

GALESHKA MORAVIOFF
et
ANTONY WADDINGTON
présentent

FESTIVAL DE ROME
Prix spécial du jury
FESTIVAL DE TORONTO
Sélection officielle

FESTIVAL DE MELBOURNE
Meilleur film australien
AUSTRALIAN FILM INSTITUTE
Judy Davis - Meilleure actrice

L'ŒIL DU CYCLONE

Un film de FRED SCHEPISI

D'après le roman,
L'ŒIL DU CYCLONE de Patrick White paru aux éditions Gallimard

Avec
GEOFFREY RUSH
JUDY DAVIS
et **CHARLOTTE RAMPLING**

Durée : 1h59 / Australie
DCP / 2.39 / Dolby SRD

Photos et dossier de presse téléchargeables sur

www.films-sans-frontieres.fr

AU CINEMA LE 18 SEPTEMBRE 2013

DISTRIBUTION

FILMS SANS FRONTIERES
70, bd de Sébastopol – 75003 Paris
Tél : 01 42 77 01 24
Fax : 01 42 77 42 66
fsf.distrib@free.fr

PRESSE

VANESSA JERROM / CLAIRE VORGER
11, rue du Marché St-Honoré – 75001 Paris
Tél : 01 42 97 42 47
vanessajerrom@wanadoo.fr

SYNOPSIS – L'OEIL DU CYCLONE

Alors qu'Elizabeth Hunter (Charlotte Rampling) fait un accident vasculaire cérébral, son fils et sa fille (Geoffrey Rush, Oscar du meilleur acteur en 1997, et Judy Davis, deux fois nominée aux Oscars) accourent de l'autre côté de la terre à son chevet, ranimant les anciennes frictions et rancœurs de la famille. Admettre leur propre personnalité et leur place vis-à-vis des autres est une lutte de chaque instant, de même que réussir à trouver la paix dans leur vie - leur propre œil du cyclone.

Tiré du roman éponyme de Patrick White, prix Nobel de littérature, L'ŒIL DU CYCLONE est une exploration féroce des rapports familiaux et des élans sous-jacents d'amour et de haine, de comédie et de tragédie qui les définissent.

BIOGRAPHIES DES ACTEURS

CHARLOTTE RAMPLING

Elizabeth Hunter

Actrice reconnue, Charlotte Rampling se lance en tant que mannequin à dix-sept ans. En 1966, elle interprète Meredith dans le film *Georgy Girl*. Dès lors sa carrière d'actrice ne cesse de s'épanouir en France et au Royaume-Uni. Les rôles controversés sont sa marque, avec notamment *Les Damnés (La Caduta degli dei)* de Luchino Visconti en 1969, et en 1974, *Portier de Nuit (Il Portiere di notte)* de Liliana Cavani, où elle joue aux côtés de Dirk Bogarde.

Elle obtient la reconnaissance du public américain en 1975 dans une nouvelle adaptation du policier de Raymond Chandler, *Adieu ma jolie (Farewell, My Lovely)*, plus tard dans *Stardust Memories* de Woody Allen (1980) et en particulier aux côtés de Paul Newman dans *The Verdict* (1982), célèbre drame réalisé par Sidney Lumet. Parmi tant d'autres films, on la retrouve dans *Angel Heart – Aux Portes de l'enfer* d'Alan Parker, *Les ailes de la colombe (The Wings of Dove)* d'Ian Softly, *La Cerisaie* de Michael Cacoyannis, *Caotica Ana* de Julio Medem et *Lemming* de Dominik Moll.

À plusieurs reprises, elle joue pour le réalisateur François Ozon dans *Sous le Sable* (2001), *Swimming Pool* (2003), *Angel* (2007) et *Jeune & Jolie* (2013). En 2005, on la voit dans *Vers le Sud* de Laurent Cantet, au sujet du tourisme sexuel féminin. Elle tourne ensuite pour Mathieu Kassovitz dans *Babylon A.D.*, Saul Dibbs aux côtés de Keira Knightley et Ralph Fiennes dans *The Duchess*, Duncan Ward dans *Boogie Woogie*, Mark Romanek dans *Never Let Me Go*, Todd Solondz dans *Life During Wartime* et Lars Von Trier dans *Melancholia*.

Actuellement, elle tient un rôle dans la série américaine *Dexter* et vient de terminer le tournage du dernier long métrage de Guy Maddin, *Spiritismes*.

Filmographie Charlotte Rampling

2013 Jeune & jolie de François Ozon
2013 Night Train to Lisbon de Bill August
2012 Menace d'état de Hadi Hajaig
2011 Bruegel, le Moulin et la croix de Lech Majewski
2011 I Anna de Barnaby Southcombe
2011 Melancholia de Lars Von Trier
2011 The Eye of the Storm de Fred Schepisi
2010 Never Let Me Go de Mark Romanek
2009 Boogie Woogie de Duncan Ward
2009 Life during Wartime de Todd Solondz
2008 Babylon A.D de Mathieu Kassovitz
2008 The Duchess de Saul Dibb
2007 Caótica Ana de Julio Medem
2007 Angel de François Ozon
2007 Le Bal des actrices de Maiwenn
2005 Lemming de Dominik Moll
2005 Vers le sud de Laurent Cantet
2003 Swimming Pool de François Ozon
2002 Embrassez qui vous voudrez de Michel Blanc
2001 Spy game, jeu d'espions de Tony Scott
2000 Sous le sable de François Ozon
1988 Mort à l'arrivée de Annabel Jankel, Rocky Morton
1987 Angel Heart de Alan Parker
1985 Max Mon Amour de Nagisa Oshima
1982 Le Verdict de Sidney Lumet
1982 La Cerisaie Michael Cacoyannis
1981 Les Ailes de la colombe d'Ian Softly
1980 Stardust Memories de Woody allen
1977 Un taxi mauve de Yves Boisset
1975 Adieu, ma jolie de Dick Richards
1975 La Chair de l'orchidée de Patrice Chéreau
1974 Portier de nuit de Liliana Cavani
1974 Zardoz de John Boorman
1971 Dommage qu'elle soit une putain de Guiseppe Patroni-Griffi
1969 Les Damnés de Luchino Visconti
1966 Georgy Girl de Silvio Narizzano

GEOFFREY RUSH

Basil Hunter

Plusieurs fois récompensé aux BAFTA, aux Golden Globes et par l'Australian Film Institute (AFI), Geoffrey Rush est l'un des comédiens les plus révéés d'Australie. Sa carrière compte plus de 70 productions théâtrales et une bonne vingtaine de longs-métrages. Pour son incarnation du pianiste David Helfgott dans *Shine*, il remporte en 1997 l'Oscar, le Golden Globe et le BAFTA du meilleur acteur, ainsi que les prix de l'AFI, de la guilde américaine des acteurs et de la critique australienne, new-yorkaise et de Los Angeles.

Son interprétation de Henslowe dans *Shakespeare in Love* (1998) lui vaut une nomination au BAFTA, à l'Oscar et au Golden Globe du meilleur second rôle. Pour son incarnation de Walsingham dans *Elizabeth* de Shekhar Kapur, il reçoit une nomination au BAFTA du meilleur second rôle. Il est également nommé au Golden Globe, au prix de la guilde américaine des acteurs et à l'Oscar du meilleur acteur pour son interprétation du Marquis de Sade dans *Quills* de Philip Kaufman (2001).

On le voit également dans *Le Discours d'un roi*, *Les Misérables*, *Mystery Men*, *La Maison de l'horreur*, *The Tailor of Panama*, *Sex fans des sixties (The Banger Sisters)*, *Frida*, *Intolérable Cruauté*, *Munich* et *Elizabeth – L'âge d'or*. Il prête sa voix au personnage de Nigel dans l'immense succès des studios Pixar *Le Monde de Nemo*, et joue le flamboyant capitaine Barbossa dans la trilogie *Pirates des Caraïbes* de Jerry Bruckheimer. Ces blockbusters ont battu des records au box-office international. Il est aussi la voix d'Ezylryb dans *Le Royaume de Ga'Hoole – La légende des gardiens*.

