



## JOHN LVOFF : débat sur L'Oeil de l'autre

Américain d'origine, John Lvoff arrive en France en 1976 et débute une carrière d'assistant réalisateur (auprès notamment d'Alain Resnais, Jean-Paul Rappeneau ou Roman Polanski), avant de réaliser ses propres films. Parmi ceux-ci, citons notamment *La Salle de bains*, sorti en 1988. *L'Oeil de l'autre* est son cinquième long métrage.

**La participation de John Lvoff aux 9es Rencontres a sans conteste constitué l'un des événements les plus marquants de la manifestation. Il présentait son nouveau film, *L'Oeil de l'autre*, avec Julie Depardieu dans le rôle principal, plus de cinq mois avant sa sortie : avant sa présentation, le 13 octobre 2004, à Villefranche, seuls les spectateurs de la Mostra de Venise avait pu le voir. Film singulier, assez simple dans sa forme, *L'Oeil de l'autre* est autant l'œuvre d'un grand cinéaste que celle d'un philosophe. Nous vous proposons ici de découvrir la quasi-totalité du débat qui a suivi la projection.**

Quel est le point de départ de l'histoire du film ? Vous avez parlé du service du Ministère de l'Environnement qui est chargé de surveiller les paysages français. Est-ce que vous pouvez nous en dire un peu plus ?

John Lvoff : J'ai été très touché par cette mission photographique qui d'ailleurs a toujours du mal à survivre parce que ça coûte de l'argent et ça peut s'arrêter du jour au lendemain. Il faut vraiment, chaque année, soutenir ce travail. J'ai remarqué – je commence à vieillir, ceci est mon cinquième film – que je commençais à me dire que c'était mieux avant. Je me suis rendu compte qu'on avait tous tendance en vieillissant à se dire que c'était mieux avant. C'était mieux avant George Bush, c'était mieux avant des tas d'autres choses, et je me suis dit que si je continuais à penser comme ça, je deviendrais un vieux et les jeunes diront peut-être : « tu nous casses les pieds à nous dire que c'était mieux avant ». Et c'est pour cela que j'ai voulu imaginer cette rencontre d'une jeune photographe qui suit les traces d'un vieux photographe et étudier cette sorte de transmission d'une certaine sagesse. Pour moi la vie est un peu un apprentissage du sourire. Plus on reçoit des coups, plus on apprend à sourire. La vie n'est pas si terrible : il y a des pétales, mais il y a aussi des épines. Et pour moi ce film c'est surtout cette idée que Julie Depardieu, qui est un peu renfermée au début et qui aime une certaine liberté, petit à petit apprend à sourire à la vie. C'est pour ça qu'à la fin, elle a un appareil 24 x 36 qui est beaucoup plus léger et moins contraignant que la chambre qui est d'ailleurs mon appareil photo à moi. Voilà l'idée de départ, cette jonction entre les deux.

Je trouve que la belle idée c'est cette jeune femme qui s'ouvre à la vie à travers le regard d'un autre qu'elle ne connaît pas. On dit toujours qu'on existe par le regard des autres. Là c'est un regard qui n'est pas vraiment vivant, qui existe par procuration.

John Lvoff : Oui, et surtout qui passe aussi par cette idée du paysage. Quand je suis allé au ministère de l'Environnement, j'ai rencontré la personne qui a créé cet observatoire du paysage. Je lui ai dit : « Mais pourquoi vous faites ça ? Est-ce c'est justement parce que vous pensez que le paysage était plus beau avant et que ça se dégrade ? » Alors tout de suite il s'est

