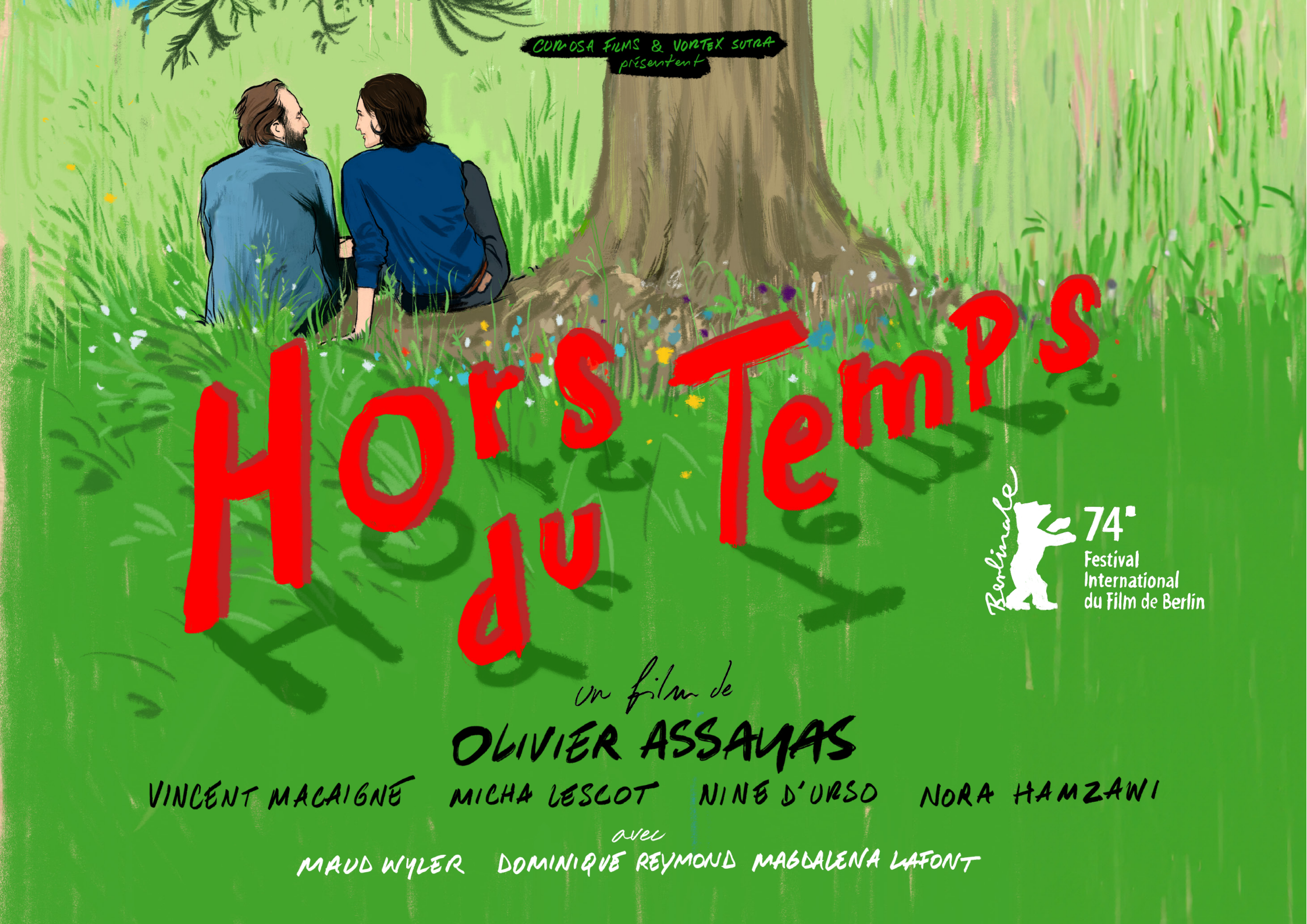
CURIOSA FILMS & VORTEX SUTRA
présentent
Hors du Temps
Berlinale
74e
Festival
International
du Film de Berlin
un film de
OLIVIER ASSAYAS
VINCENT MACAIGNE
MICHA LESCOT
NINE D'URSO
NORA HAMZAWI
avec
MAUD WYLER
DOMINIQUE REYMOND
MAGDALENA LAFONT

