L'ILLUSIONNISTE

PATHE PRÉSENTE

L'ILLUSIONNISTE

UN FILM ADAPTÉ ET RÉALISÉ PAR

SYLVAIN CHOMET

D'APRÈS UN SCÉNARIO ORIGINAL DE

JACQUES TATI

Durée : 1h20

SORTIE LE 16 JUIN

DISTRIBUTION
Pathé Films AG
Neugasse 6, Postfach
8031 Zürich
T 044 277 70 81, F 044 277 70 89
patrick.becker@pathefilms.ch

PRESSE
Jean-Yves Gloor
Route de Chailly 205
1814 La Tour-de-Peilz
T 021 923 60 00, F 021 923 60 01
jyg@terrasse.ch

INTRODUCTION

L'ILLUSIONNISTE est une lettre d'amour d'un père à sa fille.
Ce père, c'est Jacques Tati, génie français de la comédie reconnu dans le monde entier. Il écrivit l'histoire de L'ILLUSIONNISTE il y a plus de 50 ans, mais ne put la faire aboutir. Son script, listé sous le nom de «Film Tati n°4» dormit longtemps dans les archives du Centre National de la Cinématographie, en attendant qu'un artiste le redécouvre et lui donne vie. La fille de Tati, Sophie Tatischeff, ne pouvait se résoudre à abandonner ce scénario si cher à son cœur. Mais encore fallait-il trouver le cinéaste qui accepterait de relever ce défi fou : faire revivre l'incomparable magie de Jacques Tati et la présenter à une nouvelle génération de spectateurs.

Celui qui décida d'animer dans tous les sens du terme - le dernier rêve de Tati, ce fut Sylvain Chomet, le réalisateur du film d'animation LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE, grand succès critique et public, nominé aux Oscars. Chomet investit toute sa passion dans ce projet unique, auquel il consacra plus de quatre années de sa vie.

L'ILLUSIONNISTE est l'histoire de deux chemins qui se croisent. Le premier est celui d'un artiste de music-hall vieillissant, contraint de voyager sans cesse plus loin, de villes en villages, pour présenter son numéro de magie dans des lieux de plus en plus confidentiels. Le second est celui d'une jeune fille naïve, Alice, qui possède encore la capacité d'émerveillement de l'enfance. Elle joue à la femme sans réaliser que le jour où il lui faudra quitter définitivement l'adolescence approche à grands pas. Touchée par la gentillesse que l'illusionniste lui témoigne, elle décide de ne plus le quitter. Elle ignore encore qu'elle l'aime comme un père; il sait déjà qu'il l'aime comme sa fille. De la rencontre de ces deux solitudes naîtront des moments magiques et tendres, qui marqueront à jamais ces deux êtres…

L'HISTOIRE

À la fin des années 50, une révolution agite l'univers du music-hall : le succès phénoménal du rock, dont les jeunes vedettes attirent les foules, tandis que les numéros traditionnels – acrobates, jongleurs, ventriloques – sont jugés démodés. Notre héros, l'illusionniste, ne peut que constater qu'il appartient désormais à une catégorie d'artistes en voie de disparition. Les propositions de contrats se faisant de plus en plus rares, il est contraint de quitter les grandes salles parisiennes et part avec ses colombes et son lapin tenter sa chance à Londres. Mais la situation est la même au Royaume-Uni : il se résigne alors à se produire dans des petits théâtres, des garden-parties, des cafés, puis dans le pub d'un village de la côte ouest de l'Écosse, où il rencontre Alice, une jeune fille innocente qui va changer sa vie à jamais.

L'illusionniste présente ses tours devant les villageois enthousiastes, ravis de célébrer ainsi l'arrivée de l'électricité sur leur île isolée. Alice, stupéfaite, croit à la réalité des petits miracles du prestidigitateur. Elle le suit jusqu'à Edimbourg et s'occupe de son appartement pendant qu'il travaille dans un petit théâtre.

Enchanté par son enthousiasme, l'illusionniste la remercie en faisant apparaître comme par magie des cadeaux de plus en plus somptueux. Prêt à tout pour ne pas la décevoir, il ne peut se résoudre à lui avouer que les problèmes de la vie ne se résolvent pas d'un coup de baguette magique… et court à la ruine pour continuer à lui acheter ce qui lui fait envie.

Mais Alice devient adulte et rencontre l'amour… L'illusionniste comprend qu'il est temps que le numéro créé pour elle s'achève : il laisse son ultime spectatrice vivre sa vraie vie de femme, loin de ses tours de passe-passe, et part en la sachant heureuse.

JACQUES TATI : UN AVENTURIER DU RIRE

Music hall

Jacques Tatischeff, dit Tati (1907 - 1982) est considéré comme l'un des plus grands réalisateurs de tous les temps. S'il connaît une jeunesse privilégiée - ses ancêtres appartenaient à l'aristocratie russe – sa fantaisie naturelle, qui le pousse à rêver pendant les heures de cours ou à faire l'école buissonnière, est réprimée par son père, homme sévère, qui tient à ce que son rejeton travaille à ses côtés dans l'entreprise d'encadrement qu'il dirige. Jacques s'y résigne et s'adonne parallèlement à sa passion pour le rugby, auquel il s'est initié pendant un stage à Londres. C'est là qu'il découvre son talent d'observation et fait rire ses copains de l'équipe du Racing Club de France en mimant les attitudes amusantes des joueurs lors des troisièmes mi-temps. Sa vocation est née : être un artiste comique. Il abandonne le métier d'encadreur au début des années 30, et entame une carrière de mime et d'acteur, au grand dam de son père. Il se produit au cabaret A.B.C. dès 1936 et apparaît dans les courts métrages OSCAR, CHAMPION DE TENNIS (1932) de Jack Forrester, ON DEMANDE UNE BRUTE (1934) de Charles Barrois, GAI DIMANCHE, (1936) et SOIGNE TON GAUCHE (1936) de René Clément, qui deviendra lui aussi un grand nom du cinéma français. Mobilisé en septembre 1939, il participe en mai 1940 à la bataille sur la Meuse. Son unité se replie jusqu'en Dordogne pendant la débâcle, où il est finalement démobilisé. Entre 1940 et 1942, il présente son numéro de mime comique intitulé «Impressions sportives» au Lido de Paris, puis à la Scala de Berlin. Il quitte ensuite Paris et s'installe pendant quelques mois à Sainte Sévère, petite commune de l'Indre, où il va écrire L'ÉCOLE DES FACTEURS avec son ami, le scénariste Henri Marquet. Il se marie en 1944 avec Micheline Winter, et joue le rôle du fantôme dans SYLVIE ET LE FANTÔME (1945) de Claude Autant-Lara. Il fait alors la connaissance de Fred Orain, qui dirige les studios de Saint-Maurice et de ceux de la Victorine à Nice. Les deux hommes s'associent en 1946 pour fonder la maison de production Cady-Films. C'est la même année qu'ont lieu deux évènements majeurs dans la vie de Jacques Tati : la naissance de sa fille Sophie-Catherine, et sa première expérience de réalisation, lorsqu'il remplace René Clément, accaparé par LA BATAILLE DU RAIL, pour mettre en scène lui-même L'ÉCOLE DES FACTEURS, dont il incarne le héros, François, le facteur à bicyclette d'un petit village. Casquette vissée sur la tête, grosse moustache, veste et pantalons trop courts. Tati se crée une longue silhouette comique pour exploiter son art de la pantomime, réagissant aux situations qui l'entourent avec une telle énergie qu'on le croirait sorti d'un cartoon. Le contraste entre l'univers campagnard paisible et la vivacité du facteur fonctionne à merveille. Et c'est une nouvelle révélation. Comme son idole Buster Keaton, Tati fera désormais des étincelles devant ET derrière la caméra.

Durant trois décennies, il va créer des comédies uniques aux thèmes universels, portées par une vision idéaliste et généreuse (Tati aimait d'ailleurs se surnommer «Le Don Quichotte du cinéma»).

Dans son premier long métrage, JOUR DE FÊTE (1949), Tati reprend le personnage de François, le facteur trop facilement distrait pendant ses tournées à bicyclette (certains gags du court-métrage seront d'ailleurs réutilisés dans le film). Nourri par les films des vedettes comiques du cinéma muet, Tati n'utilise que très peu de dialogues, et raconte son histoire par le biais de gags visuels que les spectateurs de tous âges et de toutes nationalités découvrent avec le même ravissement, en riant aux éclats. JOUR DE FÊTE remporte un succès international.

Le cinéaste invente ensuite le personnage avec lequel il sera à jamais associé dans le monde entier : l'imperturbable Monsieur Hulot. Coiffé de son petit chapeau, Hulot promènera sa grande silhouette dans quatre mésaventures tournant en dérision la société moderne. Dans LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT (1953), il séjourne dans une pension de famille située au bord de la mer, et commet moult gaffes aux conséquences hilarantes. Ce personnage lunaire, à la fois effacé, aimablement étourdi et élégamment maladroit va devenir une icône du cinéma comique.

Dans MON ONCLE (1958 – Oscar du meilleur film étranger), Hulot apparaît pour la première fois vêtu d'un trench-coat, et d'un pantalon trop court révélant des chaussettes rayées (une tenue qui fut dessinée par Pierre Etaix). Il s'occupe de son neveu, dont le père, Mr Arpel, est un industriel très fier de sa maison ultramoderne truffée de gadgets à l'utilité peu probante. Mais Arpel veut éviter que son beau-frère rêveur et bohême n'influence son rejeton. Il confie donc à Hulot un emploi dans son usine de production d'objets en plastique. Tati oppose déjà ici le visage traditionnel et chaleureux de Paris à celui, géométrique et froid, des nouvelles architectures qui surgissent dans les quartiers d'affaires.

Hulot est à nouveau confronté à la modernité dans PLAY TIME (1967), énorme production tournée en 70mm dont les imposants décors de halls d'immeubles, de rues et de gratte-ciels (des «maquettes géantes» réalisées en fausse perspective), furent construits sur un terrain vague près des studios de Joinville le pont. Malmenée par certains critiques, déconcertante pour le grand public qui s'attendait à découvrir une odyssée burlesque, cette belle comédie expérimentale est un échec commercial sans appel lors de sa sortie. Malgré l'Oscar reçu pour MON ONCLE, Tati ne parvient pas à faire distribuer PLAY TIME aux Etats Unis, et se retrouve criblé de dettes. Sa société production fait faillite, et il est dépossédé des droits de ses propres films pendant un temps…

Tout en se battant pour venir à bout de ses ennuis financiers, Tati incarne une dernière fois son personnage fétiche dans TRAFIC (1971). Mr Hulot, est cette fois-ci «rentré dans le rang», puisque nous le retrouvons dessinateur-concepteur au sein d'Altra, petite compagnie parisienne de fabrication automobile. Hulot a inventé une manière révolutionnaire de transformer une camionnette Renault 4L en camping-car doté de nombreux gadgets (dont une douche, un barbecue, et un volant équipé d'un rasoir électrique !). Il est chargé de convoyer le véhicule prototype pour le présenter lors du salon automobile d'Amsterdam. Mais Maria, l'attachée de presse de la société Altra, s'inquiète du retard de Mr Hulot, et prend des initiatives qui provoquent des contretemps supplémentaires et de nombreux incidents burlesques.

