

NICOLAS ANTHOMÉ PRÉSENTE



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2026
COMPÉTITION

LÉA SEYDOUX NIELS SCHNEIDER

L'INCONNUE

UN FILM DE
ARTHUR HARARI

DURÉE DU FILM : 2H20

LE 26 AOÛT AU CINÉMA

CONTACT DISTRIBUTION ET PRESSE

PATHÉ FILMS AG
NEUGASSE 6, 8005 ZÜRICH
TÉL : 076 563 47 86
VERA.GILARDONI@PATHEFILMS.CH

MATÉRIEL DISPONIBLE SUR

WWW.PATHEFILMS.CH



SYNOPSIS

À bientôt 40 ans, David Zimmerman est photographe mais personne ne le sait. Alors qu'il ne sort presque jamais de chez lui, des amis le traînent dans une fête insensée. Il y repère une femme dans la foule, ne peut en détacher le regard, la suit... Quelques heures plus tard, David se réveille :
il est dans le corps de l'inconnue.

Entretien avec ARTHUR HARARI

« C'est l'histoire d'un être humain qui cesse d'être ce qu'il a été... avant de ne devenir plus personne... »

— ARTHUR HARARI

Avant *L'inconnue*, il y a la BD, *Le cas David Zimmerman*, que vous avez écrite avec votre frère Lucas Harari.

Mon implication dans la BD a tout de suite été liée à la fabrication d'un film. Lucas a eu l'idée de cette histoire et m'en a parlé, j'ai trouvé ça génial. Il bataillait avec la complexité du projet et cherchait quelqu'un avec qui l'écrire. Je lui ai suggéré Tristan Garcia, qui est passionné par le médium BD et dont le recueil de textes fantastiques *7* était une des références de Lucas. Tristan était très stimulé, mais l'histoire s'était mise à m'obséder... J'ai alors vu France de Bruno Dumont, où j'ai trouvé Léa Seydoux stupéfiante. Pendant la projection, quelque chose s'est révélé : je devais absolument faire de cette histoire

un film, avec elle. J'ai proposé à Lucas que nous écrivions la BD ensemble, dont j'adapterais ensuite le scénario.

Bien que le travail sur la BD et le regard de Lucas primaient, j'étais de fait engagé dans un étrange double processus, où l'horizon du film était toujours présent... Pour Lucas, ça ne parasitait rien car il construit des atmosphères, un rapport au temps et à l'espace qui puisent beaucoup dans le cinéma. Mais ses références étaient d'abord du côté de son médium : *David Boring* de Daniel Clowes, *Black hole* de Charles Burns, *120, rue de la Gare* de Jacques Tardi... Au-delà, il avait en tête la tradition littéraire fantastique, Gogol et évidemment Kafka, sans doute l'auteur qui m'a le plus marqué dans ma vie.



Comment avez-vous adapté la bande dessinée, avec le scénariste Vincent Poymiro ?

J'ai mis du temps à comprendre quelle pourrait être ma propre vision de l'histoire... Ce processus particulier qui m'a amené à traverser deux formes distinctes a été vertigineux, et redoublait en fait le fond du récit car ça touchait à mon sentiment d'identité : qui étais-je, sans Lucas, face à ce projet ? En quoi deviendrait-il pleinement le mien, qu'avais-je à y mettre ? Je suis passé d'une forme à une autre, cherchant à me retrouver. Avec Vincent Poymiro, on a tout questionné, de l'âge du personnage (qui a pris 5 ans entre la BD et le film) à la finalité du récit. Avec une obsession : le réalisme.

