

Andrei Zviaguintsev



L'œuvre au noir Jean-Dominique Nuttens

SIX ANNÉES se sont écoulées depuis qu'Andrei Zviaguintsev a réalisé *Faute d'amour*, son dernier film à ce jour. Son œuvre qui ne compte que cinq longs métrages s'impose pourtant comme l'une des plus singulières du cinéma contemporain, à l'image de celle de son aîné Andreï Tarkovski, auquel il est souvent comparé et avec qui il partage désormais le choix de l'exil face au comportement de son pays natal. En espérant que le cinéaste retrouve la possibilité de tourner et que son œuvre s'étende, s'approfondisse, revenons sur quelques traits de ses films qu'on peut voir et revoir, en les découvrant à chaque fois en fonction de notre état du moment.

Famille

Les récits de Zviaguintsev prennent toujours pour cadre une famille et tous abordent les relations entre parents et enfants. Un père réapparaît après douze ans d'absence et emmène ses deux fils dans un voyage initiatique (*Le Retour/Vozvrashcheniye*, 2003), une femme annonce à son mari qu'elle attend un enfant qui n'est pas de lui (*Le Bannissement/Izgnanie*, 2007), une autre demande à son époux de venir en aide au fils qu'elle a eu d'une précédente union (*Elena*, 2011), un homme met en danger sa famille pour sauver sa maison (*Leviathan*, 2014), un couple se sépare et se trouve embarrassé de l'enfant né de leur mariage (*Faute d'amour/Nelyubov*, 2017). Dans les trois premiers films, le cadre familial est presque

Un voyage initiatique (*Le Retour*)

exclusif, le monde extérieur n'apparaît que fugitivement. Dans les deux derniers, la société est plus présente, à travers le pouvoir dans *Leviathan*, les services de police et le groupe de recherche des enfants disparus dans *Faute d'amour*. Cette évolution correspond à une présence plus forte des caractéristiques de la société russe, même si la dimension universelle du sujet demeure intacte (*Leviathan* nous montre le pouvoir russe mais s'inspire d'une histoire survenue aux États-Unis, de sorte qu'il décrit surtout la capacité du pouvoir de broyer l'individu toujours et partout). Le récit est donc concentré autour d'une cellule. La concentration est aussi celle des titres, tous constitués d'un mot unique en russe (le cinéaste et son traducteur ont longtemps cherché un mot français unique pour *Faute d'amour*, *Loveless* en anglais, sans y parvenir).

Zviaguintsev inscrit ses récits familiaux dans des lieux qui deviennent des personnages à part entière et entraînent les spectateurs dans le monde ainsi créé. Ces paysages n'ont rien de proprement russe et sont porteurs d'abstraction dans leur beauté comme dans leur caractère inquiétant. Les étendues horizontales d'eau et de terre du *Retour*, qui cohabitent avec les lignes verticales des conifères sont emblématiques, comme le paysage marin de *Leviathan* avec ses carcasses de bateau et son gigantesque squelette de monstre marin, mais il en va de même du paysage vallonné du *Bannissement* ou des deux appartements d'*Elena*.

Icônes

Ces différents éléments confèrent aux films une dimension mythologique que viennent renforcer les multiples références religieuses. Comme celui de la Genèse, le récit du *Retour* s'organise en sept jours, qui viennent s'inscrire en sous-titres alors même que le passage des jours et des nuits est aisé à percevoir pour le spectateur. Dans *Leviathan*, pouvoir temporel (le maire) et pouvoir spirituel (le pope) se coalisent pour assurer leur domination sur les citoyens. Dans *Elena*, la religion est un sujet de bref affrontement au sein du couple. « Les derniers seront les premiers »,