gardé de prendre un jugement en disant : « non, nous ne faisons qu'une veille photographique du paysage qui peut servir aux collectivités pour prévenir les dégâts, mais nous ne jugeons pas. » Donc ça c'est une chose aussi qui pour moi est très importante. Je suis d'origine russe et, il y a quelques années, je suis allé en Russie pour la première fois pour une grande réunion familiale où l'on s'est retrouvé dans la famille de l'ancêtre. Et j'ai vu la maison de l'ancêtre qui a été préservée exactement comme à l'époque où il vivait là. J'ai eu ce sentiment que ce lieu avait une âme. On a mangé et bu, beaucoup bu, aux mêmes endroits où il était. Cette idée de l'âme d'un lieu m'intéressait. Et donc la jonction de la présence de cet autre photographe, je la sentais vraiment, comme dans les ruines de Mont Sallier le vieux, qui est le lieu où il y a cette église. Donc, c'est parti de là, cette idée que le temps et l'espace sont intimement liés. Au cinéma, il y a pour moi un très grand maître qui est Tarkovski. Il a écrit un livre qui s'appelle *Le temps scellé* dans lequel il dit que le travail du cinéma, c'est le travail avec le temps, le matériau du cinéma, c'est le temps. Et c'est pour ça que j'étais très excité par ce projet. C'est peut-être un peu lent, peut-être que ça ne va pas plaire à tout le monde, c'est un film plutôt contemplatif, mais je tiens particulièrement à ce film. Je suis toujours prêt à le présenter, où que je sois invité, c'est toujours un plaisir de venir en parler.

.....

J'ai été assistant pendant 13 ans. Là c'est ma 30e année dans le cinéma, c'est pour ça que j'ai un peu moins de cheveux ! J'ai travaillé à une époque avec un très vieux réalisateur américain qui s'appelait Fielder Cook qui avait fait des comédies avec Doris Day et David Niven. Il m'a dit un jour : « si jamais tu deviens réalisateur, laisse un peu d'ambiguïté dans tes films parce que si tu en laisse un peu pour le spectateur, tu auras fait autant de films qu'il y aura de spectateurs. » Chaque spectateur fabrique son propre film donc je vais essayer de répondre à vos questions mais vous avez tous raison car chacun a fabriqué son propre film et ça, ça me plaît bien.

Je voudrais savoir si, à l'image du personnage de Julie Depardieu qui, quand elle fait des photos et qu'il arrive un tracteur, qu'il y a des personnes qui viennent se mettre dans le champ, enfin dans son cadre, s'il vous est arrivé des choses un peu similaires quand vous avez tourné, des choses cocasses à nous raconter ?

John Lvoff : Une grande partie du film s'est tournée dans les Alpes de Haute-Provence, pour les extérieurs. On était une très petite équipe, on a tourné en pana vision avec une grosse caméra, mais on était que sept personnes, on était assez discret, il n'y a pas eu beaucoup de monde. Les anecdotes que je pourrais raconter c'est, concernant Julie Depardieu, les trois premières semaines. J'ai tourné seul avec Julie, elle n'a jamais joué avec quelqu'un d'autre, elle faisait ses photos. C'est quelqu'un qui est une râleuse, qui dit franchement ce qu'elle pense, elle était assez grognonne sur ce tournage et détestait la nature sauf la nature quand il y a un homme. Par exemple, elle aime beaucoup la nature avec des vignes, mais la nature sauvage ne l'intéresse pas. En même temps je trouvais ça très beau par rapport au personnage du film qui est un peu renfermé. Il y a des petits détails par exemple : bien qu'elle soit en pleine nature, elle insistait pour fermer sa voiture à clé. Elle n'a pas confiance dans les gens de la campagne. C'est quelqu'un qui a beaucoup donné pour ce film parce que c'est quelqu'un qui est très sociable et j'étais absolument ravi, ébloui par son travail. L'avantage d'être une petite équipe c'est qu'on a pu attendre la lumière, un peu comme les photographes. J'ai rencontré des photographes qui travaillent sur les paysages, ils posent leur appareil et puis ils attendent. Ils regardent la cellule et quand la lumière arrive au niveau qu'ils souhaitent, c'est à ce moment-là qu'ils font la photo ; il y a beaucoup d'attente aussi.

