



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE 2023
CANNES PREMIÈRE

**VIRGINIE EFIRA
MELVIL POUPAUD**

L'AMOUR ET LES FORÊTS

UN FILM DE **VALÉRIE DONZELLI**

AVEC LA PARTICIPATION DE DOMINIQUE REYMOND ROMANE BOHRINGER ET VIRGINIE LEDOYEN

SCÉNARIO ADAPTATION ET DIALOGUES VALÉRIE DONZELLI ET AUDREY DIWAN
D'APRÈS LE ROMAN DE ÉRIC REINHARDT « L'AMOUR ET LES FORÊTS » PUBLIÉ AUX ÉDITIONS GALLIMARD MUSIQUE ORIGINALE GABRIEL YARÉD

CRÉATION SILENZIO - PHOTOGRAFIE GABRIEL YARÉD - AMBASSADEUR

goodReplay 2cinéma Française KANALC CINE+ france-tv SECOURS [C] 2023 RECTANGLE PRODUCTIONS FRANCE 2 CINÉMA LES FILMS DE FRANÇOISE INDEFILMS POSTALE ANGOA ESCORT



FESTIVAL DE CANNES
CANNES PREMIÈRE
SÉLECTION OFFICIELLE 2023

VIRGINIE EFIRA

MELVIL POUPAUD

L'AMOUR ^{ET LES} FORÊTS

UN FILM DE **VALÉRIE DONZELLI**

AVEC LA PARTICIPATION DE DOMINIQUE REYMOND, ROMANE BOHRINGER ET VIRGINIE LEDOYEN

*D'après le roman d'Éric Reinhardt, « L'amour et les forêts » publié aux Éditions Gallimard,
récompensé en 2014 du Prix Renaudot des Lycéens et du Prix du Roman France Télévisions.*

FRANCE - DURÉE : 1H45
VISA : 156.922 - FORMAT 1.66 - SON 5.1

DISTRIBUTION FRANCE
DIAPHANA DISTRIBUTION

155, rue du Faubourg Saint Antoine
75011 PARIS
Tél. : 01 53 46 66 66
diaphana@diaphana.fr

LE 24 MAI AU CINÉMA

PRESSE

ANDRÉ-PAUL RICCI, TONY ARNOUX
ET PABLO GARCIA-FONS

tony@ricci-arnoux.fr
pablo@ricci-arnoux.fr

PRESSE WEB

CARTEL

Léa Reibeyreix
Lea.ribeyreix@agence-cartel.com

SYNOPSIS

Quand Blanche croise le chemin de Grégoire, elle pense rencontrer celui qu'elle cherche. Les liens qui les unissent se tissent rapidement et leur histoire se construit dans l'emporment. Le couple déménage, Blanche s'éloigne de sa famille, de sa sœur jumelle, s'ouvre à une nouvelle vie. Mais fil après fil, elle se retrouve sous l'emprise d'un homme possessif et dangereux.



Quand Valérie Donzelli et Audrey Diwan m'ont demandé si je voulais participer à l'écriture du scénario, je leur ai répondu que je n'y tenais pas, mais aussi qu'elles pouvaient faire ce qu'elles voulaient, et devaient se sentir entièrement libres. Le plus important, pour moi, était que mon livre donne lieu à un grand film. Pour ce faire, je savais que Valérie devait pouvoir s'en emparer sans contrainte pour l'emmener dans son univers, dans la grammaire du cinéma. J'avais confiance.

En plus d'être une fiction poignante et une œuvre où se reconnaissent l'esprit et le style de son auteure, L'AMOUR ET LES FORÊTS est un film politique et engagé. Cela était très important pour nous.

Il se trouve que depuis la sortie de mon roman, en 2014, j'ai reçu de nombreux témoignages de lectrices me confiant que s'étant projetées dans l'histoire de l'héroïne, elles avaient compris que si elles ne quittaient pas le domicile conjugal, elles finiraient comme elle, morte. Elles m'écrivaient que mon livre les avait sauvées.

L'enjeu principal de l'adaptation de mon roman était que le film puisse produire sur les spectatrices le même impact. Il fallait un film électrochoc qui fasse qu'une fois la salle rallumée, des femmes décident de se soustraire à l'emprise de leur conjoint et de passer à l'offensive. Valérie et Audrey ont

dessiné une voie lumineuse dont je ne doute pas qu'elle sera empruntée par un grand nombre de femmes.

