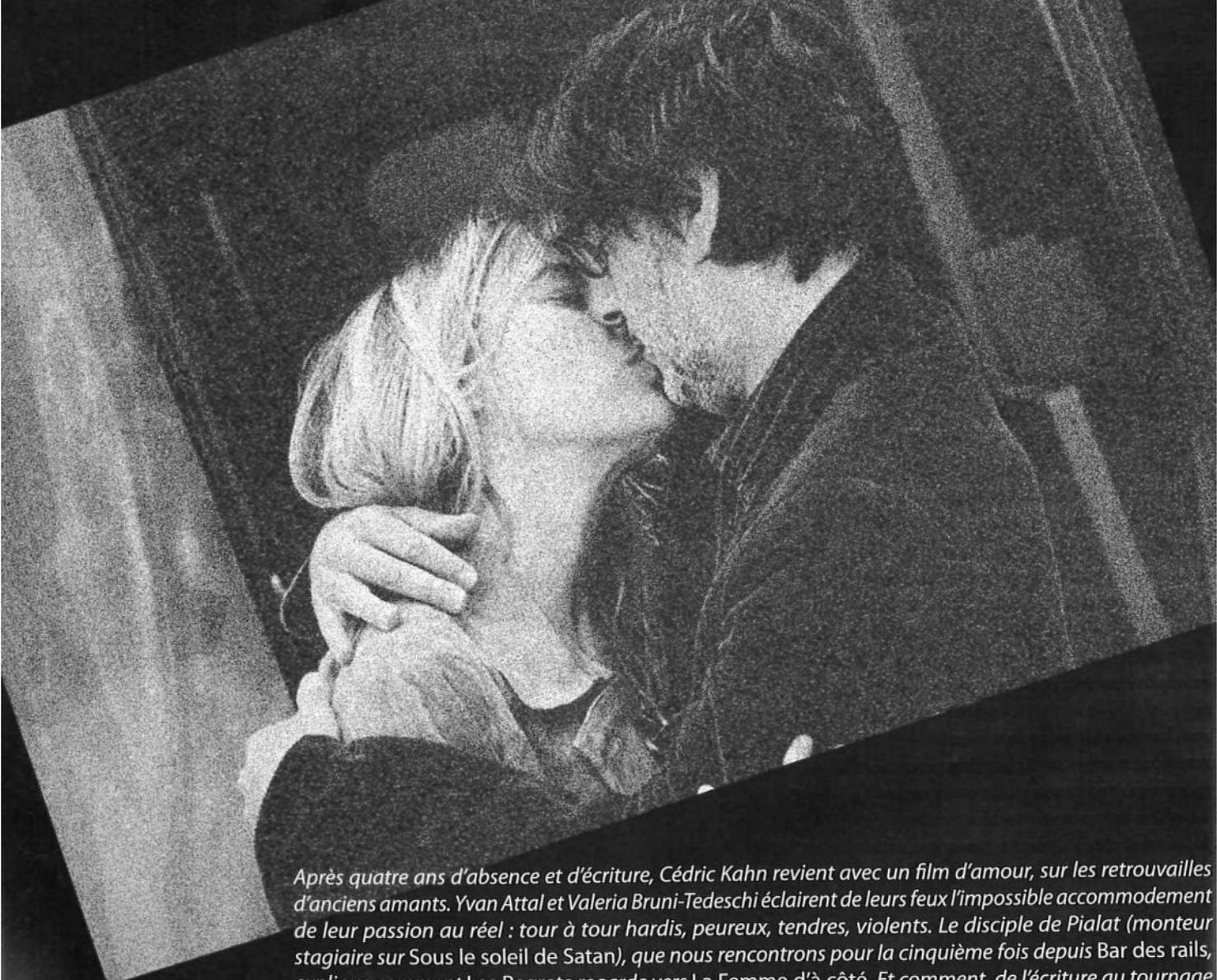


Cédric Kahn



Après quatre ans d'absence et d'écriture, Cédric Kahn revient avec un film d'amour, sur les retrouvailles d'anciens amants. Yvan Attal et Valeria Bruni-Tedeschi éclairent de leurs feux l'impossible accommodement de leur passion au réel : tour à tour hardis, peureux, tendres, violents. Le disciple de Pialat (monteur stagiaire sur *Sous le soleil de Satan*), que nous rencontrons pour la cinquième fois depuis *Bar des rails*, explique comment *Les Regrets* regarde vers *La Femme d'à côté*. Et comment, de l'écriture au tournage et au choix de la musique de Philip Glass, s'est imposé un style plus romanesque que jamais. Réfléchi et passionné, il évoque les figures et les formes de son cinéma : la route qui frustre et attise le désir, les coups de fil ou les textos, la passion qui fait sortir de soi, les moyens de nourrir un point de vue principal masculin. Des répétitions et des reprises qui font de la seconde chance de Mathieu et Maya une véritable aventure, fouguese et nostalgique. Une nouvelle pierre sur le chemin d'un très grand du cinéma français.

Valeria Bruni Tedeschi et Yvan Attal dans *Les Regrets*

Les Regrets

L'esquisse plutôt que le tableau

Fabien Baumann

Dans un café, un homme note les indications routières qu'une femme lui donne au téléphone. Mais ce ne sont pas des mots qu'il trace sur le papier : il dessine le chemin, ses virages, un arbre, une maison. Au plan suivant, tandis que soudain s'élèvent les violons de Philip Glass, le croquis se matérialise : parcourue en voiture, la route de campagne se découvre sous nos yeux au crépuscule gris, avec ses virages, ses arbres, sa maison tout au bout.

Ces quelques secondes jouent un rôle étonnamment fort dans *Les Regrets*. D'abord elles définissent Mathieu, le héros. Architecte d'une quarantaine d'années, c'est un homme qui agit plus qu'il ne verbalise. On l'a vu faire front en silence devant le corps percé de tuyaux de sa mère, alitée muette dans un hôpital de province où il est venu la retrouver. On l'a vu réparer une étagère qu'il venait de faire tomber dans la vieille maison familiale vide. Ce croquis établit aussi un rapport secret, comme magique, entre cette femme et lui. Mathieu l'a croisée par hasard au coin d'une rue, dans la bourgade de sa jeunesse. La caméra suivait jusqu'alors le regard précis de Mathieu, qui passait à l'hôpital d'une machine et d'un écran à l'autre, mais