Le dernier film de Tati, PARADE (1974), filmé en vidéo et produit pour la télévision suédoise, voit l'artiste revenir à ses racines de music-hall. Il joue le rôle de Mr Loyal, présentant un spectacle de cirque où se succèdent clowns, jongleurs et acrobates. Tati ponctue le film en recréant les personnages de son fameux numéro de mime : le joueur de tennis, le boxeur, le gardien de but, le cavalier et le pêcheur à la ligne.

Évoluant du burlesque pur vers un modernisme épuré, les œuvres de Jacques Tati s'inscrivent dans la tradition de la comédie du cinéma muet. La plus grande réussite de Tati scénariste, gagman, cinéaste, acteur et mime fut de créer son propre univers cinématographique, et de lui donner un charme intemporel, qui n'appartient qu'à lui.

LA PRODUCTION

GENÈSE : DE JACQUES TATI À SYLVAIN CHOMET

L'ILLUSIONNISTE, l'un des projets cinématographiques les plus étonnants de ces dernières années, est né d'une rencontre. Pendant la création de son film LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE (qui fut unanimement salué dans le monde entier lors de sa sortie en 2003), le dessinateur, auteur et réalisateur Sylvain Chomet eut envie de se référer à Jacques Tati. «Il y a un moment dans le film où les triplettes regardent la télévision au lit» explique Chomet. «J'ai pensé que ce serait drôle de montrer ces personnages d'animation en train de regarder un extrait de film dans l'esprit de leur histoire, dans lequel le Tour de France joue un rôle important. Le merveilleux JOUR DE FÊTE de Jacques Tati m'est venu à l'esprit parce qu'il y jouait un facteur à vélo. Didier Brunner (le producteur) a donc contacté la succession de Tati, administrée par son dernier enfant vivant, Sophie Tatischeff, afin d'obtenir les droits d'utilisation d'un extrait. Sophie a donné son autorisation après avoir vu des photographies et des dessins du travail de développement des TRIPLETTES DE BELLEVILLE. De toute évidence, elle a aimé ce qu'elle a vu puisqu'elle a mentionné un scénario jamais tourné de son père en laissant entendre que mon style d'animation pourrait lui convenir».

«L'ILLUSIONNISTE a été écrit par Tati entre 1956 et 1959. L'histoire évoque l'irrémédiable passage du temps et j'ai parfaitement compris pourquoi il ne l'avait pas portée à l'écran. Elle était beaucoup trop proche de lui, et parlait de choses qu'il ne connaissait que trop ; il préférait se cacher derrière la silhouette de Monsieur Hulot. Or là, on comprenait d'emblée qu'il ne s'agissait pas d'une nouvelle mésaventure de ce personnage. C'était limpide, comme l'attestaient les situations décrites dans le texte. Si Jacques Tati avait réalisé le film - et je suis certain qu'il avait déjà choisi chaque mouvement de caméra - cela aurait donné à sa carrière une tournure totalement différente. Il a même déclaré publiquement que L'ILLUSIONNISTE était un sujet bien trop sérieux pour lui ; et à la place, il décida de faire PLAY TIME».

«Parce que le personnage de l'illusionniste n'est pas du tout un autre Monsieur Hulot, Sophie Tatischeff ne voulait voir aucune des caractéristiques familières du personnage portées par un autre acteur. De ce fait, l'animation semblait être la forme d'expression artistique idéale pour résoudre ces difficultés, en créant une version animée de Tati jouant l'illusionniste, sans s'appuyer sur la moindre documentation filmée. Malheureusement, Sophie est décédée quatre mois après notre premier contact. Mais les membres de la famille qui ont repris la succession ont approuvé sa décision de me confier ce joyau du trésor familial. Il était hors de question de faire quoi que ce soit qu'ils auraient désapprouvé, et comme nous partagions la même vision du projet, ils ont senti qu'il se trouvait désormais entre de bonnes mains.»

C'est dans le train, alors qu'il se rend au Festival de Cannes pour la première mondiale des TRIPLETTES DE BELLEVILLE, que Chomet découvre le scénario de L'ILLUSIONNISTE. «C'était beau et touchant. Le contexte de cette première lecture n'aurait pas pu être plus approprié puisqu'une partie de l'histoire se déroule dans les trains ! Si LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE racontaient simplement une histoire complexe, L'ILLUSIONNISTE est l'exact contraire. L'histoire était si faussement simple que sa narration était extrêmement compliquée à concevoir. Pourtant je pouvais visualiser chacune des scènes au fur et à mesure de la lecture : ce texte «me parlait» et m'évoquait des images. L'ILLUSIONNISTE est un type de récit que l'on n'a pas l'habitude de voir adapté en animation. Il ne suivait pas non plus la règle de base des longs métrages animés, puisqu'il était clairement destiné aux adultes. Il fallait aussi trouver le moyen de rendre ce dessin animé attractif pour les enfants. Nous avions donc plusieurs défis intéressants à relever."

Il poursuit : «Étant français, je connaissais très bien le travail cinématographique de Tati mais je suis allé au-delà. J'ai fait des recherches sur sa vie en dehors du grand écran. J'ai tout lu sur lui et découvert beaucoup de choses que j'ai intégrées en tant que textures du récit, dans l'adaptation finale. Par exemple, j'ai appris qu'il avait aidé un de ses amis clown quand celui-ci avait de graves problèmes financiers. C'est pour cette raison que j'ai ajouté mes propres personnages à ceux des numéros de cirque qui émaillaient le

scénario original, afin de donner une résonnance émotionnelle supplémentaire au déroulement de l'histoire, qui décrit la fin de l'âge d'or du music-hall et le début d'une autre époque, celle des concerts de rock'n'roll destinés aux adolescents. En parallèle, l'histoire traite le thème des relations père/fille et leur aspects souvent aigre-doux. L'ILLUSIONNISTE contenait tout ce que j'aime de Tati et illustrait son attachement pour les petites manies humaines. Mais je n'aurais jamais pensé me sentir si proche de lui en recréant l'un de ses scénarios. Pourtant, rétrospectivement, ça semble naturel. Tout ce que j'ai eu à faire a été d'ajouter ma poésie visuelle à la sienne, et je savais dans mon for intérieur que l'association allait fonctionner.»

Outre quelques modifications structurelles, Chomet apporta un seul changement majeur au traitement de Tati : «L'histoire originale se déroulait entre Paris et Prague et je voulais que ça devienne Paris et Edimbourg. Je me suis rendu à Prague mais je n'arrivais pas à imaginer que l'histoire puisse s'y dérouler. J'étais tombé amoureux d'Edimbourg lorsque j'avais présenté LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE à l'Edimbourg Film Festival. La ville me semblait être un endroit magique, sans doute grâce à sa lumière très particulière, qui change sans arrêt ; ma femme Sally et moi avons décidé d'y déménager et de monter un studio sur place. Je vivais à Montréal quand j'ai fait LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE et cette atmosphère typiquement canadienne se retrouve dans le film. Je crois qu'il est important de vivre dans l'environnement que vous souhaitez animer parce qu'ainsi votre source d'inspiration se trouve là, tout autour de vous».

Il ajoute : «Il y a aussi une partie de l'histoire qui se déroule dans un village isolé, que l'on relie enfin au réseau et qui se réjouit de l'arrivée de l'électricité. J'ai pensé que cet isolement correspondait mieux à une île écossaise qu'à un hameau près de Prague. Au départ, j'ai pensé à Mull, ce qui m'a amené à Iona, sa petite voisine des Inner Hebrides, au large de la côte ouest de l'Écosse. En étudiant l'histoire locale, j'ai été stupéfait de découvrir qu'au moment exact où se déroule l'histoire de Tati (1959), les îliens avaient fait une fête pour fêter l'arrivée de l'électricité ! Ce changement apporté à l'histoire était donc 100% exact historiquement.

À cette période, les habitants étaient privés de tous les liens avec la civilisation extérieure : la naïveté d'Alice était donc cohérente dans ce contexte. Il était aussi tout à fait logique que l'illusionniste joue dans ces derniers endroits où l'on appréciait encore l'art du 'Vaudeville' à l'anglaise, c'est à dire les spectacles de Music Hall ponctués de 'numéros visuels'."

LA CRÉATION DE DJANGO FILMS

Une fois installés à Edimbourg, les Chomet s'attèlent à une tâche ambitieuse, créer un studio d'animation de A à Z. «Cela n'a pas été facile» se souvient Sylvain. «Le Studio Django a été fondé en février 2004, par Sally et moi. Une fois que nous avons été installés et que nous avons développé des projets potentiels, nous avons contacté des amis qui avaient travaillé sur LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE pour leur proposer de nous rejoindre. Nous avons développé L'ILLUSIONNISTE et un certain nombre d'autres projets avec une équipe principale de quatre ou cinq personnes, en attendant la confirmation des financements du film. Nous étions tous impatients de travailler sur L'ILLUSIONNISTE. Une fois que les choses ont été sur le point de démarrer, nous avons contacté Bob Last pour lui proposer de collaborer avec nous en tant que producteur et c'est là que Django Films s'est établi.»

Bob Last, producteur de CHEZ LES HEUREUX DU MONDE / The House of Mirth, et d'une série du British Film Institute sur l'histoire du cinéma, avait monté un studio d'animation en Écosse. Bob Last explique : «Ayant crée mon studio d'animation INK.Digital à Dundee, j'étais un des rares professionnels écossais qui avait à la fois un pied dans la production et dans l'animation. J'avais été impressionné par LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE, et je ne pouvais pas laisser passer l'opportunité de travailler avec Sylvain. Il n'existait pas d'endroit où l'on pouvait trouver tout ce dont on avait besoin pour réaliser L'ILLUSIONNISTE, c'est pourquoi nous avons dû créer notre propre studio principal».