Je voudrais savoir comment sont faites ces photos, je suppose qu'elles sont faites toujours à la même heure, au moment où elles ont été faites précédemment. Mais que se passe-t-il si les conditions climatiques ne sont pas favorables ?

John Lvoff : En principe, c'est le même jour, mais si effectivement il n'y a rien de visible, ils reviennent le lendemain. Il y a tout un protocole qui est assez amusant, par exemple : pour les photos qui sont faites en pleine campagne, ils plantent un piquet métallique et le photographe qui doit venir l'année suivante vient avec un détecteur de métaux pour retrouver la marque et refaire la photo. Et bien sûr il y a la description et la hauteur de l'objectif, la vitesse, etc. Les photos qui sont dans l'hôtel sont toutes des photos de l'Observatoire Photographique de Anne-Marie Filler, qui elle cherche surtout la lumière. Cette anecdote des, je ne sais pas si on dit "des 5 familles" ou "des 7 familles" des arbres et de la lumière, c'est justement son obsession. Et d'ailleurs, pour la plupart des photographes, c'est la lumière qui les intéresse.

Quels sont vos liens avec la photographie, êtes-vous vous-même photographe ?

John Lvoff : Je suis un très mauvais photographe, mais j'aime énormément ça. Au départ, je n'étais pas fait pour faire du cinéma, j'ai fait des études de phénoménologie. J'ai étudié Merlo Pontì, qui avait fait un discours en 1959 sur la relation entre la phénoménologie et le cinéma et j'ai voulu travailler sur un film pour connaître un peu la grammaire du cinéma avant de retourner à la philosophie. J'ai eu la chance de travailler sur un film qui s'appelait Providence d'Alain Resnais, et dès la 2e semaine, j'étais promu second assistant parce que j'avais écrit 80 pages sur *L'année dernière à Marienbad* car Resnais trouvait que je ne pouvais plus être stagiaire mais second assistant, et j'ai adoré le cinéma. À partir de ce moment-là, je me suis toujours senti coupable d'être payé pour travailler sur des films parce que ça a été une telle joie que de travailler sur des films. Et depuis 1975, chaque fois que je travaillais sur un film, j'achetais quelque chose qui avait à voir avec la photo, donc j'ai des appareils photo depuis le Minox jusqu'à cette chambre, appareil panoramique... J'aime beaucoup faire de la photo.

Julie Depardieu n'a pas le choix de son cadrage, elle doit retrouver le cadre de celui qui l'a précédée, mais je me demandais si, dans le cadre de la mission photographique, le photographe avait le choix de son point de vue ou bien est-ce que ces points de vue lui étaient imposés par l'autorité supérieure ?

John Lvoff : Au tout départ, la mission a été approuvée en Conseil des Ministres en 1989. Ils ont choisi 16 photographes qui avaient, au départ 3 ans pour faire 100 photos. Sur ces 100 photos que faisait chaque photographe, ils en ont choisies 40 de chaque photographe. Chaque photographe avait une problématique à couvrir. C'est-à-dire qu'il y avait le ministère de l'Environnement, la collectivité locale et le photographe qui décidaient de traiter une certaine problématique. Par exemple, Raymond Depardon a couvert la signalétique sur les routes départementales de l'Hérault, il était libre de faire les photos qu'il voulait mais il devait couvrir cette problématique. Une autre photographe, dont je ne me souviens plus le nom, devait photographier les aires de stationnement des grandes surfaces. Un autre a fait un parc régional. Différentes problématiques, donc. François Seguin est à l'origine de la mission et ce qui est très intéressant, c'est qu'au départ ils ont choisi des photographes auteurs artistes. L'idée étant que l'artiste est peut-être en avance sur son temps et que justement lui verrait l'intérêt d'un certain point de vue sur une certaine problématique. Il y a un photographe, par exemple, qui s'appelle John Davies, et qui fait des photos dans de petits bourgs. Et il y a une photo qui m'a marqué, c'est pour cela que je l'ai recréée dans le film : il

fait une photo d'un monument aux morts et quelques années plus tard, ça devient un terrain de boules et quelques années plus tard, ça devient une aire de stationnement ; le monument a disparu.