CUMOSA FILMS & VORTEX SUTRA présentent

Hors du Temps

Berlinale 74e Festival International du Film de Berlin

un film de

OLIVIER ASSAYAS

SORTIE LE 19 JUIN

2024 • FRANCE • COULEUR • VISA : 159.539 • FORMAT : 1 :85 / 5.1 • DURÉE : 1H45

Distribution

ADOK FILMS
8, rue des Moraines
1227 GENEVE
Tél : 079 431 66 48
adok@adokfilms.ch

Relations Presse

Emilie Moor
8, rue des Moraines
1227 Genève
Tél : 079 431 66 48
emilie@adokfilms.ch

Matériel presse téléchargeable sur
www.adokfilms.ch

AD JAM

SYNOPSIS

Paul, réalisateur, et son frère Etienne, journaliste musical, sont confinés à la campagne dans la maison où ils ont grandi. Avec eux, Morgane et Carole, leurs nouvelles compagnes.
Chaque pièce, chaque objet, les arbres du jardin, les sentiers parcourant les sous-bois leur rappellent les souvenirs de leur enfance, et leurs fantômes.

ENTRETIEN
OLIVIER ASSAYAS / ADRIEN BOSC

Adrien Bosc : Dans l'un des derniers romans de Modiano, qui comme ton film se déroule dans la vallée de Chevreuse, on peut lire dans le préambule : *"Il notait au fur et à mesure les pensées qui traversaient son esprit. En général le matin ou en fin d'après-midi. Il suffisait d'un détail qui aurait paru dérisoire à un autre que lui. C'était cela : un détail. Le mot « pensée » ne convenait pas du tout. Il était trop solennel. Une quantité de détails finissaient par remplir les pages de son cahier bleu et, à première vue, ils n'avaient aucun lien les uns avec les autres et, dans leur brièveté, ils auraient été incompréhensibles à un lecteur éventuel."* Cette phrase semble proche du cheminement de la voix off de *Hors du temps*, dont on pourrait penser qu'elle est comme un livre qui s'écrit.

Olivier Assayas : Je trouve la citation très belle. Elle ne s'applique pas de façon spécifique à ce film, plutôt au mystère de la création sous toutes ses formes. C'est une manière à la fois modeste et fulgurante de saisir ce qu'est l'art, ce qu'est l'écriture. Et aussi, éventuellement, ce qu'est le cinéma suscité par une écriture libre.
Mais le processus est chaque fois différent et je n'ai pas cherché le scénario de *Hors du temps*, il m'est arrivé plutôt que je ne l'ai provoqué.
Je l'ai écrit à une période particulière : c'est la toute fin du confinement, et je viens d'achever le pilote et la bible de la série *Irma Vep* pour le producteur Américain A24.
Par chance, je n'ai pas attrapé le COVID, mais je me suis néanmoins retrouvé pendant toute une semaine avec une fièvre dont on ignorait l'origine. Heureusement c'était bénin. Mais je n'avais rien à faire, sinon faire passer le temps, assis dans mon jardin. J'ai alors commencé à écrire dans cet état flottant, comme une sorte de rêverie.
Juste après *Irma Vep*, c'est comme si j'avais dérivé vers une écriture nouvelle pour moi, qui prendrait en compte, ou intégrerait, ou représenterait ce que nous venions de vivre, et qui me semblait extraordinaire (dans le sens de hors de l'ordinaire, de libéré de l'ordinaire) mais à la fois abandonné à la question de savoir quoi en faire au juste.
J'ai commencé par écrire une scène, sur un registre autobiographique très littéral, puis une autre sur un registre de comédie et puis tout le scénario, dans l'ordre chronologique, sans savoir où j'allais, sans savoir où allaient ces personnages. Sans savoir ce qui allait advenir d'eux, et sans savoir non plus ce que moi-même j'allais faire de cette succession de scènes, dont je n'étais pas tout à fait certain qu'elles constituaient un film. J'avais plutôt le sentiment de croquis pris sur le vif pour conserver une trace de ce que j'avais vécu. Et peut-être aussi donner un sens à ce moment d'immobilité. Cette circulation entre le passé et le présent s'est donc aussitôt imposée. C'était le véritable objet des notes que je prenais. Je me trouvais dans la maison de mon enfance, mes souvenirs revenaient vers moi sans que j'aie besoin de les susciter, je ne vois pas comment j'aurais pu y échapper.
Et en même temps ce retour du passé me renvoyait à une interrogation sur le devenir. C'est l'été, il n'y a pas encore de vaccin, on déconfine sans trop savoir quel est l'épisode suivant.