LES TECHNIQUES D'ANIMATION : 2D CONTRE 3D

En dehors de la création du studio et du recrutement des artistes, animateurs et techniciens, l'un des principaux défis à relever était de mettre en place et d'organiser le flux des étapes de travail des différents départements, et la communication des informations nécessaires pour produire le style d'animation sophistiqué voulu par Sylvain Chomet, qui reposait principalement sur le dessin 2D

réalisé à la main. Chomet observe : «Mon animation préférée est celle des films Disney des années 60/70. LES ARISTOCHATS (1970) et particulièrement LES 101 DALMATIENS (1961) bénéficient de toute l'énergie et la «rugosité graphique» des dessins réalisés à la main, qu'on ne peut tout simplement pas obtenir en employant l'animation en images de synthèse. Je tenais absolument à ce que le film soit dessiné à la main parce que cette technique lui donne un charme plus aérien, et garantit que l'histoire soit un plaisir de tous les instants pour l'œil, même dans les moments sans action. À mon avis, la force de la 2D, c'est qu'elle palpite, qu'elle est imparfaite, tout comme la réalité. Les imperfections sont importantes quand vous travaillez sur une histoire dont les personnages sont des êtres humains. Elles ajoutent au réalisme des scènes, et les rendent plus convaincantes. La 2D est faite par des hommes. Les images de synthèse fonctionnent bien pour les robots et les jouets, moins pour les humains. Sur l'écran, ce que je veux voir c'est le travail d'un être humain, pas celui d'une machine dont les visuels sont trop nets, trop brillants, trop propres. Je préfère travailler avec mon crayon, et non pas avec mon ordinateur portable. Quelque chose d'indéfinissable se perd quand on crée avec un ordinateur. Quand je dessine à la main, des graphismes agréables prennent vie. Ce processus est magique et possède un pouvoir d'évocation visuel unique.»
Bob Last ajoute : «Cette richesse de l'animation dessinée à la main est exactement ce qui donne au travail de Sylvain son extraordinaire acuité, sa richesse et sa précision. Parvenir à assembler un groupe d'animateurs 2D talentueux s'avéra compliqué, parce qu'aujourd'hui l'orthodoxie commerciale veut que tout soit produit en 3D. Toutefois, maintenant que Disney annonce à grands renforts de publicité son retour au dessin à la main avec LA PRINCESSE ET LA GRENOUILLE, c'est un bon moment pour faire redécouvrir aux spectateurs du monde entier le plaisir de l'animation 2D et les trésors de subtilité qu'elle recèle.»

Le directeur de l'animation et assistant réalisateur Paul Dutton souligne que la production a dû se lancer dans de longues recherches pour trouver des animateurs de talents. «Même s'il y a une tradition de production de films d'animation à Edimbourg, cela ne constituait pas un vivier suffisant pour satisfaire les exigences de Sylvain qui souhaitait que L'ILLUSIONNISTE soit réalisé dans la veine des 101 DALMATIENS. De plus, beaucoup d'animateurs qui avaient dessiné à la main depuis le début de leurs carrières s'étaient reconvertis dans l'animation en images de synthèse. Nous avons donc dû fouiller toute l'Europe et visiter de nombreuses villes avant de constituer notre équipe. Certains étaient des animateurs de la vieille école possédant 40 ans d'expérience. D'autres de jeunes diplômés qui conduisaient des bus en Allemagne pour joindre les deux bouts en raison du manque de travail. Finalement, nous avons réuni une équipe de 80 personnes dans le studio principal et toutes ont fourni un travail remarquable. Par la suite, plus de 100 personnes supplémentaires travaillant dans d'autres studios sont venues en renfort, pour aider l'équipe principale.»

L'ANIMATIQUE

Le premier travail du personnel de Django Films a consisté à créer un «animatique» (storyboard filmé) de l'ensemble du scénario, afin de fournir des références de dessins et de convaincre la succession Tati qu'on ne prenait pas de trop grandes libertés avec le projet. «Généralement, on ne demande qu'un story-board et quelques esquisses» explique Jean Pierre Bouchet, responsable du compositing, chargé d'assembler et de finaliser tous les éléments. «Mais Sylvain voulait que l'animatique soit émouvant, et mette en avant les couleurs et le design des personnages afin de montrer l'ambition du projet et de laisser une impression marquante. Le travail de création de l'animatique a duré une année entière, mais il ne fait aucun doute qu'il a permis de gagner énormément de temps quand nous sommes passés à la réalisation du film lui-même.»

L'ANIMATION

Une fois l'animatique achevé et les lignes narratives et artistiques bien établies, les animateurs se sont vus confier des personnages spécifiques. Le producteur Bob Last explique : «En raison de la complexité du jeu de chacun de nos personnages, nous avons dû trouver des moyens de partager le travail par personnage et action plutôt que par plan, ce qui est la méthode habituelle. Par exemple, Laurent Kircher était le principal animateur du personnage de Jacques Tati. Même si cela a créé des problèmes logistiques qu'il a fallu gérer, le niveau de précision des détails de l'animation du personnage de l'illusionniste a pu atteindre une qualité exceptionnelle.»

Laurent Kircher avait travaillé avec Sylvain Chomet sur LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE et était ravi de poursuivre cette relation, fondée sur un grand respect mutuel. «Avant de commencer à travailler sur le film» se souvient Kircher, «Sylvain a insisté pour que tous les animateurs prennent des cours de dessin d'après nature. C'était important pour moi parce que l'anatomie des mains de Tati devait être exacte et maîtrisée pour me permettre d'animer les scènes de son numéro de magie. Les tours de prestidigitation ont ainsi fait l'objet de recherches particulières, ce qui n'était pas le cas des autres illusions plus stylisées, parce qu'en animation on peut faire tout ce qu'on veut. Sylvain m'a également invité en France pour rencontrer une vieille connaissance de Tati afin que je puisse lui poser toutes les questions que je voulais sur sa personnalité. Lors des trois premiers mois de production, j'ai regardé MON ONCLE et PLAY TIME une dizaine de fois pour m'imprégner des mouvements et des traits particuliers de Tati. L'une des scènes les plus difficiles à dessiner a été la séquence de l'ivresse parce qu'il n'existait pas de référence de ce type dans ses films. J'ai donc dû compter sur mon imagination en espérant que cela correspondrait au comportement qu'il aurait eu s'il avait mimé un état d'ébriété avancé.»

RECRÉER LA GESTUELLE DE JACQUES TATI

Kircher poursuit : «Une autre difficulté tenait au fait que Tati ne raconte jamais de blague dans ses films. Ce n'est pas ce qu'il dit qui est drôle, mais les situations dans lesquelles il se retrouve. Je ne pouvais donc pas utiliser beaucoup d'expressions sur son visage. Si vous regardez MON ONCLE ou LES VACANCES DE M. HULOT, vous vous rendrez compte que Tati garde un visage impassible, et ne s'exprime que par ses gestes. J'ai dû faire beaucoup d'essais pour restituer son art du mime dans les postures de son personnage dessiné.»

L'absence de dialogue de L'ILLUSIONNISTE n'a fait qu'accroître la difficulté de la tâche confiée à Kircher. «Ce qui distingue les films de Tati, c'est la manière dont il utilise le son pour amplifier ou modifier la scène filmée, lui donnant ainsi une autre «couche» de détails qui ajoute au charme et à la complexité structurelle de l'ensemble. Les dialogues ne sont pas utilisés pour fournir des informations au public, mais servent plutôt de bruit de fond. C'est cette curieuse mosaïque sonore, composée de bruitages, de musiques, de bribes de mots et d'images, qui constitue le caractère unique du cinéma de Jacques Tati. C'était aussi un point sur lequel nous n'avions pas de droit à l'erreur. Nous avons dû faire beaucoup de tests pour voir ce qui fonctionnait ou ne marchait pas, avec ce mode d'expression quasi muet des personnages. L'absence de dialogue pousse le public à essayer de comprendre les personnages. Tout ne lui est pas servi «tout prêt», sur un plateau. Il doit faire un effort d'attention et d'observation et c'est la particularité et la qualité propre de ce type d'animation.

LES ATTITUDES DE TATI

«Laurent a brillamment recrée le personnage de Tati», s'enthousiasme le directeur de l'animation Paul Dutton. «Il est tellement fan de Tati, et tellement concentré sur le rendu de chaque nuance de sa gestuelle qu'il a accompli un travail remarquable. Son sens du rythme visuel de la comédie et sa passion jaillissent de ses dessins. Si vous regardez les films de Tati, il incarne toujours un homme agité par des conflits intérieurs, qui s'arrête, réfléchit et repart sans cesse. Son cerveau semble lui dire de faire quelque chose, mais son corps hésite. Laurent a su restituer à la perfection ces hésitations typiques des attitudes de Tati.»

Le compositeur Jean Pierre Bouchet se souvient : «Alors que L'ILLUSIONNISTE prenait forme sous mes yeux, j'ai remarqué combien le personnage animé devenait Jacques Tati, même s'il était constitué en se référant à un assemblage d'images du passé. La démarche était reconnaissable, tout comme la manière dont il bougeait les bras. Nous n'avions pas créé une caricature mais une vraie personnalité que le public va être ravi de retrouver à l'écran après tant d'années. Je peux maintenant regarder MON ONCLE et L'ILLUSIONNISTE et voir combien le personnage de Tati y est à la fois le même et totalement différent. Dans chaque film, il semble exister dans un univers parallèle et c'est pour atteindre ce résultat que tout le monde a travaillé si dur.»

LES APPORTS DE LA 3D

Si le rendu de tous les personnages est obtenu grâce à l'animation 2D traditionnelle, dessinée à la main, la technique de la 3D a été utilisée en complément, afin de gagner du temps pendant la réalisation de certains éléments.

Le superviseur des images de synthèse Campbell McAllister explique : «Mon travail a consisté à adapter de nombreuses prises de vue utilisant la 3D, afin qu'elles puissent s'intégrer à la 2D. La plupart des accessoires sont en 3D, comme la voiture et le chariot de Tati. Ils auraient été impossibles à dessiner à la main avec autant de détails, particulièrement en perspective et en mouvement. Pour vous donner un exemple précis, le volant de la voiture est en 3D mais les mains du conducteur sont en 2D. Il y a donc eu beaucoup d'allers-retours entre le dessin à la main et les procédés liés aux images de synthèse.»

«Le lapin de Tati, qui surgit d'un haut de forme pendant ses tours, est cependant une création 2D» remarque McAllister. «C'est une créature méchante, agressive, détestable… que tout le monde va aimer. Il mord, grogne, attaque, c'est un vrai monstre. Comme le chien dans LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE, le lapin est un personnage très humain. Je pense que Sylvain a un rapport particulier aux animaux, et le lapin semble avoir pris corps sans beaucoup d'intentions préalables quant à ce qu'il serait. C'est probablement le seul lapin carnivore qu'on n'ait jamais connu. Il éprouve une réelle affection pour Tati, même s'il déteste être fourré dans un chapeau. Un des moments les plus drôles du film est la scène pendant laquelle Alice cuisine un ragoût dont Tati pense que l'ingrédient principal est son lapin.»