C'est aussi ce qui me touche beaucoup, le fait qu'il y ait beaucoup de lieux qui disparaissent.

Je suppose que vous le savez, mais cette mission photographique est la version moderne d'une mission beaucoup plus ancienne...

John Lvoff : Absolument, mille huit cents...

Et qui était prise en charge par le ministère de l'Agriculture, et donc actuellement, dans la photothèque du ministère de l'Agriculture, dans un sous-sol, il y a des milliers des plaques qui ne font plus rien, qui sont en voie de perte, qui sont un trésor inestimable sur l'évolution des paysages depuis la fin du XIXe siècle.

John Lvoff : C'était lié à l'érosion, c'était la culture de vigne en montagne et les effets de l'érosion, c'était effectivement la première mission. La France est unique au monde à faire ça, d'ailleurs cette mission aimerait diffuser ce protocole, encourager d'autres pays à le faire.

Peut-être en contrepoint à ce qui vient d'être dit et à la question qui a été posée concernant l'évolution, la transformation, la déperdition du paysage, maintenant je me tourne davantage vers le cinéaste que vous êtes. J'ai le sentiment d'une très grande et terrible permanence, peut-être dans une dimension à la fois contemplative, le choix du paysage, mais je crois que toute la construction de votre film est une sorte d'éloge, un petit peu comme, je ne veux pas offenser les années qui vous ont marqués, un peu la sagesse que vous évoquiez tout à l'heure et qu'on trouve chez certains dans leur maturité. On pense à Claude Simon dans *Les Géorgiques*, c'est-à-dire que finalement, au-delà des petites histoires de nos destinées humaines, il y a cette sorte de grande leçon de permanence qui est donnée par la nature et par les grands paysages. Il y a toute une tradition classique et un peu stoïcienne là-dedans jusque dans le dernier Poussin, par exemple.

John Lvoff : Oui, c'est vrai que, je ne sais pas si ce sont mes origines russes où le respect que je porte à mon père, il m'arrive de me promener avec lui dans la nature. Et mon père me montre souvent un paysage et me dit : « regarde comme elle est belle cette nature et regarde comme elle est indifférente à nous ». Et c'est une chose qui me frappe. La notion du temps ou de l'immobilité est aussi quelque chose qui me travaille : le premier film que j'ai réalisé était une adaptation d'un roman de Jean-Philippe Toussaint qui s'appelle *La salle de bain* et qui traite beaucoup de l'immobilité. Quand j'étais adolescent, j'étais en internat dans un monastère bénédictin, je me suis beaucoup intéressé au bouddhisme et ces moines américains voulaient m'envoyer à Kyoto faire des études de bouddhisme. Donc il est vrai que la notion de permanence, d'immobilité est quelque chose qui me travaille.

J'ai jeté un froid en parlant de bouddhisme...

Qu'est ce que je peux dire d'autre sur ce film ? Par rapport à cette mission sur le paysage, j'ai parlé au départ à François Seguin. S'il n'y avait de jugement, si c'était juste un constat, pourquoi ne ferait-il pas des photos satellite où l'on peut voir des sites comme ça. Il m'a répondu que ce ne serait pas la même chose car justement, le paysage implique le regard de l'homme. Dès qu'il y a le regard de l'homme, il y a l'émotion. Et c'est pour ça que je pense, bien que le Ministère dise qu'il ne porte pas de jugement sur l'évolution du paysage, je pense

qu'il y a au départ cette notion de dégradation. Là, je prépare un cours sur le cinéma que je vais donner à la Sorbonne, et je vois des vieux films américains. Et déjà, dans ces vieux films, des gens se plaignent du temps et des paysages qui changent, tel *La splendeur des Amberson* où on critique l'avènement de l'automobile.

