



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2026
COMPÉTITION

LA VIE D'UNE FEMME

UN FILM DE
CHARLINE BOURGEOIS-TACQUET

LES FILMS PELLÉAS PRÉSENTE
EN COPRODUCTION AVEC VERSUS



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2026
COMPÉTITION

LA VIE D'UNE FEMME

UN FILM DE
CHARLINE BOURGEOIS-TACQUET

FRANCE BELGIQUE | 2026 | 1H38 | DCP | 5.1 | 1.66 | COULEUR

AU CINÉMA LE 9 SEPTEMBRE

DISTRIBUTION

PYRAMIDE

32 rue de l'Echiquier, 75010 Paris - 01 42 96 01 01

programmation@pyramidefilms.com

RELATIONS PRESSE

MONICA DONATI

monica.donati@mk2.com

PHOTOS ET DOSSIER DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLES SUR WWW.PYRAMIDEFILMS.COM



Gabrielle, 55 ans, se consacre corps et âme à son métier. Chirurgienne et cheffe de service dans un hôpital public, elle court et se démultiplie, assaillie de responsabilités. Il lui reste peu de temps pour sa vie privée — un mari qui l'aime et une mère dont elle doit s'occuper. Lorsqu'une romancière vient passer quelques semaines dans son service pour les besoins d'un livre, son équilibre vacille. Dans le quotidien que Gabrielle s'est construit, y a-t-il de la place pour l'inattendu?



ENTRETIEN

AVEC CHARLINE BOURGEOIS-TACQUET

Propos recueillis par Anne-Claire Cieutat

Comment est né *La Vie d'une femme* ?

J'avais envie de faire le portrait d'une femme qui va bien, une femme de cinquante-cinq ans qui a placé le travail au centre de son existence, sans renoncer pour autant à sa vie amoureuse et sexuelle. Je voulais aussi qu'elle n'ait pas d'enfant et que ce soit un choix assumé.

J'avais envie qu'on la regarde vivre, qu'on la découvre dans différentes sphères de son existence – professionnelle, conjugale, amicale, familiale – et que chacune de ces interactions nous la révèle, par petites touches.

Il me semble que ce qui nous constitue, ce sont nos relations avec les autres. En peinture, en photographie, on peut faire le portrait d'un personnage complètement seul, mais au cinéma il n'y a de portrait que si le personnage est en interaction avec d'autres. Et de fait, Gabrielle n'est pas exactement la même personne selon qu'elle est avec un patient, son mari, sa mère ou son meilleur ami. Par exemple, à l'hôpital, elle est Dieu, tandis que sa mère la trouve toujours légèrement insuffisante, pas comme elle aurait voulu qu'elle soit...

Il était très important pour moi, par ailleurs, qu'émane de Gabrielle quelque chose d'exaltant pour les spectatrices et les spectateurs. À son âge, elle n'est pas « sur la pente descendante », bien au contraire : elle est épanouie, active, en mouvement, capable d'aller vers son plaisir comme d'affronter l'adversité. C'est une femme libre, qui a choisi sa vie et ne se pose jamais en victime. Je voulais créer la représentation cinématographique d'une femme de cinquante-cinq ans dont la manière de vivre peut ouvrir des perspectives.

Pourquoi en avoir fait une chirurgienne spécialisée dans le visage humain ?

Mon idée fixe, c'était que Gabrielle se démultiplie dans son travail, quel qu'il soit. Mon grand-père était chirurgien, il aurait adoré que je le sois, et ce métier a toujours eu quelque chose d'un peu mythique pour moi. J'ai donc fait de Gabrielle une chirurgienne, mais aussi une cheffe de service, et tout ça dans un hôpital public. Pour donner de l'épaisseur et de la véracité aux séquences à l'hôpital, il était indispensable que je fasse un stage d'observation dans un service de chirurgie. J'avais à cœur de montrer les coulisses, tout ce qu'il y a en plus des opérations. J'ai eu la chance de rencontrer le professeur Chloé Bertolus, qui dirige le service de chirurgie maxillo-faciale à la Pitié-Salpêtrière, et qui m'a laissée passer plusieurs semaines à ses côtés.

J'ai été propulsée dans son quotidien hyperactif, extrêmement intense. En termes de « démultiplication », j'étais servie : les opérations qui durent des heures, les consultations, les visites aux patients, les réunions de toute l'équipe chaque matin, mais aussi toutes ces tâches pratiques, triviales, qui incombent au chef de service et sont très mobilisantes parce que l'hôpital public traverse la crise que l'on sait. Par ailleurs, dans cette spécialité, le chirurgien ne se contente pas de soigner, il reconstruit. Il redonne forme humaine à des patients souvent défigurés. J'aimais l'idée que mon personnage, en réparant des visages, touche d'une certaine manière à l'identité de ses patients. Cela soulève de vertigineuses questions philosophiques.