déclare Elena pour convaincre son époux d'aider son fils qu'il juge fainéant. « Des contes pour les pauvres et les crétins, ces histoires bibliques. L'égalité et la fraternité n'existent que dans vos histoires bibliques », répond celui qui va mourir peu après, de la main de sa femme. Les images religieuses surgissent ici ou là dans le déroulement de l'action : Ivan et Andreï, les enfants du *Retour*, cherchent dans un livre d'icônes une photo de leur père pour s'assurer que l'homme couché dans la chambre est bien celui-ci, et la trouvent à une page où est représenté le sacrifice d'Isaac. Les enfants du *Bannissement* réalisent un puzzle représentant *L'Annonciation* de Léonard de Vinci alors que leur mère se meurt après un avortement. Dans *Elena*, le personnage principal se rend dans une église devant une icône de la présentation de Marie au temple, tandis que derrière elle, une peinture murale représente le diable sur un trône. Il n'y a que dans *Faute d'amour* que toute trace du religieux semble avoir disparu. Son dernier vestige est « le barbu » qui dirige l'entreprise où travaille Boris, et qui exige de ses employés qu'ils soient tous mariés, commandement avec lequel chacun s'arrange allègrement. Le sujet même du film est l'absence de toute forme de spiritualité, la solitude absolue des individus que tout tourne vers eux-mêmes. Relevons aussi la présence d'ouvrages en ruine ou à l'abandon, comme ce bateau où abordent les enfants dans *Le Retour*, l'église isolée du *Bannissement*, celle en ruines de *Leviathan* où des jeunes se rassemblent le soir autour d'un feu, le bâtiment dans la forêt qui servait de cachette à Aliocha et que fouillent les enquêteurs dans *Faute d'amour*.

Alchimie

Le travail sur l'image est toujours impressionnant. Souvent, les couleurs les plus chaudes sont atténuées, voire gommées, comme dans *Le Retour*, qui semble dominé par une teinte bleu-gris. *Leviathan* aussi est filmé en couleurs froides et son paysage de mer a des allures de fin du monde. Dans *Faute d'amour* encore, tout est sombre. Seuls se détachent le blouson rouge d'Aliocha, la rubalise censée indiquer les endroits dangereux de la forêt, les gilets orange de l'équipe de recherche, comme autant de petites lumières dans la nuit uniforme de l'indifférence. Le cinéaste s'inspire souvent de la peinture pour concevoir l'image de ses films. *Adam et Ève chassés de l'Éden* de Masaccio a influencé la couleur du *Bannissement*, tandis qu'un tableau d'Andrew Wyeth a inspiré la maison où vient s'installer la famille. Dans *Leviathan*, mais aussi dans *Elena*, on perçoit



l'influence des tableaux d'Edward Hopper qui mettent en scène la solitude des individus. Après *Le Retour*, Zviaguintsev a toujours travaillé avec les mêmes collaborateurs sur les postes essentiels : Oleg Néguine au scénario, Mikhaïl Kritchman comme chef opérateur, Andreï Ponkratov pour le décor et Anna Bartouli pour les costumes. La stabilité de cette collaboration explique sans doute une part de l'exceptionnelle cohérence de l'univers créé par le réalisateur. Mais elle vient aussi et surtout de l'ambition du réalisateur dans l'exercice de son art, qu'il a exprimé ainsi : « Sentir l'Image, c'est réussir à filmer de manière telle que ce qui est invisible, mystérieux, donne sa forme au visible, imprègne l'atmosphère. Les choses se mettent à fonctionner et acquièrent une dramaturgie sémantique. C'est comme si l'objet se dédoublait, il accède à un gradient supérieur. De simples « têtes » deviennent des « figures », une « chanson » devient un « chant »... Les significations s'ordonnent alors autour du drame. C'est un processus qui relève de l'alchimie¹. »

Alchimie. Ici peut-être est l'origine d'un malentendu. L'œuvre du cinéaste est parfois jugée trop sombre, voire hautaine. C'est que l'œuvre au noir est l'une des étapes du grand œuvre alchimique censé transformer le plomb en or. Andreï Tarkovski déclarait : « Chaque film devrait être pour l'auteur et pour le spectateur un acte moral purificateur. » De son côté, Zviaguintsev affirme : « Un vrai film, c'est toujours un miroir magique. J'aime bien cette expression qui dit que ce n'est pas tant nous qui voyons le film que le film qui nous regarde². » Son cinéma nous atteint en plein cœur pour peu que nous admettions qu'il parle de nous, que nous acceptions d'être transformés par lui. Le cinéaste dit aimer la forme du cercle, du rondo, qui le conduit souvent à terminer le film à l'endroit où il l'a commencé. Cette figure, qu'il accompagne parfois d'une répétition musicale, invite chacun à faire retour sur le chemin parcouru à l'écran... et en soi-même.

1. *Elena – Histoire du film d'Andrei Zviaguintsev*, Andreï Zviaguintsev, Mikhaïl Kritchman et Oleg Neguine, Cygnet, 2014, p. 229.

2. *Id.*, p. 180.

