JEAN-LOUIS LIVI
PRÉSENTE

FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2026
COMPÉTITION

HAFSIA HERZI · BENOÎT MAGIMEL · BASTIEN BOUILLON · ET MONICA BELLUCCI

HISTOIRES DE LA NUIT

UN FILM DE
LÉA MYSIUS

TAWBA EL GHARCHI · PAUL HAMY · ALANE DELHAYE · SERVANE DUCORPS · TATIA TSULADZE

D'APRÈS LE ROMAN DE LAURENT MAUVIGNIER "HISTOIRES DE LA NUIT" LES ÉDITIONS DE MINUIT
PRODUIT PAR JEAN-LOUIS LIVI

Durée : 1h54 – Format 1.85

AU CINÉMA LE 16 SEPTEMBRE

DISTRIBUTION
Le Pacte
5, rue Darcet – 75017 Paris
tél : 01 44 69 59 59
www.le-pacte.com

PRESSE DIGITALE
Tess de Villeneuve
tessdvpresse@gmail.com

RELATIONS PRESSE
Tony Arnoux
Pablo Garcia-Fons
tonyarnouxpresse@gmail.com
pablogarciafonspresse@gmail.com

Matériel presse téléchargeable sur www.le-pacte.com

SYNOPSIS

Nora, Thomas et leur fille Ida vivent dans une ferme isolée avec pour seule voisine, Cristina, une peintre italienne. Alors que tout le monde prépare une soirée d'anniversaire surprise pour Nora, trois hommes rôdent autour de la maison et s'invitent à la fête, faisant surgir des secrets bien gardés...

ENTRETIEN AVEC LEA MYSIUS

Quelle est la première chose qui vous a séduite dans *Histoires de la nuit* ?

La première chose qui m'a séduite, c'est le titre, que je trouve très beau, puis l'épigraphe : « Il y a pourtant des secrets à l'intérieur des secrets - toujours. » Ça a tout de suite allumé quelque chose chez moi. C'est une promesse de cinéma.

Ensuite, j'ai aimé le côté thriller, film de genre, mais ancré dans la France d'aujourd'hui. Une sorte de *History of Violence* au féminin, dans la campagne française, avec ses réalités, ses problématiques spécifiques et une famille qui peut nous parler à tous.
Le livre aborde des sujets universels et contemporains : le couple, la parentalité, la vie sociale et familiale dans un village isolé, la difficulté des agriculteurs, la solitude, le rôle de l'art…

Connaissiez-vous l'univers de Laurent Mauvignier ?

Je le connaissais et appréciais beaucoup ses livres mais je n'avais jamais pensé à en adapter un. Plusieurs choses m'ont menée à *Histoires de la nuit*. Je me souviens l'avoir acheté en même temps que *Les Jeux de la nuit* de Jim Harrison - j'avais visiblement un désir d'ambiances nocturnes ! Et alors que j'étais au premier paragraphe, je parle à un ami de mes envies de film plus générales et il me dit « Tu devrais lire *Histoires de la nuit* ». Puis j'abandonne la lecture pour partir en festival à l'étranger (vu le pavé, je ne voulais pas l'emporter dans ma valise) et Jean-Louis Livi le producteur de mes deux précédents films me propose un déjeuner à mon retour. Quand je m'installe en face de lui le jour j, il me dit « J'ai les droits d'un livre que je voudrais te proposer. C'est *Histoires de la nuit*. » Je n'avais plus d'autre choix que de le lire ! J'ai dévoré les 600 pages en deux jours et à peine le livre refermé, encore sonnée par la fin, j'ai appelé Jean-Louis pour lui dire que je voulais le faire. Puis j'ai rencontré Laurent pour savoir s'il m'accordait sa confiance, ce qu'il a fait et je l'en remercie.