Le directeur de l'animation Paul Dutton acquiesce. «La scène du ragoût, qui semble être du pur Tati, est une invention de Sylvain. L'illusionniste craint que son lapin soit l'un des ingrédients du ragoût; pourtant il se prête au rituel du repas, s'attable, joue avec la nourriture dans son assiette sans avoir le cœur d'avaler quoi que ce soit, ni savoir comment faire pour se tirer de cette situation impossible. Cette séquence décrit d'autres personnages qui vivent dans le même hôtel : le clown, un de mes protagonistes préférés, et le ventriloque. Tous sont, comme l'illusionniste, des artistes en décalage avec leur époque. C'est l'un des fils doux-amers de la trame de l'histoire : ces acteurs de Music-hall sont à la recherche d'un public qui s'amenuise de jour en jour. Quand Alice surgit dans la vie de Tati, il est follement heureux de pouvoir divertir cette spectatrice unique, d'une ferveur incomparable.»

EDIMBOURG ANIMEE

L'ILLUSIONNISTE se déroule principalement à Edimbourg en Écosse, ville où Sylvain Chomet s'est installé et qui est devenue l'une de ses principales sources d'inspiration pendant la réalisation du film.

«Sylvain voulait que l'on reconnaisse Edimbourg à l'écran, tout en la transposant grâce à l'art de l'animation» explique le producteur Bob Last. «Il voulait aussi restituer sa superbe lumière changeante. Pour un film en prise de vue réelle, ce serait un véritable défi du point de vue de la continuité. En animation, c'est un «plus» artistique, que l'on peut parfaitement maîtriser."

«Je n'étais jamais allé à Edimbourg» observe le directeur de l'animation Paul Dutton. «Venant du Canada, j'ai écarquillé les yeux en découvrant l'architecture stupéfiante et l'atmosphère si particulière de la ville». Le directeur artistique Bjarne Hansen a rassemblé une énorme documentation sur l'aspect de la ville dans les années 50, aussi bien dans ses grandes artères commerciales que dans ses petites rues ponctuées de boutiques de 'fish and chips'. Tout devait être parfaitement authentique afin que les personnages s'intègrent bien à cette toile de fond typique de leur époque.»

«À chaque fois que je me rendais de la gare au studio en marchant dans les rues, je remarquais un nouveau bâtiment ancien que nous allions devoir inclure dans notre modélisation de la ville» s'amuse le responsable de l'animation 3D Campbell McAllistar. «Le quartier surnommé 'The Royal Mile' est en fait un quart de mile sur la surface duquel tous les grands monuments d'Edimbourg ont été érigés. Ce décor convenait parfaitement à ma scène favorite parmi toutes celles sur lesquelles j'ai travaillé : le survol final de la ville. C'est la séquence la plus complexe du film : elle débute par un cadre presque statique et devient un plan où la caméra agit comme si elle était fixée sur une fusée, afin de filmer des vues aériennes d'Edimbourg. J'ai produit de nombreuses versions de cette séquence avant que Sylvain ne soit totalement satisfait. Il me disait : «Rends le château plus fin et plus haut» ou «Ajoute des petites maisons autour de ce monument connu.» Le moment où la séquence a enfin correspondu à toutes ses demandes a été un grand plaisir et une vive satisfaction."

ROCK AROUND THE CLOCK À LA MANIÈRE DE CHOMET

Les bouleversements du monde du spectacle qui affectent le héros de L'ILLUSIONNISTE sont personnifiés par le groupe de rock Billy Boy and the Britoons. «Ses membres n'ont pas été inspirés par ceux d'un groupe précis» glousse Paul Dutton, le directeur de l'animation. «Mais certaines influences se sont insinuées. Le batteur ressemble au Ringo Starr des Beatles. Le premier guitariste pourrait être Buddy Holly et le bassiste un jeune John Lennon. Billy Boy est quant à lui un amalgame de toutes les idoles de la pop des années 50. Je me souviens que nous avons beaucoup observé le déhanchement d'Elvis Presley dans LE ROCK DU BAGNE, et que nous nous en sommes inspirés pour animer Billy Boy lorsqu'il se lance dans une chorégraphie outrancière, typique de cette époque.»

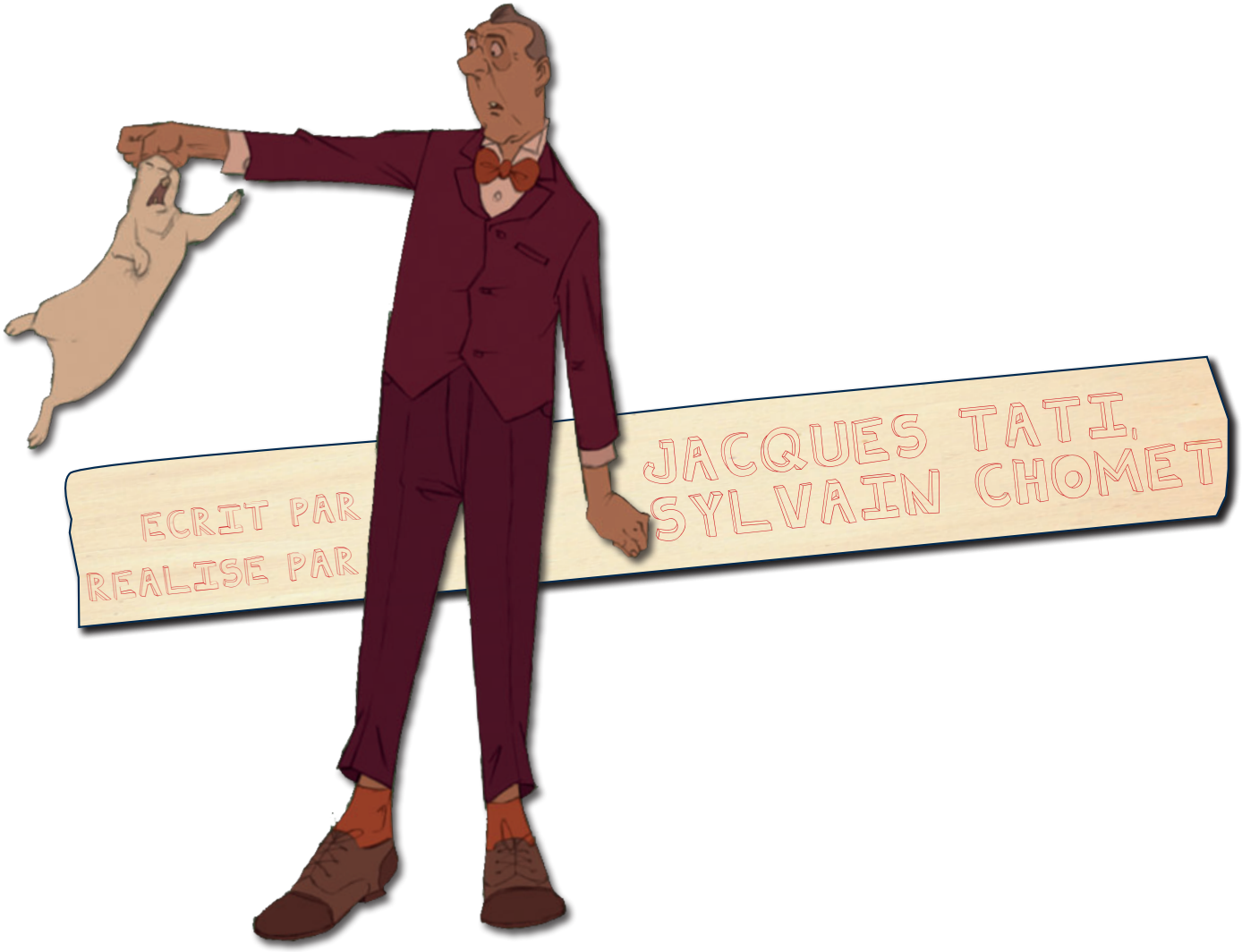
Pour les trois chansons interprétées par Billy Boy and the Britoons, Sylvain Chomet s'est adressé au guitariste/compositeur Malcolm Ross des groupes Orange Juice et Aztec Camera. «Bob Last m'a présenté Malcolm Ross» se souvient Chomet. «Ils avaient travaillé ensemble en tant que consultants musicaux sur la biographie filmée des Beatles BACKBEAT et sur le film LE CHOCOLAT. J'ai demandé à Malcolm de travailler un son dans la veine de Cliff Richard à ses débuts, et il a composé trois parfaites évocations des succès pop des années 50. Les séquences des Britoons étaient probablement les plus difficiles à animer car on y voyait une foule de spectateurs en train de danser. Cela a pris deux ans avec le concours d'équipes en France - les studios Neomis et La Station – et en recourant à des techniques de Rotoscopie qui consistent à décalquer des mouvements sur des prises de vue réelles.»
Une nouvelle corde à son arc

Sylvain Chomet a écrit lui-même la bande originale du film : «Même si je ne suis pas un musicien professionnel, c'est une carrière que j'avais envisagée avant de me lancer dans l'animation. J'avais composé deux chansons pour LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE et j'ai pensé que je devais aller plus loin pour L'ILLUSIONNISTE. Plutôt que de passer du temps à expliquer à un autre musicien ce que je voulais, j'ai préféré créer ma propre musique, afin d'obtenir directement l'atmosphère recherchée. Je l'ai donc composée sur un clavier d'ordinateur et j'ai remis la partition imprimée à Terry Davies afin qu'il la «nettoie» et qu'il en réalise l'orchestration. (Davies est un célèbre chef d'orchestre et orchestrateur qui a notamment travaillé à la scène sur le spectacle «Edward Scissorhands» et au cinéma sur 1939). Chomet ajoute : «Les chansons de Billy Boy and the Britoons étaient des pastiches des années 50 et je voulais que ma partition soit de la même veine. J'ai écrit le thème de l'illusionniste, que l'on entend quand il entre en scène et fait son numéro. Ce thème est devenu la chanson du générique de fin, un amusant pot-pourri chanté par des imitateurs, dans le style de Charles Trenet, Serge Gainsbourg, Edith Piaf et Jacques Brel. La chanson est très évocatrice de la musique que Tati utilisait dans ses propres films, beaucoup de piano agrémenté de vibraphone pour donner un ton cirque. C'est le seul morceau que j'ai conçu comme un véritable hommage à Tati.»