Son incarnation du rôle-titre dans le biopic de HBO *Moi, Peter Sellers (The Life and Death of Peter Sellers)* lui vaut le prix de la guilde américaine des acteurs, le Golden Globe et l'Emmy Award du meilleur acteur en 2005. Il participe à de nombreux films australiens : *Bran Nue Dae*, *Candy*, *Lantana*, *Swimming Upstream*, *Harvey Krumpet* (Oscar du meilleur court métrage d'animation en 2005), *Ned Kelly*, *Dad and Nave: On Our Selection* et *Children of the Revolution*.

Après une licence d'anglais à l'Université du Queensland, Geoffrey se rend à Paris en 1975 pour étudier à l'École internationale de théâtre et de mime de Jacques Lecoq. En 1993, il reçoit le prestigieux prix des arts du spectacle Sidney Myer pour son travail sur la scène australienne. En 2007, il tient le rôle principal dans *Le roi se meurt* de Ionesco, au Belvoir St Theatre de Sydney et à la Malthouse de Melbourne, dont il co-traduit le texte avec son complice au théâtre de longue date, le metteur en scène Neil Armfield. Deux ans plus tard, ils reprennent la pièce à Broadway devant des critiques dithyrambiques. Geoffrey Rush reçoit la plus haute distinction du monde théâtral en remportant le Tony Award du meilleur rôle pour son interprétation du roi mourant.

Filmographie Geoffrey Rush

2013 The Best Offer de Giuseppe Tornatore
2013 The Book Thief de Brian Percival
2011 L'Œil du cyclone de Fred Schepisi
2011 Green Lantern de Martin Campbell
2011 Pirates des Caraïbes : la Fontaine de Jouvence de Rob Marshall
2010 Le Royaume de Ga'Hoole – La légende des gardiens de Zack Snyder
2009 Bran Nue Dae de Rachel Perkins
2007 Elizabeth: l'âge d'or de Shekhar Kapur
2007 Pirates des Caraïbes : Jusqu'au Bout du Monde de Gore Verbinski
2006 Candy de Neil Armfield
2006 Pirates des Caraïbes : le Secret du Coffre Maudit de Gore Verbinski
2005 Munich de Steven Spielberg
2003 Swimming Upstream de Russell Mulcahy
2003 Intolérable cruauté de Joel Coen, Ethan Coen
2003 Le Monde de Nemo d'Andrew Stanton, Lee Unkrich
2003 Moi, Peter Sellers de Stephen Hopkins
2003 Pirates des Caraïbes : La Malédiction du Black Pearl de Gore Verbinski
2003 Ned Kelly de Gregor Jordan
2002 Frida de Julie Taymor
2001 Lantana de Ray Lawrence
2001 La Tailleur de Panama de John Boorman
2000 Quills- la plume et le sang de Philip Kaufman
1999 Children of the revolution de Peter Duncan
1999 Mystery Men de Kinka Usher
1999 La Maison de l'horreur de William Malone
1998 Les Misérables de Bille August
1998 Elizabeth de Shekhar Kapur
1998 Shakespeare in Love de John Madden
1996 Shine de Scoot Hicks
1981 Hoodwink de Claude Whatham

JUDY DAVIS

Dorothy de Lascabanes (née Dorothy Hunter)

Judy Davis est l'une des actrices les plus polyvalentes d'Australie. En plus de trente ans de carrière, cette comédienne reconnue dans le monde entier a touché les spectateurs par une diversité de rôles régulièrement récompensés, tant au cinéma qu'à la télévision. Diplômée de l'école d'art dramatique NIDA en 1977, elle perce grâce au rôle de Sybylla Melvyn dans l'épopée pour jeune adulte *My Brilliant Career* (1979), qui lui vaut les BAFTA de la meilleure actrice et du meilleur espoir féminin. Elle enchaîne sur deux grands classiques de la Nouvelle Vague australienne avec les rôles principaux dans *Winter of our Dreams* (1981) et *Heatwave* (1982).

Deux fois lauréate du Emmy Award, elle est surtout connue pour ses incarnations télévisées de femmes de caractère ayant réellement existées, notamment la criminelle notoire Sante Kimes dans *A Little Thing Called Murder* et la légendaire actrice hollywoodienne Judy Garland dans la mini-série *Judy Garland, la vie d'une étoile*. Grâce à cette dernière, elle entre dans l'histoire de la télévision en étant nominée puis en remportant tous les prix possibles avec un seul et même rôle : l'Emmy, le Golden Globe et les prix de la guilde des acteurs et de l'American Film Institute. Elle est remarquable dans plusieurs téléfilms : *Les Galons du silence (Serving in Silence: The Margarethe Cammermeyer Story)* où son personnage, qui amène doucement l'austère militaire jouée par Glenn Close à sortir du placard, lui vaut un Emmy Award, *The Echo of Thunder* où son rôle de mère brimée dans l'outback australien lui vaut une nouvelle nomination pour un Emmy, *Dash et Lilly* avec son interprétation de Lillian Hellman, *Destin de femmes (A Cooler Climate)*, 1999) dans son rôle de dame patronnesse glaciale, et le biopic controversé *The Reagans* où elle joue Nancy Reagan.

Elle reçoit une nomination aux Oscars pour ses rôles dans *La Route des Indes* de David Lean et *Maris et Femmes* de Woody Allen. Ce dernier, grand admirateur de l'œuvre de Judy Davis, la juge « belle, intelligente, vive d'esprit et imprévisible » et l'a d'ailleurs fait tourner dans cinq de ses films dont le dernier, *To Rome with Love*, où elle incarne sa femme à l'écran.

Au cinéma, on la voit également dans *Marie-Antoinette*, *La Rupture*, *Impromptu*, *Le Festin nu*, *Barton Fink*, *Tel est pris qui croyait prendre (The Ref)*, *On My Own*, *Children of the Revolution*, *Les Pleins Pouvoirs* (1997), *Harry dans tous ses états* et *Celebrity*. En Australie, elle joue déjà aux côtés de Geoffrey Rush en 2003 dans *Swimming Upstream*, et remporte deux AFI pour ses rôles dans *Kangaroo* et *High Tide*.

Au théâtre, elle débute sa carrière face à Mel Gibson dans *Roméo et Juliette*. Plus récemment, elle interprète Irina Arkadina, l'actrice tombée en désuétude dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov, au Belvoir St Theatre de Sydney, devant une salle et des critiques comblés.