C'est un film qui apparaît comme un pendant à *L'Heure d'été*, au point qu'on se demande s'il ne s'agit pas des mêmes lieux.

Parmi mes films il n'y a qu'une adaptation littéraire, *Les Destinées sentimentales*, d'après Jacques Chardonne, un écrivain que j'admire, mais son monde n'est pas du tout le mien. Ce qui m'avait passionné c'était le travail documentaire à l'origine de ce roman, et qui avait servi de socle à mon scénario. Je l'avais prolongé et je m'en étais imprégné. On est en 1999.

Quand j'ai écrit *L'Heure d'Eté*, en 2007 j'ai eu le sentiment, imprévu, de donner une sorte de post-scriptum contemporain aux *Destinées Sentimentales*. Comme si ce passé était devenu le mien. Ce n'est plus le monde de Chardonne, c'est mon souvenir d'avoir vécu dans le monde de Chardonne. Et écrire *L'Heure d'Eté* était une façon de me l'approprier.
Mais ce qui m'a troublé c'est le malentendu que cela a suscité. On prenait ce monde pour le mien. Bien sûr il y a une dimension ouvertement autobiographique. J'évoque mon rapport à ma mère, à la peinture, puisque son père était peintre - mais d'un autre temps et d'un autre lieu, la Hongrie de l'avant-guerre. Et cette maison, très française, n'est pas la mienne, ce monde n'est pas le mien. Je ne suis pas du tout Jacques Chardonne.
Alors c'est comme si j'avais eu besoin, de ce fait, de donner une version véridique, disons documentaire, de *L'Heure d'Eté*. Une version où je détricoterais la fiction que j'avais construite, pour me retrouver à nu. Étrangement ma maison et les fantômes qui l'habitent, ceux de mon père, de ma mère, leurs lieux, leurs objets, leurs meubles, chargés de sens, sont devenus, dans le processus, l'équivalent d'installations d'arts plastiques.

Il y a en effet une omniprésence de la peinture. Les références sont parfois littéraires, mais le plus souvent picturales. Il y a un regard et une réflexion qui s'engage sur l'image, et sur ce rapport perdu à la nature. Entre autres références, David Hockney et ses peintures durant le printemps du confinement.

Au centre de l'œuvre de Hockney, comme chez beaucoup de peintres que j'admire, il y a la question de la figuration. Comment peut-on être à la fois moderne et figuratif ? Les tenants

de l'art contemporain jugent qu'elle appartient au passé. Hockney pense, et moi avec lui, que l'art peut être à la fois figuratif - c'est-à-dire dans le cas du cinéma raconter une histoire, portée par des personnages crédibles - et en même temps, être à l'avant-garde des pratiques de son époque. Il y a des percées, des avancées, des inventions qui sont spécifiques au cinéma et qui stimulent aussi les autres arts, avec lesquels le cinéma, d'une manière ou d'une autre est toujours en dialogue.

Il y a un souci de la figuration que tu appliques dans le film à travers le petit théâtre des personnages de cette maison. Petit théâtre documentaire mais fantaisiste, outré, dans leurs relations, et sur l'irruption d'une situation exceptionnelle. Des couples malgré eux, rassemblés.

J'avais envie d'une comédie. Cette dimension de la figuration tient à l'humain, c'est-à-dire ce qui se passe entre les personnages, ce qui les attire, ce qui les rapproche, ce qui les éloigne, ce qui les bouscule, ce qui les pousse dans leurs retranchements, bref la comédie. Mais une comédie comme la vie est une comédie, c'est-à-dire un mélange de tristesse et de joie, de mélancolie et de dérision. Tout cela cohabite d'une façon très évidente et très limpide, au fond, en chacun d'entre nous.
L'autre dimension figurative, c'est celle dont je parle quand j'évoque Monet descendant de sa maison de Giverny peindre les blocs de glace qui flottent dans la Seine. Il sort de son atelier et installe son chevalet au bord du fleuve pour documenter quelque chose d'exceptionnel dont il est témoin, et qui a lieu au pied de chez lui. D'une certaine façon, le Covid c'est un peu mes blocs de glace. Il m'arrive quelque chose, il nous arrive quelque chose. Pourquoi reculerait-on devant l'évidence, que du fait de l'avoir vécu, on est bien placé pour le documenter, pour le représenter. Et, d'une certaine façon, il