Un tableau d'Andrew Wyeth a inspiré la maison
(*Le Bannissement*)

Paysage mythologie (*Leviathan*)

« Je dois travailler, c'est mon oxygène »*

Entretien avec Andreï Zviaguintsev par Eugénie Zvonkine



Andreï Zviaguintsev photographié par son épouse Anna Matveeva

* Propos recueillis à Paris, le 23 mars 2023, et traduits du russe.

Eugénie Zvonkine : **Faute d'amour, votre dernier film en date, est sorti en France en 2017. Les cinéphiles français n'ont pas forcément eu de vos nouvelles depuis. Que s'est-il passé dans votre vie durant toutes ces années ? Nous savons qu'il y a eu la maladie d'abord, une forme grave de Covid, puis la guerre déclenchée par la Russie en Ukraine. Vous vivez désormais en France. Est-ce que le fait d'être en France a une logique pour vous ou est-ce un hasard biographique ?**

Andreï Zviaguintsev : La logique est très simple. Pour moi, le cinéma européen, c'est un cinéma d'auteur. Donc en tant que cinéaste, je peux être sûr que je pourrai faire ce que je veux faire. Tous mes films se sont faits avec une liberté totale. Je n'ai jamais eu à rendre compte de mes décisions à personne, ni dans le choix des acteurs, ni dans celui des décors, ni pour ce qui est de la durée des films. Je n'ai jamais fait appel à un *script doctor* ni changé une ligne de dialogue sauf si j'étais moi-même convaincu qu'il le fallait. C'est moi qui décidais que tel film ferait 1 h 40 et tel autre 2 h 20. Tous les choix artistiques me revenaient. J'espère qu'en France, je pourrai avoir le même privilège dans mon travail. Pour moi, la France est la Mecque du cinéma, la patrie du cinéma. Ici, c'est différent du système américain, où le *final cut* revient souvent au producteur. Ici, je crois que c'est le cinéaste-auteur qui est roi. La guerre m'a surpris en plein milieu de mes soins. J'ai été hospitalisé pendant un an, depuis je suis en convalescence. Désormais, je peux à nouveau marcher par moi-même et parler.

Tout de suite après le début de l'invasion, dans l'émission vidéo *Radio Doline*, vous vous êtes exprimé contre la guerre, mais vous n'aviez presque pas de voix...

En effet, je me souviens, on m'entendait à peine [*imitant sa propre voix très faible*] : « Non à la guerre ! » C'étaient les premiers jours après l'invasion, et j'ai enregistré ce message, même si je parlais avec difficulté.

Vous sentez-vous d'attaque pour reprendre le travail ?

Oui, s'il faut partir en expédition demain, si je trouve les financements, je



peux commencer à tourner tout de suite. Désormais, mon principal problème, c'est plutôt que tout mon environnement professionnel familier est inexistant. Le bureau où j'avais l'habitude de travailler et où je faisais la préparation, mais aussi le montage de mes films, mes collaborateurs, producteur, assistants, chef opérateur, scénariste, bref, toute mon équipe que j'avais avant sous la main est éparpillée dans le monde entier. Or, on ne réalise pas un film par visioconférence. Si je tourne, j'aurai besoin de réunir cette équipe.

Justement, lorsqu'on regarde les génériques de vos films, on voit que vous êtes très fidèle à vos collaborateurs. Vous travaillez avec le chef opérateur Mikhail Kritchman depuis votre premier film et avec votre scénariste, Oleg Neguine, depuis le second.

Un jour, en montage, j'ai mis le générique d'*Elena* à la fin de *Léviathan* et j'ai compris qu'il n'y avait presque rien à modifier ! Jusqu'aux seconds assistants. Je travaille toujours avec Andreï Dergatchev : c'est lui qui a composé la musique du *Retour*, et depuis le film suivant [*Le Bannissement*], il est aussi ingénieur du son sur mes films. Pour ce film,

il avait entremêlé les chants catholiques (*Kyrie eleison*, etc.) dans une sorte de « vrombissement » continu. Il a synthétisé le même type de son pour *Léviathan*.

Pourquoi cette fidélité ? Comment travaillez-vous avec votre équipe ?