Filmographie Judy Davis

2013 L'Extravagant voyage du jeune et prodigieux T.S. Spivet de Jean-Pierre Jeunet
2012 To Rome with Love de Woody Allen
2011 L'Œil du cyclone de Fred Schepisi
2006 La Rupture de Peyton Reed
2005 Marie-Antoinette de Sofia Coppola
2003 Swimming Upstream de Russell Mulcahy
2000 Gaudi Afternoon de Susan Seidelman
1999 Children of the revolution de Peter Duncan
1998 Celebrity de Woody Allen
1997 Harry dans tous ses états de Woody Allen
1997 Les Pleins pouvoirs de Clint Eastwood
1994 Tel est pris qui croyait prendre de Ted Demme
1992 Maris et femmes de Woody Allen
1991 Barton Fink de Joel Coen, Ethan Coen
1991 Impromptu de James Lapine
1991 On My Own de Antonio Tibaldi
1991 Le Festin nu de David Cronenberg
1990 Alice de Woody Allen
1987 Kangaroo de Tim Burstall
1987 High Tide de Gillian Armstrong
1984 La Route des Indes de Davis Lean
1982 Heatwave de Phillip Noyce
1981 Winter of our Dreams de John Duigan
1981 Hoodwink de Claude Whatham
1979 My Brilliant Career de Gillian Armstrong

Le réalisateur FRED SCHEPISI

Fred Schepisi (né en 1939 à Melbourne) commence sa carrière de producteur dans la publicité avant de rejoindre Cinesound Productions, puis de fonder la Film House où, pendant plus de 20 ans, il réalise des spots publicitaires et des documentaires. Son premier long métrage, *The Devil's Playground* (1976), est une fiction semi-autobiographique qui remporte six AFI, dont celui du meilleur film, et lui confère d'emblée une réputation de réalisateur, scénariste et producteur talentueux. Le succès de son deuxième long métrage, *The Chant of Jimmie Blacksmith* (1978), lui ouvre les portes des États-Unis où il réalise *Barbarosa* (1981), *Iceman* (1983), *Plenty* (1985) et *Roxanne* (1987) avant de retourner en Australie pour co-écrire et réaliser *Un Cri dans la nuit* (*Evil Angels*, 1988). Ce dernier reçoit de nombreuses récompenses, dont l'AFI de la meilleure mise en scène et de la meilleure adaptation, et deux nominations aux Golden Globe pour le scénario et la réalisation.

Il produit et réalise l'adaptation à l'écran de la pièce de John Guare, *Six Degrés de séparation* (1993), avec à l'affiche Stockard Channing, Donald Sutherland et Will Smith, ainsi que *La Maison Russie* (1990), *Mr. Baseball* (1992), *L'Amour en équation* (*I.Q.*, 1994), *Last Orders* (2001) et *It Runs in the Family* (2002). En 1996, on fait appel à lui pour compléter le tournage et la structure de *Créatures féroces*.

En 2004, il coproduit et réalise l'adaptation du best-seller de Richard Russo, *Empire Falls*, avec Paul Newman, Ed Harris, Joanne Woodward, Robin Wright Penn et Helen Hunt. Diffusé sur HBO, le téléfilm est plusieurs fois nominé et remporte le Golden Globe de la meilleure mini-série ou production pour la télévision, et Paul Newman celui du meilleur second rôle dans une série, mini-série ou production pour la télévision. *Empire Falls* est également nominé à plusieurs Emmy Awards, où Paul Newman empoche de nouveau le prix du meilleur second rôle.

Fred Schepisi se voit décerner l'ordre d'Australie pour ses services à l'industrie cinématographique australienne en tant que mentor, puis en qualité de réalisateur, producteur et scénariste.

Filmographie Fred Schepisi

2013 Words and pictures
2011 L'Oeil du cyclone
2007 Beast of Baatan
2003 Une si belle famille
2001 Last Orders
1997 Créatures féroces
1994 L'Amour en équation
1993 Six degrés de séparation
1992 Mr. Baseball
1990 La Maison Russie
1988 Un cri dans la nuit
1987 Roxanne
1985 Plenty
1984 Iceman
1982 Barbarosa
1978 The Chant of Jimmie Blacksmith
1976 The Devil's Playground

PATRICK WHITE - Prix Nobel de Littérature

Auteur du roman *L'ŒIL DU CYCLONE* paru aux éditions GALLIMARD

Patrick White est né à Londres en 1912. Il passe son enfance dans les Blue Mountains avant d'entrer au Cheltenham college à 13 ans. De retour en Australie, il travaille comme gardien d'élevage, puis écrit des poèmes et des nouvelles, tout en préparant son entrée à l'université. Il étudie au King's College de Cambridge dont il sort diplômé en 1935. Il entame alors une carrière littéraire à Londres avec un recueil de poésie, *The Ploughman And Other Poems*, puis avec un roman et une pièce de théâtre.

Il s'engage dans l'aviation durant la Seconde Guerre mondiale et sert comme officier de renseignement en Égypte, en Palestine et en Grèce. Après son retour en Australie, il s'installe comme horticulteur avec son compagnon Manoly Lascaris dans une ferme à Castle Hill, dans la banlieue de Sydney. Son premier roman, *Happety Valley (Eden-Ville, 1939)* avait déjà pour cadre l'Australie rurale comme ses ouvrages plus tardifs à l'instar de *L'Arbre de l'homme (The Tree of Man, 1955)*, son chef d'œuvre, qui traite de l'urbanisation des campagnes et de la lutte d'un paysan dans les grands espaces. *Des morts et des vivants (The Living and the Dead, 1941)* explore les mutations de la société à travers les relations changeantes entre les membres d'une famille, leurs amis et leurs voisins.

Rédigé durant la guerre, *L'Histoire de ma tante (The Aunt's story, 1948)* se veut une œuvre expérimentale. Auteur de 27 romans, White s'est toujours voulu le représentant d'une certaine modernité littéraire. Ses romans et ses pièces ont pour thème l'intimité et le parcours initiatique. Ils utilisent généralement les courants de conscience et s'inspirent de la psychologie moderne pour exprimer l'intériorité des sujets et leur ressenti. Son œuvre est également influencée par James Joyce, Virginia Woolf, T. S. Eliot et D. H. Lawrence. Son écriture privilégie l'humour et l'épigramme. Plusieurs de ses ouvrages comme *Le Char des élus (Riders in the Chariot, 1961)*, *Le Mystérieux Mandala (The Solid Mandala, 1966)*, et *L'Œil du cyclone (The Eye of the Storm, 1973)* mettent en scène des héros ordinaires dotés d'une grande force de caractère, luttant contre l'adversité et prenant en main leur destin.

Les Incarnations d'Eddy Twyborn (The Twyborn Affair, 1979) narre les troubles sexuels et existentiels d'un homme avant de s'achever sur les bombardements londoniens de 1940. Riche en métaphores et en allégories, le style de l'auteur, très ornementé et baroque, est célébré par de nombreux critiques pour son originalité et son pouvoir de suggestion, donnant à voir sans décrire¹. Considéré comme un écrivain anglophone majeur du XX^e siècle, White est le premier Australien (et à ce jour le seul) à recevoir le prix Nobel de littérature en 1973. L'Académie suédoise l'a ainsi cité pour « son art de la narration psychologique et épique qui a fait entrer un nouveau continent dans le monde de la littérature ». Il décède le 30 septembre 1990 à Sydney.

Les prises de position politique de l'auteur notamment contre la guerre du Viêt Nam, ses origines rurales, sa critique acerbe d'une société australienne violente, hypocrite et fruste, puis son refus du conservatisme l'ont privé dans son pays et de son vivant du succès d'estime et de l'immense popularité dont il a joui dans le monde entier.

Bibliographie de Patrick White

Prix Nobel de Littérature en 1973

The Ploughman And Other Poems, 1935

The Living and the Dead, 1941, *Des morts et des vivants*, 1990 (Gallimard)

The Aunt's Story, 1948

The Tree of Man, 1955, *L'Arbre de l'homme*

Voss, 1957

Riders in the Chariot, 1961

The Solid Mandala, 1966, *Le Mystérieux Mandala*, 1970 (Gallimard)

Les Échaudés, 1969 (Gallimard)

The Vivisector, 1970, *Le Vivisecteur*, 2 tomes, 1979 (Gallimard)

The Eye of the Storm, 1973, *L'Œil du cyclone*, 2 tomes, 1978 (Gallimard)

A Fringe Of Leaves, 1976, *La ceinture de feuille*, 1981 (Gallimard)

The Twyborn Affair, 1979, *Les incarnations d'Eddie Twyborn*, 1983 (Gallimard)

Flaws in the Glass, (1981), *Défauts dans le miroir*, 1985 (Gallimard)

Histoires peu Ordinaires, 1994 (Arléa)

INTERVIEWS DU RÉALISATEUR ET DES ACTEURS

FRED SCHEPISI

Réalisateur

En quoi cette histoire vous a-t-elle attiré ?