Les notions de réalisme et d'incarnation sont consubstantielles au cinéma, mais elles fondaient déjà la BD, qui est un « body switch » réaliste, ce qui n'avait jamais été fait à notre connaissance. C'était une manière de remonter aux origines du fantastique, soit la diffusion d'un élément « anormal » dans un monde « normal ». L'adaptation en film permettait de radicaliser cette donnée. Nous nous sommes rendu compte, jusqu'à la fin du montage, avec le monteur Laurent Sénéchal, à quel point le film exigeait cette ligne réaliste, primant sur tout le reste. Le corollaire a été d'aller vers un assèchement du commentaire, systématiquement rejeté par le film lui-même : les personnages ne pouvaient pas verbaliser ce qui leur arrivait, contrairement à une convention explicative qui prévaut dans de tels récits. Des spectateurs, troublés, m'ont demandé si le film avait été inspiré par quelque chose de « réel », si de telles rumeurs circulaient par exemple sur internet... tellement leur sentiment était proche d'une expérience vécue, quasi documentaire.

Je voulais que ce soit par le concret le plus extrême qu'on parvienne à une forme d'abstraction, de méditation existentielle voire métaphysique... mais sans verbalisation. C'est au spectateur de faire ce chemin, avec les personnages, dans le silence. Généralement, la rareté des dialogues est associée à la contemplation, rarement à des récits complexes, au thriller ou au fantastique. Cela rapproche le film de la vision kafkaïenne. Dans *La métamorphose*, Gregor Samsa ne questionne jamais l'expérience qu'il vit comme étant impensable ou impossible. Elle s'ajoute à la réalité, elle ne la contredit pas. C'est vraiment ce que je voulais faire avec *L'inconnue*.

Le film s'empare de manière très originale de deux fantasmes, qui sont aussi des promesses romanesques et cinématographiques puissantes : changer de corps et recommencer sa vie à zéro. Était-ce le point de départ de votre désir de cinéaste ?

Mes précédents films, *Diamant noir* et *Onoda, 10 000 nuits dans la jungle*, parlent aussi de ça : changer d'identité, être déplacé, refuser le réel pour le récréer différemment. C'est certainement plus explicite dans *L'inconnue*. Ce qui m'excitait, c'était de représenter quelque chose de complètement invisible, mais qui soit une expérience du déplacement et de l'altérité absolus. Avec une succession de situations inimaginables, rendues réelles et tangibles : habiter un autre corps, se voir de l'extérieur, faire l'amour avec soi-même, être enceinte alors qu'on est un homme, se voir mourir ! Un ami m'avait dit que *Diamant noir* était l'histoire d'un homme qui se fait violence, à lui et à sa famille, et qu'*Onoda* était l'histoire d'un homme qui fait violence au réel lui-même. *L'inconnue* poursuit cette recherche de façon peut-être plus extrême : je crois que j'ai besoin d'aller aux limites de ce qu'il est possible de raconter, de représenter, pour qu'il soit possible de recommencer.



Le film illustre la doctrine de la métempsychose, selon laquelle une même âme peut animer successivement plusieurs corps. Dans la religion ou la philosophie, la métempsychose est associée à la mort. Ici, le passage d'un corps à un autre se fait durant l'acte sexuel, au moment de l'orgasme. D'où vient ce changement et quelle signification peut-on lui donner ?

C'est totalement ouvert à la spéculation et à l'interprétation, y compris pour Lucas et moi-même. On peut évidemment établir un lien entre l'acte sexuel et la mort. L'orgasme est de l'ordre de la suspension de l'être. J'ai été très marqué par la lecture de *L'Érotisme* de Georges Bataille, où il décrit les humains comme des êtres finis, des « traits d'union isolés dans l'espace ». Chacun est séparé de l'autre. Le fantasme de l'érotisme, c'est de parvenir très brièvement à se reconnecter. Au moment de l'acte sexuel et de l'orgasme, cette séparation de chacun se suspend, quelque chose d'une continuité est retrouvée, non seulement avec un autre être mais avec le tout. Cette image désespérante de la solitude qui s'abolirait pendant l'acte sexuel a sûrement nourri le film.

Je ne connais pas très bien le genre du « body switch », sauf *Dans la peau d'une blonde* (*Switch*, 1991) de Blake Edwards que je trouve génial, et qui recoupe des thèmes de *L'inconnue*. Dans ce film, pourtant une comédie, le sexe et la mort sont centraux, comme aussi par exemple dans *It follows* (2014) de David Robert Mitchell, où un virus fatal se transmet par l'acte sexuel.

