi pour moi une façon de revenir à mes premières amours – l'animation – et de m'amuser avec les effets spéciaux.

Votre utilisation des effets spéciaux dans le film est très adroite : comment ont-ils été conçus ?

J'avais la volonté de tourner le dos au numérique le plus possible. Je voulais que les acteurs aient vraiment des "pouvoirs", qu'ils soient comme des magiciens sur le plateau, que la magie ait lieu devant les yeux de toute l'équipe. Je me rappelais la leçon de Melville qui disait, "les dialogues, d'accord, mais quand on ne peut pas faire autrement". Et voilà que je me surprenais à penser : "le numérique, d'accord, mais quand on ne peut pas faire autrement". Il faut dire qu'à l'époque, les effets numériques en France balbutiaient encore. On n'avait ni les structures ni les techniciens pour les faire au niveau où je les souhaitais. J'ai même pensé, à un moment donné, les confier à ILM ! Mais le challenge consistait à jouer la carte de la vraie magie m'excitait : cela n'avait été fait qu'à l'époque de Méliès ! Fechner est donc devenu mon superviseur d'effets spéciaux et il a rassemblé une équipe de magiciens hors pair : le spécialiste du feu, le spécialiste de la lévitation, etc. Au final, on n'a fait appel aux trucages numériques que pour la scène où Molok (Jean Reno) prend feu et se liquéfie. Mais le reste – les tours de magie de Vanessa, le bébé sorcier qui change tout en rose, la danse des spaghettis, la lévitation de Michael Firth, les combustions spontanées, etc. – était réalisé en direct sur le plateau. Il n'y avait pas de fond incruste, ça se passait sous nos yeux. À l'arrivée, ma seule déconvenue a été de découvrir que la version originale anglaise que j'avais écrite et que nous avions tournée n'a jamais été exploitée en France. Le film est sorti dans sa version doublée. Le pire, c'était quand j'allais dans les salles de cinéma pour vérifier les copies, les projectionnistes me demandaient : "Il n'y a pas un souci de synchro sur le film ?". Le problème est que lorsqu'on voit Michael Douglas parler avec la voix de Patrick Floersheim, c'est une licence poétique. On l'admet car on sait qu'on visionne une version doublée. Mais quand Vanessa Paradis ou Jean Reno se doublent dans leur propre langue, ça pose un problème psychique au spectateur qui inconsciemment refuse le procédé. Heureusement, malgré cela, le film a bien marché (un million d'entrées) même si, avec le recul, cette comédie romantique ressemble plus à l'univers de Christian Fechner qu'au mien.

Ci-dessus : Dans Dédales, *Sylvie Testud est une patiente souffrant de personnalités multiples, accusée d'être une tueuse en série.*

Ci-contre : Générique de Dédales, *conçu en image de synthèse, dans lequel la caméra évolue dans un labyrinthe qui se révèle être une emprunte digitale.*

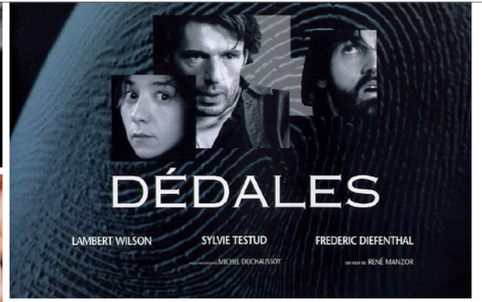


Ci-contre : Dans le thriller psychologique Dédales *(2003), Lambert Wilson est un psychanalyste confronté à une enquête criminelle le conduisant aux portes de la folie.*

Que vous a appris George Lucas en travaillant avec lui ?