FS : J'ai lu pas mal de romans de Patrick White et je les aime bien. Il m'a parfois été difficile d'accrocher directement à l'intrigue, mais le producteur Antony Waddington m'a proposé d'adapter celui-là et m'a convaincu que j'y arriverais. Une des choses que je redoutais, c'était qu'il en sorte un film très statique, axé uniquement sur une très vieille dame infirme alitée ou allongée en permanence. J'étais inquiet : le roman pouvait-il donner un film vraiment intéressant aux yeux de spectateurs ? Au bout du compte, le travail qu'a fourni Judy Morris dans l'écriture du scénario, en nous réunissant et en abordant l'intrigue de telle sorte qu'elle fonctionne à l'écran sans rien perdre des qualités du livre, est fantastique.

C'est ma prochaine question en fait... Pourquoi avez-vous particulièrement choisi Judy Morris ?

FS : Quand Antony m'a apporté le livre, nous nous sommes concertés pour savoir quel scénariste conviendrait le mieux. Je me suis juste dit que Judy Morris saurait bien transposer Patrick White. Elle a débuté en tant qu'actrice – ce qu'elle continue d'ailleurs – puis a commencé à travailler sur les scénarios de *Babe*, *Le Cochon dans la ville* et de *Happy Feet* pour George Miller, deux films qui ne laisseraient pas supposer qu'elle saurait adapter du Patrick White. Mais parce qu'elle est comédienne et parce qu'une bonne partie de ce livre parle de comment les gens se comportent dans le théâtre de la vie, quel que soit leur milieu d'origine, et jouent différents rôles en fonction de ceux qu'ils côtoient, j'ai pensé qu'elle saisiserait l'enjeu. Par ailleurs, elle connaissait le milieu d'où venait Patrick White, elle y a un peu vécu, donc elle possédait une expérience que je n'avais pas.

Êtes-vous satisfait de la façon dont les personnages du roman passent à l'écran ? Certains étaient-ils particulièrement difficiles à transposer ?

FS : C'est un livre difficile. L'un des personnages est acteur professionnel, les autres ne le sont pas, mais selon Patrick White, tout le monde est acteur et joue différents rôles à divers moments de sa vie. La difficulté principale était donc de transposer cette idée, de faire passer cette image et cette thématique du théâtre. Nous avons utilisé des miroirs et ce genre de choses pour le suggérer, sans en faire trop pour autant. Il faut laisser les spectateurs deviner cet aspect par eux-mêmes.

Par ailleurs, il y a le personnage joué par Judy Davis, celui de la fille, qui est extrêmement tendue, nerveuse, anxieuse, en conflit avec sa mère, et il faut l'écrire de telle sorte que le spectateur n'ait pas envie de l'étrangler en cours de route. Il faut fouiller la complexité de ce personnage pour le rendre humain et comprendre comment elle en est arrivée là. Concernant son frère, joué par Geoffrey Rush, c'est une autre problématique car il est dans le déni total : il a l'air de quelqu'un d'heureux et merveilleux, pas tant stressé ni tourmenté par ses rapports avec sa mère ou sa sœur.

Mais tous trois se sont assez éloignés les uns des autres. Il s'agissait de trouver le bon équilibre pour suggérer ces tensions sans en faire trop. On se rend progressivement compte que le frère n'est pas si uniforme que ça et qu'il a son propre voyage émotionnel à accomplir.

Enfin, il y a la mère qui passe ses journées couchée dans son lit, dans des divans, en pleine agonie, qui est très charmeuse mais prête à attaquer, comme une vipère. Elle fait tout pour préserver son mode de vie, pour que tout soit fait comme bon lui semble, ainsi qu'elle a toujours vécu. C'est elle qui a détraqué sa famille. Donc tous ces personnages sont vraiment fascinants et délicats à interpréter et il faut éviter le piège qui consisterait à en faire des caricatures monocordes.

Trouvez-vous l'histoire particulièrement australienne ?

FS : L'Œil du cyclone se déroule à Sydney en 1972 et c'est un film inhabituel dans le paysage australien car on s'y penche sur une frange de la société rarement observée. Et ce qui est génial dans le livre, c'est que par l'intermédiaire des infirmières, on visite également ce qui serait un milieu « normal » pour la plupart des gens. Mais là, on voit surtout un microcosme qui n'est pas souvent observé en Australie : celui de personnes d'une certaine classe sociale, d'une certaine structure économique, qui sont typiquement australiennes. Il n'y a qu'en Australie qu'on a ce complexe culturel de type « Oh oui, nous sommes de la haute, nous sommes la crème, mais nous ne sommes pas aussi classe que la haute société d'Angleterre à laquelle nous aimerions ressembler. » Le film examine tout ça. En ce sens, l'histoire est très australienne. Mais concernant l'analyse du fonctionnement de la famille ou de la société, je crois que l'histoire est universelle.

Je pense qu'il est toujours bon d'être extrêmement fidèle à un pays ou une culture spécifique quand on fait un film car de nombreux spectateurs découvriront quelque chose de nouveau, un monde qu'ils ne fréquentent pas d'ordinaire et toutes les surprises qui l'accompagnent.

Abordez-vous chaque nouveau film avec la même méthode ou laissez-vous le matériau guider votre façon de travailler ?

FS : On demande souvent aux gens s'ils ont une technique. Moi, j'aime parler de « grammaire » et j'ai bel et bien une grammaire quand je fais un film, une façon particulière de faire certaines choses. Mais à chaque fois qu'on commence un nouveau film, le sujet est inédit et il faut soumettre toute la grammaire à la lumière du sujet choisi. Il faut mettre le doigt sur la meilleure façon de présenter le matériau, la façon la plus claire, celle qui comporte toutes les allusions, toutes les subtilités. L'intrigue et son déroulement doivent se pencher sur les bonnes personnes, au bon moment. Ce qui est difficile, c'est qu'à mi-chemin du tournage, on a déjà une bien meilleure idée du film que quand on l'a commencé. C'est rageant de ne pas pouvoir appliquer ces découvertes au reste du film car on y a déjà donné un style, une discipline et une logique propres au sujet : il faut s'y tenir jusqu'au bout.

Pourriez-vous nous parler du processus de sélection des acteurs ? Quelles qualités recherchez-vous en eux ?

FS : Avec les responsables du casting, nous avons parlé de la complexité des personnages afin de bien les cerner. Si les acteurs sont bien choisis, le boulot est à moitié fait. Car ces acteurs apportent leurs qualités propres au projet et, avec un peu de chance, une vision et un génie qui incarnera cette vision à laquelle tout le monde finira par adhérer, de ce que ces personnages sont et comment ils doivent fonctionner. Le rôle le plus dur à attribuer était sans doute celui de Mrs Hunter. Elle a acquis son rang et sa richesse par le mariage et dès lors, a très vite endossé un rôle. D'ailleurs, elle aspirait à vraiment plus que cela ; elle a expédié ses enfants de par le monde à la quête d'un « vrai » titre de noblesse, comme elle dit. Être « Sir » en Australie ne vaut rien, mais en Angleterre ça représente quelque chose. Se marier à un prince européen, ça représente quelque chose. Il n'y a pas de prince en Australie, du moins officiellement (rires).