Qu'est-ce que ce métier raconte du tempérament de Gabrielle ?

Je désirais profondément que Gabrielle soit un personnage complexe, irréductible. J'aime qu'on puisse la trouver dure de prime abord, et peut-être même égoïste (c'est en tout cas un reproche que lui fait son mari), alors qu'en réalité, elle se consacre beaucoup aux autres. Dans son travail c'est évident, c'est de l'ordre du don de soi. Mais dans sa vie privée aussi, elle est généreuse, elle prend en charge. Tout en n'ayant pas d'enfant, elle est accaparée par sa famille : elle a élevé les enfants de son mari, elle s'occupe de sa mère malade, elle aide depuis toujours sa sœur qui n'a pas beaucoup d'argent, elle paie les études de son neveu... Elle sait mettre des limites, c'est certain, mais c'est aussi quelqu'un sur qui l'on peut compter. Et c'est ça qui m'intéresse chez elle : cet assemblage contradictoire de force et d'humanité, d'égoïsme et de générosité, d'exigence et de douceur.

Votre film s'ouvre sur une scène filmée en très gros plan : ce qu'on découvre de Gabrielle en premier, c'est sa peau...

Je savais depuis toujours que le film s'ouvrirait de cette façon. Je disais à mon chef-opérateur que je voulais commencer par des images indéchiffrables pendant quelques secondes, jusqu'à ce que l'on comprenne qu'il s'agit d'un visage, d'un corps. L'idée derrière tout ça, c'est de ne découvrir au départ que des fragments de Gabrielle. Le film, ensuite, a pour enjeu de recomposer son identité. Et puis cela me plaisait de la montrer quelques instants dans l'abandon le plus total, avant de la retrouver à l'hôpital, frénétique et autoritaire... Cette séquence est une sorte de prologue silencieux qui installe aussi une dimension essentielle du film : le rapport de cette femme à l'érotisme et à sa propre sensualité.

Il y a trois couples dans ce film : Gabrielle et son mari ; Gabrielle et son meilleur ami Kamyar ; Gabrielle et Frida. Comment avez-vous tissé ces relations ?

J'ai d'abord construit le couple que Gabrielle forme avec son mari, Henri, un homme intelligent, solide, attentif et compréhensif. Tous deux s'aiment profondément et je dirais : en connaissance de cause. C'est une relation « adulte », très précieuse pour Gabrielle.

Kamyar a aussi existé très tôt dans le processus d'écriture : c'est l'ami qu'elle s'est fait pendant ses études, qui l'a suivie quand elle est devenue cheffe de service. Ils sont si proches, si complices, que pour un observateur extérieur il serait difficile de déterminer la nature de leur lien (ami, amant, frère, collègue...). Avec Frida, enfin, il m'importait que Gabrielle « trouve son maître ». C'est-à-dire qu'elle soit confrontée à quelqu'un d'encore plus libre, pragmatique et indépendant qu'elle. Frida est sans attaches et ne s'encombre pas d'états d'âme, ce qui va beaucoup perturber Gabrielle.

Pourquoi avoir filmé la vie de Gabrielle selon une succession de chapitres ?

Ce principe d'écriture s'accordait avec ma volonté d'éclairer différentes facettes de la personnalité de cette femme, de la saisir à travers des fragments de sa vie. J'ai eu la conviction que je ne devais pas essayer de bâtir une structure narrative trop scénarisée, dans ce que cela peut avoir d'artificiel. Je voulais proposer Gabrielle à notre regard sans la simplifier, sans l'expliquer. Sans prétendre que les événements la transforment de manière logique et visible à l'œil nu.

J'avais aussi envie de construire le scénario par « blocs » narratifs et temporels. Je voulais écrire des scènes longues, suivre Gabrielle dans des moments et des situations intenses, et je voulais que des ellipses assez franches séparent chaque bloc. Que l'on progresse dans le film par bonds.



Chapitrer le récit, c'est aussi recourir aux techniques de la littérature pour créer du rythme. C'est une manière de ponctuer, de créer des respirations.

Comment avez-vous écrit vos dialogues, notamment dans les scènes à l'hôpital ? Et comment avez-vous pensé la place prépondérante des conversations téléphoniques ?