Ce qui m'a enchantée, c'est la force dramatique du livre mais c'est aussi et surtout son style. Comment Laurent arrive à distordre le temps, à donner à ce moment qui dure à peine plus de 24h dans la vie de ces gens-là autant d'importance et d'épaisseur qu'à un événement majeur comme une guerre ou un tremblement de terre. Il arrive à créer un suspense incroyable avec des phrases très longues. Laurent parle du principe du paradoxe de Zénon : plus la flèche approche de la cible, plus le moment où elle va la toucher semble s'éloigner car on peut toujours ralentir le mouvement. Et plus l'angoisse augmente. Je trouvais ça passionnant à retranscrire au cinéma parce que le cinéma, c'est du temps. Ce qui m'a aussi attirée, c'est la profondeur et la complexité des personnages et leur réalisme.
La ligne dramatique - proche d'un fait divers - pourrait s'apparenter à un scénario de *home invasion movie* plutôt classique mais tout ce qu'il y a autour ne l'est pas. Le huis clos permettait aussi de parler de la famille - un thème qui m'occupe de film en film - mais aussi de montrer un échantillonnage de la société, ses inégalités, ses rapports de force et de questionner l'origine de la violence et sa transmission. Le livre m'a aussi évoqué très fort *La Nuit du chasseur* qui est un des films clefs de mon enfance.

Avez-vous demandé à Laurent Mauvignier de travailler sur le scénario ?

Non, il n'en avait pas envie. Il m'a dit « j'ai bossé trois ans dessus, je te passe la main, merci ! ». J'ai senti qu'il me laissait toute liberté et qu'il ne souffrirait pas trop - ou en tout cas, c'est ce qu'il m'a fait croire - si le film n'était pas ce qu'il imaginait. C'était très émancipateur pour moi. Après, je ne voulais surtout pas le trahir même si je ne suis pas restée fidèle - j'ai changé énormément de choses…. Toute la nuance est là. J'ai beaucoup travaillé le scénario pour qu'il me corresponde totalement tout en essayant de garder la force du livre. Jean-Louis

Livi, le producteur, a lu plus de vingt-cinq versions ! Laurent, lui, a lu une des dernières puis regardé une version presque finale du montage. Et il est très content… ouf !

Quels choix notables avez-vous fait dans l'écriture?

Très vite, j'ai décidé de ne pas utiliser de flash-back, contrairement au roman qui est tissé de nombreux retours en arrière. Je savais que la force du cinéma face à la littérature, ce sont les visages, le pouvoir de l'incarnation. Un regard d'Hafsia vaut mille mots. C'était évident que ce serait un film très dialogué mais qu'il fallait maintenir une tension permanente. Le mystère résiderait dans les interstices, dans les silences. Le défi était aussi de mêler les deux espaces - chez les Bergogne et chez la voisine - en montage parallèle, sans redondance, et qu'ils s'opposent ou se nourrissent l'un l'autre selon les moments. Dès l'écriture, j'ai ainsi beaucoup travaillé la mise en scène. L'espace - comment les deux maisons se font face et finissent par se lier presque mentalement - et le temps - comment faire glisser peu à peu le film vers l'angoisse. Trouver les moments où le temps s'étire presque au ralenti et quand tout s'accélère d'un coup. On se dit « finalement, tout va bien se passer… », on se détend presque et bam, la violence surgit d'un coup, on ne s'y attend pas, tout dérape en quelques secondes. Comme dans la vie.

Le défi tenait aussi à la profondeur de l'histoire des personnages qu'on devait comprendre sans retours dans le passé. Comment distiller les informations au bon endroit sans être explicative. Je me suis attachée à peindre chacun comme s'il était le rôle principal. Tout le monde a ses zones d'ombre et ses raisons. Il n'y a pas de bons ou de méchants de manière manichéenne. On peut tous les comprendre et le film alterne entre leurs différents points de vue. Ça a été long de trouver l'équilibre et la tension, parce que très vite, on a affaire à huit personnes qui se retrouvent à parler autour d'une table… Mais on peut filmer tellement de choses dans des espaces exigus si on change d'échelle. Les possibilités de cinéma sont infinies. Surtout si on a des comédiens comme ceux qu'on a filmés qui sont tous extraordinaires. *Histoires de la nuit* est un film d'acteurs. C'était une des plus grandes joies du projet, travailler avec eux.

Le casting a-t-il été difficile ?

Oui parce que tout est une question d'équilibre, encore une fois. Il fallait qu'ils s'accordent entre eux : mari, femme, enfant, fratrie, couple… Je voulais aussi des visages de cinéma mais très ancrés socialement, qu'on y croit, qu'ils soient « vrais ».