ne s'agit pas tant de se l'approprier que de s'y confronter.
C'est d'ailleurs ce qui m'intéresse, dans ce que l'on appelle l'Histoire, avec une majuscule.
Ce sont des évènements auxquels on n'est pas préparé et qui nous imposent des questions pour lesquelles nous n'avons pas de réponse toute faite.

Pour revenir sur l'aspect figuratif, quand on te connaît bien, ça rajoute un côté comique, à quel point Vincent Macaigne se glisse dans tes habits. Il le fait habilement, sans ce que cela ne tourne à la parodie. Pour le spectateur, peu à peu, les différences physiques s'estompent.

On venait de tourner ensemble *Irma Vep* où, de la même manière, il s'était inspiré de moi pour inventer un personnage de cinéaste. C'était une sorte de pastiche, il s'appropriait mes travers, mes tics de langage, ma gestuelle. On ne se ressemble pas du tout physiquement, donc j'aimais bien qu'il y ait cette distance qui me permettait de me sentir libre par rapport à la façon dont il me représentait. Parce qu'en vérité je ne me reconnais pas tant que ça. En fait je suis même la dernière personne capable de voir à quel moment Vincent m'imite ou ne m'imite pas. On me le dit donc je le crois.
Et puis c'est le troisième film qu'on fait ensemble, il y a évidemment une complicité. Dans un rapport au cinéma à la fois ludique et très sérieux. Dans une manière d'y circuler librement, de protéger notre indépendance de mouvement. Sans perdre une certaine ironie par rapport à nous-mêmes. Mais sans jamais redouter le sérieux ou même la gravité lorsqu'ils s'imposent. J'ai pu imaginer ce film, sous forme de comédie autobiographique, parce que je savais qu'avec Vincent je pouvais le faire, dans le prolongement d'un travail où l'on avait l'un et l'autre déjà trouvé nos repères. De la même manière, je n'ai jamais imaginé une autre comédienne que Nora Hamzawi pour le personnage de Nora. C'est le troisième film que nous faisons ensemble. On n'a plus besoin de se dire les choses pour se comprendre. Nora est un électron libre et je sais que le plus de liberté, le plus d'espace, je lui donne, plus elle en fera bénéficier son personnage. Comme Vincent elle circule de façon fluide entre le comique, la pure fantaisie, l'équilibrisme et une humanité qui doute, qui souffre, qui s'interroge.

Dans la répartition des rôles, Etienne, interprété par Micha Lescot, est le contrepoint de Paul qu'interprète Vincent Macaigne. Ce jeu entre les deux frères est fort, à la fois confrontation et retrouvailles.

Oui, il y a un paradoxe qui fait tenir le film debout. C'est que Micha me ressemble plus que Vincent. Autant j'ai souvent joué avec une certaine ironie vis-à-vis de moi-même - je me représente très névrosé, mais plus névrosé que je ne le suis réellement (et plus un personnage de comédie que je ne le suis réellement) - autant j'étais beaucoup plus précautionneux quand il s'agissait de représenter mon frère car je voulais le faire de la façon la plus bienveillante possible. D'une certaine façon, il y a des choses que je m'autorisais avec le personnage de Vincent que je ne m'autorisais pas avec le personnage de Micha qui avec pudeur et avec tact était toujours sur le fil.
C'est la première fois que je filme Micha, c'est une vraie rencontre, et il s'est glissé avec beaucoup de grâce dans un film dont l'essentiel de l'équipe et des acteurs constituaient une famille qui m'accompagne d'un film à l'autre, pour certains depuis fort longtemps. On avait peu de temps et le peu de temps qu'on avait était déterminé par l'ensoleillement indispen-

sable pour la plupart des scènes d'extérieur, et qui se faisait souvent attendre. Bref on n'avait pas le luxe de chercher, il fallait trouver tout de suite, ensemble, une dynamique de groupe. Micha s'y est tout de suite imposé.