«Le film s'achève sur un concerto de piano de huit minutes. Tandis que nous l'entendons, les effets sonores disparaissent, et la musique participe à la narration d'une conclusion très émouvante. Elle était donc capitale pour moi, et pour le film. J'ai fait le montage en me basant sur cette musique pour préserver sa charge émotionnelle. Comme il n'y a pas de dialogue dans L'ILLUSIONNISTE, j'ai utilisé la musique pour exprimer la voix intérieure du personnage de Tati et ses sentiments profonds. Ce n'était pas seulement de la musique que je composais mais une strate supplémentaire d'émotions».

REPOUSSER LES LIMITES DE L'ANIMATION

Sylvain Chomet a lancé un autre défi à son équipe d'animateurs : «Quand vous pensez au format de l'animation, vous vous souvenez des scènes courtes avec beaucoup de mouvements de caméra, puisque les personnages bougent sans cesse pour remplir l'écran et divertir le public. Pour L'ILLUSIONNISTE, je voulais que la caméra soit placée à la hauteur du regard, en plan large, comme quand on regarde quelqu'un sur scène au théâtre. De cette manière, vous vivez l'histoire avec les personnages, comme si vous étiez à leurs côtés, dans la même pièce. Le public peut aussi apprécier la profondeur des décors et a le temps d'observer les détails des arrière-plans, car la caméra ne vagabonde pas inutilement, sous prétexte d'empêcher les enfants de s'ennuyer. Cette technique expérimentale se prêtait bien à la réalisation d'un nouveau film, basé sur un script de Jacques Tati, qui fit lui-même de nombreuses expérimentations visuelles.»



«Suis-je inquiet de ce que les fans purs et durs de Jacques Tati vont penser de L'ILLUSIONNISTE ?» s'interroge Chomet. «Ou des réactions de ceux qui ont aimé LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE ? Pas vraiment, parce que ce film est très différent de l'un et de l'autre. Bien sûr, c'est un film de Tati, mais c'est mon film de Tati. Il n'utilise pas le registre des bizarreries, comme cela a été le cas dans LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE. J'ai évité l'humour noir pour retrouver la poésie naturelle de Tati. Je décris parfois mes personnages de manière assez grinçante, mais pas dans ce film. Je les adore tous, de Tati à Alice, de l'ivrogne écossais au lapin.»

Chomet dit : «Partir d'un scénario écrit par quelqu'un d'autre m'a obligé à adopter une pensée créative différente. C'était extrêmement rafraîchissant. Si je n'avais pas eu la chance de réaliser L'ILLUSIONNISTE, j'aurais sans doute fait quelque chose de similaire aux TRIPLETTES DE BELLEVILLE et cela n'aurait pas été salutaire pour mon inspiration ni pour mon énergie créatrice. De par sa narration, L'ILLUSIONNISTE m'a incité à repousser les limites de l'animation. Je suis captivé par ses personnages et je suis encore ému par la fin même si je l'ai vue d'innombrables fois. J'ai bien arrosé la plante de Jacques Tati que l'on m'avait confiée, elle est devenue quelque chose qui a sa personnalité propre et que j'adore. Qu'aurais-je pu espérer de plus ?»

BIOGRAPHIE DE SYLVAIN CHOMET

Sylvain Chomet nait en France en 1963. Il y obtient son baccalauréat arts plastiques en 1982 et en 1987 il est diplômé en animation à l'École Européenne Supérieure de l'image à Angoulême.

En 1986 il publie son premier roman graphique «Le secret des libellules» et adapte le premier roman de Victor Hugo «Bug-Jargal» en bande dessinée.

Sylvain débute dans l'animation en septembre 1988 en travaillant comme assistant au studio de Richard Purdum à Londres. Peu après, il entame une carrière d'animateur indépendant et travaille pour différents studios londoniens où il réalise de nombreuses publicités télévisées.

En 1989, tout en continuant à écrire et publier des romans graphiques, il entame la réalisation de son premier court métrage d'animation, LA VIEILLE DAME ET LES PIGEONS. Le film sera achevé en 1996 et nominé aux Oscars l'année suivante.

En 1997, Sylvain travaille brièvement pour les studios d'animation Disney avant de recevoir le feu vert de ses producteurs pour commencer le story-board de son premier long métrage d'animation, LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE. Réalisé pendant cinq ans à Montréal, le film sera vendu à plus de 33 pays dont les Etats-Unis et le Japon. En 2004, LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE obtiendra deux nominations aux Oscars : meilleur long métrage d'animation et meilleure chanson originale.

Plus récemment, Sylvain a écrit et réalisé un film de cinq minutes, en prise de vue réelle, pour PARIS JE T'AIME, long métrage collectif regroupant des œuvres de 20 réalisateurs internationaux reconnus. Une comédie musicale long métrage se déroulant dans le Paris des années 70 est actuellement en cours de développement en partenariat avec la productrice de PARIS JE T'AIME, Claudie Ossard.

Pour la pré-production et la production de L'ILLUSIONNISTE Sylvain vivait près d'Edimbourg, en Écosse où son studio, Django Films, été installé et où L'ILLUSIONNISTE a été créé. Actuellement, il vit et travaille en Provence.

ENTRETIEN AVEC SYLVAIN CHOMET

Sous quelle forme se présentait le scénario de L'ILLUSIONNISTE quand vous l'avez découvert ? Était-ce un script très détaillé avec des dialogues ?
Ce n'était pas présenté comme un scénario habituel. Il n'y avait pas de dialogues. C'était une histoire très simple et très joliment écrite. En faisant des recherches, j'ai vu que Tati avait pris beaucoup de notes sur des carnets, et que son secrétaire de l'époque, le tout jeune mais déjà très talentueux Jean-Claude Carrière l'avait aidé à mettre toutes ces idées en forme. Et je crois qu'il s'est très bien débrouillé, à partir du matériau de base. C'était très habile.

Adapter un script inédit d'un réalisateur aussi connu et respecté que Tati était un défi impressionnant à relever…
Presque pas, en raison de la manière dont les choses se sont faites. Comme je savais que Sophie Tatischeff avait aimé ce qu'elle avait vu des TRIPLETTES DE BELLEVILLE, et qu'elle avait suggéré à mon producteur, Didier Brunner, que le scénario de L'ILLUSIONNISTE pourrait être adapté en animation par moi, je me suis senti accepté, bienvenu, «validé», en quelque sorte par Sophie. Et non pas «écrasé» par la silhouette de Tati. Je connaissais très bien son cinéma, ses films, car il a toujours fait partie de ma vie. Sa vision des choses me parle.

Outre le changement du lieu de l'action, puisque Prague a été remplacé par Edimbourg, quelles sont les modifications que vous avez apporté en écrivant l'adaptation du script, et les éléments et personnages nouveaux que vous avez ajoutés ?
J'ai changé seulement 30% du script, principalement parce qu'il y avait des scènes qui avaient été visiblement moins développées que d'autres, ou que Tati devait avoir visualisées avec tant de précision dans sa tête qu'il ne les avait décrites que de manière incomplète, elliptique, dans ses notes. Je me souviens notamment d'une scène traitée dans le style burlesque du cinéma muet, qui se déroulait quand l'illusionniste travaille dans le garage. Alice le retrouvait là par hasard. Elle s'emparait du chapeau d'une touriste américaine, croyant que l'illusionniste l'avait fait apparaître par magie, et après, il devait se débrouiller pour le rendre, mais la touriste s'asseyait dessus. Comme c'était un peu long, j'ai modifié la scène. J'ai remplacé ce passage comique par la scène du ragoût, où l'illusionniste croit que son lapin est passé dans la marmite qu'Alice a préparée. Au départ, dans le script, le personnage faisait son numéro de magie avec des poules, mais je ne voyais pas bien comment des poules allaient pouvoir évoluer dans son appartement, en faisant leurs besoins partout ! Du coup, je les ai remplacées par un lapin à l'opposé du cliché de la petite chose mignonne des dessins animés Disney. J'ai imaginé un lapin horrible, hargneux, agressif, qui en plus, est carnivore ! C'est vraiment un monstre ! (rires) Et parmi les personnages humains, j'ai ajouté celui du clown, qui était une référence aux amis clowns de Tati, qu'il avait aidés financièrement quand il avait commencé à avoir du succès dans le cinéma. J'ai ajouté le ventriloque aussi, pour montrer deux autres artistes qui s'en sortent beaucoup moins bien que l'illusionniste. Notre héros, lui, il a Alice pour lui tenir compagnie. Il n'est pas seul, ni désespéré.

Vous êtes-vous immergé dans les films de Jacques Tati avant d'entreprendre ce travail ? Si tel est le cas, quels enseignements en avez-vous tiré ?
Je les ai tous revus, mais avec un autre regard. En repensant à la vie de Tati, qui avait travaillé contre son gré comme encadreur dans l'entreprise de ses parents, puis qui avait fait du music-hall, j'ai tout d'un coup compris que ses films, ce n'étaient pas des films de cinéaste au sens classique du terme : c'étaient des films faits par un encadreur ! Ce que je veux dire, c'est que Tati n'utilise que très rarement des mouvements de caméra, des plongées ou des contre plongées. Comme il était très grand, il cadre à la hauteur de son regard, en plaçant la caméra à peu près à 1m80, légèrement pointée vers le bas, et il observe ses personnages cadrés de la tête aux pieds – on voit toujours les pieds, comme sur une scène de music-hall – pendant que l'action se déroule. Et il ne passe à un gros plan qu'au moment où il en a absolument besoin pour faire passer une information visuelle que l'on ne verrait pas en plan large. Ce sont les attitudes et les mouvements des corps qui comptent. D'ailleurs, Tati était très malhabile de ses mains. C'était un mime qui se servait de son corps. À l'époque où il aurait dû tourner le film, 1960, il avait déjà 55 ans, car il a commencé le cinéma très tard. Il y a en fait, d'après ce que j'ai compris, plusieurs raisons pour lesquelles il n'a pas fait L'ILLUSIONNISTE : sa brûlure à une main, l'accident de voiture qu'il avait eu par la suite, et puis aussi le fait qu'il n'aimait pas l'idée de se montrer âgé dans un film. Il ne voulait pas qu'on puisse le voir avec les cheveux blancs. Dans les derniers films où apparaît Mr Hulot, c'est à dire PLAY TIME et TRAFIC, il a les cheveux teints. Il était très coquet, en fait. Et il trouvait aussi que L'ILLUSIONNISTE était un sujet trop grave pour lui. Il avait demandé à

Pierdel – l'accessoiriste qui créait les machineries de ses gags - de lui apprendre des tours, parce que ce spécialiste des trucages était également magicien à ses heures. Et comme Tati était très maladroit, en partie à cause de ses accidents, il a compris qu'il serait incapable de faire les numéros de prestidigitation. Il s'est alors rendu compte qu'il allait falloir confier ce rôle à quelqu'un d'autre que lui. Et je crois que c'est à ce moment-là que le projet s'est définitivement arrêté pour lui. Parce que c'était seulement lui qui devait jouer ce rôle… En l'animant, comme on a la possibilité de tout faire dans le dessin animé, nous avons éliminé sa maladresse : maintenant, Tati joue le rôle et fait les tours.