Avec Leïla Fournier, la directrice de casting, on a construit la famille autour de Hafsia Herzi. L'idée de lui proposer le rôle a pris un peu de temps parce qu'elle est assez éloignée du personnage du roman. Dans le livre, c'est une femme de quarante ans, blonde, grande gueule. Avec Hafsia, on a construit un personnage plus discret, presque effacé au début même si elle ne l'est jamais vraiment. Hafsia est sibylline de nature, pleine de mystère et d'ambiguïté. J'aimais aussi qu'on sente qu'elle vienne d'ailleurs, avec son léger accent du Sud, et qu'on se demande ce qu'elle fait là, dans cette famille au fin fond du Limousin. Au fil de la soirée, elle révèle une autre facette, potentiellement dangereuse… Nora la lumière, Leïla la nuit.

Il fallait aussi qu'on croie à son passé avec Benoît Magimel. Dès la première rencontre, j'ai senti que ça fonctionnait. Il y avait une sorte de friction électrique entre eux.
On a bâti la fratrie autour de Benoît qui a beaucoup apporté au film et à son personnage. C'est un immense acteur. On a travaillé pour faire de Franck un « méchant » différent, quelqu'un de crédible, inquiétant mais très doux, presque amusant parfois. Et qui est dans le fond, un homme trahi.

Bastien Bouillon est arrivé ensuite. Je les ai filmés avec Hafsia, il y a tout de suite eu cette tendresse entre eux, essentielle à leur relation. C'est un couple qui ne fait plus l'amour mais il fallait sentir leur lien fort malgré tout. Bastien à l'époque n'avait pas du tout le physique de son personnage mais il change tellement de visage et de corps qu'il peut se fondre dans n'importe quel rôle. Il est impressionnant.

Pour les frères de Benoît Magimel, Paul Hamy s'est rapidement imposé. Il a une puissance et une dangerosité assez folles. Il s'amuse, tente, déborde, recadre… Je suis tout de suite tombée sous le charme. Alane Delhaye est venu compléter le trio. Le dernier des frères, naïf mais pas vraiment, un peu à côté,

à la fois enfantin et extrêmement dangereux presque malgré lui. Le visage d'Alane et son regard d'une infinie douceur m'ont tout de suite attrapée. Et le duo avec Monica Bellucci me semblait sensuel, étonnant et cinématographique.

Avec Monica, qui m'a vraiment bluffée sur le plateau, on a travaillé un rôle à l'opposé de son image habituelle. Je voulais une Cristina sévère, presque désagréable au début, qui devient peu à peu plus douce, plus ouverte. Sa relation avec le plus jeune frère était un de mes éléments préférés du roman : deux êtres que tout sépare, en pleine prise d'otage, parlent peinture et créent une vraie complicité.
Monica avait aussi toute une partition plus sombre et plus manipulatrice, dans cette idée toujours qu'on ne sait jamais complètement où est le mal. Ou que tout le monde le porte en lui quelque part.

Une fois tous les rôles trouvés, on a pu chercher la petite fille, Ida. Et j'ai rencontré Tawba El Gharchi.

Comment l'avez-vous trouvée?

Il y avait deux directrices de casting plus une troisième pour les enfants. Judith Chalier avait vu Tawba lors d'essais pour un autre film : un casting long et éprouvant qu'elle n'avait finalement pas eu. Je ne me souviens plus où ils avaient été la chercher, je crois que c'était dans la rue, en casting sauvage. Quand j'ai vu Tawba la première fois, j'ai su tout de suite que ce serait elle. Et j'avais déjà vu une cinquantaine de

vidéos de petites filles ! Tawba a quelque chose d'ultra contemporain et sans âge à la fois. Elle est d'un grand naturel - ce qui est rare - et a une forme d'insolence dans le jeu qui m'a tout de suite plu. En plus, elle ressemble à Hafsia ! Elle n'avait jamais joué et son rôle était très compliqué. Elle a beaucoup travaillé, avec moi mais aussi avec Laura Caselli, la responsable enfant sur le tournage. D'habitude, je n'aime pas trop que quelqu'un d'autre se mêle du jeu, mais là, avec tous les comédiens, je savais que je n'aurai pas assez de temps pour elle. Laura a fait un boulot formidable, elle a réussi à développer une grande technique chez Tawba tout en gardant sa sensibilité et en la protégeant des aspects violents du film. Et Tawba a réussi à jouer la peur et à pleurer à chaudes larmes ! On a cherché à créer un espace rassurant pour elle. Elle s'est amusée du début à la fin, et c'était essentiel qu'elle vive ce rôle comme un jeu, dans la joie et la douceur, malgré des scènes parfois dures.