C'est leur perfectionnisme, le degré de sérieux avec lequel ils abordent leur travail qui me permet de me fier à eux. Et puis, avec un collaborateur, il faut trouver un langage commun, on perd beaucoup de temps à faire cela. J'ai beaucoup de chance, car j'ai trouvé les bonnes personnes très tôt dans mon parcours. J'ai rencontré Mikhail Kritchman dès le premier film, et maintenant je n'imagine pas travailler avec quelqu'un d'autre. Même chose pour Andreï Ponkratov, le directeur artistique. Je l'ai rencontré sur *Le Bannissement*, et je ne vois pas pourquoi je changerais. Même si je voulais une esthétique très différente dans un autre film, je pense qu'il serait parfaitement capable de le faire. Je crois qu'il serait même de relever n'importe lequel des défis d'un futur projet. Je travaille aussi avec ma monteuse, Anna Mass, depuis longtemps. Elle choisit de ne pas lire le scénario pour que le film naisse sous ses yeux durant le montage. Je me sens

bien avec ces personnes. Grâce à elles, je peux obtenir le degré de détail, d'orfèvrerie que je souhaite dans chaque aspect de mon film, et c'est ce qui m'importe. Ainsi, Oleg Neguine sait déjà comment j'aime écrire, que je n'ai pas besoin d'être stimulé par une écriture littéraire, il n'est pas nécessaire de tout décrire comme le ferait Nabokov, j'aime que ce soit rédigé de façon sobre et assez technique. C'est après que l'on prend des décisions artistiques. On commence à discuter : tu te souviens de tel film, de tel tableau ? Si on faisait comme ça ? Avec quelle caméra pourrait-on obtenir ce type d'image ? Vous vous rappelez comment, dans *Le Temps du loup* de Haneke, tout est souvent plongé dans l'obscurité, avec juste une minuscule source de lumière dans le champ ? Ce sont des images incroyables. C'est comme pour *Léviathan*, nous l'avions écrit pour que cela se passe dans un petit village perdu du fin fond de la Russie, et puis nous avons trouvé ce

J'ai rencontré Mikhail Kritchman sur *Le Bannissement*, et je ne vois pas pourquoi je changerais (*Le Bannissement* : Konstantin Lavronenko, Maria Bonnevie)



lieu au bord de la mer de Barents. Nous avons visité toutes les petites villes et les villages autour de Moscou dans un périmètre de 400 km, plus de 50 villes. Dans la première version du scénario, la mairie et le bâtiment de la police devaient être rasés à la fin, on visitait donc les places centrales pour y choisir un lieu où construire ces bâtiments qui seraient ensuite détruits. Puis, nous avons découvert quelques photos du village de Teriberka sur GoogleMaps, et en trois jours, nous avons visité et validé ce lieu pour tourner. Nous avons trouvé l'emplacement au bord de la mer où serait construite la maison de Nikolai. Le film naît comme ça, de façon informelle, dans des discussions avec mes collaborateurs. De la même manière, je ne sais jamais quel acteur jouera le rôle au moment où nous écrivons. La seule exception, c'est Roman Madianov, je savais d'avance qu'il jouerait le maire dans *Léviathan*. Il faudrait demander à Oleg, mais je crois que cela n'a rien changé à notre travail d'écriture. Peu à peu, l'écriture s'ajuste, elle se modifie au fur et à mesure des choix que l'on fait pour le découpage ou la distribution des rôles.

Le film naît comme ça, de façon informelle (Andrei Zviaguintsev pendant le tournage de *Léviathan*)

Je ne sais jamais d'avance quel acteur jouera le rôle (Andris KeiĶs dans *Faute d'amour*)

Pourtant vous avez un cinéma tellement visuel qu'on imaginerait aisément que ce sont des images qui s'imposent à vous en premier, avant l'histoire.

Non, pour moi, c'est toujours l'idée qui apparaît d'abord, et la chair du film se constitue peu à peu autour de cette ossature.

Vous aviez déclaré de nombreuses fois que vous ne quitteriez pas la Russie, car c'était votre destin d'être un cinéaste russe, même censuré. Mais vous voilà désormais en France.

Je serai toujours un cinéaste russe, c'est dans mon ADN. Mais aujourd'hui, je ne pourrais pas tourner en Russie. Je ne pourrais y lancer aucun des projets qui me tiennent à cœur. Je ne peux pas non plus savoir quel sera mon destin artistique ici, en France. Je sais une chose : je



n' imagine pas ma vie sans cinéma, sans tournage. Aujourd'hui, en Russie, on met des acteurs sur liste noire juste parce qu'ils s'opposent à la guerre, et ils ne peuvent plus tourner. Dans les contrats de production des films, on introduit des clauses qui prévoient des sanctions financières lourdes si jamais un membre de l'équipe s'exprime contre la guerre sur le plateau de tournage ou sur les réseaux sociaux. Pour ne pas prendre de risques, dès le casting, on propose aux acteurs de déclarer leur loyauté à la politique du gouvernement. La société est muselée. La censure est désormais radicale. Il y a déjà des personnes qui ont été condamnées à de la prison ferme. C'est le cas du député Alexeï Gorinov, condamné à sept ans juste pour avoir exprimé à voix haute son opposition à la guerre. Dans une atmosphère aussi étouffante, il est difficile, voire impossible de créer librement.