Les dialogues sont ma porte d'entrée dans les films. Au stade de l'écriture, c'est à travers les dialogues que je trouve les personnages, que je les rends vivants, en leur donnant une langue, une énergie, un tempo propres. La musicalité de chaque phrase m'obsède.

J'ignorais tout de la langue médicale, hospitalière, chirurgicale avant mon stage à la Pitié. J'ai pris des notes mais j'ai surtout beaucoup écouté, je me suis imprégnée de ce que j'entendais. Après avoir écrit le scénario, j'ai fait relire les séquences concernées à Chloé Bertolus, pour être sûre que tout était juste. Quant au téléphone de Gabrielle, il joue un rôle important : il la poursuit dans sa vie privée, aussi bien lors d'un déjeuner dominical entre amis que dans son lit lorsqu'elle vient de faire l'amour. Il est l'incarnation de son dévouement à son travail.

Léa Drucker s'est-elle imposée à vous pour ce rôle ? Comment êtes-vous parvenue à une telle exactitude de jeu avec elle, notamment dans les séquences à l'hôpital ?

J'ai toujours été très impressionnée par Léa Drucker, même à l'époque où on la voyait surtout dans des seconds rôles, mais lorsque j'ai découvert *L'Été dernier* de Catherine Breillat, ça a été comme une révélation : j'ai eu envie de la filmer de toute urgence. Elle explore dans ce film quelque chose de l'ordre de la sensualité, de l'abandon, que j'ai trouvé magnifique et qui m'a énormément touchée. Je lui ai immédiatement écrit une lettre pour lui faire part de mon admiration. Ensuite, quand mon scénario a été prêt, je lui ai proposé le rôle de Gabrielle – mais

elle avait deux tournages déjà calés, et je l'ai attendue un an ! Léa avait tout ce qu'il fallait pour incarner Gabrielle : l'intelligence, l'autorité, l'énergie, la beauté, le second degré et l'humour, mais en plus de tout cela, c'est une actrice qui a accès à ses émotions. Elle est précise mais jamais raide, elle ne se surveille pas, ce qu'elle fait est toujours très vivant. Et lorsqu'elle laisse affleurer sa fragilité, elle est bouleversante. Même après des mois à la scruter (sur le plateau, mais aussi au montage et pendant toute la post-production), après avoir vu chaque séquence des dizaines et des dizaines de fois, je suis toujours saisie par certains moments de grâce qui me font autant d'effet que si je les voyais pour la première fois.

Peu avant le tournage, j'ai demandé à Léa de faire, elle aussi, une petite immersion à l'hôpital. Et puis Chloé Bertolus est venue sur le plateau le jour où nous avons tourné la scène d'opération, pour conseiller Léa dans ses gestes. D'ailleurs, elle est venue avec deux de ses internes, qui jouent dans la scène et ont ainsi pu guider Léa de l'intérieur.

Et le reste de votre casting ?

Mélanie Thierry est une immense actrice, extraordinairement cinégénique et qui a, elle aussi, une grande profondeur émotionnelle. Sa beauté et sa blondeur peuvent envoyer une image de douceur voire de fragilité, mais elle est en réalité incroyablement puissante. J'avais envie de travailler avec elle sur quelque chose de l'ordre de la pure présence, de la sauvagerie, et presque de la virilité.

Pour le rôle de la mère, je rêvais de Marie-Christine Barrault. Sur le tournage, elle a immédiatement trouvé la note du personnage, le flottement propre à sa maladie. Elle a su rendre cette femme vivante, versatile, drôle et touchante.

Laurent Capelluto était une évidence pour le rôle de Kamyar. C'est un acteur que j'aime énormément, et je sentais que le duo avec Léa fonctionnerait parfaitement (ils n'avaient encore jamais tourné ensemble au moment où j'ai composé la distribution).

Quant à Charles Berling, il a ce mélange de solidité et de finesse, d'intelligence et de sensibilité, qui font que l'on comprend tout de suite pourquoi Gabrielle est avec Henri. Il apporte au personnage une épaisseur humaine que je trouve très belle.

Comment avez-vous pensé votre mise en scène avec Noé Bach, votre chef-opérateur depuis vos débuts ?

Je voulais insuffler à la mise en scène un souffle d'énergie, de vitesse et de mouvement qui me semble consubstantiel à la personnalité de Gabrielle, au rythme qui est le sien à l'hôpital, et à sa manière de vivre. J'ai une prédilection pour les plans-séquences, qui captent de l'intérieur cette énergie et ce mouvement, et qui permettent aux acteurs de se déployer dans le jeu. Il m'arrive souvent de découper cette matière ensuite au montage, mais elle conserve la trace de ce que l'on a élaboré tous ensemble au tournage.