Avez-vous eu quelquefois l'impression de vous retrouver à la place de Tati, de réagir comme lui, porté par cette histoire ?
Non, je ne dirais pas cela. Mais j'ai utilisé un mode de narration visuel qui correspondait à son récit, et à son état d'esprit. Notamment dans le choix de la longueur des plans : je n'utilise pas d'ellipse dans le film. Les choses ont leur vraie durée. Si on m'avait dit il y a dix ans que je réaliserai un jour un film d'animation dans lesquels on verrait un personnage en plan fixe pendant plus d'une minute, je ne l'aurais pas cru ! Mais pourtant, cette durée et ce réalisme des actions, totalement à l'opposé des surgissements du cartoon, étaient indispensables pour adapter cette histoire simple en apparence, mais dont la structure est en fait extraordinairement complexe. C'est ce qui permet aux spectateurs d'avoir l'impression de se retrouver aux côtés des personnages, de partager leur intimité.

Avec ce film, avez-vous le sentiment d'avoir abordé différemment la narration d'une histoire, d'avoir eu une autre approche de la mise en scène des séquences émouvantes ou humoristiques ?
Oui. J'ai laissé de côté l'univers baroque et un peu fou des TRIPLETTES, pour aller vers la sobriété, l'épure, à la rencontre de l'histoire de Tati. Mais grâce au dessin animé, et au dessin, qui est une chose liée à l'enfance, on se rapproche de l'esprit de Tati. Mr Hulot, est un enfant perdu dans un monde d'adultes, un enfant qui voit aussi l'enfant derrière l'adulte. D'ailleurs, à cause de cette vision différente, les relations sociales n'ont plus aucun sens dans ses films : c'est presque comme du théâtre d'enfant, comme une pièce de marionnettes.

Jérôme Deschamps nous disait que vous aviez eu aussi l'accès aux archives de Jacques Tati. Avez-vous fait des découvertes dont vous vous êtes servis dans votre adaptation ?
Oui, car j'ai consulté les notes autour du script, mais au-delà, j'ai vu aussi les photos de la vie quotidienne de Jacques Tati, avec sa femme et ses deux enfants, chez lui, en vacances. Et c'était passionnant car le personnage de l'illusionniste, c'est Tati lui-même. Pas le Mr Hulot que l'on connaît, ni le Tati qui répond, embarrassé, aux questions des journalistes qui l'interrogent à la télévision. On sent qu'il n'est pas à l'aise, qu'il a horreur de ça, qu'il se sent agressé. Il parle peu, met toujours la main devant la bouche. On sent bien que c'était quelqu'un de très pudique, et de très timide, au fond. Sur certaines photos, on voit un Jacques Tati très distingué, très bien habillé, toujours avec une cigarette au bec. Mais on se rend quand même compte que le vrai Jacques Tati est quand même la source d'inspiration de Mr Hulot, que Hulot est une caricature de sa vraie personnalité. Et c'est à la source originelle, au vrai Tati que je voulais que l'illusionniste ressemble.

L'ILLUSIONNISTE est un film d'observation, d'émotion et d'évocation d'une époque qui disparaît. C'est un voyage que peu de cinéastes ont tenté dans le domaine du long métrage d'animation, dans lequel la comédie est largement majoritaire. Etait-ce l'un des paris les plus excitants pour vous, en tant que réalisateur ?
Oui. Je n'aime pas aller là où tout le monde va. Je ne suis pas capable de faire une œuvre de commande formatée. L'animation est plus vieille que le cinéma, mais elle évolue énormément en ce moment, et sans vouloir pousser des cocoricos, je crois que l'on peut dire que les Français jouent un rôle très important dans cette évolution. C'est le cas de Michel Ocelot, notamment, qui aussi bien dans KIRIKOU ET LA SORCIÈRE que dans AZUR ET ASMAR, parle de choses importantes, qui touchent aussi bien les enfants que les adultes, mais en n'utilisant pas les clichés ou les formules toutes faites. Et ce que Marjane Satrapi a fait avec PERSEPOLIS est incroyable aussi : un film d'animation pour adultes en noir et blanc ! Les mentalités ont vraiment changé. On n'a plus peur de faire du noir et blanc, ni de produire des films qui parlent de la guerre. On peut aborder tous les sujets, comme dans la bande dessinée, qui est le milieu d'où je viens. À une époque, le cinéma d'animation pour les adultes, c'était FRITZ THE CAT, ou des films dans lesquels on voyait les seins des filles. Aujourd'hui, on a compris que l'animation pour le public adulte à beaucoup plus de choses à prouver et à explorer. Et c'est formidable.

L'animation du personnage de l'illusionniste a dû être particulièrement complexe à mettre au point, puisque l'on devait reconnaître Jacques Tati sans pour autant que l'illusionniste ait la même gestuelle que Mr Hulot ou François le facteur… Est-ce que certains des numéros de mime filmés de Jacques Tati vous ont donné des pistes sur la manière dont il aurait pu jouer un prestidigitateur ?
Oui, mais en même temps, l'illusionniste, c'est lui. Le vrai Jacques Tati avait déjà cette façon maladroite de s'exprimer. C'est frappant de constater qu'il n'a jamais aucune expression sur son visage quand on l'interviewe. Il a toujours l'air de sortir de l'œuf ! En regardant bien les

archives, je me suis rendu compte d'une chose : Jacques Tati, c'était une vraie armoire à glace, un type très costaud. On ne s'en rend pas compte quand on le voit en Mr Hulot, avec les pantalons trop courts et cette espèce de grande silhouette à l'imperméable qu'il se fabriquait. On pourrait l'imaginer presque fluet, alors que c'était un colosse ! C'était un rugbyman, avec des chevilles énormes et des mains comme des battoirs. Nous avons fait un gros travail sur ses mains, et d'ailleurs j'étais souvent obligé de reprendre les animateurs qui lui dessinaient des mains trop fines. Je leur disais «Non, non, Tati avait de grosses paluches ! S'il t'avait mis une claque, tu serais parti directement à l'hôpital !» Vous savez, quand on est grand, comme Tati l'était, on a du mal à se caler dans un espace, on essaie de se tasser. Et d'ailleurs, les grands ont une image mentale d'eux qui est celle d'une personne de taille moyenne. Ce n'est qu'en se voyant sur des photos qu'on se dit «Mais c'est qui cette grande silhouette absurde ?!» (rires) Tati, c'est exactement ça. Il est trop grand par rapport à tout ce qu'il entoure. C'est un éléphant dans un magasin de porcelaine, comme dans la scène de la cuisine de MON ONCLE, où il ouvre un placard et casse tout.

Vous êtes-vous servi de scènes mimées en vidéo par des animateurs ou des acteurs pour vous aider à réaliser certaines animations particulièrement difficiles ?
L'équipe qui a travaillé sur le personnage de Tati a visionné énormément ses films. Principalement les mésaventures de Mr Hulot. Je leur disais «Attention, l'illusionniste, ce n'est pas Mr Hulot. Apprenez quand même à le faire bouger de cette façon-là, puis réduisez les choses de moitié, et vous aurez à peu près le personnage de l'illusionniste.» Pour le reste, nous n'avons pas utilisé de références réelles. C'est purement l'excellence des animateurs qui a permis d'inventer cela. La seule scène dans laquelle nous avons utilisé une référence vidéo – qui n'était pas une décalque – c'est celle de la danse folklorique dans le pub écossais. Les mouvements étaient tellement complexes que nous avions besoin de guider les animateurs. Nous avons donc filmé des gens qui dansaient pour obtenir cette référence.

Le graphisme des décors du film est à la fois organique et élégant…
Nous avons travaillé sur la base de ce que nous avions déjà fait pour LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE. C'est un peu la même approche. Mais comme l'action se déroulait à Edimbourg, il suffisait d'ouvrir la fenêtre et d'aller se balader dans la rue pour prendre des photos de référence. Le directeur artistique est un Danois. Il avait donc ce sens de la lumière nordique, car le Danemark et l'Écosse se trouvent à peu près à la même latitude. Et il a fait un travail extraordinaire. Ça a été une très belle expérience de travail, qui s'est déroulée parfaitement.

Pourriez-vous nous décrire les différentes étapes de la création des décors ? Êtes-vous passé par le papier, ou est-ce que tout a été fait directement à la palette graphique ?
Les décors au trait sont faits sur papier, comme les dessins d'animation des personnages, et ensuite, ils sont scannés et coloriés à la palette graphique. On ne passe plus par le carton et la gouache, mais le geste est toujours le même. C'est la même technique, avec l'avantage formidable de pouvoir modifier des choses, des couleurs, des lumières, sans avoir à tout jeter.

Comment jouez-vous sur les proportions des architectures et des accessoires pour les décaler du réel, et les recréer dans l'univers du film ?
Nous avons utilisé de légères modifications de proportions, au cas par cas, en fonction de chaque image. Si on dessine des décors et des accessoires de manière trop réaliste, on a tendance à perdre de la sensibilité.

Vous avez réussi à recréer les lumières changeantes d'Edimbourg et de l'Ecosse…
Ce sont des effets que nous avons réalisés au compositing, quand nous avons pris tous les éléments d'une image pour les combiner. Ce ciel changeant est frappant à Edimbourg : on peut avoir l'impression de vivre trois saisons dans la même journée ! Jean-Pierre Bouchet, qui était assistant réalisateur et également en charge du compositing, a travaillé tout ça. Quand on voit le film en bonne définition, on peut voir que même dans les scènes d'intérieur, la lumière change aussi. On voit même des particules de poussière dans la lumière qui vient de la rue.

Quelles ont été les séquences les plus difficiles à réaliser ?
Les scènes les plus longues, avec un seul personnage, parce qu'on ne regarde que ce personnage-là, qui doit jouer d'une manière très juste. Et son aspect ne doit pas se «transformer» pendant la minute où il est à l'image. Ça, c'est extrêmement difficile, tandis que les séquences du pub où l'on voit 40 personnes qui chantent et qui boivent, étaient paradoxalement plus faciles à faire.