Il fallait pour cela une incarnation subtile et puissante. L'engagement de Virginie Efira et Melvil Poupaud est total et force l'admiration. La beauté du film tient aussi, je dois le souligner, à la vérité de ce que font, dans des rôles qui pour être secondaires n'en sont pas moins essentiels, Dominique Reymond, Bertrand Belin, Marie Rivière, Virginie Ledoyen et Romane Bohringer, qui m'ont procuré beaucoup d'émotion.

Valérie Donzelli m'a fait l'amitié de m'inviter plusieurs fois sur le tournage. Cela restera une expérience aussi troublante qu'inoubliable.

ÉRIC REINHARDT





ENTRETIEN AVEC VALÉRIE DONZELLI

Comment avez-vous connu le roman d'Éric Reinhardt, et qu'est-ce qui vous a donné envie de le porter à l'écran ?

J'ai lu *L'Amour et les forêts* pendant le tournage de *MARGUERITE ET JULIEN*. J'y ai trouvé d'immédiates résonances personnelles, comme cette disposition qu'on a à toujours prendre sur soi, à ne pas complètement exprimer ce qu'on ressent par peur de ne pas être aimé, de décevoir... Mais ce qui m'a vraiment décidée à l'adapter, c'est la scène où Grégoire Lamoureux fait son mea culpa après avoir entendu à la radio le portrait d'un homme maltraitant sa femme. Comment il retourne la situation pour se poser en victime, et comment ce stratagème pervers fait mouche, parce que la véritable victime de ses agissements ne sait pas y résister. Mais adapter ce roman me semblait difficile et j'ai repoussé l'idée, sans l'oublier. Ensuite j'ai réalisé *NOTRE DAME*, un film léger qui a été très réparateur. Et *Nona et ses filles*, ma série sur laquelle j'ai énormément appris. Mettre en scène une série avec autant de personnages tout en jouant dedans dans un temps record était un vrai baptême de feu. Plus rien ne me faisait peur après ça. J'avais envie de revenir au cinéma avec un film où je ne serais que metteur en scène, et avec l'envie aussi d'explorer un autre genre.

Comment conjurer le spectre du «film à sujet» ?

Par le cinéma, en faisant un film à la fois très mental et très incarné. C'est une gageure mais c'est tout l'enjeu. En bousculant le scénario aussi. D'habitude mes scénarios sont un peu relâchés, parce qu'un scénario est avant tout pour moi un marchepied vers la mise en scène, quelque chose qu'on peut oublier. Celui de *L'AMOUR ET LES FORÊTS* au contraire était très tenu, je l'ai écrit avec Audrey Diwan qui est une formidable

partenaire pour moi, avec une maîtrise très forte de l'écriture. On dit qu'on fait un film contre son scénario, c'est vrai de tous mes films et plus que jamais de celui-là. Notre scénario était fort, c'était une base très solide, il fallait donc danser et lutter avec et contre lui. Je l'ai « déchiré », malmené, surtout au montage où, parce que je sentais qu'il fallait donner un tour plus mental au film, j'ai travaillé sur l'ellipse et arraché des morceaux du récit. Comme NOUS NE VIEILLIRONS PAS ENSEMBLE de Pialat, qui est construit sur des ellipses. Une ellipse, ça nous prend toujours de vitesse, on rattrape les choses après coup et ça nous éloigne du film à sujet.

L'originalité du roman d'Éric Reinhardt, c'est aussi la place qu'y tient l'auteur lui-même, qui est le destinataire du récit.

Je ne voulais pas reprendre ce principe de narration parce que cette dimension « méta » aurait été encombrante dans l'espace plus resserré d'un film. En revanche, il était essentiel pour moi de filmer une situation de parole et d'écoute. Comment les mots se donnent, comment ils sont reçus. Parce que cette mécanique-là, ce jeu de la parole et de l'écoute, déjoue la honte, la destruction de la confiance en soi. Les sales histoires surgissent dans le silence et le repli. La situation de parole et d'écoute brise les chaînes qui vous enferment dans une situation insoutenable. C'est pourquoi le film est ponctué par les scènes avec le personnage joué par Dominique Reymond, qui en quelque sorte se substitue à la figure de l'écrivain dans le roman. Ces scènes me permettent aussi de ne pas rendre le spectateur otage d'un suspens sordide autour du féminicide : on sait qu'il y a une issue à cette histoire, mais on ignore laquelle.