La direction d'acteurs ne doit pas être simple vu le nombre de scènes de groupe...

Oui parce qu'ils sont tous très différents. Il fallait à la fois s'adapter à chacun et leur trouver la bonne place, dans l'ordre du tournage par exemple. Certains sont plus à l'aise au début, d'autres plutôt à la fin, certains préfèrent l'improvisation, d'autres quand c'est écrit. C'était d'autant plus difficile quand ils étaient plusieurs dans le même cadre. Ce qui était complexe, c'était la montée en puissance progressive. Chaque jour, il fallait aller encore plus loin que la veille alors qu'on était déjà très haut. Et dans un décor fermé avec beaucoup de

monde et sous la canicule...! On est monté jusqu'à 38 degrés et il fallait faire comme si de rien n'était. La magie du cinéma ! Mais tous les comédiens ont été très à l'écoute et très généreux. Petit à petit, ils se sont mis au diapason les uns des autres - ou pas, quand il ne fallait pas pour le personnage. C'était un tournage très intense. Avec Paul Guilhaume, le chef opérateur, on était comme en transe pendant six semaines. Je pense que toute l'équipe l'a ressentie aussi, cette intensité du huis-clos.

Combien faites-vous de prises en moyenne ?

Je fais en moyenne trois prises par plan d'après les rapports de la scripte. Mais je peux monter jusqu'à quinze, vingt prises... parfois sans couper si on a besoin d'atteindre un point de rupture chez les personnages qui demande un épuisement des comédiens. Mais ce n'est pas un système, si on trouve tout de suite, on passe au plan suivant. Et chaque comédien avait son style. Benoît, lui, faisait quelque chose que j'aimais beaucoup sur le plateau quand il avait de longues tirades ou des monologues: il enchaînait sans couper, il bouclait le texte, brodait, improvisait. C'était très beau à voir et très fort dans ce que ça provoquait chez les autres. Du côté de Bègue et Cristina, c'était plus calme. Deux personnes dans un espace beaucoup plus grand qui discutent. C'était presque reposant ! Cet atelier, Alane et Monica face à face, le tableau...

Cette peinture qui ouvre le film n'est pas sans importance ...

En effet, elle marque tout de suite quelque chose de formel qui résonne avec le titre (et avec l'épigraphe aussi je trouve). Pourtant ça ne vient pas du livre. Dans le roman, Christine (alias Cristina) peint une grande femme rouge. Moi j'en ai fait une peinture abstraite, sombre. Et j'ai aussi un peu modifié leur discussion sur l'art pour qu'elle me corresponde plus, même si le principe reste le même. La peinture au cinéma, ça fait toujours un peu peur, surtout quand c'est figuratif. On se demande si on est censé trouver ça beau ou non. Je ne voulais pas qu'on se pose cette question.

J'ai aussi changé le personnage de Christine. Dans le livre, c'est une rousse flamboyante avec des colliers de perles de toutes les couleurs. Ce n'était pas mon cinéma, je me suis orientée vers une femme plus froide, plus austère, en costumes noirs et blancs graphiques. Une peintre contemporaine très chic perdue à la campagne. Je voulais que le tableau puisse évoquer Soulages, le noir, les ombres... mais que ça soit traversé par une déchirure de lumière. Il a été imaginé par Corinne Mercadier, une artiste qui fait du dessin et de la photographie.

Les ombres et le soleil évoqués par Goya : était-ce une sorte de mantra pour donner sa couleur au film ?