Il y a aussi dans le film, et là ce n'est pas forcément votre décision, une double polarité entre la couleur du film et la couleur même de l'actrice et puis tous les clichés en noir et blanc. Cela intervient même lorsque l'on a ces vues frontales où l'image de l'écran est divisée en deux : on a à gauche Alice et à droite la chambre. La chambre noire, noir et grise si on veut et qui va produire des images noir et blanc ; on a ici cet écart que la photo peut donner lorsqu'on utilise le noir et blanc. On sait qu'on peut faire aussi des ektsas en couleurs ; la mission n'a pas pour vocation d'enregistrer les phénomènes chromatiques sur les paysages.

John Lvoff : c'est vrai. Personnellement, j'ai tendance à préférer le noir et blanc. Malheureusement, ça devient de plus en plus compliqué de tourner des films en noir et blanc car la plupart des films ont besoin d'un financement de télévision. Je me rappelle mon premier film, *La salle de bain*, qui était en noir et blanc. À l'époque, il y avait la Cinq de Berlusconi, et un bras droit de Berlusconi qui s'appelait Frichero, était un peu à la tête de cette chaîne. Il adorait le film et voulait absolument acheter *La salle de bain* pour la Cinq française, la Cinq italienne, le marché italien. Berlusconi avait confiance en lui, était prêt à acheter et puis ils ont parlé avec les commerciaux de la chaîne qui ont dit : « si jamais vous passez ce film, on ne vous garantit aucune rentrées publicitaires ni avant ni après le film. Donc si vous voulez vous faire plaisir et montrer un film en noir et blanc, allez-y, mais nous, nous ne vendrons aucune publicité après ou avant le film ». Ils n'ont pas acheté le film parce qu'il était en noir et blanc...

Je voulais parler de l'intrigue : le détail dans la photo, qui révèle un secret, qui engage dans une aventure insoupçonnée. Je ne sais pas si dans les photos de paysages, on recherche aussi si l'on voit des personnages, on imagine leur histoire...

En principe, dans la mission, ils doivent éviter l'avant-plan puisque ce sont vraiment des photos sur le paysage. En même temps, et c'est peut-être influencé par mon adolescence et mon intérêt pour le bouddhisme, si vous regardez l'art japonais, l'arrière-plan est plus important que l'avant-plan. D'ailleurs, je ne sais pas si vous avez vu un film de Robert Altman qui s'appelait *Brewster McCloud*, c'est un film où tout ce qui se passe à l'arrière plan est extrêmement drôle, plein de blagues... Et j'ai découvert, en fait, que le directeur de la photo de ce film était d'origine japonaise et je me demande s'il n'y a pas eu une influence... Mais pour la mission, le sujet c'est l'arrière-plan justement. C'est pour cela qu'elle vient refaire la photo. Parce qu'il y a ce tracteur qui est entré. Et la raison pour laquelle elle pleure [à la fin du film, ndlr] c'est parce qu'on ne peut pas retourner en arrière, elle ne peut pas faire revivre ce fameux Alain, voilà, c'est ça mon idée. Je ne sais pas si ça a été compréhensible, mais en gros, c'est ça l'idée.

Il y a des points de vues très techniques quand même et il faut être un peu initié, ce qui n'est pas mon cas. Lorsqu'elle est avec son amie Juliette et qu'elle dit traduire les pensées de Peter, quand elle dit : là, le paysage est ouvert, là, il n'y a pas de ligne de fuite... Est-ce que vous pouvez nous en dire plus pour ceux qui, comme moi, ne savent pas trop décrypter ce genre de choses ?