Le fait que Blanche raconte son histoire nous place d'emblée dans son espace mental à elle.

Oui, on est toujours avec elle, dans sa tête, et on sent que sa perception, sa vision du monde est éclatée par l'emprise que Lamoureux a sur elle. Souvent au cinéma la représentation diffractée, éclatée, brisée du réel se fait du point de vue du jaloux, qui voit des choses, qui entend des voix. Parce que la jalousie malade rapproche de la folie – c'est L'ENFER de Chabrol, par exemple. Ici, il y a un renversement : c'est la vision de la femme, objet de la jalousie et du désir malade du mari, qui est éclatée.

Dès les tous premiers plans. Parce qu'elle est dépossédée d'elle-même, coupée de ses sensations, de son monde intérieur. Cette mécanique de l'emprise me passionne, elle met en jeu des sentiments d'une infinie complexité, et où il est facile de perdre pied.

Faire droit à cette complexité, cela suppose aussi de restituer une certaine ambivalence des sentiments.

Absolument. Surtout pour un personnage comme Blanche, qui n'est pas tordue, pas dans un rapport de force avec les autres. C'est une amoureuse de l'amour, elle veut être aimée à tout prix. Elle adhère à l'idée que le mariage, c'est pour le meilleur et pour le pire. Alors, qu'est-ce qu'on fait de nos sentiments, quand ça commence à mal tourner ? C'est là que l'incarnation est fondamentale, parce qu'il faut donner une consistance physique, charnelle à l'ambivalence des sentiments. Il y a quelque chose chez Grégoire qui séduira toujours Blanche, et c'est ça qui fait peur. Je voulais raconter comment Grégoire et Blanche, dans les premiers temps, se connectent par le sexe. J'ai voulu montrer dans les scènes d'amour qu'il est capable de comprendre son corps, de lui donner du plaisir, et que le désir soit réciproque. Mais peu à peu il transforme cette belle disposition en un pouvoir, un ascendant dont il va user avec perversité en la désirant moins, en lui renvoyant l'image d'une femme indésirable. Blanche est excitée à un endroit qui lui fait peur, mais elle ne prend pas conscience que Greg profite de son pouvoir. La sexualité est un endroit de danger parce qu'il y a du don et de l'abandon, de la dépossession et de l'inconnu. C'est beau de se frotter à ce danger-là, mais ce qui est compliqué c'est de garder l'estime de soi. Blanche, elle, est démunie parce qu'elle a besoin d'amour. Demander à Gabriel Yared de composer la musique a été déterminant dans la construction du récit. Je l'ai sollicité parce que la musique de 37°2 LE MATIN m'a marquée à vie. Je lui ai donné le scénario en lui demandant un « thème d'amour qui se déglingue ». Il me l'a rendu en disant, avec toute son élégance naturelle, qu'il était d'accord pour déglinguer un thème d'amour, mais qu'il avait d'abord besoin de l'amour... Je suis repartie avec mon scénario sous le bras. Mais il avait raison. J'étais trop concentrée sur la noirceur, au point d'en oublier qu'il y a, d'abord, cette histoire d'amour. Alors j'ai repris l'écriture et repensé l'incarnation.

L'incarnation, c'est avant tout les acteurs.

Bien sûr. Ils portent cette double dimension sensible et mentale. Il fallait mettre en scène avec eux des états mentaux fugaces, la petite crispation d'un visage, un regard qui décroche, une petite moue, tout ce qui trahit nos sentiments, nos émotions. Montrer par l'incarnation des choses invisibles, indicibles. La connexion amoureuse entre deux désirs autant que ces petites lames qui coupent et qu'on oublie trop vite. Comment Blanche, par exemple, prend sur elle lorsque Lamoureux dénigre sa nouvelle coupe de cheveux.

Comment avez-vous constitué le couple Virginie Efira et Melvil Poupaud ?