« Mantra », je ne sais pas, mais j'imagine que ça a beaucoup influencé notre travail avec Paul Guilhaume, le chef opérateur. On voulait peu de couleurs, pas comme dans mon précédent film qui était plus pop. On cherchait un geste formel assez franc, avec des taches de couleurs profondes - le rouge de la chemise de Franck, le bleu électrique du survêtement de Bègue... - un peu de doré, du noir, de l'ombre et de la lumière. On était aussi obsédé par ce clignotement rouge des éoliennes - le décor a en partie été choisi parce qu'il en était encerclé ! - parmi nos références phares, il y avait le photographe australien, Bill Henson, un maître du clair-obscur. On parlait aussi beaucoup de peinture avec Paul: comment faire jaillir la lumière de l'obscurité. Et comment la travailler entre les deux espaces pour qu'elle soit à la fois différente et qu'on reste malgré tout dans le même film. L'espace fait la lumière et la lumière fait l'espace. Même si on tournait dans un hameau, dans un corps de ferme ancien, on voulait une image résolument moderne.

Tout se passe dans un huis clos partagé en deux lieux justement ...

Oui, Esther Mysius, la cheffe décoratrice, a travaillé ces deux espaces face à face à la fois en opposition et en harmonie. Nous cherchions un contre-point ultra moderne et chic à la ferme rustique que les Bergogne tentent de rénover petit à petit. Une sorte de face à face social entre Cristina, une artiste bourgeoise fortunée et Nora, Thomas et Ida qui vivent dans une vieille ferme et ont des revenus plus modestes. Esther a ainsi entièrement imaginé et fait construire le côté Cristina en partant d'une grange vide. La dépendance « maison d'architecte » dans

laquelle se trouve la cuisine est faite en feuilles de décor, c'est du faux ! On a recréé une sorte de studio « fait maison » avec tous les décors au même endroit mais aussi les loges, les entrepôts pour le matériel, un faux plateau dans une autre grange pour l'intérieur cabane de la fin… C'était très pratique du point de vue de la production aussi parce que nous manquions d'argent. C'était vraiment une chance d'avoir Jean-Louis Livi en producteur : il a pris des risques que tout le monde n'aurait pas pris, il savait que nous étions une équipe soudée depuis mes premiers courts-métrages et nous a fait confiance.
Côté Bergogne, Esther a gardé quelques éléments dont le papier peint ancien mais elle a presque tout refait à l'intérieur. Nous allions passer quasiment tout le film dans ces espaces. Il fallait que les pièces soient à la fois esthétiquement intéressantes, variées mais pas non plus trop dépareillées. Il y a des jeux d'écho entre les espaces mais avec toujours des nouveautés dans chaque pièce. Il fallait aussi absolument qu'on croit à l'ancrage social de ces lieux, qu'on ne se dise pas justement que ce sont des décors de cinéma.

Les deux espaces deviennent deux scènes de crime possibles…

La difficulté était de garder du suspense en passant d'un lieu à l'autre. Où est-ce que ça va déraper en premier? Si au début les deux lieux sont en opposition, je voulais qu'au cours du film, l'espace se distorde comme le temps. Qu'il devienne plus labyrinthique

jusqu'à devenir un espace « liminal », un espace mental entre deux lieux, suspendu. J'aimerais que l'angoisse et le huis-clos créent comme un ilot flottant dans le noir, qu'on perde nos repères pour être totalement absorbés par des sensations. D'où ce moment en noir et blanc : on descend des escaliers, on survole la ferme, entre par la fenêtre des Bergogne et on découvre les personnages figés comme des statues de sel avant de reprendre le cours de l'histoire…

Ce moment est formellement différent, comment l'avez-vous travaillé? Est-ce que vous avez utilisé l'intelligence artificielle?