Trouver l'actrice qui porterait ce personnage avec classe, avec une aura de star de ce type et de cet âge, était mission quasi-impossible en Australie. Donc on s'est dit qu'on chercherait à l'étranger, en Angleterre de préférence pour commencer, et nous avons repéré Charlotte Rampling, qui avait les qualités requises et saurait se faire passer pour Australienne. De façon plus troublante que prévu, d'ailleurs. Évidemment, diverses possibilités avaient été mises sur la table, mais dès que nous avons pensé à Charlotte Rampling, et au fait qu'elle était tout à fait disposée à se grimer en une personne de quinze ans plus vieille qu'elle, sans en faire une montagne, et pouvait facilement paraître plus jeune que son âge, même, pour les besoins de certaines scènes en flash-back, le choix s'est imposé de lui-même et Charlotte Rampling est devenue la seule à pouvoir interpréter le rôle.

Puis nous avons eu la chance que Geoffrey Rush et Judy Davis soient partants pour le projet, car ils sont parfaits pour jouer le frère et la sœur. Ce qui aurait pu être laborieux s'est révélé très facile.

Pourriez-vous nous parler des décors et de l'aspect que vous vouliez donner au film ?

FS : Tout d'abord, je suis convaincu que le sujet dicte une certaine approche et que l'approche doit avoir une logique, un style et une discipline. Nabokov a rédigé des conférences sur la littérature russe. Ce qu'il analyse le plus, c'est la création d'un monde. Qui dit création d'un monde, dit règles, logique et discipline qui, si elles sont enfreintes, risquent de gâcher la crédibilité de l'histoire aux yeux du spectateur. Dans un drame, et en particulier dans L'ŒIL DU CYCLONE, il faut poser très clairement les règles, pour soi-même et pour tous les collaborateurs, puis s'y tenir. Ainsi, les spectateurs nous suivront partout. Et une grande part de ces guides repose sur les décors.

Le décor, ça ne consiste pas uniquement à se dire : « Alors, nous sommes dans une chambre avec une personne de tel milieu et de tel pouvoir d'achat. » Ce doit être bien plus spécifique. Tout dans cette chambre doit servir la tâche de décrire le personnage. À mon regret, le chef décorateur est rarement estimé à sa juste valeur. En outre, un bon décor présente des leitmotifs. Dans notre cas, on voit beaucoup de portails et d'entrées, de baldaquin garnis de rideaux, de baies vitrées ouvertes et fermées : autant de références au théâtre qui sous-tendent la mise en scène de la vie quotidienne suggérée tout au long du film.

Sans oublier les miroirs. Ils sont partout, et les personnages s'y observent tout le temps. C'est un thème partiellement théâtral, un rappel de la vanité.

La musique que vous avez choisie a déjà eu un grand impact sur les gens. Pouvez-vous parler de la bande originale du film ?

FS : Une autre chose qu'on ne soupçonne pas au cinéma, c'est que le son fait 50 % d'un film. On peut entendre qu'une chose se passe hors champ, sans la voir. On peut cadrer son récit grâce au son. Je crois que c'est essentiel ; le film a besoin d'énergie, d'effets sonores. Que l'instant soit silencieux ou bruyant, le son contribue à l'énergie du film, et quand il manque, le film tombe à plat et personne ne comprend pourquoi. Donc une des choses les plus importantes, c'est de travailler avec précision les effets sonores, de façon aussi méthodique que le décor. Le son doit décrire les personnages, leur environnement.

La composante essentielle du son, c'est bien sûr la musique. Souvent, les gens piochent dans une composition comme dans un catalogue, où tel ou tel extrait vient illustrer certains passages. Pour moi, la bande originale doit être conçue comme un tout, comme une suite orchestrale. Pas seulement pour rendre le film énergique ni pour exagérer les émotions. Mais pour faire passer des informations sinon inconnues. C'est une partie sous-jacente de l'intrigue. Elle oriente le spectateur.

En effet, elle s'enrichit tout au long du film. D'abord, on apprend à reconnaître les thèmes puis on les introduit différemment. On peut les combiner en fonction des diverses rencontres des personnages. De telle sorte que le spectateur ne soupçonne pas le stratagème, mais il absorbe une émotion associée à la musique, et quand il entend de nouveau le thème, se sent comme transporté sans s'en rendre compte.

Paul Grabowsky et Branford Marsalis ont tous deux travaillé sur la musique. Pourriez-vous nous parler d'eux ?

FS : J'ai eu beaucoup de chance sur ce film. Branford Marsalis (saxophoniste américain) et son quartet étaient de passage à Melbourne. Ils ont joué un morceau intitulé « Hope », composé par le pianiste du groupe. Quand je l'ai entendu, ça a fait tilt : la musique décrivait le film que nous étions en train de faire. Elle a un côté éthéré et une certaine tension en même temps, qui s'accumule jusqu'à atteindre un climat réellement inquiétant, avant de s'apaiser d'une belle manière. J'ai pensé qu'elle pouvait nous servir de trame pour le film, pas forcément devenir la bande originale.

J'ai discuté avec Branford à qui j'ai demandé une copie du morceau, et il m'a envoyé un fichier mp3. J'en ai parlé à Paul Grabowsky, notre compositeur. Il s'en est inspiré pour la bande originale, puis on s'est dit que Branford serait le mieux à même d'interpréter le résultat, étant le meilleur saxophoniste classique et jazz, et fin connaisseur de cinéma.

Paul a écrit la partition, on a fait quelques simulations par ordinateur, des enregistrements test avec des musiciens locaux, ce qui nous a permis de peaufiner la musique en fonction du film et du tour qu'on voulait lui donner. Quand Branford est arrivé pour enregistrer les parties principales, avec Paul au piano et lui-même au saxo soprano, percussion et basse, ça s'est passé comme sur des roulettes. C'est une de mes plus heureuses expériences.

Ma dernière question : j'ai remarqué que les journalistes qui vous ont interrogé sur cette production ont souligné que vous aviez passé de nombreuses années aux États-Unis, au Royaume-Uni et en Europe, à faire des films internationaux de premier plan, et que L'ŒIL DU CYCLONE était votre premier film en Australie depuis EVIL ANGELS. Le retour a-t-il été une expérience positive ? Y a-t-il quelque chose dont vous aimeriez parler à ce propos ?

FS : C'était intéressant de retravailler en Australie, pour diverses raisons. Ça remontait à un petit moment déjà. J'ai apprécié le fait qu'une communauté d'investisseurs privés veuille qu'une création de qualité soit réalisée, et décide d'y mettre l'argent. J'ai été épargné par les tergiversations habituelles. Ils ont simplement dit : « Ça vaut la peine d'être fait, alors on est de la partie. » Bref, le rêve.

Quand on arrive dans un nouveau pays, il faut toujours s'adapter à ses mœurs, aux habitudes des techniciens, etc. Donc en tournant ici, je ne m'attendais pas à procéder de la même manière qu'en Amérique, en Angleterre ou ailleurs. Je considère l'Australie comme un nouvel endroit, et je réapprends le système local. Les techniciens étaient fabuleux. Ils avaient le souci du travail bien fait, autant que les acteurs ou moi-même. Ils en étaient fiers. Le résultat s'en ressent : ça bonifie le film.

CHARLOTTE RAMPLING

Comment en êtes-vous venue à travailler sur le projet ?

CR : Fred Schepisi m'a appelé – j'avais lu le scénario – et il m'a appelé, comme ça, à l'improviste, ce qui était vraiment agréable. Ça ne m'était jamais arrivé, qu'un réalisateur m'appelle à l'improviste, à part Sidney Lumet qui m'a appelée pour *The Verdict*. Quand le réalisateur décroche lui-même son téléphone pour vous demander : « Que pensez-vous de mon film ? Êtes-vous partante ? », ce n'est pas la même chose que recevoir un scénario par le biais d'un agent, le lire et se sentir un peu confus, ou pas... L'histoire était compliquée du fait que je devais jouer une femme de 75 ans puis de 55, mais principalement de 75 ans, l'essentiel de l'histoire concernant une femme plus âgée. Donc j'ai dit qu'il me fallait lire le livre. C'est un livre très long, profondément émouvant, extraordinaire, et c'est après l'avoir lu et avoir reparlé avec Fred que j'ai pensé pouvoir accepter le rôle.