C'est en postproduction que j'ai eu le bonheur de travailler avec lui. Au montage de mes épisodes et surtout dans le travail du son avec ses équipes du Skywalker Ranch. Je me souviens que, sur *36.15*, je faisais figure d'hérétique dans le métier en étant autant obsédé par le travail de la bande-son. Or, sur *"Young Indy"*, pour la première fois, je travaillais avec des gens pour qui l'image ne représentait que 50% du spectacle. J'ai eu aussi le bonheur d'être confronté aux règles narratives du maître Jedi. Et le pauvre padawan que j'étais avait parfois du mal à suivre. George intégrait dans sa narration la notion "d'attention relative" des spectateurs. Et ça, pour moi, c'était nouveau. Par exemple, à un moment dans l'épisode *"Paris 1908"*, le personnage de Picasso ramassait une orange pour la manger tout en s'en servant pour illustrer son propos sur sa peinture. Au montage, Lucas a estimé que le message n'était pas assez clair. Il m'a demandé de rajouter un gros plan des oranges dans leur caisse. Il voulait être sûr que les spectateurs, même avec une attention relative, captent ce qui était dit à ce moment-là. Plus

Ci-dessous : Sur le tournage de Dédales, *René Manzor conditionne ses acteurs ; ici Sylvie Testud à qui il permet de livrer une spectaculaire performance.*



Ci-dessus : Lambert Wilson, Sylvie Testud et Frédéric Diefenthal dans un suspens machiavélique qui mène les spectateurs par le bout du nez.

Ci-dessous : René Manzor sur le tournage au Canada de Legends of the North *(1994) téléfilm adaptant plusieurs nouvelles fantastiques de Jack London.*

Ci-contre : Deux romans signés Manzor, dont Celui dont le nom n'est plus, *Prix polar 2014 au festival de Cognac et qui sera très prochainement adapté en mini série par l'auteur.*

Détours psychologiques

Ensuite, vous avez écrit le scénario de *Monsieur N.* pour Antoine de Caunes. Un thriller historique d'uchronie qui imagine que Napoléon a réussi à s'échapper de l'île de Sainte-Hélène…

Des producteurs français sont venus me trouver pour me demander d'imaginer un scénario dans lequel Napoléon n'aurait pas perdu sa dernière bataille. Ce qui m'a plu d'emblée dans ce projet, c'est son parfum de mystère historique, son côté Alexandre Dumas, qui écrivait à propos du *Masque de fer* : "On a le droit de violer l'Histoire condition de lui faire de beaux enfants". Ça m'a passionné d'essayer d'engendrer ces "beaux enfants". Comment raconter une histoire romanesque en changeant le moins de choses possible à l'Histoire admise ? "L'Histoire est un mensonge que personne ne conteste", disait Napoléon. J'ai décidé d'en faire l'axe de mon enquête. Comme pour tout scénario, avant l'écriture proprement dite, il y a eu plusieurs mois de recherches. Pour Monsieur N., c'est mon épouse, Marie, qui a effectué ce travail. Ce qui m'a intéressé surtout dans les témoignages des contemporains qu'elle m'a rapportés, c'était les incohérences dont ils étaient truffés. J'ai laissé libre cours à mon imagination pour répondre aux questions auxquelles l'Histoire officielle ne répondait pas. Et notamment à celles que posaient mes producteurs : que s'est-il réellement passé à Sainte-Hélène ?

Dans *Dédales*, vous vous éloignez du fantastique pur pour aller vers le thriller psychologique noir à retournements. Était-ce une façon pour vous de briser le cocon ?

Je ne me suis pas éloigné du Fantastique en écrivant *Dédales*. Et encore moins en le mettant en scène. Pour moi, le fantastique ne peut exister que si les amarres du crédible ne sont pas rompues. Quand j'écris une histoire fantastique, je mets d'abord en place la réalité de façon à ce que les spectateurs ou les lecteurs puissent être en territoire familier. Ce n'est que par la suite que je fais glisser les choses subrepticement. À force de tisser une intrigue de plus en plus paranormale, les spectateurs sont amenés à abandonner peu à peu le cartésianisme pour s'ouvrir à un autre système de pensée où l'instinct est plus utile que la raison. C'est ce fantastique-là que j'ai exploré dans *Dédales*. Une tueuse en série, atteinte du syndrome de personnalité multiple, y est accusée d'avoir tué 27 personnes. La question n'est pas de savoir qui a tué, mais laquelle de ses sept personnalités l'a fait. Car, en mettant la tueuse en prison, on s'apprête à condamner six innocents. Si Hyde est un tueur, le docteur Jekyll en est-il un pour autant ?