ces retrouvailles sont filmées en deux plans croisés, zooms avant sur elle vue par lui, et sur lui vu par elle, chacun interdit d'émotion. Maintenant encore, tandis que cette femme, Maya, parle au téléphone, Mathieu convertit, sans le soutien du moindre verbe, cette banale conversation, « Comment faire pour trouver ma maison », en une carte du Tendre qu'aussitôt il emprunte, emporté par les liquides arpegges de la musique. Ce trajet vers cette femme, jadis aimée, qu'il vient de retrouver après quinze ans en préfigure d'autres.

En berline, en train, en vieille R5 ou même à vélo dans Paris, Mathieu et Maya ne vont avoir de cesse de se rejoindre et de s'échapper l'un à l'autre. Dans *Feux rouges*, tout au long d'une route des vacances parcourue d'un trait du nord vers le sud, Cédric Kahn filmait il y a cinq ans un couple (Jean-Pierre Darroussin, Carole Bouquet) qui se séparait, avant de se retrouver au bout du chemin. *Les Regrets* suit à l'inverse un couple (Yvan Attal, Valeria Bruni-Tedeschi) qui se retrouve, par petites étapes, avant tout au bout de se perdre. Leur amour n'aura jamais été qu'esquissé.

Pour que le film fonctionne, il faut que le spectateur, lui aussi, ait la furieuse envie de voir le tourmenté Mathieu et la farouche Maya s'enlacer, s'embrasser, tout plaquer de leur vie et s'aimer comme des sagouins. Le choix des comédiens y aide à merveille. Chacun apporte aux *Regrets* la part hors cadre de ce que sa filmographie passée représente dans notre imaginaire : Attal interprète des cadres dynamiques dans un cinéma gentiment bourgeois, mais y joue toujours un peu les rebelles (chez Rochant) ; Bruni-Tedeschi, c'est la névrose, la dépression, la douleur à fleur de peau, mais aussi l'élan, qu'il la porte vers Dieu, la lutte des classes, le théâtre ou l'amour. Le passé commun de Mathieu et de Maya, Kahn n'a donc pas à nous le décrire, ni surtout à l'empeser d'aucun flash-back. Leurs gestes disent leur passion passée, mais encore l'intimité que leur rupture n'a pas effacée : gêne qui les retient de se faire la plus banale bise la première fois qu'ils se retrouvent dans la même pièce ou adorable tape sur la fesse que claque Mathieu à Maya dans une baignoire. Cet homme, elle l'a aimé avec tendresse et passion, mais n'importe comment, et leur



Valeria Bruni Tedeschi et Yvan Attal



Valeria Bruni Tedeschi et Yvan Attal

d'en face, on devine tout ce qui s'est passé entre eux auparavant.