Il y a dans le film une attention aux gestes, aux chemins répétés, aux itinéraires, et à la façon dont le sentiment se traduit mieux parfois par une action. Par exemple se réconcilier et raboter une porte. Il y a quelque chose de très délicat dans ce croquis de la vie quotidienne à deux autour de cette porte, les deux seuls à y voir un enjeu invisible aux autres.

J'aimais l'idée de faire un film où les évènements les plus marquants seraient aussi dérisoires que le fait de brûler une casserole ou raboter une porte, ce sont les deux coups de théâtre... Aussi, parce que je ne me suis jamais posé de question de dramaturgie ou de narration en l'écrivant au fil de la plume, sans jamais savoir où j'allais, le film s'est déployé dans le processus de son faire. C'est toujours comme ça d'une manière ou d'une autre mais cette fois c'était plus radical.

L'autre élément clé du film, ce sont les dynamiques de deux couples et leur rapport respectifs à l'amour.

Il y a évidemment l'amour, avec ce qu'il a d'universel et de chaque fois renouvelé. Ici il s'agit de deux couples où, de façon symétrique, les hommes sont plus âgés que leurs compagnes. Ils ont vécu plus de choses qu'elles et certaines refont surface dans ce contexte improbable. Par ailleurs dans ce lieu qui est habité par le passé des deux frères, avec les tensions que cela implique, ce sont les belles sœurs qui maintiennent la paix, l'équilibre...

La seule fois où le conflit éclate entre Etienne et Paul, c'est quand le quatuor est devenu un trio. Carole (Nora) est partie. Soudain l'insécurité de se retrouver seul face au couple de son frère raidit le personnage d'Etienne (Micha). C'est quelque chose qui avait besoin de sortir, d'exploser, même. Mais qui n'explose évidemment pas à n'importe quel moment.

J'ai le sentiment que Nine d'Urso, que je ne connaissais pas et qui est une révélation, apporte beaucoup de cette sensibilité et de cette bienveillance dont tu parles.

C'est la première fois que je tourne avec Nine. À de nombreux égards elle est l'âme du film. Elle a une grâce que je qualifierais un peu facilement de rohmerienne. Avec elle tout est simple, tout est léger, tout est lumineux ; la poésie innée de sa présence éclaire tout ce qu'elle touche, cinéma, théâtre, arts plastiques. Elle a un parcours original et entièrement libre, j'y suis très sensible.

C'est très particulier de tourner chez soi un film autobiographique. Comment l'as-tu vécu ? Tu as trouvé cela simple ou difficile ? Et que t'en reste-t-il ?

Pour être franc je le redoutais. Au-delà du désagrément matériel, qui n'est pas négligeable, de faire entrer chez soi, dans son intimité, une équipe de cinéma. Au résultat cela s'est mieux passé que ce que je craignais. J'avais même parfois suffisamment de distance pour me sentir un peu comme le décorateur de mon propre film. Cela dit, avec le recul, il demeure quelque chose qui relève de l'inquiétante étrangeté.

Je parle souvent, et peut-être toujours, de fantômes dans mes films. Et là c'est un film qui est vraiment hanté. Ni Paul, ni Etienne ne sont chez eux, ils sont chez leurs parents et persistent à être chez leurs parents. Mais leur rapport avec ces fantômes est différent. Etienne a refait faire sa chambre, pour se débarrasser du passé. Il l'a modernisée. Il l'a remise au temps présent. Tandis que Paul a, lui, un rapport irrésolu avec le passé. Et au lieu de le mettre à distance il fait l'inverse, il fait un travail sur lui-même pour s'immerger dans le passé et parvenir à habiter la chambre de sa mère.
Il y a quelque chose de littéral dans cette présence des fantômes. On est dans une maison, un décor si tu veux, où tous les objets, y compris les plus dérisoires, sont pour moi habités ; pas forcément pour les spectateurs, même si je pense qu'ils le ressentent par d'autres voies. J'ai vécu avec ces objets, je les connais, je sais d'où ils viennent, je sais quand mon père les a achetés. Mon père qui avait beaucoup voyagé en Orient collectionnait les objets d'art asiatique. Je me souviens parfois même des caisses dans lesquelles ils arrivaient. Ce que je veux dire par là c'est que je vois constamment en 3D là où les autres voient en 2D.
Il y a des moments où c'est encore plus littéral, quand dans certains plans, parfois de façon fragmentaire, apparaissent des portraits de famille. Il y a, dans le séjour, un autoportrait de mon grand-père, le portrait de ma grand-mère par ce dernier, et puis un enfant, ma mère, encore petite fille, peinte par son père. Ces trois images datent des années trente du siècle passé.
Ainsi ce trio, distant d'un siècle bientôt, mon grand-père, ma grand-mère, ma mère, hante le film. Et c'est sans doute cette dimension qui m'émeut le plus parce qu'elle trouble le temps et l'espace.