Le film est machiavélique dans sa manière de manipuler la perception des spectateurs : comment le scénario a-t-il été écrit ? – en sachant que *Dédales* peut être vu une seconde fois sous un autre éclairage…

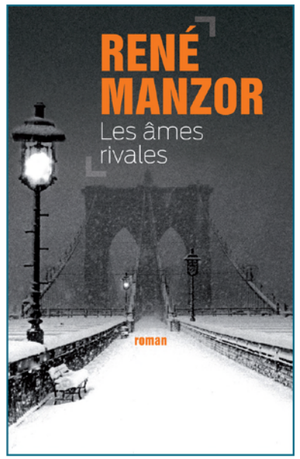
Un ami infirmier psychiatrique m'a parlé d'un patient qu'il traitait et qui possédait 24 personnalités. Ma première réaction a été d'éclater de rire. Je n'y ai pas cru. Alors il m'a montré un entretien filmé avec ce patient. Et la première chose qui m'a frappé était qu'il ne simulait pas. Il n'avait même pas conscience d'être filmé. Ce qui s'apparentait le plus à ce que je voyais était sans doute un état de possession. C'est ce choc qui a déclenché l'écriture du scénario. Mais cela allait me poser de sérieux problèmes, tant au niveau de l'écriture elle-même qu'au niveau de la mise en scène et de la direction d'acteur. Car la force de l'entretien que j'avais visionné résidait dans le fait que les changements brutaux de personnalités avaient lieu en direct. Je ne voyais pas quelque chose de monté, mais un long plan-séquence. Il n'y avait pas de coupe et c'est pour cela que je croyais à la vérité de ces entretiens. Dès qu'on monte, on triche, on ment aux spectateurs. Quand on est en temps réel, ça se passe vraiment, nos yeux croient à ce qu'ils voient. Je voulais donc filmer les scènes où Sylvie Testud change de personnalités en plan-séquence. De même pour ce film, je me suis interdit le storyboard. Si j'en faisais un, je craignais d'être obsédé par le nombre de plans que j'aurais à faire. Et je ne voulais pas risquer de passer à côté de l'émotion brute que je cherchais à recréer.

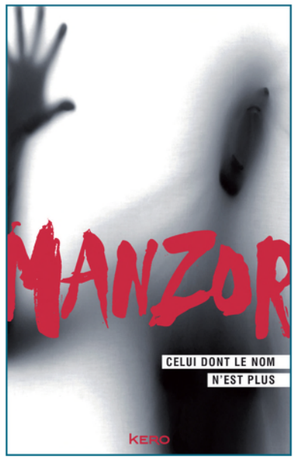
La mise en scène est plus sage que dans vos films précédents : était-ce un choix artistique guidé par le sujet que vous traitiez ?

Le malade que j'avais vu sur la cassette ne jouait pas. Il était sincère. C'était un étrange mélange de vérité clinique et d'hallucination. Pour la partie psychiatrique, il fallait donc tourner le dos aux effets de style. On devait s'éloigner du cinéma-spectacle, de façon à être dans un film plus cru, plus vrai. En revanche, pour la partie policière, qui est pour moi la partie hallucinatoire, il ne fallait rien s'interdire. Il fallait surfer sur tous les clichés que les gens ont des thrillers, leur donner même l'impression qu'ils nous devancent parfois, pour les prendre à leur propre piège à la fin. Tous les choix que j'ai eu à faire sur ce film (écriture, mise en scène, lumière, décor, costumes, son) ont découlé de l'émotion primaire que cette cassette a provoquée chez moi. Jusqu'au genre du film : le malade étant en lui-même un mystère, le thriller psychologique s'avérait le choix qui s'imposait.