Vous êtes-vous inspiré de personnes réelles pour dessiner Alice, l'écossais qui engage l'illusionniste, l'imprésario, le ventriloque et le clown ?
Il y a beaucoup d'apparitions clin d'œil dans le film. Il s'agit soit de gens que je connais ou que j'ai connu, soit de membres de l'équipe du studio. Les trois acrobates, par exemple, sont inspirés d'une personne qui travaillait pour nous. Et Jean-Pierre, dont je vous parlais, est devenu

l'un des nains que l'on voit dans le hall de l'hôtel. Certains spectateurs reconnaîtront des producteurs célèbres. Mais Alice et l'écossais sont des pures inventions. L'écossais, je l'ai trouvé dès le premier jet. Pour Alice, ça a été beaucoup plus long, parce que c'est bien plus difficile de dessiner des jeunes filles délicates que des trognes caricaturales avec des gros nez.

Jérôme Deschamps et Macha Makeieff vous ont-ils fait des suggestions qui vous ont aidé, pendant la réalisation du film ?
Jérôme et Macha m'ont fait quelques remarques très justes. C'est très énervant, d'ailleurs, les gens qui font des remarques juste ! (rires) Mais surtout, ils m'ont épaulé, et même tenu à bout de bras. C'était vraiment un délice de les avoir auprès de moi, parce que c'est un film qui a duré longtemps, qui a été difficile à faire, et ils ont toujours été présents. Ce sont des gens que je respecte énormément, qui s'occupent admirablement de la gestion de l'œuvre de Tati, et qui font des choses superbes au théâtre. Et ils m'ont accordé une telle confiance que cela m'a permis de tenir jusqu'au bout.

Pouvez-vous nous citer une de ces réflexions énervantes de justesse ?
Oui. Elles concernaient souvent le jeu des personnages. C'est à propos de la scène qui se passe dans le train, quand l'illusionniste ramasse le bout de crayon rouge de la petite fille, qui ressemble au grand crayon qu'il a dans sa poche. Au moment où il présente le crayon à l'enfant, je n'avais pas prévu de lui faire faire un geste spécial. Et Jérôme et Macha m'ont dit «Tu sais, là, il ne devrait pas pouvoir s'empêcher de faire un petit geste magique avec l'autre main, tellement c'est instinctif chez lui.» Et ils avaient raison.

Comment peut-on interpréter la scène finale avec la petite fille ?
On peut l'interpréter de plusieurs façons, car je considère que c'est une fin ouverte et très belle, mais pas triste. Car la situation dans laquelle les personnages se trouvaient auparavant était beaucoup plus triste. Je pense que l'illusionniste va retourner chez lui, près de sa femme et de sa fille. Peut-être va t'il arrêter de se produire dans des petits cabarets, peut-être va t'il faire autre chose ? Je crois surtout qu'il va revenir vers sa fille et sa famille, plutôt que de se fourvoyer dans un pays étranger avec une personne qu'il a prise sous son aile.

Beaucoup de films d'animation sont très bavards, tandis que L'ILLUSIONNISTE utilise très peu de dialogues. Est-ce une liberté plaisante ou est-ce une contrainte qui vous oblige à multiplier les astuces de narration visuelle ?
Ce n'est pas une contrainte parce que c'est de l'animation, et que j'aime cet art. J'aime voir des personnages de dessin animé vivre et bouger et exprimer des choses simplement par le mouvement. J'ai toujours considéré que la voix est un peu superficielle en animation. Pas le son, qui est très important, mais la voix. La seule contrainte, c'est qu'il faut aller à l'essentiel, surtout dans un film où il n'y a pas de gros plans, et très peu de paroles. Ça complique un peu le travail, mais c'est amusant de faire des choses compliquées.

Qu'aimeriez-vous dire aux spectateurs en préambule à la découverte de L'ILLUSIONNISTE ?
J'aimerais bien que les gens se fassent leur propre film. Qu'ils prennent le temps de faire leurs propres gros plans, leur propre voyage dans ces images cadrées comme au théâtre. C'est à eux de décider quel personnage ils vont mettre en avant. L'ILLUSIONNISTE ne ressemble pas aux films d'animation américains qui vous prennent par la main. Ce n'est pas une montagne russe ! C'est un voyage personnel à faire. Le spectateur est aussi important que le réalisateur dans ce film. Nous sommes deux à réaliser, lui et moi.

BIOGRAPHIE DE JEROME DESCHAMPS

Jérôme Deschamps naît à Neuilly-sur-Seine. Deux oncles influents : le premier est acteur, Hubert Deschamps, le second cinéaste, Jacques Tati. Élève au Lycée Louis-le-Grand, il fréquente l'Atelier théâtral et rencontre Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent, avant d'entrer à L'École de la Rue Blanche puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Il entre pour trois ans à la Comédie Française. En 1978, il met en scène «Blanche Alicata» et «La Famille Deschiens» au Théâtre des Quartiers d'Ivry puis fonde avec Macha Makeïeff la compagnie de théâtre qu'ils dirigent ensemble. Acteur de théâtre dans ses propres spectacles, on le retrouve au cinéma sous la direction de Christian Vincent, Roger Kahane, Pavel Lounguine… Au théâtre, il crée avec Macha Makeïeff plus de 20 spectacles en France et à l'étranger (La Veillée, C'est Magnifique, Les Petits Pas, Lapin-Chasseur, Les Etourdis, Les Frères Zénith…), et à l'opéra, Les Brigands d'Offenbach (direction Louis Langrée), L'enlèvement au Sérail de Mozart (direction Marc Minkowski, puis Christophe Rousset). Pour la télévision, il crée avec Macha Makeïeff la série-culte «les Deschiens». Au Centre National du Cinéma, il préside en 1996 et 1997 la Commission de l'Avance sur recettes dont il a initié la réforme. En 2000, il fonde avec Sophie Tatischeff et Macha Makeïeff «Les Films de mon Oncle», pour le rayonnement et la restauration de l'œuvre de Jacques Tati. En 2005, il est nommé Directeur de l'Opéra Comique. Au théâtre, il met en scène et interprète en 2006 «Vingt-Six» de Courteline, «L'Affaire de la Rue de Lourcine» de Labiche et «La Méchante Vie» d'après Henri Monnier. À l'Opéra Comique en 2009, il met en scène «Fra Diavolo» d'Auber, direction musicale de Jérémie Rohrer, et prépare pour 2010 «Les Boulingrin» , création de Georges Aperghis d'après Georges Courteline. Au théâtre, il met en scène avec Macha Makeïeff «Salle des Fêtes» actuellement en tournée ; ensemble, ils réalisent le film d'animation LA VÉRITABLE HISTOIRE DU CHAT BOTTÉ.
Jérôme Deschamps initie la restauration des VACANCES DE MONSIEUR HULOT, de Jacques Tati, présenté au Festival de Cannes, sorti en salle en juillet 2009 et en DVD en novembre 2009.

ENTRETIEN AVEC JEROME DESCHAMPS

Comment décririez-vous le travail de Jacques Tati ?

Jacques Tati était obsédé par la transmission. C'était quelqu'un de très ambitieux, non pas seulement sur le plan de l'esthétique, mais aussi sur le plan de la pédagogie des spectateurs. Il pensait que savoir regarder le monde avec humour, avec une distance et une force qui vous permettent de surmonter les malheurs de vos histoires d'amour ou de vos histoires de boulot qui ne marchent pas, c'était essentiel. C'était son obsession absolue. Il aimait l'idée de travailler sur ce qu'il appelait lui-même «un comique naturel», c'est à dire un comique proche des gens. Toute sa démarche a consisté à partager ce regard sur le monde. Ce n'est pas complètement humble non plus, de faire ce pari-là. Ce n'est pas un hasard si dans la bande-annonce de PLAY TIME, on dit «Tout le monde est dans PLAY TIME». La fin du film, qu'il n'a jamais pu réaliser comme il l'avait rêvée, c'était que les personnages quittent l'écran, soient projetés sur les murs de la salle et se mêlent à la foule des spectateurs pour sortir du cinéma.

C'est une idée fantastique…

C'était une magnifique ambition. Il y avait aussi un fil mélancolique avec le personnage de Mr Hulot perdu dans tout cela, et un autre fil sur la solitude. Dans le film, même la caméra se trompe : elle va taper sur l'épaule d'un personnage qu'elle prend pour Mr Hulot, mais ce n'est pas lui ! C'est merveilleusement poétique. L'idée de «Je me perds dans le monde», l'idée de «Je ne sais pas comment j'arriverai à être un adulte», «Je ne sais pas comment fonder une famille», «Je ne sais pas comment j'arriverai à trouver un travail», est mise en scène avec un adulte qui ne l'est pas vraiment. On est plus du côté de l'enfance. Il y a quelque chose d'universel là-dedans, parce que chacun d'entre nous a connu ou connaît encore des doutes sur sa capacité à s'intégrer dans une entreprise, ou au sein d'un groupe de gens.

Selon vous, quelle est la vision du monde qu'avait Jacques Tati ?

Il décrit le monde des adultes comme celui d'enfants qui se prennent au sérieux. Mr Arpel, dans MON ONCLE, joue avec sa voiture, avec sa porte de garage, avec sa télécommande, avec les automatismes et les gadgets. Ce ne sont que des jouets ! Il joue aussi à être le directeur de son entreprise. Il y a donc ce regard-là, puis une deuxième dimension qui est celle de la description du monde. Ce qu'il nous dit n'est pas passéiste. Il y a eu un vaste malentendu là-dessus. Pendant longtemps, on a décrit Tati comme un personnage nostalgique, qui aimait les champs de blé, les petits villages, les bistrots de la campagne. Et en réalité, quand on regarde ses films – et c'est pour cela que nous avons d'abord restauré PLAY TIME – on se rend compte de l'admirable goût pour la modernité qu'a Tati. Qui a filmé Orly mieux que lui dans PLAY TIME ? Qu'est-ce qu'il y a de plus beau que la maison Arpel de MON ONCLE ? C'est dans cet esprit-là, que Macha Makeieff et moi, nous avons fait rééditer le canapé de la maison de MON ONCLE, qui avait été conçu avec Jacques Lagrange, un architecte contemporain. Ce n'était pas un hasard si Tati a choisi de travailler avec lui. S'il s'était agi d'enlaidir la modernité, de la massacrer, de la parodier, il n'aurait pas procédé comme cela. Pour revenir au canapé, nous l'avons fait rééditer par Domeau & Pérès. Il a été exposé au MOMA, et a été élu comme l'un des 20 meubles les plus importants et les plus beaux du 20ème siècle ! Cela va à l'encontre de cette idée reçue de Tati passéiste. La question que nous pose Tati, c'est «Comment s'inscrire dans un monde qui change ?»

C'est une constante dans tous ses films, dans MON ONCLE, PLAY TIME et aussi dans le script de L'ILLUSIONNISTE : ses personnages s'adaptent…

Oui, c'est la question : «Comment s'adapter ?», parce que l'on détruit les vieilles maisons, parce que la société évolue. C'est une question éternelle.