Noé et moi nous connaissons maintenant très bien, et nous travaillons toujours selon la même méthode : je joue les scènes dans les décors et nous imaginons des chorégraphies que Noé filme avec son téléphone. Cela nous donne une base pour penser ensuite précisément les mouvements de caméra. D'ailleurs, pour choisir un décor, il nous arrive souvent de vérifier que la scène « tiendra » bien dans cet espace. Par exemple, que tel couloir sera assez long pour telle scène, avec tels dialogues. Pour résumer : l'énergie de la mise en scène vient de l'énergie des corps en mouvement, qui vient elle-même de l'énergie de la langue. Et je dois avouer que sur le plateau je laisse très peu de place, voire aucune, à l'improvisation.

La vraie nouveauté peut-être par rapport aux *Amours d'Anaïs*, c'est l'envie que j'ai eue de véritablement scruter Léa, et notamment son visage, qui me passionne parce qu'il conserve toujours un mystère. J'ai donc osé approcher la caméra, resserrer les plans, en oubliant les décors. La matière qui m'intéressait dans ce film était purement humaine, intime, existentielle. C'est aussi ce qui m'a amenée à choisir le format 1.66.

Il y a tout de même un décor qui crée une trouée dans le film et dans la vie de Gabrielle, c'est la montagne.

Je voulais qu'au cœur du film, Gabrielle se retrouve dans la nature, dans un décor exceptionnel, totalement en rupture avec son environnement habituel très urbain, très enfermé. Le chapitre dont nous parlons est un des moins dialogués, mais il en dit long sur ce qui est en train d'arriver à Gabrielle : pour la première fois, avec Frida, elle se retrouve dans une situation où elle ne maîtrise rien. Pour la première fois, elle est inactive, purement observatrice, et elle regarde Frida travailler dans une scène qui fait écho à celle du bloc où Frida l'observait en train d'opérer. Face à ces deux écrivains, dont l'un (joué par Erri de Luca) vit en ermite, elle découvre une vie plus lente, plus introspective et contemplative que la sienne. À ce moment-là de l'histoire, Gabrielle n'est plus du tout sur son terrain, elle est déplacée, et j'ai voulu traduire cela visuellement à travers ces paysages. Quelque chose s'ouvre pour elle.

Votre film est jalonné de séquences en miroir, rimes ou contrepoints. Il repose aussi sur des effets de variations (d'énergie, de climat) entre les scènes... Est-ce quelque chose qui s'est dessiné au montage ?

Non. Le film était structuré dès l'écriture par de forts contrastes en termes de rythme et de tonalité. Cela s'est fait de manière très instinctive : je terminais un chapitre sur une note, et je sentais que celui d'après devait s'ouvrir sur une note complètement différente. Par exemple, la scène de la danse, qui est un moment vraiment hors du temps pour Gabrielle, laisse place à la scène où elle annonce un cancer à un patient : c'est un retour au réel, à sa réalité à elle, à son quotidien.

L'un des grands défis de la fabrication de ce film a justement été d'articuler la dimension quasi-documentaire des séquences à l'hôpital et le côté plus romanesque et sentimental des scènes de vie privée, notamment avec Frida.

Les oscillations permanentes entre séquences endiablées et séquences plus calmes existaient aussi dès l'écriture et correspondent aux changements de «sphères»: Gabrielle épouse des rythmes différents selon qu'elle est à l'hôpital ou en dehors.

Avec mon monteur, Clément Pinteaux, nous avons surtout effectué un travail d'élagage par rapport au scénario. Nous avons supprimé un chapitre entier, et nous avons beaucoup resserré les scènes.

Comment avez-vous établi vos choix musicaux pour ce film ?

Deux moments musicaux avaient été pensés dès l'étape du scénario: la scène de la danse, sur l'ouverture des *Hébrides* de Mendelssohn, et l'ouverture du film, quand Gabrielle téléphone en conduisant, pour laquelle je voulais une pièce de piano à la fois virevoltante et mélancolique qui donne le ton du film (une sonate de Scarlatti). Au montage, Clément et moi avons cherché, dans la lignée de cette sonate, des morceaux qui puissent correspondre au rythme de Gabrielle, entrer en harmonie avec les dialogues, et accompagner la mise en scène. Nous avons puisé dans un répertoire relativement peu connu de compositeurs italiens du 18^e siècle (Galuppi, Pescetti...). Mais le film s'ouvre aussi au romanesque à travers la sphère amoureuse, et à deux reprises, au bord du lac avec Frida, et à la toute fin du film avec Henri, la musique s'épanouit un peu plus, avec des chansons des années soixante à la connotation plus sentimentale.