Le film se prête-t-il volontairement à des interprétations ou des spéculations multiples ?

Oui, la fin notamment peut accueillir beaucoup d'interprétations... Mais tout du long, les spectateurs ne peuvent que chercher et spéculer, en l'absence d'explication. En cela, ils sont exactement au même niveau que les personnages, dans une incertitude to-

tale. Mais le film propose un rapport rigoureux au fantastique, une logique est à l'œuvre, que l'on peut saisir ou au contraire décider de négliger car l'essentiel est ailleurs, dans les sentiments et l'expérience singulière traversée par les personnages.

Ce qui leur arrive peut aussi être perçu comme l'expression d'un mal-être généralisé. Les victimes de ces body switches sont jeunes, et semblent seules, malheureuses ou fragiles. Peut-on voir cet échange de corps comme la « réponse » à une frustration, un mal de vivre ?

C'est une interprétation que je trouve intéressante. L'événement traumatique, comme certains chocs existentiels profonds, peut être vu in fine comme la possibilité d'une libération, d'une transcendence. David est un être qui se définit par sa solitude et son mal être. Au début du film, il est comme un fantôme, dans une distance à soi et au monde, quelque chose en lui a besoin d'être délivré. Je crois que l'horizon de *L'inconnue* concerne la libération d'avec soi-même, une quête qui existe profondément en chacun de nous. Il est insupportable d'être soi, et on passe sa vie à gérer ça. Le sexe est un fantasme d'abolition du moi. C'est peut-être une clé : le changement de corps se produit au seul moment dans la vie où on croit oublier qui on est.

Le film ne donne jamais l'impression de surfer de manière opportuniste sur une problématique, la transidentité, qui occupe largement le champ du contemporain. La transidentité, la fluidité ou la non-binarité sont des sujets dont s'emparent beaucoup d'artistes. Dans *L'inconnue*, il n'est pas question de transition, mais plutôt de disparition, d'effacement radical, et de recommencement.

Ce qui m'intéresse, c'est que le film soit suffisamment ouvert pour accueillir tous les regards, et agisse comme une sorte de miroir.

Il n'a pas à « dire » quelque chose. Il a à proposer une expérience qui stimule, trouble, inquiète, remue. Son « sujet » n'est ni la transidentité ni le genre (on peut en faire des lectures très diverses je crois, autour de la circulation du mal, du karma, et même plus souterrainement de la judéité...). En revanche, on peut dire qu'il emprunte plusieurs véhicules, notamment celui du changement de genre, pour faire vivre une expérience ayant trait au vertige de l'identité.

Le film aborde l'angoisse de la dissolution du moi.

C'est la question centrale qu'il pose, et elle est autant métaphysique qu'éminemment physique : est-il possible de cesser d'être soi ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Est-ce souhaitable ? Est-ce que cela a à voir avec ce dont on a hérité, en premier lieu son corps ? Qu'est-ce que veut dire « être soi » ? Et ces questions, je crois, sont centrales dans les expériences de transidentité... mais elles le sont en réalité pour tout le monde.

Le motif de la disparition ne concerne pas seulement les personnages mais aussi le paysage urbain. Le projet photographique de David consiste à traquer et fixer des traces visibles ou invisibles de ce qui a disparu dans le paysage périurbain. Souhaitiez-vous ce parallélisme entre son travail photographique et son propre destin ?

Pour imaginer le travail photographique de David, j'ai repensé à un livre qui était chez mes parents et me fascine depuis que je suis gamin : *Un siècle passe* d'Alain Blondel et Laurent Sully Jaulmes (Dominique Carré éditeur) qui reflète l'évolution urbaine de la proche banlieue parisienne en trois étapes : les années 1910, 1970 et 1990 (la dernière édition en 2007 inclut une quatrième étape). Cela permettait de donner une existence active au personnage, de l'ancrer dans le temps. Je n'ai même pas pensé au départ au lien métaphorique, mais il m'a ensuite frappé : la question de la disparition fonde ce travail, et elle hante David.