Lors de la préparation, on me reprochait souvent de ne pas expliquer, de refuser de commencer avec une scène fondatrice, quinze ans avant, qui clarifierait tout. La soif d'explication, de psychologie, mange le cinéma. Moi, je sentais que, grâce aux comédiens, on pourrait se projeter. Chez Truffaut, il y a l'idée de fatalité. Ils ne sont pas faits l'un pour l'autre, et pourtant ils ne peuvent s'en empêcher. Dès le premier champ/contrechamp, on lit cette attraction et leur peur. C'est la chose la plus bête du monde : deux travellings avant sur deux très bons comédiens.

Comment avez-vous choisi l'activité de vos personnages ?

Elle est sans métier, peu accrochée au réel, une butineuse. Elle s'est laissée porter par la vie. Lui est un bâtisseur. Donc le métier d'architecte s'imposait.

Mais il construit des villes verticales !

C'est le paradoxe de son métier. Il a sans doute nié sa part d'artiste pour devenir raisonnable. Pour moi, c'est l'histoire d'amour d'un homme raisonnable, qui a de la déraison en lui. Le film est bâti sur le refoulé : tout ce qu'on laisse au rancart pour avancer, tenir debout. Jusqu'au jour où la passion redevient possible, où on s'autorise à la revivre.

C'est aussi un film construit sur la peur, qui bâtit un suspense pour le spectateur.

Leur grande peur, c'est d'être dominé, de perdre le contrôle. Mais je pense que c'est aussi la plus grande jouissance. Maya lui fait ce cadeau-là. Elle lui donne la possibilité de traverser le miroir. Elle voit en lui l'enfant, l'homme pas terminé. Pour revenir à l'architecture, je voulais inscrire Mathieu dans un couple qui travaille ensemble. Ce personnage d'épouse, je l'ai écrit en opposition avec l'amoureuse. C'est l'amour dans le réel, sans doute plus difficile et précieux. Mais, dans sa vie avec Lisa, il manque l'essentiel. Une réplique résume le personnage ; quand Maya lui demande : « Est-ce que tu aimes ta femme ? », il répond bien sûr. Ni oui ni non. La question ne se pose pas pour lui. Au montage, on comprend souvent



Yvan Attal

des choses qui étaient instinctives au moment de l'écriture : je disais à Yann Dedet que, pour moi, cette réponse caractérise le personnage. Il refuse de se poser les questions fondamentales. Au début, quand sa mère est mourante à l'hôpital, une étagère se casse la gueule dans la maison. Il la répare. C'est un terrien, en prise avec le présent. Maya est l'antithèse de ça.

Vous êtes-vous demandé, au tournage et au montage, quel point de vue adopter ?

Le point de vue principal est celui du personnage masculin...

Comme dans Bar des rails et L'Ennui.

Oui. Sauf que je m'autorise désormais des incursions dans le point de vue de personnages féminins. C'est la maturité. Accepter que ça n'affaiblira pas le personnage principal.

Comment s'est passé le casting d'Yvan Attal ?

Pour être sincère... c'est à l'étape du casting que le désir du metteur en scène est le plus interféré. Parce que tout le monde a un avis objectif. Or il y a beaucoup d'inconscient dans le choix d'un acteur. C'est l'alchimie entre le réalisateur, le rôle et l'acteur qui fait que le film va fonctionner ou pas. J'ai adoré travailler avec des non-professionnels, par le passé. Ça correspondait à ce que