Non pas du tout, tout est fait « artisanalement ». C'est une technique que j'avais commencé à explorer dans un clip quelques mois avant le tournage et dont Paul Guilhaume m'avait parlé parce qu'il l'avait utilisée dans un film de Mohamed Bourrouissa. J'avais trouvé ça fascinant. C'est fait à partir de scans 3D. Des milliers de photos sont prises du décor et des comédiens - qui posent sans bouger pendant trois minutes - puis assemblées sur ordinateur pour créer de la 3D. La recherche formelle a été longue avec 1080p, la boîte d'effets spéciaux. Nous voulions quelque chose d'à la fois charnel et atemporel mais aussi capable d'évoquer l'angoisse du monde moderne avec un côté numérique. Ils ont utilisé la matière en « nuages de points » couplée à d'autres techniques pour obtenir cet effet. Ce moment est à l'image de la citation de Goya : «Dans la nature, la couleur n'existe pas plus que la ligne : il n'y a que le soleil et les ombres… » Pour moi, entrer dans la tête de Bègue, dans son angoisse ou sa folie, était important pour comprendre ses actes futurs. Et au-delà de cela, je voulais emmener le spectateur ailleurs : que le film devienne une expérience sensorielle, un voyage malgré le huis clos

Vous parliez des personnages et de leur profondeur… La force du film tient aussi à leur opacité…

L'inquiétante étrangeté naît aussi de ça, oui. Je voulais qu'on puisse soupçonner tout le monde.
Quand les frères débarquent, on ne sait pas pourquoi ils sont là ni pour qui, on soupçonne Thomas mais rien n'est sûr. On pense aussi à Cristina… J'aimais bien l'idée qu'ils aient tous quelque chose à cacher. Et à se reprocher.

De même, la frontière entre « les bons et les méchants » est mouvante, floue…

Je voulais que les « méchants » - entre guillemets bien sûr - aient aussi leur point de vue sur le monde, qu'il aient tous leurs raisons pour agir comme ils le font sans être forcément les pires salauds. Et que les « gentils » - toujours entre guillemets - ne soient pas moralement impeccables. On ne sait jamais à côté de qui on dort finalement ni qui est vraiment son voisin. Ça, c'est quelque chose qui m'interroge et m'inquiète tous les jours dans ma vie.

Où avez-vous tourné et combien de semaines ?

Nous avons tourné à Bellac en Haute-Vienne en 31 jours. C'était très rapide donc tout a été préparé en amont. Nous avions un story-board très précis, et nous étalonnions tous les soirs avec Paul, ce qui permettait de revoir ce qu'on avait tourné sans regarder tous les rushes non plus et d'observer l'évolution. La difficulté d'un huis clos tourné dans le désordre, c'est qu'on ne peut pas vraiment improviser dans le décor : si un objet bouge, une lumière s'allume ou s'éteint, il faut que ce soit prévu, sinon le coussin dans la scène d'après n'est plus au même endroit…
On voulait que ce soit très précis, presque chirurgical.

La préparation était à ce point minutieuse ?

Oui. Vu le temps de tournage et le nombre de plans à réaliser, je savais que je n'avais pas droit au doute, au risque que tout s'effondre. Ça c'était dur, beaucoup de pression, mais à la fois excitant et galvanisant. Toute l'équipe a été incroyablement rapide, efficace et très talentueuse. Tout le monde travaille en harmonie. Et je remercie encore Jean-Louis et la production de nous avoir fait confiance ! Les comédiens m'ont impressionnée aussi par leur capacité à se mobiliser immédiatement. En quelques secondes, il fallait se mettre à pleurer, à crier… ce n'est vraiment pas facile !

Le montage a-t-il été facile ?

Le montage a été très agréable et on a finalement suivi le scénario à quelques exceptions près. Yorgos Lamprinos, le monteur, est vraiment un génie. Je l'ai rencontré grâce à un des coproducteurs de chez Division qui m'avait parlé de lui. Il avait notamment monté *The Father* et *Jusqu'à la garde*. Je me suis dit qu'il avait l'air doué en huis clos et en tension... et c'était vraiment le cas! Il est tellement fort pour tendre le film tout en gardant une grande fluidité. Il maîtrise le temps. C'était incroyable de bosser avec lui.

Parlez-nous de la musique. Elle annonce, elle menace... Dès le début...

Il y avait ce ballet de tableaux emballés et je ne voyais pas comment le filmer sans musique.
Florencia di Concilio a composé plusieurs morceaux et trouvé le thème du film avant même le montage, à partir du scénario et des rushes. Au début, la musique est un peu bruitiste, inquiétante, puis elle se déploie et devient plus mélodieuse alors que le film se resserre dramatiquement. On voulait que plus on avance dans l'angoisse, moins la musique soit sèche et stressante. L'inquiétude est posée dès le début, et la partition peut devenir plus romanesque ensuite, pour émouvoir, même si la tension augmente.