John Lvoff : Le principe, il y en a qui ne seraient pas d'accord sur cette définition de la ligne de fuite, le principe pour moi, c'est cette Alice, Julie Depardieu, qui petit à petit commence à rentrer dans ce personnage de Holm et commence à devenir Holm. C'est pour ça qu'elle arrive à trouver le raisonnement. C'est d'ailleurs pour ça que plusieurs techniciens sur le tournage m'ont demandé : est-ce qu'il y a une relation quasi amoureuse entre Juliette et Alice dans le film ? Et pour moi, c'était intentionnel cette idée que, petit à petit, cette Alice devient le personnage et c'est pour ça que la compagne ou la maîtresse de ce personnage commence à l'aimer et inversement. Mais revenons à ce vieux réalisateur : je laisse l'ambiguïté. Ce qui rend mes films plus difficilement commerciaux puisqu'il n'y a pas un concept imposé. Aussi, quand dans le film, le monteur son du film m'a demandé ce que je voulais, je lui ai dit qu'en fait, c'était l'histoire d'un fantôme et que je voulais rendre ce Holm présent tout le long du film. Chaque fois que Alice est sous le drap, il y a, très discrètement, la respiration de Holm. C'est pour ça qu'à la fin du film, quand elle dit "Bonne nuit !", il y a le rideau de la fenêtre qui bouge alors que la fenêtre est fermée, et elle dit : bonne nuit ! Il y en a qui le voient et d'autres qui ne le voient pas, mais il y a sans cesse des indices du passé de Holm.

Quel est la signification du site archéologique ?

John Lvoff : Ce site, dans le film, c'est une frustration. On n'a pas eu les moyens de le recréer - je ne sais pas si vous avez vu, il y avait une photo dans le Monde, il y a quelques années, de chevaux enterrés avec des cavaliers – ça coûtait trop cher. Donc j'ai mis ces bâches en plastique car je voulais créer cette idée, presque d'âmes du passé qui reviennent, avec une sorte de respiration. Il y a la respiration du photographe et il y a ce côté un peu fantomatique que j'ai découvert lorsque j'ai fait mon deuxième film. J'ai tourné au musée gallo-romain de Lyon. Mon deuxième film s'appelait *Couple et amant* - c'est un très mauvais titre qui faisait penser à un film porno et j'ai eu beaucoup de difficultés à avoir des autorisations de tournage. J'ai dû rencontrer le conservateur du musée pour le convaincre que je ne faisais pas un film porno. Cet homme était très agressif au départ, avait un certain dédain pour le cinéma. Je lui ai donné la réplique en lui disant que, de toute façon, l'art grec est supérieur à l'art romain. Il a ri, il a dit : « vous avez raison », il a sorti la bouteille de whisky et on a discuté pendant trois heures. Et cet homme m'a dit qu'il faisait partie de cette commission qui, chaque fois qu'il y a découverte d'un site archéologique en France, va tout de suite voir le site pour définir sa valeur archéologique, et ça peut retarder des travaux dans ce lieu. Alors je lui ai dit : « mais c'est très simple ce que vous faites. Vous n'avez qu'à dire à chaque fois que c'est très important. Qu'avons-nous à faire de nouveaux Carrefour ou Auchan par rapport à un site archéologique ? » Il m'a expliqué qu'il avait eu ce dilemme, à Bordeaux. A cette époque-là ils étaient en train de construire une FNAC. En creusant pour faire le parking, ils ont découvert un site archéologique et il devait décider si c'était très important ou pas. Il se disait que s'il empêchait cette FNAC de se construire, il y aurait beaucoup de gens qui ne pourraient pas travailler, il y aurait moins d'emploi à Bordeaux, et finalement il a dit oui. Donc l'idée du site archéologique est quelque chose qui me travaille depuis longtemps. Dans un tel lieu on peut apprendre aussi de la mort et du passé.

D'ailleurs, chaque fois qu'Alice allait sur le site, elle en apprenait un peu plus sur Holm.

Je voulais revenir sur la technique de la mission : est-ce qu'il y a un temps défini pour prendre les photos des sites sélectionnés ?