j'étais, un autodidacte. Je me sentais à mon aise avec des gens qui débarquaient sur le tournage sans aucune technique. Comme moi. J'ai un peu réfléchi depuis, mais je garde ce besoin de ne pas tout comprendre. C'était plus compliqué de m'acclimater au mode de relation avec les acteurs de profession : ils passent d'un rôle à l'autre, et ils ont besoin d'entrer dans le personnage, dans une intention de la scène à jouer. Ça m'emmenait sur un terrain plus réfléchi, moins instinctif. *L'Ennui* est au carrefour des deux. Jusque-là, j'avais tourné avec des non-professionnels. Sophie Guillemin était l'accomplissement de ça. Avec elle, j'ai eu l'impression d'atteindre le diapason parfait. Je l'ai choisie pour le rôle. Et le choix était le début et la fin du travail : je ne crois pas lui avoir donné une seule indication lors du tournage. Avec Charles Berling, c'était la première fois que j'avais un vrai acteur et un texte difficile. Ça résume bien le problème. À moins d'avoir une problématique précise, comme un Italien pour *Roberto Succo*, dès qu'on a des personnages matures et du texte, on va naturellement vers des professionnels. J'ai trouvé des acteurs qui me ressemblent, des acteurs incarnés, qui ont un rapport concret à leur personnage. Je pensais à Valeria depuis l'écriture. La difficulté était de lui trouver un partenaire, de la « marier ». Elle a une forte personnalité. Comme le couple

fonctionne sur l'opposition, il fallait une antithèse forte pour créer un équilibre. Yvan est arrivé beaucoup plus tard. Il est idéal, en face d'elle.

Avez-vous fait beaucoup d'essais ?

Aucun. Avec les acteurs de renom, on ne fait pas d'essai. Par tradition. Ils pensent qu'ils ont fait assez de films pour qu'on puisse juger. C'est dommage. Avec des stars, on commence à travailler le premier jour du tournage, sans séance de travail préalable. Nos seuls vecteurs de désir communs en arrivant au tournage, ce sont les films que chacun a faits auparavant et le scénario. On ne teste pas la chose la plus importante : la rencontre sur ce film-ci.

La complicité a-t-elle été instantanée, au début du tournage ?

Non, on s'est cherché. Ils avaient fait chacun beaucoup de films, ont tous deux réalisé et n'avaient pas tourné depuis longtemps – pas depuis leurs propres films. Il a fallu que je les mette en confiance, que je fasse avec leur anxiété, leur résistance, leur autorité de metteurs en scène. Il a fallu que je m'impose pour gagner ma place, et pourtant je ne suis pas un débutant ! Yvan a commencé presque trois semaines avant elle ; mine de rien, il a un rôle bien plus lourd. Heureusement qu'ils n'ont pas commencé en même temps. J'ai ainsi eu le temps de m'occuper de l'un, puis de l'autre. Et ça a très bien marché entre eux, ce qui est le plus important : en fait, la relation au metteur en scène est moins essentielle qu'entre partenaires. Dès les essayages, ça se voyait : ils avaient une connivence. Valeria est une comédienne plutôt anxieuse, et il arrivait à la détendre. Je pense qu'ils avaient plaisir à jouer ensemble. Cette jubilation se voit dans leur grande scène improvisée, quand ils sont dans la voiture en route pour Barcelone, de nuit. Il faut avoir cette humilité-là, quand on est metteur en scène : un film est réussi quand les acteurs dépassent et transcendent le désir du réalisateur. La voiture permet ça, car c'est un espace dans l'espace, la caméra et l'équipe sont à l'extérieur... Dans les moments de friction, Valeria me demandait : « Ce qui te gêne, c'est qu'on

s'entende si bien ? » Non, au contraire ! C'est la chose précieuse que je filme, le cadeau qu'ils me font.

Comment avez-vous choisi les lieux ?

Je ne devrais peut-être pas le dire, mais je voulais tourner dans le sud de la France ; pour des raisons de production, j'ai dû tourner ailleurs... Du coup, j'ai rendu cette petite ville de province un peu abstraite. Elle ressemble à la ville où j'ai grandi, où on croise tout le monde et où il n'y a pas d'anonymat.

Cela donne des scènes inattendues, presque comiques, comme celle de la pharmacie, vers la fin.