Qu'est-ce qui vous a attirée dans le personnage de Mrs Hunter ?

CR : C'est un de ces personnages irrésistibles car on pense qu'elle est complètement horrible, alors qu'en fait, elle est complètement fascinante. J'aime les monstres. J'ai accepté de l'incarner parce que je l'aimais. C'est une femme extraordinaire. Bien sûr, elle est sans merci dans beaucoup de domaines, totalement politiquement et psychologiquement incorrecte. Mais c'est une personne fascinante.

Aviez-vous déjà lu Patrick White ? Selon vous, que montre-t-il à travers cette histoire ?

CR : Je ne connaissais pas l'œuvre de Patrick White. Je viens seulement de lire deux de ses livres, *The Eye of the Storm* puis *Voss*. C'est un écrivain majeur, c'est certain. Je dirais qu'à travers l'histoire, on voit l'Australie ; ce roman de Patrick White est un portrait de l'Australie à cette époque, les années 70, dans le milieu de Mrs Hunter. Elle est de la haute société, son mari est riche, ils possèdent de grandes propriétés, et on voit comment ils vivent, à savoir très différemment d'en Angleterre à la même époque. Je pense que ce sera intéressant pour les Australiens de découvrir ce microcosme. Ils ne l'ont sans doute pas vu si souvent ; les films se penchent d'habitude sur d'autres milieux.

Selon vous, cela donne une perspective nouvelle de la vie australienne aux yeux des spectateurs ?

CR : J'imagine que cela donnera une perspective nouvelle de la vie australienne aux spectateurs. La façon dont Fred filme le sujet lui confère une dimension assez épique.

Vous avez travaillé avec de très nombreux réalisateurs. Comment s'est passée votre collaboration avec Fred Schepisi ?

CR : Fred est un homme très patient, ce qui est assez inhabituel dans le cinéma, car un tournage est une épreuve très éprouvante pour les nerfs, dans la mesure où les choses doivent être faites dans un temps donné, à une date donnée, selon un planning donné, à un lieu donné. Tout le monde est impliqué à 100 % dans la tâche qu'il doit accomplir.

Le tournage est une expérience très intense, au jour le jour et pour tout le monde. Certains moments sont d'un calme olympien, mais ce qui a permis d'y aboutir est en fait très compliqué. Fred a une des influences les plus apaisantes que j'ai jamais ressenties chez un metteur en scène. Il est comme un géant gentil. Il n'élève jamais la voix. Les gens ont un respect total envers lui – il lève un sourcil et l'équipe est au taquet pour écouter ses consignes. Il est totalement concentré sur ses acteurs, il sait quand la magie prend, donc on est parfaitement content de recommencer encore et encore, jusqu'à ce que ça marche.

Il ne s'arrêtera pas tant qu'il n'a pas ce qu'il veut. C'est très rassurant pour un acteur, car si on nous laisse trop de marge pour tenter des choses par-ci par-là, on se perd, on se fatigue, on s'épuise nerveusement et on n'a plus grand-chose à donner au bout de quelques prises. Mais lui vous sécurise et vous guide précisément. C'est une crème, ce Fred.

Vous avez subi toutes sortes de situations dans ce film : cloîtrée dans une chambre pendant des jours, réfugiée dans un bunker... Pourriez-vous nous parler de certaines de ces épreuves physiques ou émotionnelles ?

CR : La principale épreuve physique de ce film pour moi a été de me vieillir, ce qui a été réalisé avec beaucoup de subtilité. Tout ce qui marque déjà mon visage a simplement été accentué, comme un modèle sur lequel on repasse un coup de pinceau, de sorte que j'ai exactement la même tête que maintenant, mais en plus vieille. Ensuite, j'étais clouée au lit la majeure partie de l'histoire, donc pour rendre le personnage vivant et intéressant, Fred avait un travail de caméra et des mouvements de grue très précis à mettre en œuvre. Le défi était passionnant à relever.

J'ai adoré l'idée de travailler sans trop d'accessoires, juste en rendant les situations crédibles. J'ai aimé être crédible dans le rôle d'une personne plus âgée que je ne suis. Si je me trouve convaincante, le public sera convaincu (c'est notre métier qui veut ça). C'est là qu'on voit sa puissance en tant que stratège, femme, matriarche et manipulatrice, mais aussi la puissance de son amour pour la vie.

Y a-t-il autre chose durant le tournage qui vous a spécialement marquée ? Une difficulté particulière ?

CR : Il y a des points communs à tous les tournages dans le monde, ce qui est rassurant. Mais les gens d'ici sont particulièrement chaleureux et adorables. Faire un film, c'est rejoindre un groupe de gens qu'on ne connaît pas du tout, mais c'est comme si vous les connaissiez.

Chacun est une version unique du professionnel qu'on retrouve partout dans le monde, et il y a quelque chose de merveilleux à cela. Il y a les acteurs, le réalisateur, l'équipe de production ; il y a le machiniste, l'ingénieur son ; ils sont tous là, et ils vous connaissent tous, parce qu'on est tous du même business. On a tous connu ça.

On mène une vie de gitan ; on va de campement en campement. Il y a ce sentiment fabuleux sur chaque tournage, que j'ai toujours adoré, et qui me manquerait terriblement si je ne pouvais plus tourner.

D'abord tout est nouveau, on est mal à l'aise, les conditions ne sont généralement pas idéales, non pas financièrement, mais au niveau du climat, ou bien on est dans une position inconfortable, il fait froid, on doit attendre pendant longtemps ou refaire la même scène encore et encore, on est dans l'eau, puis on sort de l'eau... Mais quoi que l'on fasse, on y trouve un sentiment très gratifiant. Quand on a fini, on se sent comme si on méritait une bonne récompense, on peut se prendre un bon repas. On encaisse les désagréments car même si le tournage en lui-même n'est pas très agréable, le sentiment de l'avoir fait l'est vraiment.

C'est un sentiment d'accomplissement ?

CR : On ne révolutionne pas le monde. On donne aux gens, espérons-le, du plaisir, du divertissement, et peut-être à réfléchir de façon différente sur certains sujets en créant d'autres façons de voir le monde. Donc on doit garder son humour là-dedans. On n'est pas chargé d'une mission essentielle, avec ce métier. On ne fait que donner aux gens une heure ou deux de bon temps à passer ensemble, en soirée peut-être. Moi-même, j'adore regarder des films donc quand j'en regarde un et qu'il est bon, je suis aux anges.

GEOFFREY RUSH

Vous souvenez-vous de votre réaction à la première lecture du scénario ?

GR : Oui. Le scénario m'est passé dans les mains car j'avais fait la connaissance de Fred en parrainant le Festival international du film de Melbourne. Donc à partir de 2001, j'ai croisé Fred aux avant-premières de films australiens et nous avons commencé à avoir des conversations assez intéressantes sur le cinéma et que sais-je encore ; c'est un individu assez sociable et affable. Puis quelques années plus tard, en 2007 ou 2008, il m'a dit : « J'ai un scénario en cours d'écriture, l'adaptation de L'ŒIL DU CYCLONE de Patrick White, et ça m'a l'air plutôt prometteur », ce qui était encourageant, car ce genre d'histoire ne faisait pas vraiment partie de la tradition du cinéma australien.