Le générique – dans lequel la caméra évolue en macrophotographie dans un canyon labyrinthique qui se révèle être une empreinte digitale – symbolise pleinement l'ambiance du film. Comment a-t-il était exécuté ?

C'est une petite société belge très talentueuse, Victor Image, qui l'a créé en images de synthèse. Mon idée de départ était de réussir à représenter ce qu'est une empreinte de doigt et de voyager à l'intérieur avec la caméra. Comme *Dédales* est un film qui parle de l'identité, je me suis dit que l'empreinte digitale était l'endroit où il fallait commencer. Et quand je regardais mon doigt, je me disais que c'était comme un labyrinthe, que nous avions tous un labyrinthe au bout des doigts. Mais lorsque j'ai étudié des images agrandies en macrophotographie de véritables empreintes digitales, j'ai vu que cela ne ressemblait pas du tout à un labyrinthe, mais plutôt à des feuilles mortes, comme de la peau qui se desquame. Et comme, pour moi, l'important n'est pas ce qui est vrai mais ce qu'on imagine, je leur ai demandé de donner vie ce que j'imaginais. La matière organique de la peau devait rester réaliste mais la structure devait être imaginaire, labyrinthique, des canyons de chair…





Les atouts des séries télé

Depuis 2012, vous avez écrit et publié deux romans noirs ésotériques, "Les âmes rivales" et "Celui dont le nom n'est plus" : ce choix de vous tourner vers l'écriture a-t-il été motivé par le fait qu'il vous permet d'inventer des histoires que vous ne pouvez pas faire en film ?

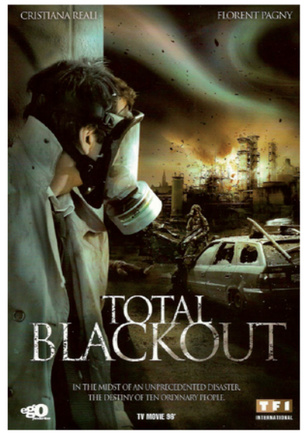
À travers le roman, je trouve un espace de liberté dont on ne dispose pas forcément au cinéma. Pour l'avoir, il faut être son propre producteur, être suffisamment autonome pour financer son propre projet. Dans le cas contraire, c'est un chemin sinueux semé d'embûches, de concessions à faire ou à ne pas faire, lesquelles détermineront la qualité des films que l'on fera. Dans un roman, on s'exprime pleinement, sans concessions. Le rapport avec le public est également différent. Dans le roman, c'est un rapport singulier. Au sens propre du terme. Je ne m'imagine pas "des" lecteurs mais "un" lecteur. Je raconte mon histoire à une personne. Je lui chuchote à l'oreille. Le rapport entre romancier et lecteur est, à mes yeux, beaucoup plus intime que celui qu'un cinéaste entretient avec son public. Un film, c'est une histoire que l'on raconte à un groupe de personnes. Et, même s'il nous est donné de les rencontrer lors de tournées ou dans les festivals, le rapport reste pluriel. À la sortie d'un roman, les témoignages que l'on reçoit lors des "signatures" chez les libraires, sur les sites de vente en ligne, sur les blogs littéraires, ou sur Facebook, vous apportent enfin la preuve que cette communion singulière par les mots est à double sens.

Vos romans – qui possèdent une écriture très visuelle – ont-ils été écrits avec l'idée d'être adaptés au cinéma plus tard ?

Quand on se sert uniquement de mots pour raconter, le lecteur se retrouve le metteur en scène de l'histoire. C'est lui qui visualise et qui effectue le casting. L'écrivain ne fait qu'exciter son imagination. De plus, pour moi, adapter mes romans au cinéma reviendrait à en faire le remake. Car j'ai ma propre lecture. Et j'ai vraiment l'impression d'avoir déjà filmé cette histoire avec mes mots. Interrogez deux lecteurs et vous verrez qu'ils n'auront pas lu la même histoire. Ils l'ont visualisée différemment en fonction de leurs émotions, leur vécu. Le seul intérêt de porter ces histoires à l'écran serait de les raconter à ceux qui ne lisent pas.