J'ai choisi Virginie avant même de commencer l'écriture, je n'ai imaginé qu'elle dans ce rôle. C'est une actrice qui génère de l'empathie, quoi qu'elle fasse, quel que soit le personnage qu'elle incarne. Elle pourrait jouer le pire des monstres, on l'aimerait quand même, au moins un peu. Et cette empathie était cruciale dans le rapport au spectateur. Juste avant le confinement, je lui ai offert le roman en disant que j'aimerais l'adapter pour elle. Elle l'a aimé et a tout de suite accepté le rôle. En revanche, je n'avais personne en tête en écrivant le personnage de Lamoureux. Et puis un jour Melvil Poupaud a surgi et m'est apparu comme une évidence. J'ai regardé des photos, je l'ai trouvé beau, et je me suis souvenu combien il était génial dans GRÂCE À DIEU de François Ozon. J'en ai parlé à Virginie qui a tout de suite été enthousiaste. Melvil en Grégoire Lamoureux, je trouvais ça inattendu, il n'avait jamais eu ce genre de rôle. Il a accepté immédiatement et a pris à bras le corps, avec joie, ce personnage « monstrueux » tellement éloigné de lui.

Comment les avez-vous dirigés sur le plateau ?

Ça n'était pas compliqué. Je savais que l'un et l'autre avaient parfaitement compris le scénario, le film, qu'il n'y aurait rien à leur expliquer et que je pourrais me concentrer sur la mise en scène. D'ailleurs, nous n'avons pas fait la moindre lecture avant le premier jour de tournage. Melvil est d'une précision absolue, il comprend tout de suite ce qu'on lui demande et l'exécute à la perfection. S'il doit faire une entrée de champ

compliquée, on sait qu'il va la réussir à la seconde près. Virginie a une approche complètement différente, elle cherche l'incarnation, le naturel. Je ne sais pas comment elle fait mais le résultat est magique, cela reste un mystère pour moi. Sa photogénie aussi est spectaculaire. Elle est solide, exigeante aussi et se connaît très bien. Ils se complètent très bien tous les deux. Je n'ai jamais eu à refaire une prise « à cause » des acteurs mais seulement parce que moi je cherchais quelque chose.

Elle est entourée dans le film par des actrices que l'on voit moins aujourd'hui : Virginie Ledoyen, Romane Bohringer, Laurence Côte, Nathalie Richard, Dominique Reymond... Alors que Virginie Efira, elle, tourne beaucoup.

Je voulais absolument que Virginie, qui est une star d'aujourd'hui, joue avec des actrices du même calibre qu'elle.

Je voulais que Blanche soit entourée uniquement par des actrices qui ont joué dans de grands films, des actrices qui rassurent, qui lui assurent une protection.

On sent aussi dans le film votre envie de jouer avec les matières, les lumières, la texture de l'image.

J'ai toujours dans un coin de la tête l'envie de faire un film expérimental, et sur ce film mes premiers élans étaient expérimentaux : j'imaginai gratter la pellicule ou tourner en noir et blanc... Mais ce qui me freine, c'est que je ne veux pas faire ça à la va-vite en post-production. Il faut que les choses me plaisent sur le plateau, il n'est pas question de dire « on verra en post-prod ». Dans L'AMOUR ET LES FORÊTS, tous les effets sont faits en direct, sur le plateau. Je voulais tourner tout le film en pellicule, mais c'était difficile, donc on a mélangé le Super-16 et le numérique. J'aime travailler avec la contrainte. Au final c'est mieux cela permettait un partage entre les deux faces de cette histoire. Une face Rohmer : la Normandie, l'été, la lumière, Melvil Poupaud qui semble revenir de CONTE D'ÉTÉ, Marie Rivière, un charme désuet, une petite maison près de la mer, l'amour fou et Blanche comme un agneau. Et puis, on bascule sur une face Hitchcock : des tons plus sombres, une grande maison comme dans REBECCA,

la maîtrise, la perversion, Lamoureux comme un loup qui emmène l'agneau sur son territoire. J'ai tout de suite aimé cette maison à Metz, c'est une maison d'architecte construite dans les années 70 au bord d'une route. Elle fait vraiment décor de cinéma à la Hitchcock, et elle a contribué à donner le ton visuel du film et son côté sans âge qui était précieux, car je ne voulais pas situer le film par rapport à une actualité, quelle qu'elle soit.