Il a dit : « Judy Davis piaffe d'impatience à l'idée de jouer Dorothy et Charlotte Rampling a l'air partante », puis : « Je pense que tu serais idéal dans le rôle de Basil Hunter. » Je ne connaissais pas ce roman, mais tout a commencé à se mettre rapidement en place. Fred a dit : « Je crois que nous sommes tous dans les starting-blocks », et nous avons décidé ensemble quand le tournage pourrait avoir lieu, et tout s'est déroulé comme par miracle, ce qui est tant mieux.

Pourriez-vous nous parler des traits de caractère qui définissent Basil, votre personnage ?

GR : Ayant lu le scénario en plus du roman, Fred pensait qu'il en sortirait une espèce de mélodrame en haute société. Mais je sais que dans le roman de Patrick, il y a bien plus de messages sous-jacents, et Fred a dit : « Je pense que nous devrions explorer la vie intérieure des personnages tels que Patrick nous les décrit, pour ainsi dire, via leurs monologues intérieurs, pour tenter de leur donner le même genre de résonance et de profondeur. » J'ai travaillé dans quelques pièces plus tardives de Patrick dans les années 80 à Adelaïde et je l'ai découvert avec *Shepherd on the Rocks* et *Netherwood*.

Patrick était une grande figure dans le paysage théâtral, car il a écrit des pièces expressionnistes et surannées, bien avant que d'autres empruntent ce style. Sans parler de son tempérament : il adorait le théâtre, il adorait les actrices, et ses visions sur la psyché du comédien sont effroyablement précises, mais aussi très ludiques concernant le personnage de Basil.

J'ignore de qui il s'est inspiré pour Basil, mais en discutant avec les chefs maquilleurs et coiffeurs en pré-production, nous avons décidé, en raison de l'époque du film, le début des années 70, de nous baser sur des acteurs comme Peter Finch, ou à un niveau plus shakespearien et une échelle plus internationale, Keith Michel ; vu le titre de chevalerie, il pouvait aussi y avoir du Sir Robert Helpmann ou une touche de John McCallum.

Nous avons toutes ces références en tête pour tenter de trouver de qui Patrick s'était inspiré. Mais je crois qu'il a pas mal inventé le personnage pour cadrer avec le fonctionnement de cette famille. Cependant, une fois le tournage commencé, et les scènes et la dynamique familiale vécues de l'intérieure, Basil a pris d'effrayantes proportions semi-autobiographiques (rires).

Avez-vous rencontré des difficultés dans le rôle de Basil ?

GR : Non. Sur le plan théâtral, il y a de merveilleux échos avec Tchekhov : l'ampleur de la vision, la richesse des vies intérieures et la dynamique des personnages. Côté cinéma, si ce n'était pas un film australien, il aurait quelque chose d'européen, comme un film d'Almodóvar, avec cette vision phosphorescente sur le monde. Donc il s'agissait de garder ces ingrédients à l'esprit, tout en essayant de créer un reflet crédible de notre culture dans les années 70, la décadence de ce genre de dynastie familiale.

Avez-vous rencontré des surprises, intellectuelles ou esthétiques, durant le tournage ?

GR : À chaque fois que je me sentais perdu, je revenais toujours au roman, car au sein et autour de certains dialogues du roman introduits à des endroits très précis dans le scénario, il y a ces monologues intérieurs qu'il était toujours bon de relire dans le texte. C'est un roman tout à fait novateur, il n'est pas linéaire. Il saute d'un espace-temps à l'autre et je dirais que Patrick a probablement reçu le prix Nobel de littérature 1973 grâce à ce roman notamment. Il comporte des techniques très novatrices et progressives qui rappellent beaucoup James Joyce, et de grands monologues délirants dans lesquels les personnages s'embarquent intérieurement. Il saute de la première à la troisième personne, et jongle avec les espaces-temps de façon assez extraordinaire. C'est ce qui rend cette œuvre littéraire si jubilatoire. Cela étant dit, il s'agissait de faire fonctionner des personnages de cinéma dans le même esprit et de façon crédible, car regarder un film de deux heures, ce n'est pas tout à fait le même voyage que lire un roman de 600 pages en deux jours.

Pensez-vous que White commente la société australienne, que ce soit directement ou indirectement, dans cette œuvre ?

GR : L'univers du roman de Patrick White est d'une ampleur phénoménale, quasi-impossible à décrire. En surface, on voit le mélodrame familial ; mais la clairvoyance de White, son don, son génie d'auteur qui consiste à sonder au plus profond le monde intérieur de ces personnages, est tout à fait remarquable, et toujours effectué par des techniques littéraires étonnantes, révolutionnaires. Loin de moi l'idée d'affirmer qu'il n'était qu'un satiriste, cependant il y a toujours cette interprétation un peu rusée, grincheuse, détachée, qui peut être assez acerbe, féroce et sèche, mais aussi glorieuse, car il s'en sert pour caractériser ses personnages, pour leur donner cette illumination soudaine. Quand on le lit, on a des frissons dans le dos en se disant : « Waouh, c'est d'une telle perspicacité, si humaine et si pure, pour décrire l'instant de la vie de quelqu'un, et nous permettre d'y accéder. »

Pourriez-vous nous parler de votre travail avec Fred Schepisi, et de comment vous l'avez vécu ?

GR : Fred Schepisi occupe une place importante dans mon esprit. Quand j'ai commencé à travailler en tant que comédien professionnel au théâtre au début des années 70, c'était juste avant le grand boom du cinéma australien. Je me souviens, en 1973, être allé voir un film intitulé *Libido*, composé de 4 courts-métrages réalisés par une poignée de cinéastes et Fred avait fait l'un d'eux. Et dans les trois, quatre, cinq années suivantes, il a enchaîné sur *The Devil's Playground* et *The Chant of Jimmie Blacksmith*.

De quoi se dire : « Voici un réalisateur sur une trajectoire exponentielle et qui se révèle en tant que cinéaste original majeur. »

Puis lorsque sa carrière est devenue internationale, j'ai toujours admiré qu'il soit de ces auteurs, à défaut d'une meilleure appellation, qui ne barbouillent pas leurs créations de leurs empreintes. Il avait l'air de savoir prendre une histoire et la raconter avec la plus grande élégance, suivant l'angle le plus original. Ses films sont d'une grande diversité, que ce soit *Evil Angels* [*Un Cri dans la nuit*], *Roxanne*, *Last Orders* ou *Six Degrés de séparation*, ce sont tous des chefs-d'œuvre et on devine que Fred Schepisi les a faits, mais il n'y a rien ajouté histoire de signaler qu'il les a faits. Son œuvre est admirablement anonyme et il semble avoir travaillé avec des acteurs phénoménaux sur chaque projet, et tiré d'eux une belle prestation.

Je savais que nous étions en de très bonnes mains, celles de quelqu'un qui réussit à se projeter et qui travaille en étroite collaboration avec les acteurs. Il fait partie des réalisateurs capables de dire : « J'aimerais refaire une prise ; il y a un moment dans la scène où... », et il vous donne un objectif spécifique sur une réplique particulière, où il sait qu'il veut un temps mort par exemple. Il peaufine très habilement l'enchaînement de la scène, une fois qu'il l'a devant lui. Ce genre de précision est rare.

Pourriez-vous nous parler de votre collaboration, passée et présente, avec les actrices de ce film ?

GR : Savoir que Judy Davis se lançait à cœur joie dans l'aventure m'a particulièrement motivé à participer au projet. J'ai travaillé avec elle deux ou trois fois. Le premier film que nous avons fait ensemble, sans nous y rencontrer vraiment, est *Hoodwink* en 1981 ; je débute tout juste et elle était déjà une actrice majeure, bien établie. Puis j'ai travaillé avec elle sur *Children of the Revolution* et *Swimming Upstream*, que nous avons tournés à Brisbane. C'est une des plus grandes.