L'un des écueils de la mise en scène était d'esthétiser un peu trop ...

Oui, il ne fallait surtout pas esthétiser la violence. Je ne voulais pas infliger ça aux spectateurs ! *Funny Games* de Michael Haneke par exemple qui est une référence incontournable quand on fait un *home invasion movie* me met un peu mal à l'aise. Il n'est pas question pour moi de torturer les gens ! Je ne voulais pas que ce soit sans espoir. Il y a toujours de la beauté dans l'humanité et mes personnages ont tous des failles. J'espère qu'on les aime tous, quelque part, ou qu'en tout cas ils sont dignes d'être compris. Mais je n'avais pas envie de tomber dans le pop non plus : on égorge des gens et c'est marrant. L'équilibre était dur à trouver. Ce qui me plaisait, c'était l'idée d'une soirée d'anniversaire simulée, où tout le monde fait semblant de danser et de boire, les collègues restent par politesse alors que la situation déraille, et la tension monte, les « red flags » s'enchaînent mais personne ne part. Toujours par politesse.

L'idée était aussi de faire un film divertissant. Que le spectateur ait envie de le revoir.
Mais le genre du thriller ou du *home invasion movie* n'est qu'un moyen et pas une fin. Ce qui compte, c'est ce que ça raconte au fond. Je voudrais avec *Histoires de la nuit* parler de transmission et de violence. D'où vient-elle? Peut-on y échapper? Si oui, comment?
Je tenais aussi à ce que les personnages centraux soient des femmes - Nora, Cristina et Ida - et qu'elles aient le droit à autant d'ambiguïté que les personnages masculins dans les histoires qui sont écrites depuis des siècles.

ADAPTATION, INCARNATION, CINÉMA

On me demande souvent ce que je pense des films adaptés de mes romans (*Histoires de la nuit* est la troisième adaptation de l'un de mes livres), comment je les reçois, si je me sens trahi et dépossédé ou si, au contraire, j'en suis heureux. En creux, j'entends toujours une question qui ne se formule jamais tout à fait et qu'on peut résumer à : « Cautionnez-vous l'approche du cinéaste ? » À la vérité, il est impossible pour moi de répondre à cette question, pour deux raisons : la première, triviale, tient au fait que je ne cède pas gratuitement mes droits, et que le chèque rondelet que je reçois m'oblige à une certaine réserve. Non pas que je ne pourrais pas me dire déçu, en colère ou navré du regard porté par un réalisateur sur l'un de mes romans, mais j'estime qu'à partir du moment où j'ai accepté de recevoir de l'argent, la liberté du réalisateur et du producteur est totale, mon seul droit est celui de refuser d'y être associé, mais pas davantage, d'autant que mon avis, à la fin, ne compte pas plus que celui de n'importe qui. Par ailleurs, l'adaptation cinématographique a ceci de particulier qu'elle ne se porte pas tant sur la matière première de mon livre, qui est son écriture, que sur ce substrat énigmatique et malléable que sont les histoires, qui, elles, appartiennent à tout le monde.

Et puis il y a bien sûr la nature même du cinéma : l'incarnation. Si aucun cinéaste ne pourra jamais s'emparer de l'écriture d'un roman – « on n'adapte pas un style », me disait Lucas Belvaux lorsqu'il a porté mon roman *Des hommes* à l'écran –, il pose en lieu et place l'écriture des visages, des corps, des lieux, des objets, des lumières et des sons, une durée qui sont des équivalents filmiques à l'écriture. Là où le roman s'adresse directement à l'imaginaire d'un lecteur à qui revient la charge de générer ses propres images mentales, le cinéma impose ses corps et son tempo. C'est sa limite, mais aussi sa beauté et sa force. Jamais la littérature ne pourra lui ravir la capacité à imposer des visages. Décrire un visage, dans un roman, est une abstraction. Au cinéma, sa réalité. Cette réalité impose au cinéaste de remodeler le récit au contact de ses contraintes, et j'aime beaucoup comment Léa Mysius a su réinterpréter les personnages des *Histoires de la nuit* en regard de ses acteurs (les deux personnages principaux du roman, Patrice et Marion, deviennent Tom et Nora, aux prénoms plus conformes à la réalité de Bastien Bouillon et Hafia Herzi).