Le film achevé, pensez-vous encore à vos personnages ?

Oh oui! J'ai trouvé très stimulant de m'intéresser à un personnage qui, contrairement à Anaïs, n'est pas mon alter ego. De pouvoir explorer l'organisation existentielle d'une femme plus âgée que moi, dans un contexte professionnel étranger au mien et à tout ce que je connais. À la fin des *Amours d'Anaïs*, le personnage de Valeria Bruni Tedeschi disait à cette jeune femme qu'elle devait faire quelque chose de sa vie et ne pas tout miser sur l'amour. C'est une chose que je me suis répétée à moi-même autour de la trentaine. On a tellement baigné dans des représentations de femmes uniquement vouées à la passion... Je relisais *Anna Karénine* l'été dernier et j'étais horrifiée de voir à quel point ce personnage est enfermé dans sa condition de femme de son époque (qui n'a pas fait d'études, qui ne travaille pas). Alors que Vronski, au départ très content de son idylle, reprend très vite sa vie active, projetée dans le monde, et finit par trouver insupportables les attentes d'Anna. Son destin à elle, c'est vraiment de vivre à travers l'homme qu'elle aime. Eh bien si j'ai aimé faire le portrait de Gabrielle, c'est parce qu'elle incarne tout le contraire de cela. C'est une femme accomplie, qui s'est déployée sans renoncer à rien et sans rien devoir à personne. C'est l'anti-Anna Karénine !





CHARLINE BOURGEOIS-TACQUET

Née en 1986 à Royan, Charline Bourgeois-Tacquet suit des études de lettres avant de travailler un temps dans l'édition. Elle est remarquée en 2018 avec son court métrage *Pauline asservie*, sélectionné à la Semaine de la Critique, puis au Festival de Clermont-Ferrand où il reçoit la Mention Spéciale du Jury et le Prix de la Presse Télérama. Son premier long métrage, *Les Amours d'Anaïs*, avec Anaïs Demoustier, Valeria Bruni Tedeschi et Denis Podalydès, a été présenté en 2021 à la Semaine de la Critique et distribué dans plus de vingt pays. Son deuxième long métrage, *La vie d'une femme*, avec Léa Drucker, Mélanie Thierry et Charles Berling, est sélectionné en compétition au festival de Cannes 2026.

FILMOGRAPHIE

- 2021 *Les Amours d'Anaïs*
- 2018 *Pauline asservie* (court métrage)

LISTE ARTISTIQUE

GABRIELLE	Léa Drucker
FRIDA	Mélanie Thierry
HENRI	Charles Berling
KAMYAR	Laurent Capelluto
ARLETTE	Marie-Christine Barrault

LISTE TECHNIQUE

Réalisation

Scénario

Charline Bourgeois-Tacquet

Charline Bourgeois-Tacquet

avec la participation de Fanny Burdino

David Thion

Produit par

Producteur associé

Coproduit par

Philippe Martin

Jacques-Henri Bronckart et Tatjana Kozar

Image

Montage

Assistant mise en scène

Scripte

Directrice de casting

Décors

Costumes

Maquillage

Coiffure

Prise de son

Montage son

Mixage

Direction de production

Régie

Direction de post-production

Noé Bach

Clément Pinteaux

Lucas Loubaresse

Anaïs Sergeant

Youna de Peretti

Pascale Consigny

Léa Forest

Delphine Jaffart

Joran Muratori

Fabrice Osinski

Valérie Le Docte

Luc Thomas

Clotilde Martin

Philippe Lopez

Juliette Mallon

Une production

En coproduction avec

Les Films Pelléas

Versus, ARTE France Cinéma, Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma, La femme qui aimait les films, Proximus, Be tv et Orange, RTBF (Télévision belge)

Avec le soutien essentiel de

Avec la participation de

En association avec

Avec le soutien du

Et de

Et l'aide du

Canal+

Ciné+ OCS

Pyramide Distribution, Be For Films, Arte France, Cineventure 11, Cofinova 22, Indéfilms 14

Tax Shelter du Gouvernement fédéral belge et Inver Tax Shelter

La Région Auvergne-Rhône-Alpes, en partenariat avec le CNC

Centre du Cinéma et de l'Audiovissuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles

Distribution France

Ventes Internationales

Pyramide Distribution

Be For Films



PYRAMIDE
DISTRIBUTION