C'est la première fois que vous travaillez avec le chef opérateur Laurent Tangy.

Pour ce film j'ai senti que j'avais besoin de virginité et j'ai renouvelé mon équipe. Laurent a fait des films qui sont assez éloignés de moi, mais aussi L'ÉVÉNEMENT d'Audrey Diwan, qui est remarquablement cadré, tout à l'épaule. On s'est immédiatement bien entendu, il est très doué, très instinctif et on se comprend vite. Sur le plateau, j'ai besoin d'un allié capable de réagir au quart de tour, parce que le temps est compté, et Laurent se prête au jeu avec enthousiasme. On a plein d'outils à portée de main pour s'en servir tout de suite quand une idée surgit ou pour trouver une solution visuelle à une question de mise en scène. On ose, on expérimente, on tente un truc et puis un autre, parfois une scène ne marche pas alors on essaie un filtre, un miroir, un reflet et puis clac, on trouve... C'est risqué de tout faire en direct, parce qu'on ne peut plus rien défaire en post-production. Mais ça permet d'attraper la vérité du moment, dans sa fraîcheur.

Le plateau doit vraiment être un endroit d'amusement, la fabrication doit être une joie, même si on tourne un mélodrame psychologique. Je ne me suis jamais sentie aussi libre qu'en tournant L'AMOUR ET LES FORÊTS, alors que c'est la première fois que je réalise un drame sans une seule scène de comédie. L'idée, c'est de faire feu de tout bois, mais jamais sur le dos des personnages, jamais contre l'émotion ou la vérité des personnages. Que ce soit réaliste sur les sentiments, mais pas sur l'écran. La stylisation embrasse le sujet du film et en même temps le tient à distance. Elle dynamise une trame qui, au fond, est très simple, très classique, tout en crescendo.

Comment décide-t-on jusqu'où va ce crescendo ?

Je voulais éviter le film démonstratif, mais je ne voulais pas esquiver le fond du sujet. Ne rien lâcher sur ce qui me tient à cœur : montrer la mécanique de la culpabilité et de la maltraitance, et comment l'estime de soi peut être broyée. Passer par une forme très cinématographique pour dire comment la domination s'incarne dans ce geste de s'approprier l'autre, et on sait que les féminicides surviennent souvent au moment de la séparation. Raconter comment ce piège se met en place. La perversion de Lamoureux, qui est un petit monsieur frustré, consiste à expulser sa propre culpabilité et la plaquer sur Blanche, qui l'absorbe. Il a cette intelligence et une sensibilité qui lui permet de sentir les failles où s'engouffrer. Alors, où s'arrêter dans le crescendo ? Je me suis éloigné du roman, qui en un sens est plus violent, mais j'ai gardé intacte la scène de la forêt avec Bertrand Belin, que j'avais trouvé génial dans TRALALA des Frères Larrieu. J'ai mis en valeur sa timidité, son phrasé, sa tendresse pour en faire avant tout un personnage étrange. Suffisamment bizarre pour que l'on ne pense pas que Blanche puisse tomber amoureuse de lui. Parce qu'il fallait que ce passage en forêt ne soit pas une porte ouverte dans sa vie, seulement une bulle d'oxygène où elle reprend des forces et de l'aplomb, jusqu'à être capable de mentir, ce qu'elle ne savait pas faire. Pour autant, je ne voulais pas qu'elle soit « sauvée par l'amour » et finisse dans les bras de son sauveur. Il fallait qu'elle se sauve par elle-même, et que ça passe par une confrontation. Enfin je tenais à l'épilogue parce qu'il aurait été trop facile d'arrêter le film au seuil d'un avenir radieux. Ce n'est pas parce qu'on va au tribunal que tout se termine. Grégoire est aussi le père des enfants de Blanche, et donc toute sa vie elle va devoir continuer à le côtoyer. Son rapport à lui va changer, elle va évoluer, ne plus tomber dans ses pièges, peut-être ne plus se sentir victime de lui. Lui aussi fera son chemin, peut-être. Mais dans la dernière scène, ils ne sont pas au même endroit. Parce que l'estime de soi est si précieuse et si fragile qu'il faut parfois toute une vie pour la reconstruire.