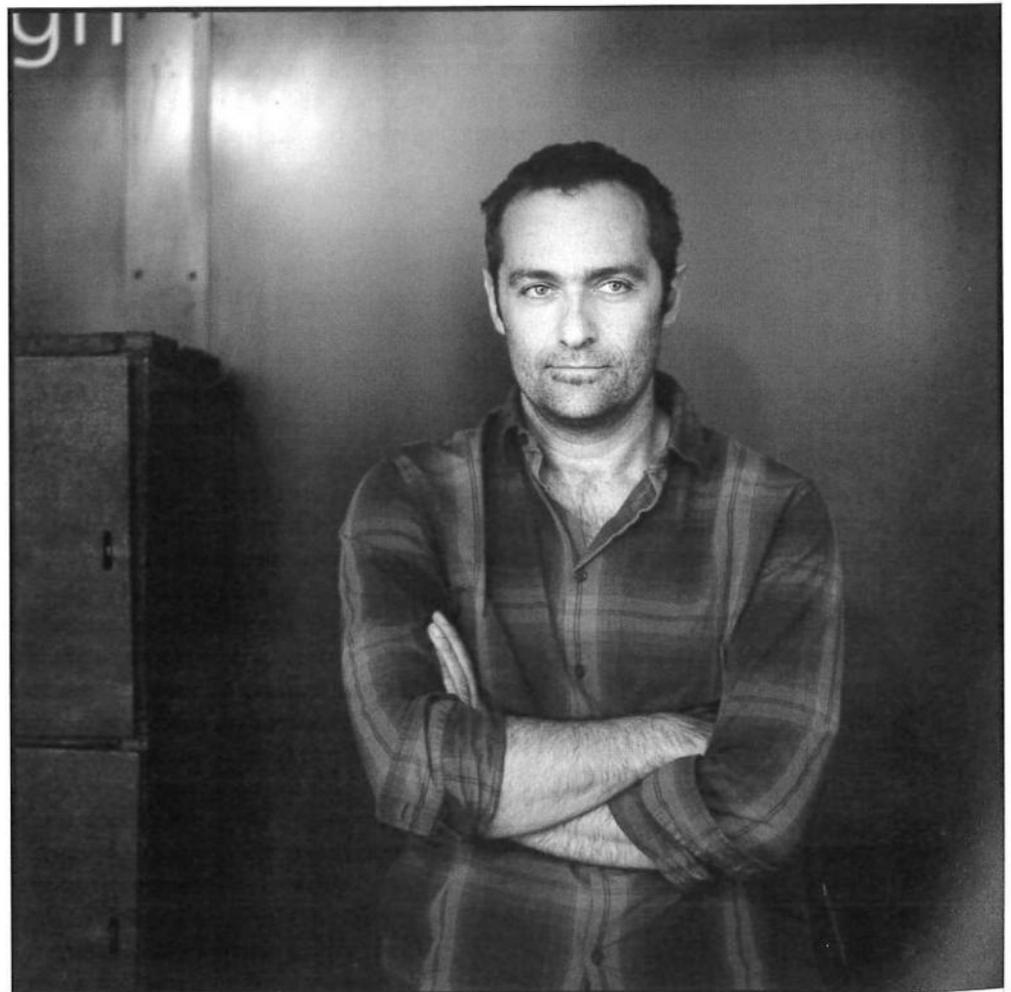
J'adore ces moments d'excès, quand les personnages deviennent fous, qu'ils passent le mur du son. Je me demande si je ne fais pas du cinéma que pour ça ! Ça revient dans tous mes films : la tra-

versée des apparences, quand autre chose devient possible. Yvan, qui s'est bâti une carrière sérieuse, est un incroyable acteur de comédie, mais ce n'est pas l'image qu'il a de lui comme acteur. Valeria aussi a cette capacité d'être à la fois très burlesque et tragique.

Vous faites une grande utilisation des moyens de communication actuels : mails, téléphones portables, textos...

Avec ces moyens de communication, on peut quasiment vivre des histoires sans les vivre. Il peut y avoir de l'érotisme dans l'échange de textos ; ça peut faire basculer une histoire ou provoquer des malentendus terribles.

Parfois on entend ce que dit l'interlocuteur au téléphone, parfois non. Et on les entend dire leurs textos. Tout cela a-t-il été décidé au montage, ou dès l'écriture ?



Cédric Khan à Paris, juillet 2009 - Photo Nicolas Guérin/Positif



Valeria Bruni Tedeschi et Yvan Attal



Arly Jover

seule conversation dans un café de la gare Montparnasse nous suffit à le comprendre. Elle a eu deux heures de retard à un rendez-vous, et c'était la fois de trop. Il est parti sans un mot. Quinze ans après, preuve qu'ils n'ont pas changé, ils reprennent l'engueulade là où ils l'avaient laissée, à la minute près.