L'image photographique occupe une place centrale dans le film. David est photographe. Dans un imprévisible retournement de situation, le regardeur devient la regardée, objet initial de son désir, cette jeune femme croisée par hasard lors d'un banquet. C'est une remise en question du rapport regardé/regardant qui fait penser à un prolongement de *Blow Up* d'Antonioni.

L'idée (venant de Lucas dès les prémisses de la BD) que la première rencontre se ferait à travers l'appareil photo et la pulsion scopique vient en effet de *Blow Up*, un film prodigieux sur le regard prédateur et la dépossession. Et oui, c'est davantage une tentative de prolongement qu'une citation.

La question du corps habite le film. Léa Seydoux et Niels Schneider ont changé leur apparence physique pour interpréter leurs personnages, ce qui ajoute au mystère du film.

Est-ce que cela faisait partie du projet ?

Léa Seydoux a accouché trois mois avant le tournage. Lorsqu'elle m'a annoncé qu'elle était enceinte, j'étais très heureux pour elle mais je me suis demandé si nous allions devoir décaler, ce qu'elle a d'emblée exclu. Nous avons senti intuitivement que ce serait extraordinaire pour le film, si elle pouvait y jouer si tôt après son accouchement. Elle n'en a jamais douté, ce qui m'impressionne. Niels avait maigri pour un autre rôle quand nous avons fait la première séance de travail. C'était frappant, son regard ressortait. En accord avec lui, nous avons décidé qu'il pousserait la métamorphose plus loin, en maigrissant encore. Au naturel, Niels est un garçon tellement beau et athlétique, éclatant de vitalité. David ne pouvait pas être comme ça. Tous deux interprétaient une expérience qu'ils vivaient à leur échelle : ils n'étaient pas dans leurs corps habituels. Ça a considérablement apporté au film. J'ai envie de filmer des choses et des êtres qui créent une sensation



physique de réalité, jusqu'aux surfaces des murs. Le cinéma peut contredire le réel : ma fascination d'enfant est née devant des films hollywoodiens où les hommes et les femmes sont transformés en divinités plus grandes que la vie. Mais le cinéma permet aussi de filmer une trace du réel, qui accueille tout, tous les corps, toutes les impuretés.

Comment avez-vous travaillé avec Léa Seydoux et Niels Schneider ?

Ils ont des approches très différentes. Niels a passé des mois à trouver la voix et à regarder des vidéos de Lilith Grasmug, sa référence pour Malia, ça a été une véritable métamorphose. Léa ne travaille pas dans la composition. Pourtant, elle parvient à nous faire ressentir un homme habitant un corps de femme. Elle possède une manière mystérieuse et non volontaire de se laisser pénétrer par un rôle. Elle ne fait pas la démarche de chercher l'autre. Cela passe par elle, elle accueille, elle est accueillie... C'était de l'ordre de l'abandon absolu.

On retrouve dans *L'inconnue* l'importance de la figure paternelle, présente dans tous vos films, ici sous la forme d'une présence fantôme, photographique. David semble marcher sur les traces artistiques de son père disparu, avec beaucoup de tristesse.

C'est encore plus littéral, il marche DANS ses traces, son projet consistant à retrouver les emplacements exacts où son père s'est un jour tenu ! David est dépossédé de lui-même dès le départ, il n'a pas choisi ce projet mortifère en soi : passer sa vie à enregistrer des traces de disparition. Tristan Garcia, quand il avait lu le premier état de l'écriture de la BD, avait dit que ça racontait l'histoire d'un type qui se voyait depuis toujours devenir son père, mais qui en fait va devenir sa mère.

Cela nous confrontait Lucas et moi à notre propre histoire. Il nous

avait toujours semblé que nous appartenions à une lignée paternelle, masculine, puisque nous sommes trois frères. Quand Lucas a initié ce projet, il s'est fait violence car il se sentait prisonnier de ce modèle masculin. A la fin du film, il n'y a plus d'hommes : le père est non seulement absent mais peut-être oublié, et David s'est comme dissout... Restent la mère, et cette jeune femme inconnue. Je n'en suis pas sûr, je manque de recul, mais le film raconte peut-être aussi cela, la disparition de l'homme.