S'il s'agit, à travers l'adaptation d'un roman au cinéma, de poser la question de la « fidélité » d'un réalisateur à un livre, celle-ci ne réside évidemment pas dans le simple copier-coller d'une histoire. Léa Mysius s'est autorisée des appropriations, des entorses, des déformations qui sont pour moi non pas des écarts, mais une réécriture, qui est une conversation avec le roman : les détournements, les variations, les déplacements sont parfois plus fidèles que le simple placage d'une histoire sur un scénario, car ils procèdent du même esprit, qui met l'invention et la plasticité de l'écriture au centre. Quand, par exemple, ce n'est plus Patrice (Tom, dans le film) qui change la roue de sa voiture, mais Nora (Marion, dans le livre), c'est une façon d'engager entre le film et le livre un dialogue stimulant et fécond : adapter, ici, c'est l'art de faire se rencontrer le scénario et le roman sur la table de montage. On monte et démonte les histoires, on les fait se rapprocher, s'entretenir, s'éloigner, mais avec une intelligence et, surtout, un mouvement commun – celui de la création. Léa Mysius se pose, comme je me la pose aussi, la question de lier dans un seul espace des esthétiques qui, d'ordinaire, semblent s'opposer. Comment faire cohabiter le réalisme et le lyrisme, la beauté plastique, le grain d'une image, et le prosaïsme d'une réalité parfois brutale ? Le film de Léa Mysius réussit ce drôle de pari : un monde lyrique, poétique, à la limite de l'impossible et du rêve, se réalise dans la trivialité de notre monde.

Soit, à peu près, ce que je cherche à faire dans tous mes livres : toucher le réel, ce lieu difficile d'accès qui est le produit d'une – littéralement – friction : la rencontre entre la poétique de la fiction et le prosaïsme de la réalité.

Laurent Mauvignier

LISTE ARTISTIQUE

NORA	**Hafsia HERZI**
FRANCK	**Benoît MAGIMEL**
THOMAS	**Bastien BOUILLON**
CRISTINA	**Monica BELLUCCI**
IDA	**Tawba EL GHARCHI**
FLO	**Paul HAMY**
BEGUE	**Alane DELHAYE**
ESTELLE	**Servane DUCORPS**
KIM	**Tatia TSULADZE**

LISTE TECHNIQUE

Réalisation	**LEA MYSIUS**
Produit par	**JEAN-LOUIS LIVI**
Scénario	**LEA MYSIUS**
d'après le roman de	**LAURENT MAUVIGNIER LES EDITIONS DE MINUIT**
Image	**PAUL GUILHAUME A.F.C**
Décors	**ESTHER MYSIUS**
Montage	**YORGOS LAMPRINOS**
Musique Originale	**FLORENCIA DI CONCILIO**
Son	**OLIVIER STRUYE, ALEXIS MEYNET, VICTOR PRAUD**
Costumes	**JUDITH DE LUZE**
Casting	**LEILA FOURNIER, JUDITH CHALIER, ALINE DALBIS**
Direction de Production	**PATRICK ARMISEN**
1ère assistante mise en scène	**ELODIE ROY**
Une coproduction	**F COMME FILM – FRANCE 3 CINEMA- DIVISION – BESIDE PRODUCTIONS – MBPM**
Avec le soutien essentiel de	**CANAL +**
Avec la participation de	**CINÉ+ OCS** **FRANCE TELEVISIONS** **LE PACTE**
En association avec	**MK2 FILMS**
avec le soutien de	**LA RÉGION NOUVELLE AQUITAINE ET DE BESIDE TAX SHELTER**
en association avec	**CINEVENTURE 11 – CINEMAGE 20 – COFINOVA 22 – ENTOURAGE SOFICA 4 – CINEAXE 7**
avec le soutien de	**LA PROCIREP ET DE L'ANGOA**
Distribution France	**LE PACTE**
Vendeur International	**MK2**