Mais les conjoints ? Kahn a beau filmer un vrai film d'amour, il n'abandonne rien de l'ironie triste qui parcourt son œuvre. En deux scènes comiques mais pathétiques, le compagnon de Maya, rustaud complexé à rouflaquettes (Philippe Katerine), exprime aux yeux de Mathieu le ratage que semble avoir été depuis quinze ans la vie de la jeune femme. Comme le conducteur de *Feux rouges*, il boit trop, non pour masquer sa médiocrité, mais pour la brandir comme un défi : m'aimeras-tu même à ce point minable ? Comme le violeur de *Feux rouges*, c'est un homme des bois. La campagne et ses forêts, on a fini par le comprendre, terrorisent le citadin Cédric Kahn, pour qui l'on ne saurait filmer une plaque minéralogique de l'Indre, un beau château-hôtel ou des commerçants de village sans une pointe d'effroi. Le croquis de Mathieu figure donc aussi un enfoncement dans la forêt, au bout duquel, comme dans un conte, un inquiet bûcheron désœuvré s'armera d'une fort inattendue (et réjouissante) tronçonneuse.

Définie au contraire par la réussite professionnelle, Lisa (Arly Jover), la compagne de Mathieu, possède elle aussi, ou plutôt croit posséder, une arme qu'elle porte dans ses bras tendres : la maquette d'un projet architectural utopiste conçu par Mathieu quand il était étudiant. Qu'en faire, de cette maquette ? qu'en faire, de nos vingt ans, quand on en a quarante ? Cet objet inabouti sert de McGuffin aux *Regrets*, dont le générique s'accompagnait déjà d'esquisses architecturales. À quarante ans, Mathieu ne veut pas concrétiser ses projets de jeunesse. Il veut les revivre. Avoir vingt-cinq ans... et un jour. La mort de sa mère ne le précipite pas dans la maturité mais dans une adolescence retrouvée, qu'il se batte avec son frère ou rêve près de sa blonde. La beauté filante d'une esquisse, la grâce précaire d'une maquette, c'est surtout de n'en jamais réaliser les promesses. Dans leur fuite éperdue en voiture, digne des amants d'un Fritz Lang ou Nicholas Ray, Mathieu et Maya ne formulent que de simples chimères (Barcelone, la bohème...),

ne tracent que des lignes dans la nuit. Kahn se départit alors de tout ton persifleur pour oser faire perler la plus grave émotion. L'autre lui-même n'est pour chacun qu'une intention, une silhouette évanescence. Ne surtout pas peindre le tableau, car l'esquisse s'efface. Ne surtout pas détourner le regard, car l'autre s'enfuit. Une bouteille d'eau et des brioches achetées par l'un sur une aire d'autoroute, et voilà l'autre, en larmes, qui s'échappe. Lisa perd Mathieu à chaque fois qu'il quitte Paris. Dès que la caméra de Cédric Kahn se détourne de ses personnages, il y a risque de perte. Mais, dès qu'elle en saisit un autre, un monde s'ouvre. Le cinéaste peuple *Les Regrets* de figures tierces dont on ne saisit que de lointains contours : un architecte brun, silencieux, qui travaille avec Mathieu et Lisa ; une pharmacienne compatissante, aussi belle que Sophie Marceau, qui apparaît mais disparaît.

En trois phrases que prononce successivement Maya (« Pourquoi m'as-tu quittée ? », « Je ne t'aime plus », « Parce que je t'aime »), Cédric Kahn dessine en filigrane la structure de presque tous les films d'amour. Devant sa caméra, tout achèvement, même une famille, même un bébé rieur, prend la forme d'un renoncement. Le seul regret, ce n'est pas de s'être égaré : c'est d'avoir cessé de se perdre. Voilà pourquoi l'épatante scène finale des *Regrets* nous procure tant de plaisir. Un autre film pourrait alors commencer. Ce serait encore le même. Et l'on en suivrait les égarements avec la même joie triste. ❖

Les Regrets

France (2009). 1 h 45. Réal, scén. et dial. : Cédric Kahn. Image : Céline Bozon. Déc. : François Abelanet. Cost. : Isabelle Pannetier. Son : Olivier Mauvezin. Mont. : Yann Dedet. Mus. : Philip Glass. Prod. : Kristina Larsen, Gilles Sandoz. Cie de prod. : Les Films du lendemain, Maïa Cinéma. Dist. : Mars Distribution. Int. : Yvan Attal (Mathieu), Valeria Bruni-Tedeschi (Maya), Arly Jover (Lisa), Philippe Katerine (Franck), François Negret (Antoine).