Sans parler de Charlotte. Quand je vivais à Londres au milieu des années 70 et que *Portier de Nuit* est sorti, toute ma génération s'est pâmée devant elle. Et quand j'ai appris qu'elle était partante pour jouer cette femme agonisante autrefois belle et élégante, je me suis dit : « Quel excellent choix ! »

JUDY DAVIS

Comment avez-vous entendu parler du scénario de L'ŒIL DU CYCLONE ?

JD : Il y a environ sept ans, on m'en a envoyé une première version, qui était assez différente. Le parcours a donc été long, et témoigne de l'engagement du producteur, Antony Waddington, qui a finalement réussi à réunir le budget.

Connaissiez-vous le livre ?

JD : Je ne l'avais pas lu. Pour une raison ou une autre, je l'avais classé parmi les romans très difficiles de White. Quand j'ai reçu le scénario, je me suis dit : « Je ne vais pas lire le livre tout de suite, sinon je vais l'adorer et m'en faire toute une idée, puis le projet va démarrer et... » C'est comme ça, on ne peut pas s'empêcher de faire des plans sur la comète. Donc, je n'ai pas lu le livre tant que je n'étais pas sûre que le film se fasse. Et ce fut une surprise extraordinaire ; ce livre est sublime et drôle, sacrément drôle. Mais il n'est pas si difficile, selon moi, donc mon intuition était fautive.

Quel message essaie-t-il de transmettre, à votre avis ?

JD : Loin de moi l'idée de me positionner en tant qu'universitaire, mais je crois que le livre porte principalement sur « la » question, celle de l'amour. Et l'absence de celui-ci, les dégâts qu'il peut faire chez les gens qui estiment en avoir été privé ou qui n'en ont pas reçu assez. La mère est quelqu'un qui, à la fin, pense qu'elle ne sait même pas ce que c'est. La fille est revenue rendre visite à sa mère, une vieille dame dont la vie touche à sa fin. On voit tous le problème : elle ne les a pas assez aimés, ils ne l'ont pas assez aimée. Le bagage émotionnel est tellement chargé qu'il est trop tard pour l'alléger.... Impossible de discuter. La mère n'est pas assez forte pour supporter ce genre de conversation. On est tous confrontés à ce genre de dilemme.

Pensez-vous qu'il évoque la douleur de l'exil, un pied en Angleterre et l'autre en Australie, ne jamais se sentir ni tout à fait anglais ni australien, l'expérience de la solitude ?

JD : Comme on le sait, White a choisi de revenir en Australie [après avoir passé une partie de son enfance et de ses études en Angleterre]. Je ne connaissais pas personnellement Patrick White, mais il paraît juste de dire qu'il avait un rapport difficile à l'Australie, peut-être en raison de son homosexualité notamment. À l'époque, c'était illégal... Mais ce n'est qu'une partie de l'explication. Le roman examine la haute société australienne, la « squattocratie » [du nom australien *squatter* – éleveur du bétail sur des terres concédées par la couronne britannique]. Les deux enfants d'Elizabeth Hunter sont le produit de cette femme sexuellement très vivante, née dans une famille de classe populaire, qui devient très, très riche par son mariage, mais ses enfants sont tous deux stériles. J'imagine que White dénonce quelque chose à propos de cette classe : son caractère « entre soi ».

White n'a jamais été victime de l'époque durant laquelle il a écrit. Il aimait les peintres, et on soupçonne facilement son amour et sa compréhension de la peinture dans sa façon d'écrire. Il peint des tableaux avec ses mots, et il faut lire ses romans avec cette connaissance ou cette vision à l'esprit.

Le livre est riche en détails ; après lecture, à quel point vous en êtes-vous inspiré pour jouer Dorothy ?

JD : Geoffrey, moi-même et Fred avons répété trois semaines avant le début du tournage. Nous avons relu le scénario, relu le livre, à l'initiative de Fred encore. Il m'a appelée et m'a dit : « La prochaine fois que tu lis le livre, tu trouveras peut-être des choses qui nous ont échappées ». On a travaillé pour essayer de cerner Dorothy au plus près du type de femme que Patrick White avait imaginé. Dorothy est blessée, amère, pleine de rancœur envers sa mère. Mal-aimée, en tout cas elle s'estime mal-aimée ; et elle ignore ce qu'est l'amour, elle aussi. Aucun d'eux ne sait réellement ce qu'est l'amour ; peut-être qu'on apprend ce qu'est l'amour par sa mère. Donc c'est un personnage émotionnellement très fragile, absorbée par elle-même, drôle. Elle est très drôle dans le livre. Ils le sont tous.

Et je trouve que White est très fort dans l'écriture de ses personnages. Il y a des éléments de Dorothy qui m'auraient terriblement manqués si nous n'avions pas pu les incorporés. Par ailleurs, j'ai l'impression qu'à travers ce processus, nous avons défini plus clairement pour nous-mêmes quels étaient les grands thèmes du roman et du scénario. White était un grand écrivain, donc il était extrêmement important à mes yeux que nous honorions son travail.

Qu'est-ce qui vous a poussée à jouer ce rôle ?

JD : Je voulais travailler avec Fred. J'ai toujours pensé qu'il comptait parmi les meilleurs cinéastes de sa génération ; à vrai dire, je dirais que c'est le meilleur. J'avais eu l'occasion de travailler avec lui il y a longtemps mais ça ne s'était pas fait. Je me suis dit que ça serait extrêmement intéressant si l'occasion se présentait à nouveau. Un réalisateur du niveau de Schepisi, sur ce genre de matériau : ça ne m'arriverait peut-être qu'une fois dans ma vie. Fred est un homme adorable (très discipliné, toujours calme en plateau) en particulier avec les acteurs ; il n'y a aucune tension en lui. Ça joue énormément pour les acteurs. Nous avons tendance à être comme des éponges, nous absorbons ce genre de tension rapidement, ce qui déstabilise. Les réalisateurs de génie ont ce côté paternel – ou maternel, si c'est une réalisatrice. Certains comprennent l'enjeu et d'autres pas. Un acteur doit se sentir dans un environnement sécurisé.

Traduction de Raphaëlle Antczak

FICHE ARTISTIQUE

Mrs Hunter	Charlotte Rampling
Mary	Maria Theodorakis
Basil	Geoffrey Rush
Onslow Porter	Jamie Timony
Dorothy	Judy Davis
Club Porter	Bob Marcs
Flora	Alexandra Schepisi
Arnold Wyburd	John Gaden
Lotte	Helen Morse
Lal Wyburd	Robyn Nevin
Maggie	Jane Menelaus
Dudley	Bille Brown
June	Heather Mitchell
Peter	Simon Stone
Janie	Nikki Shiels
Carol	Louise Siverson
Athol Shreve	Colin Friels

FICHE TECHNIQUE

Galeshka Moravioff et Antony Waddington présentent
En collaboration avec RMB Productions
et The Australian Broadcasting Corporation

Une production Paper Bark Films
Un film de Fred Schepisi

Producteurs exécutifs

Andrew Mackie et Richard Payten

Réalisé par

Fred Schepisi

Scénario

Judy Morris

D'après le roman,
L'OEIL DU CYCLONE de Patrick White paru aux éditions Gallimard

Produit par

Antony Waddington
Gregory Read
Fred Schepisi

Producteurs exécutifs

Jonathan Shteinman & Edward Simpson
Bob Marcs & James Vernon
Judy Davis
Geoffrey Rush

Photographie

Ian Baker

Montage

Kate Williams

Musique

Paul Grabowsky
Avec la participation de Branford Marsalis

Décors

Melinda Doring

Costumes

Terry Ryan

Maquillage

Kirsten Veysey

Ventes Internationales

The Little Film Compagny

Distribution

Film Sans Frontières