Pour vous, dans votre travail, quelle différence y a-t-il entre écrire un scénario et un roman ?

Un film, c'est une suite d'écritures successives dont le scénario n'est que la première. Le tournage, la direction d'acteur, le montage, le mixage sont une suite de réécritures que l'on a remises à plus tard au moment de la conception du scénario. Quand on écrit un roman, on ne peut rien remettre à plus tard. Tout doit être dit. L'intrigue et les dialogues ne sont que la partie émergée de l'iceberg. Les états d'âme des personnages, leurs pensées les plus intimes sont communiquées au lecteur. Quand on écrit pour la caméra, on se doit d'être objectif au sens optique du terme, sec, clinique, factuel. Quand on écrit pour le roman, le subjectif l'emporte.



Ci-dessus : Page Fletcher incarne Le voyageur *dans la série télé culte. Adrian Paul dans l'épisode* Band of Brothers *de* Highlander.

Affiche du téléfilm d'anticipation Total Blackout *(2009).*

Ci-dessus : Réglage de la chorégraphie de la scène de l'affrontement final pour Warrior Spirit *(1994), où René Manzor dirige à nouveau Alain Musy.*

Affiche de Warrior Spirit, *téléfilm racontant le combat de deux enfants contre l'esprit d'un guerrier Indien.*

A droite : Pré-affiche pour Destination Mars, *ambitieuse mini série télé de science-fiction attendue très prochainement.*

Au long de votre carrière, vous avez beaucoup tourné pour la télévision. Des épisodes des séries *"Le Voyageur"* et *"Highlander"*, mais aussi des téléfilms tels *"Warrior Spirit"* et *"Total Blackout"*. Quelle distinction faite-vous entre votre travail de réalisateur pour le grand écran et pour le petit ?

Mon agent m'a souvent dit "qu'est-ce que tu t'embêtes à vouloir faire de la télévision, tu es un réalisateur de cinéma". Et moi, je lui répondais que tourner pour la télévision c'était comme d'aller à la salle de gym. On dispose de moins d'argent, de moins de temps, on travaille à l'instinct. Il faut être au filet en permanence. C'est bien plus utile, pour rester visuellement en forme, que la pub, qui fait grossir. Entre deux projets personnels, j'aime ces moments où je mets mon univers en jachère pour mettre mon petit savoir-faire de conteur au service des autres. Je l'ai fait sur des séries américaines comme *"Le Voyageur"*, *"Indiana Jones"* ou *"Highlander"*, mais aussi sur des séries françaises, comme *"Alice Nevers"*, *"Julie Lescaut"*, *"R.I.S."*. C'est en forgeant qu'on devient forgeron, me disait constamment mon père. Un réalisateur doit tourner en permanence. Si ce n'est sur des films personnels, au moins en tant que technicien. On n'en est que plus performant sur ses longs-métrages. Le rêve ? Tourner une série-télé dont on est l'auteur et le réalisateur. On peut alors raconter une histoire plus en profondeur qu'au cinéma. Les personnages deviennent prioritaires sur l'intrigue, comme c'est le cas dans les romans. C'est ce qui m'excite le plus en ce moment.

Quels sont vos projets actuels ?

Une série d'anticipation, *"Destination Mars"*, que j'écris en anglais. La première saison compte 8 épisodes de 52 minutes. Elle est coproduite par la France, la Russie et la Pologne et le tournage est prévu pour fin 2015. L'histoire se déroule en 2025. La première mission humaine à destination de Mars tourne au cauchemar. Pris dans une tempête de poussière, le module spatial s'écrase loin du site d'atterrissage prévu. Les sept astronautes rescapés, cinq hommes et deux femmes, n'ont plus qu'une solution pour survivre : parcourir à pied, en pleine tempête de poussière, les 40 km qui les séparent de leur abri martien. Mais sont-ils réellement seuls sur la Planète Rouge… ? ■■

Propos recueillis par
Alexandre JOUSSE