Entretien avec Cédric Kahn

J'adore les personnages qui passent le mur du son*

Élise Domenach et Yann Tobin

Élise Domenach et Yann Tobin : *Les Regrets est sans doute votre film le plus romanesque.*

Cédric Kahn : J'ai voulu revenir aux fondamentaux. Après quatre adaptations, je me suis imposé d'écrire seul un scénario original. Des partenaires se sont adjoints au scénario après. Mais l'histoire est complètement sortie de ma tête. Du coup, j'ai eu le sentiment de refaire un premier film, de boucler la boucle de *Bar des rails*. Avec les années d'expérience en plus, un couple plus âgé et une maturité de scénariste. D'où ce souci du romanesque que je n'avais pas avant. J'avais besoin de me rassurer sur le fait que je pouvais écrire seul une histoire très simple, en mode mineur, intimiste, avec peu de personnages. J'avais besoin de reprendre contact avec mon propre imaginaire. J'ai d'abord fait une pause d'un an et demi. J'ai commencé jeune, et je n'avais jamais vraiment arrêté. Le désir était usé. Plutôt que de le forcer, de me jeter dans l'action, j'ai senti qu'il fallait m'arrêter, m'interroger. J'ai entamé beaucoup de scénarios, de choses plus ambitieuses, des films de genre. Finalement je me suis posé sur ce projet-là.

Sur l'écriture, vous vous mettiez une pression ?

C'est un mélange de volontarisme et de laisser faire. Un va-et-vient permanent entre laisser le scénario vous gagner, et aller le conquérir. La difficulté, c'est le trajet : être son propre commanditaire. Car son désir ne peut venir d'ailleurs.

C'est la difficulté des deux personnages du film : connaître son désir.

C'est une difficulté partagée, dans l'humanité. Souvent, les errements et les dépressions des gens peuvent s'expliquer par le fait qu'ils ne connaissent pas leur

désir, ou qu'ils ne l'habitent pas. Ils sont investis du désir de quelqu'un d'autre : parents, compagnons, le social en général. On met des années à reconquérir son propre désir, comme le personnage masculin. Pour elle, c'est plus compliqué. Elle fuit son désir.

Avez-vous procédé comme un romancier qui crée ses personnages et les laisse vivre pour voir où ils vont, ou le récit était-il très construit ?

Le scénario était très quadrillé. La difficulté, parfois, était de faire entrer les personnages dans le chemin du scénario : il a l'air d'être écrit sur un fil, mais il est assez verrouillé en réalité. Il y avait beaucoup plus de choses dans la version initiale, et j'ai dû couper. Je suis arrivé à quatre blocs de récit. Chacun a un lieu, une problématique. Puis une grosse ellipse nous sépare des personnages, et on les reprend des mois plus tard. Je pense que c'est de là que vient le romanesque :

de ces étapes temporelles dans la vie des personnages. Jusqu'ici j'avais plutôt tendance à m'installer dans une durée unique. Quand l'histoire démarre, il y a déjà un avant, un passé commun. Le sujet imposait le romanesque. Car le romanesque, c'est le temps qui passe.

Prendre un couple de quadragénaires au moment où ils se retrouvent, c'est une trame classique...

Le seul exemple que j'avais en tête, c'est *La Femme d'à côté*. Je pars du principe qu'on ne vit qu'une passion. Quand on y a goûté et qu'on a la possibilité d'y regoûter, c'est irrésistible. Dans la passion sont inscrits les deux mouvements : ne pas pouvoir lutter contre son désir, et mettre toutes ses forces à y résister, parce que ça fait très peur. C'est ce qui m'inspirait chez Truffaut.

Dès le premier regard, le champ/contre-champ quand ils se voient sur le trottoir



Yvan Attal et Valeria Bruni Tedeschi

Dès que j'ai lu le scénario avec les comédiens, en les entendant lire les textos, ça m'a semble aussi évident que des dialogues. Ils ont une grande efficacité sur le plan du récit, et permettent de dire des choses très intimes : c'est comme une voix intérieure qui s'adresse directement à l'intérieur de l'autre !