OLIVIER ASSAYAS

FILMOGRAPHIE

2024 **HORS DU TEMPS**
Compétition officielle - Berlinale 2024

2022 **IRMA VEP** *(mini-série HBO)*
Cannes Première - Festival de Cannes

2019 **CUBAN NETWORK**
Compétition - Mostra de Venise

2018 **DOUBLES VIES**
Compétition - Mostra de Venise

2016 **PERSONAL SHOPPER**
Prix de la mise en scène
Compétition officielle - Festival de Cannes

2014 **SILS MARIA**
Prix Louis Delluc
Compétition officielle - Festival de Cannes

2012 **APRÈS-MAI**
Prix du meilleur scénario
Compétition officielle - Mostra de Venise

2010 **CARLOS**
Golden Globe - Meilleure mini-série

2008 **L'HEURE D'ÉTÉ**

2008 **ELDORADO** *(documentaire)*

2007 **BOARDING GATE**
Hors compétition - Festival de Cannes

2007 **CHACUN SON CINÉMA : RECRUDESCENCE**
(court-métrage)

2006 **PARIS, JE T'AIME :**
QUARTIER DES ENFANTS ROUGES *(court-métrage)*

2005 **NOISE** *(documentaire)*

2004 **CLEAN**
Prix d'interprétation féminine (Maggie Cheung)
Compétition officielle - Festival de Cannes

2002 **DEMONLOVER**
Compétition officielle - Festival de Cannes

2000 **LES DESTINÉES SENTIMENTALES**
Compétition officielle - Festival de Cannes

1999 **FIN AOÛT, DÉBUT SEPTEMBRE**
Prix d'interprétation féminine (Jeanne Balibar)
Compétition officielle - Festival du film San Sebastian

1997 **HHH - PORTRAIT DE HOU HSIAO-HSIEN**
(documentaire)

1996 **IRMA VEP**
Un certain regard - Festival de Cannes

1994 **L'EAU FROIDE**
Un certain regard - Festival de Cannes

1993 **UNE NOUVELLE VIE**

1991 **PARIS S'ÉVEILLE**
Prix Jean Vigo

1989 **L'ENFANT DE L'HIVER**

1986 **DÉSORDRE**
Prix de la semaine internationale de la critique
Mostra de Venise

LISTE ARTISTIQUE

Vincent Macaigne	**Paul**
Micha Lescot	**Etienne**
Nine d'Urso	**Morgane**
Nora Hamzawi	**Carole**
Maud Wyler	**Flavia**
Dominique Reymond *et* Magdalena Lafont	**Psy** **Britt**

LISTE TECHNIQUE

Réalisateur	**Olivier ASSAYAS**
Scénario	**Olivier ASSAYAS**
Image	**Eric GAUTIER**
Montage	**Marion MONNIER**
Son	**Romain CADILHAC, Nicolas MOREAU,**
	Sarah LELU, Olivier GOINARD
Décors	**François-Renaud LABARTHE**
Costumes	**Jurgen DOERING**
1er Assistante réalisateur	**Dominique DELANY**
Scripte	**Anne-Laure HUET**
Régisseur général	**Clément BENOIST**
Maquillage coiffure	**Thi Loan NGUYEN**
Casting	**Antoinette BOULAT**
Productrice exécutive	**Sylvie BARTHET**
Produit par	**Olivier DELBOSC**
	Olivier ASSAYAS
Producteurs Associés	**Emilien BIGNON**
	Sylvie BARTHET
Avec le soutien de	**CANAL +**
Avec la participation de	**CINÉ +**
En association avec	**COFINOVA 20**
	CINEMAGE 18
	CINEAXE 5
En association avec	**AD VITAM**
	PLAYTIME

© Curiosa Films – Vortex Sutra - 2024