Quels étaient les principaux défis à relever en termes de mise en scène, pour raconter une histoire aussi originale, où un événement fantastique s'insinue dans un cadre réaliste, quotidien ?

Je voulais que *L'inconnue* soit un film d'aventures, un thriller, un film d'angoisse, une enquête. L'aventure permet la métaphysique et la métaphysique peut s'incarner dans l'aventure. C'était un objectif difficile puisqu'il s'agit d'un film urbain, dont les personnages pouvaient être perçus comme passifs, reclus dans des espaces confinés. J'avais très envie de filmer Paris et sa banlieue de façon neuve, mais j'avais la hantise que le film soit statique, sans énergie. L'enjeu était de traverser beaucoup d'états, de décors, de rythmes différents, de rapports contrastés à l'espace, et ça reposait entièrement sur la mise en scène. Le film d'aventures, c'est aussi la question des émotions fortes, de la surprise permanente. Il fallait que le film se métamorphose sans arrêt, qu'il avance dans l'inconnu, l'imprévisible, avec un côté presque feuilletonnant, accueillant le mélodrame et la tragédie. L'autre peur que j'avais, c'était qu'on ne croit pas que cet homme est une femme, et que cette femme est un homme. C'était un vrai pari : je vois une femme, mais je sais que c'est un homme. Ça ne pouvait pas rester théorique, il n'y aurait pas eu de film. Léa Seydoux et Niels Schneider ont effectué un travail d'incarnation admirable. Ils étaient vraiment dans la croyance.

Niels durant tout le tournage avait l'impression d'être cette jeune femme. Léa disait qu'elle savait qu'elle était David, il n'y avait pas de doute. Elle répétait « Je suis David. »

Malgré sa dimension métaphysique, le film reste très ancré dans la quotidienneté, l'intime, voire le naturalisme. En quoi le film, bien qu'il soit à la fois un body switch et un thriller fantastique, est-il très français, et dresse-t-il un état des lieux non seulement des rapports humains aujourd'hui mais aussi des villes dans lesquelles nous vivons ?

J'ai du mal à réaliser un film sans que la trace de Pialat soit là. Cette lignée vient de Renoir, et peint l'ambivalence permanente des rapports réels entre le gens, le social, le familial, l'intime. Tu filmes ce qui est là, c'est âpre, mais ça ne veut pas dire que tu ne cherches pas à le poétiser. Il y a chez Pialat une picturalité, une transcendance poétique exceptionnelles. J'ai été marqué pendant l'écriture par l'essai de Jérôme Momcilovic qui présente Pialat comme un cinéaste des banquets. J'ai eu envie d'amener la fin du film dans une séquence de mariage au bord d'une rivière, un peu comme chez Pialat ou Chabrol, dans une sorte de pays sans âge.

Pouvez-vous nous parler de la musique du film, minimaliste et qui déroule un thème répétitif, comme un éternel recommencement, lancinant et mélancolique ?

La musique est d'Andrea Poggio, l'un des musiciens qui avaient signé celle d'*Onoda*. Ce n'est pas son activité (il écrit et chante ses chansons) mais il est très doué pour ça ! L'idée d'un thème mélodique a presque disparu dans le cinéma aujourd'hui, alors que la dimension obsédante du thème participe au fait que l'on retient les films, c'est un élément de persistance profonde des

images elles-mêmes. Andrea a réussi une musique très mélancolique, sombre, et dans le même temps c'est une musique de film à suspense. Elle décline à la fois le fond et la forme du film, elle est répétitive mais ne cesse de se métamorphoser. J'espère qu'elle crée une sorte de vertige hypnotique.