Quelle est la genèse du scénario de L'ILLUSIONNISTE ?

C'est une assez jolie histoire. En fait, Jacques Tati s'est blessé quant il a tourné LES VACANCES DE MR HULOT, pendant la magnifique scène du feu d'artifice que l'on voit à la fin. Il s'est brûlé très gravement à la main. Et il a écrit ce scénario, L'ILLUSIONNISTE, consacré à un magicien, qui devait être à l'origine son quatrième film. Mais il s'est rendu compte que malgré la rééducation, il n'arriverait pas à faire lui-même les tours de prestidigitation avec sa main blessée, devenu raide. Il en a d'ailleurs gardé des séquelles toute sa vie. Il a donc décidé de passer au projet suivant, qui était PLAY TIME.

Ce qui est très émouvant dans L'ILLUSIONNISTE, c'est la solitude du personnage de Tati…
C'est ce qui m'a frappé en revoyant toute son œuvre. Il en parle souvent. Il n'a presque aucune attache dans ses films, et même les relations amoureuses sont évoquées de façon extrêmement pudique.

Connaissiez-vous déjà le travail de Sylvain Chomet avant l'aventure de L'ILLUSIONNISTE ? Aviez-vous vu LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE ?
Je le connaissais et j'avais adoré LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE. J'avais trouvé le film formidable, remarquablement bien fait. Nous étions donc ravis de travailler avec lui. Après, nous avons eu la chance d'aller plusieurs fois à Edimbourg, pour voir l'avancement du travail sur le film.

Quelle était la marge de manœuvre dont disposait Sylvain Chomet par rapport au script original ? Lui avez-vous dit «C'est votre film, mais c'est aussi le film de Tati.» ?
Je trouvais bien qu'il s'en empare. C'est bien que les artistes fassent ce qu'ils ont à faire, tant qu'ils ne franchissent pas des barrières et ne vont pas à l'inverse du sujet original.

Vous avez donc considéré qu'il devait faire son travail de réalisateur, à partir du script…
Oui, complètement.

Y a-t-il certaines modifications du script qui ont fait l'objet d'un débat entre vous et lui, à un moment quelconque ?
Il y a eu des toutes petites choses, mais c'étaient toujours des conversations bienveillantes sur la construction, sur la présence des sons, sur la relation avec la fille. Mais nous nous exprimions à titre personnel, Macha Makeieff et moi, et non pas en tant que détenteurs des droits des films Tati. C'était toujours amical.

L'ILLUSIONNISTE est également un hommage à l'âge d'or du Music-hall…
Effectivement. Même si ce n'est pas très connu, Jacques Tati a présenté ses numéros de mime sur les scènes de Music-hall du monde entier. Il y a une chose qui l'a bouleversée quand il présentait son numéro au Gaumont Palace, cette extraordinaire salle de cinéma située jadis place de Clichy, qui était l'une des plus grandes au monde. Un jour, un coach américain est venu voir le spectacle. À l'époque, Tati utilisait des accessoires : un bout de ring pour faire le boxeur, une canne à pêche pour faire le pêcheur, une casquette de gardien de but, etc. Après avoir vu son numéro, le type vient le voir et lui dit : «Vous devriez faire exactement la même chose, mais en enlevant tous vos accessoires.» Et le soir même, Tati a appliqué son conseil. Et cela a été un changement fondamental dans sa vie, telle que je la comprends. Après, il est devenu un militant du dépouillement et de la mise en doute de chaque élément, aussi bien sur scène que dans les films. Il remettait tout en question : l'utilisation du son, le montage, tout. Il a constamment livré des batailles pour améliorer les choses.

L'ILLUSIONNISTE parle d'une époque où il y avait encore des numéros de Music-hall présentés en première partie des films, dans les grandes salles de cinéma…
Pour Tati, le cinéma devait rester proche du spectacle vivant, l'accompagner, et garder un certain contact avec le public, même si c'était pour l'inciter à porter un regard critique sur le monde. Dans mon enfance, j'ai assisté à ces premières parties de soirées de cinéma où l'on voyait des numéros de cirque, des chiens savants, ou même des fanfares. Le scénario de L'ILLUSIONNISTE est merveilleux, parce qu'il nous raconte l'histoire d'un type qui fait des numéros de prestidigitation dans les Music-halls, et puis qui va se produire ailleurs, dans des petits endroits, où il rencontre une fille naïve qui croit à la magie. Une fois de plus, il y a une histoire d'amour qui existe et qui n'existe pas. C'est aussi une relation avec l'enfance. La fille le suit, elle est fascinée par la société de consommation, par les richesses , et comme il se prend au jeu, il lui fait apparaître des chaussures, un manteau, comme si c'était facile. Mais comme il n'est pas riche, il est obligé de travailler la nuit pour perpétuer son rêve et son illusion, ce qui est une idée absolument splendide et poétique. C'est une parabole magnifique sur ce que c'est que le désir, sur ce que c'est que d'être heureux…

… et sur l'art.
Et sur l'art, tout simplement.

Quels sont vos liens de parenté avec Jacques Tati ?
Ma mère, qui s'appelait Claude Winter, avait une cousine germaine qui s'appelait Micheline Claude Winter, et qui a épousé Jacques Tati. Et c'était sa cousine germaine. Avec Sophie Tatischeff, la fille de Jacques, nous étions des cousins issus de germain, comme on dit. Donc je suis son neveu par alliance.

Quelle influence Jacques Tati a-t-il eu sur votre vie personnelle et votre vie d'artiste ?

C'est très compliqué de parler de la façon dont on reçoit des choses. Quand j'étais tout petit, il était déjà très connu. En 1958, quand j'avais onze ans, il était déjà une star mondiale, grâce à MON ONCLE, qui lui a valu de recevoir un Oscar. C'était un type impressionnant, très grand, très costaud. Il était assez convaincu de faire quelque chose d'important, au moins à ses yeux. Il sentait qu'il avait une mission à accomplir tout seul, en étant assez isolé du monde du cinéma. Je l'ai d'abord rencontré lors de réunions de famille. Je peux vous dire que ce n'était pas le genre de personne avec lequel on osait se comporter de manière familière. On ne lui tapotait pas sur le ventre. Il parlait peu, mais quant il le faisait, il s'exprimait avec un humour tout à fait détaché. Après, j'ai vu ses films, mais la vraie discussion, elle a commencé quand il est venu voir nos spectacles en 1978, quand il a vu LA FAMILLE DESCHIENS. Là, nous avons vraiment parlé. Je me souviens très bien que ça a commencé un dimanche après-midi à Evry. Juste après le spectacle, il est monté dans la loge et m'a dit «Vous savez que si mon ami Buster Keaton était là, on se serait mis à travailler tout de suite ?» J'étais bien sûr très ému et très touché. Et je lui ai demandé «Comment avez-vous connu Keaton ?», ce à quoi il a répondu «Venez, on va aller boire un verre.» Et nous sommes allés discuter boulevard Saint-Jacques. Et cette première conversation a été extraordinaire, et s'est poursuivie par d'autres. Il est venu aux répétitions par la suite… Malheureusement, cela n'a pas duré longtemps, car il est mort cinq ans après. Mais à partir de cette discussion, on s'est vus souvent. Je me souviens de ses conseils, pendant les répétitions. Il nous a appris l'art de l'économie. Nous a amené à nous intéresser aux sons… Mais en même temps, je n'ai pas envie de comparer mon travail et celui que l'on a fait avec Macha Makeieff avec celui de Jacques Tati, parce qu'il n'y a pas lieu de le faire. Il nous disait «Vous avez un univers un peu plus tristounet que le mien.» Ce qui était très sympathique !

Avez-vous le souvenir d'une remarque précise qu'il vous aurait fait à la fin d'un spectacle ?

Oui, je me souviens très bien d'un truc qu'il m'avait dit pendant une répétition. Je jouais le rôle d'une femme de ménage avec des charentaises. Et je suis venu le voir en lui disant : «Alors, est-ce que c'est bien ?». Il m'a répondu : «Mais vous n'allez quand même pas poser cette question-là aux autres ! C'est VOUS qui savez !» Il m'avait presque engueulé ! (rires) C'était aussi un observateur magnifique. Il était venu nous voir aux Bouffes du Nord. Comme le théâtre avait un peu brûlé, il nous avait dit : «Ce serait peut-être drôle de faire tomber un petit peu d'enduit du plafond, pour faire croire qu'il va s'écrouler…» (rires) Et on l'a fait ! C'était génial : il y avait des spectateurs qui couraient pendant le spectacle ! (rires) C'était aussi quelqu'un de très curieux, de très exigeant. Il nous a appris des choses. Et quand je regarde ses films, et les spectacles que nous avons faits, je me rends compte que nous avons mis des chiens presque partout, comme lui. Nous avons aussi en commun l'envie de mettre en scène des quidams, des gens qui, normalement, n'occupent pas le devant de la scène.

Avez-vous fourni à Sylvain Chomet des documents particuliers qui venaient des archives de Jacques Tati ?

Nous lui avons donné tout ce qu'il voulait. Des notes, des dessins, tout.

Comment avez-vous réagi quand vous avez vu pour la première fois le personnage animé de Jacques Tati, quand les premiers tests d'animation du film ont été faits ?

J'ai trouvé ça très émouvant. J'ai ressenti la même chose quand nous avons vu des images du film en cours de réalisation. Par la suite, j'ai vu plusieurs étapes, plusieurs montages, j'ai vu aussi les gens dessiner et travailler, dans le studio d'Edimbourg. Et le résultat final est magnifique. Les personnages sont touchants, les paysages ont une profondeur impressionnante, avec le mélange de 2D et de 3D.

Selon vous, L'ILLUSIONNISTE est-il un commentaire nostalgique sur la fin d'une époque, et sur la disparition de l'âge d'or du Music-hall, ou la description de la manière dont les êtres s'adaptent aux changements qui surgissent autour d'eux ?

C'est un mélange des deux, mais surtout la capacité d'adaptation qui est mise en avant à la fin de cette fable sur la société de consommation, sur l'amour, sur le chemin que deux êtres peuvent faire ensemble. Est-ce qu'on le fait pour rêver ? Quelle est la part du rêve dans la vie des gens. Le film parle de tout ça.

Est-ce que la petite photo sépia dont l'illusionniste ne se sépare jamais, et qu'il affiche à chaque fois dans sa loge était déjà présente dans le scénario de Jacques Tati ?

Non. C'est un hommage de Sylvain à Sophie Tatischeff, à laquelle le film est dédié, car cette photo dessinée dans le film reprend une photo de Sophie enfant.

Dossier de presse et photos téléchargeables sur www.pathefilms.ch