Votre cinéma se situe entre deux pôles contraires : vous faites des films au propos universel, et en même temps, ils sont très ancrés dans le contexte russe. Elena avait été conçu pour être tourné en Occident avant que vous ne décidiez de le réaliser en Russie, et l'histoire de Léviathan est inspirée d'un garagiste américain.

Nous avions bien eu l'idée de réaliser *Léviathan* comme un « documenteur » quelque part aux États-Unis, mais nous avons très vite renoncé et décidé de le tourner en Russie. Cette histoire est universelle, on la comprend partout dans le



monde. En Europe, en Russie, en Chine. Un réalisateur chinois m'a confié que s'il avait tourné *Léviathan*, il serait déjà en prison. Dans le scénario d'*Elena*, presque rien n'a changé, une fois que nous avons décidé de le tourner en Russie. Sauf une réplique dont je me souviens très bien. Le matin, Vladimir et Elena discutent de ce qu'ils prévoient de faire dans la journée, il lui dit : « Je vais à la salle de sport. » Elle répond : « Je sais. » À quoi il répondait à son tour : « Je sais que tu sais. Ta minutie est sans faille. » C'était d'une courtoisie typiquement britannique. Nous avons enlevé cette dernière phrase, car ce n'est pas ainsi qu'on parle chez nous !

Si je rencontre un scénario français intéressant sur la vie ici, et si je sens que je comprends profondément cette histoire, je pense que je n'aurais pas de réticences à le mettre en scène. Surtout quand le temps aura un peu passé et que je me serai habitué à la vie en France.

Parlons de votre projet actuel de long métrage, que vous aviez lancé il y a un moment, et qui avait été mis en suspens. Où en est-il ?

Le scénario s'appelle *L'Opposition de Jupiter*, c'est sur un oligarque russe. Nous

avons beaucoup travaillé dessus en 2019 : nous avons passé neuf mois à préparer le tournage. Nous avons fait presque tout le découpage, nous avons trouvé les lieux de tournage et les solutions visuelles du film. La préparation était terminée à 80 %. Mais nous avons dû nous arrêter, car un mécène s'est retiré du financement pour des raisons qui lui appartiennent.

En définitive, heureusement que le projet a été mis à l'arrêt, car c'est arrivé en janvier 2020, et en mars, lorsque nous devions être en tournage à l'étranger, la pandémie a démarré. Le producteur aurait subi de terribles pertes, nous n'aurions pas pu mener à bien le tournage. Le destin a ainsi sauvé le mécène, le producteur, et nous-mêmes, d'une certaine manière. Aujourd'hui, le projet me semble de nouveau d'actualité, je dirais même terriblement actuel, pas parce qu'il parle de la guerre, mais parce qu'il permet, je crois, de comprendre l'état d'esprit de la Russie contemporaine.

Je suis en discussions avec des producteurs européens dans l'espoir de pouvoir relancer le projet et de le tourner bientôt. J'attends leur feu vert, je suis comme un marin au bord de la mer dans l'expectative que le vent se lève pour faire avancer sa barque. En ce moment, j'évite même

d'ouvrir le scénario afin de ne pas attiser mon désir, en attendant de savoir ce qui adviendra. Mais quel que soit le contexte de production du film, je ne pourrai jamais renoncer à mon équipe, celle avec laquelle j'ai toujours travaillé et qui a prouvé plus d'une fois la grande qualité de son travail.

Vous avez parlé de cette intransigeance dans l'ouvrage Elena, histoire du film d'Andrei Zviaguintsev (Cygnnet, 2014), paru en français. On y trouve votre échange épistolaire avec un potentiel producteur qui cherche à se mêler de vos décisions de cinéaste. Comment avez-vous fait pour toujours trouver en vous la force d'insister à ce point, et ce, dès le premier film ?