Un détail intéressant qui caractérise le personnage masculin, c'est quand il dessine le trajet qu'elle lui dicte au téléphone...

Oui, c'est tout bête, mais je me suis aperçu que ça frappait beaucoup les gens. Dessiner est son métier, mais c'est aussi la matérialisation de son retour en arrière et de la route jusqu'à elle. J'ai souvent filmé des scènes de voiture, mais là, je me suis vraiment rendu compte de la vertu érotique du trajet. Pour moi, quand on passe du dessin à ces petites routes qui mènent chez elle, c'est le moment le plus érotique du film.

D'emblée, le contexte familial est très présent pour lui.

C'était là depuis le départ : sa mère est mourante, il va à l'hôpital, il est quelques jours en errance physique et mentale dans sa ville d'enfance, et il va rencontrer son amour de jeunesse. Je trouvais qu'il y avait l'état psychologique parfait, de disponibilité et de fragilité. Ce personnage, s'il n'avait pas été dans cet état, n'y serait pas retourné. Il y avait la brèche qui rendait tout possible. L'essentiel du sujet était là : quand les parents meurent, on se transforme forcément, en négatif et en positif à la fois. Et à partir de la mort de la mère, du retour à la maison de famille, des rapports avec son frère et avec sa femme, j'ai réalisé que tout se satellisait parfaitement autour du thème des regrets. Pour moi, c'est l'histoire d'un homme qui doit rompre avec son enfance. Il a été le parfait fruit de son éducation, j'avais même hésité à appeler ce film « Le Bon Fils ». Son frère lui fait bien remarquer qu'il a choisi le chemin de l'exemplarité, mais c'est une impasse. C'est un « bon garçon » qui passe à côté de sa vie.

Comment s'est fait le choix de la musique ?

Tard, au montage. J'avais repéré dans la musique de Philip Glass ce côté obses-

sionnel qui convenait bien au film. Moi qui ne suis pas un fou de musique dans mes films, j'ai tout de suite su que celui-ci s'y prêterait. Il est presque impossible sans musique : le sujet est tellement romanesque qu'il l'appelle. Mais la partition n'est jamais en accompagnement d'une action ou d'un sentiment ; elle signifie toujours un tournant dans le scénario. D'ailleurs elle se coupe souvent au moment où la scène d'amour démarre. Je l'ai trouvée dans un disque, il l'avait composée pour un film qui ne s'est jamais fait.

Quel désir aviez-vous quant à l'image ?

Un grand désir de liberté. Plus que jamais, y compris par rapport aux raccords. On s'est permis une grande liberté de raccords, mais ça ne se voit pas : je bénéficie de la complicité d'un monteur qui transforme tout en or ! Il y a des plans sur plans, un personnage assis se retrouve debout, les champs/contrechamps sont trichés. On s'est accordé toutes les libertés de forme au tournage et au montage, mais avec une grande rigueur sur le récit : toujours par nécessité narrative, jamais pour un effet esthétique. Auparavant, j'avais eu des chefs opérateurs dont j'aimais le travail, mais sans ressentir une connivence aussi étroite qu'avec Céline Bozon. Dès mon premier film, j'ai trouvé mon partenaire

idéal au montage, Yann Dedet, mais j'ai mis tout ce temps à trouver mon chef opérateur idéal. Autre chose : pour la première fois, j'ai cadré moi-même. Dans les scènes à deux caméras (une sur chaque personnage), je tenais la deuxième. C'était mon envie profonde, et c'est une conquête géniale : exactement ce qui me manquait. J'écris moi-même, je suis avec le décorateur ou le costumier pendant la préparation, je suis très présent au montage, mais, au stade crucial du tournage, j'étais jusqu'alors à côté de la fabrication. Je pensais que faire le cadre me briderait dans la direction d'acteurs. En fait, c'est l'inverse : les acteurs ont beaucoup aimé ! Ça change radicalement l'instant juste après la prise, ce moment fragile où tout le monde attend la parole du metteur en scène. Là, on est dans la même énergie que l'équipe, non celui qui juge après coup. Mais le piège dans les scènes à deux, c'est que j'en cadrais un et pas l'autre. Et Céline, qui cadrait l'autre, me disait : « Celui que tu ne cadres pas joue off. » Donc, au bout d'un moment, on inversait !



Yvan Attal et Valeria Bruni Tedeschi