Le film s'achève sur une nouvelle vie, un nouveau futur - mais rien ne dit que cette vie sera plus heureuse et accomplie. David est porteur d'une solitude ontologique (l'autre est déjà en lui). Malia s'accroche à l'illusion du couple et de la prédestination de la rencontre, mais ce rêve s'effondre aussitôt. Peut-on voir *L'inconnue* comme un film désespéré tirant un trait sur des rapports traditionnels comme le couple, la famille, ou alors comme un film à la recherche d'utopies et de nouveaux modèles ?

Il n'y a aucune volonté déclarative de ma part posant que les modèles existants ne fonctionneraient pas, aucune visée sociale... En revanche, l'idée que l'aventure à la fois narrative et émotionnelle du film propose potentiellement de casser toutes les bases, pour se demander ce qu'il reste quand il n'y a plus rien, m'intéresse beaucoup. C'est la dimension utopique des récits. A partir du moment où l'on imagine une histoire qui vaut pour elle-même et qui a valeur de métaphore ou d'allégorie d'autre chose, l'utopie et le recommencement existent. Ce que j'aime dans les fins, c'est quand il n'est pas possible de dire si elles sont positives ou négatives, car elles rejoignent alors la vie même. C'est rare, mais cela diffuse un sentiment troublant, très fort. On peut globalement décrire *L'inconnue* comme un film d'angoisse, au sens littéral, mais je pense que son dernier mouvement libère quelque chose. Or la liberté n'est pas équivalente au bonheur. Ce n'est pas une happy end, c'est une free end. Ce qui est sûr, c'est qu'il y a un après.



Liste **ARTISTIQUE**

Eva Helsinger / David Zimmerman	Léa Seydoux
David Zimmerman / Malia	Niels Schneider
Gabi Zimmerman	Valérie Dréville
Malia	Lilith Grasmug
Père de Malia	Radu Jude
Alice	Shanti Masud
Chris Caro	Jonathan Turnbull
Sophie Caro	Victoire Du Bois

Liste TECHNIQUE

Un film de	Arthur Harari
Scénario	Arthur Harari, Lucas Harari, Vincent Poymiro
Produit par	Nicolas Anthomé
Image	Tom Harari
Montage	Laurent Sénéchal
Musique originale	Andrea Poggio – éditions © Edizioni Curci – bathysphere productions – Pathé Films – To Be Continued
Casting	Cynthia Arra
Assistant mise en scène	Benjamin Papin
Direction de production	Tatiana Bouchain
Son	Julien Tan-Ham Sicart
Scripte	Clémentine Schaeffer
Décors	Emmanuelle Duplay
Costumes	Isabelle Pannetier
Maquillage	Flore Masson
Coiffure	Anne Bochon
Montage son	Fanny Martin, Jeanne Delplancq
Mixage	Olivier Goinard

Étalonnage	Gadiel Bendelac
Direction de post-production	Mohamed Megdoul
Supervision musicale	Thibault Deboaisne
Une coproduction franco-italienne	
Produite par	bathysphere & To Be Continued
Coproducte par	Pathé Films, Logical Content Ventures, France 2 Cinéma, Ascent Film, Rai Cinema, Adler Entertainment, 2632-7197 Québec Inc
Coproducteurs	Lionel Guedj, Dominique Marzotto, Ardavan Safaee, Andrea Paris, Matteo Rovere, Marco Colombo, Mattia Della Puppa
Producteurs associés	Jean Labadie, Tom Quinn, Jeff Deutchman, Minute Prologue, Perpetual Soup, Clara Jacoud, Antoine Stehlé
Avec le soutien essentiel de	Canal+
Avec la participation de	Ciné+ OCS
Avec la participation de	France Télévisions
Avec le soutien du	Centre National du Cinéma et de l'Image Animée
Avec le soutien de la	Région Île-De-France
et de la	Région des Pays de la Loire, en partenariat avec le CNC
En association avec	Cinémage 20, Cinécap 9, Palatine Etoile 23, Cineventure 11, Cofinova 22
Développée en association avec	Indéfilms Initiative 13, Cinémage 19 Développement, Cineventure Développement 10
Distribution France	Pathé
Distribution Amérique du Nord	Neon
Ventes internationales	Pathé