John Lvoff : Les missions, en gros, se font au printemps. Marie Filler, en général commence en avril et finit à la mi-mai ses 40 photos. Ils doivent ensuite les donner, elles sont

numérisées, elles sont d'ailleurs disponibles. Ils prennent chaque photo, font une description du site très détaillée et chaque changement est en gras. Par exemple : il y a un photographe qui s'appelle Thomas Cusset qui fait des photos en Bretagne. Il y a une photo où il y a 3 barques sur une plage, l'année suivante, il n'y a plus que 2 barques. Alors le scientifique écrit dans son rapport : Il n'y a plus que 2 barques. Est-ce que la troisième barque a coulé, est-ce que c'est dû à la marée haute, est-ce la pêche... Ils essayent d'étudier toutes les possibilités. Il y a même les histoires d'élagage d'arbres, une année où l'élagage s'est fait plus tôt. C'est très amusant, c'est presque un travail de détective. Quand on a voulu faire le film, on est allé au Ministère et on a demandé s'il fallait payer des droits pour l'utilisation des photos et François Seguin m'a dit : ces photos vous appartiennent, ces photos sont à la France et donc, si vous avez l'accord du photographe, vous pouvez les utiliser.

Vous pouvez donc les consulter, je crois qu'il y a même des CD qui existent avec toutes les photos.

Je ne veux pas jouer le trouble-fête, il n'y a que moi qui critique le film. Quand on pense à *Blow up* d'Antonioni, ce que je reproche à votre film c'est que vous auriez pu plus exploiter le mystère de ce photographe disparu, on a l'impression que ça manque un peu au scénario.

John Lvoff : Peut-être. Honnêtement, je n'ai jamais pensé à Antonioni. J'ai présenté le film à Venise et on m'a parlé d'Antonioni. Je l'aime beaucoup et dans mon premier film, il y a une partie de tennis sans balle de tennis dans la salle de bain qui visiblement doit être influencée par Antonioni. Effectivement, on a peut-être eu une difficulté à l'écriture du scénario pour trouver une solution au mystère, ou corser plus le mystère. Peut-être ai-je été trop timide en ne voulant pas trouver une résolution. Je comprends qu'on puisse ressentir cette frustration, mais pour moi, le film portait surtout sur la transmission. Le mystère n'était pas tellement important pour moi. L'important était la transmission du regard de l'homme à cette jeune photographe. Quand j'ai commencé à écrire le scénario avec Camille Fontaine, elle m'a demandé : « qu'est-ce que tu veux faire comme film ? Est-ce l'histoire de quelqu'un qui devient artiste, une vraie photographe, ou bien est-ce l'histoire d'une jeune femme qui devient une femme ? » Et je lui ai répondu : « les deux mon général ! » Pour être photographe, il faut peut-être plus apprendre à vivre. La technique, c'est rien du tout. C'est surtout l'apprentissage de la vie qui compte. La raison pour laquelle je fais des films est peut-être très égoïste. Je fais un film pour essayer de comprendre des choses sur moi-même et, malgré mes origines un peu bâtardes, je me considère comme quelqu'un d'assez normal. Si quelque chose m'intéresse, ça peut intéresser d'autres personnes. Et pour moi c'était vraiment cet apprentissage du sourire, rester sur cet air. C'était plus ça, mais je comprends tout à fait qu'on puisse avoir cette frustration. J'ai deux frères, hommes d'affaires au Etats-Unis, et chaque fois qu'ils voient un de mes films, ils disent : « ça ne va pas faire vendre de pop-corn ».

Sans aller jusque-là, quand même, c'est dommage, ça aurait été intéressant d'exploiter ce côté du scénario, et de garder le mystère. Ça n'empêchait pas de faire évoluer Julie Depardieu. Je trouve, quand même que la photographie encombre le film et qu'il manque ce côté mystérieux et que le scénario, là, pêche. C'est une critique très gentille...

John Lvoff : Je comprends et chaque fois j'espère progresser. J'aimerais beaucoup ne pas avoir à écrire mes propres scénarios, je suis très admiratif des scénaristes et j'aimerais écrire moins et avoir plus de l'écriture d'un autre. Effectivement, il y a une faiblesse.

Vous pouvez nous préciser la date de sortie du film ?

John Lvoff : En principe, il sort en février et serait distribué par Pierre Grise qui est, à la fois, producteur et distributeur.