En effet, dans ce livre, on trouve une version du scénario (pas la dernière, car je trouvais plus intéressant que le lecteur puisse voir comment le projet a évolué), ma note d'intention, mon journal de tournage, des entretiens avec Mikhaïl Kritchman et moi, un texte

Le degré de détail, d'orfèvrerie que je souhaite dans chaque aspect de mon film (Nadejda Markina dans *Elena*)



d'Oleg Neguine et cet échange épistolaire. Quand on pensait faire le film avec un producteur britannique, il m'a envoyé une liste détaillée des modifications à apporter au scénario. Je suis tombé de ma chaise en lisant cela, tant j'étais choqué par une telle démarche ! Je lui ai répondu poliment, mais très fermement, et nous n'avons pas travaillé ensemble. Ce sont ces échanges de e-mails qui m'ont motivé pour entreprendre le livre. Un jour, je suis retombé dessus, et je me suis dit que c'était un bel exemple de fermeté et de résistance à la pression extérieure. On peut trouver ce livre aujourd'hui à Paris dans la librairie Éditeurs réunis et à la librairie du Globe.

Pour ce qui est de mon premier film, j'ai démarré avec le producteur Dmitri Lesnevski. Nous avons commencé par des courts métrages, et il a été ravi de mon travail. Il était producteur de télévision et n'y connaissait pas grand-chose en production de cinéma ; il ne savait pas ce qu'était le 35 mm, comment on mesurait le format de la pellicule (en diagonale ?!!). Donc, peut-être grâce à cela, et aussi à notre expérience commune sur

les courts, il m'a accordé une confiance totale. Il a toujours découvert les films terminés. Il en fut de même avec Alexandre Rodnianski. Pour moi, sinon, c'est impossible : comment se mêler du projet de quelqu'un d'autre ? Je suis très mal à l'aise lorsqu'on me demande mon avis sur le projet d'un autre réalisateur. Si on commence à donner des conseils, on est comme un éléphant dans un magasin de porcelaine. On peut discuter de tout, mais la décision finale revient au cinéaste.

En juin, cela fera un an que vous êtes en France. Entre-temps, il y a eu une rétrospective consacrée à votre œuvre à Paris, organisée par l'association l'Usage du monde, et d'autres projections, il y avait des salles pleines. Qu'est-ce que cela vous fait ?

J'aime bien demander combien de personnes voient le film pour la première fois. Ici, je ne crois pas l'avoir fait systématiquement. Je suis heureux qu'il y ait des spectateurs et qu'ils viennent voir ou revoir des films réalisés il y a déjà plusieurs années. *Le Retour* a vingt ans d'existence, cette année. Je suis heureux que mon cinéma intéresse les spectateurs français, et s'ils attendent mon film suivant, c'est important pour moi. Je ne me considère pas comme un cinéaste dont le

but principal est de critiquer la société russe contemporaine. Mais je crois que la violence de celle-ci est devenue telle qu'elle m'a regardé, elle, droit dans les yeux, et je n'ai pas pu faire autrement que d'y réagir. De ce fait, les films que j'ai envie et besoin de faire aujourd'hui ne peuvent pas se faire en Russie. Or, je dois travailler, c'est mon oxygène.

Une dernière question, de cinéophile à cinéophile. Quels sont les films que vous regardez en ce moment ?

Je regarde peu de films récents. Mais j'ai revu beaucoup de films français plus anciens. Pendant que j'étais à l'hôpital, j'ai revu du Melville, je crois que j'ai enchaîné en tout une dizaine de films avec Alain Delon. J'ai voulu découvrir le phénomène Delon d'un peu plus près. J'ai aussi revu des films avec Jean-Paul Belmondo. Mon premier récit, que j'ai écrit à 16 ans, était inspiré par *Le Magnifique*. J'avais même un personnage qui s'appelait Bob Saint-Clar. Je l'imitais [il joue Belmondo fumant une cigarette] !

L'envie de jouer qui vous a mené à votre formation d'acteur est-elle aussi venue de Belmondo ?

Bien sûr ! En plus d'acteurs soviétiques qui étaient mes idoles, son charisme y était pour beaucoup. ■

Géraldine Nakache, Jonathan Zaccai, Agnès Jaoui dans *Le Cours de la vie* de Frédéric Sojcher, © Tabotabo Films et Sombrero Films

les films

Le Cours de la vie
L'Amant de Lady Chatterley
Copenhagen Cowboy



Andrei Zviaguintsev photographié par son épouse Anna Matveeva