ENTRETIEN AVEC VIRGINIE EFIRA

Comment avez-vous réagi à la lecture du roman d'Éric Reinhardt puis à celle du scénario ? Et qu'est-ce qui vous a poussée à accepter le rôle de Blanche ?

Avant tout cela, il y avait une envie de travailler avec Valérie Donzelli, ou plutôt le pressentiment qu'on allait le faire, depuis que nous nous étions croisées sur le tournage de MADELEINE COLLINS. Elle est arrivée à moi avec le livre comme pour me sonder, sans être alors certaine d'en tirer un film. J'ai trouvé le roman passionnant mais il y avait plein de films possibles et il fallait trouver une direction. Nous avons échangé et deux choses émergeaient : la confiance, le fait de s'ouvrir à l'autre, et la mécanique de l'emprise. Ensuite elle m'a fait lire le scénario et j'ai vu qu'elle avait su trancher, prélever des choses du livre. Ensuite, ce qui me pousse à accepter un rôle, c'est surtout une affaire de confiance envers le cinéaste. On se laisse porter par la certitude, c'est vous seule qui pouvez incarner ce personnage. Alors j'accepte un rôle parce que je sens quel film est en train de se faire, davantage qu'en fonction du personnage.

Comment vous êtes-vous préparée avant le tournage ?

Je n'ai pas de certitudes, alors avant un tournage j'essaie plein de choses différentes. Je travaille parfois avec un coach, et c'est ce que j'ai fait pour ce film. C'est comme un sparring partner, je lance la balle et il reçoit, j'essaie et il regarde. C'est tout un travail en amont auquel on n'a plus accès au tournage, mais qui va rester. Et qui continue sur le plateau, où rien n'est figé. J'ai besoin de me défaire de l'idée de bien faire, et

qu'il n'y a qu'une solution de jeu. Je ne veux pas prendre le risque de me dire : voilà où est le personnage, et voilà la bonne manière de le jouer, sinon chaque prise peut être ratée ou réussie et c'est une mauvaise pression.

Sur quoi vous-êtes-vous appuyée, alors, pour incarner Blanche ?

Il fallait commencer par évacuer toute idée préconçue et stéréotypée de « la victime », et chercher à donner une identité précise, singulière à cette personne-là. Alors on s'appuie sur nos propres vies mais sans en avoir conscience, sans le formuler, et sans chercher à tout prix à calquer son interprétation sur son vécu personnel. Ce serait terrible si, dans le jeu, on était condamné à ne reproduire que des choses qu'on a vécues ! Les biographies de chacun, acteurs et personnages, n'ont pas tant d'importance au fond. Nos émotions, nos souvenirs, la mémoire du corps, ça représente peut-être une part infime de notre manière d'interpréter un rôle, mais c'est toujours bon à prendre, ce sont autant de portes d'entrée. On joue avec ce qu'on reconnaît, chez soi, chez les autres, chez le personnage. Tout ce qu'on peut attraper.

Qu'avez-vous attrapé, chez Blanche ?

Le film dresse un portrait très subtil de ce personnage, dans lequel chacun peut percevoir des choses qu'il connaît ou reconnaît et qui, chez elle, s'entremêlent. Tout ce qui la rend à la fois forte et vulnérable, comme cette tendance belle et dangereuse à composer avec ses émotions. Par exemple dans la scène de la frange où l'envie d'être là, avec cet homme, prend le pas sur la petite vexation : c'est pas si grave, les cheveux ça repousse... Le film raconte une histoire très forte, extraordinaire, mais il travaille une matière ordinaire qui nous est familière. Parce qu'on a tous expérimenté le manque de confiance et d'estime de soi, sentir à la fin d'une phrase qu'on regrette déjà de l'avoir commencée. Interpréter Blanche, ça suppose de jouer avec les autres parce que c'est un personnage privé d'élan, coupé de sa spontanéité et ne cesse de s'adapter aux situations, à ce que disent et pensent les autres. Elle est introspective, solide, armée par la littérature, elle a un endroit où se réfugier, un endroit de grande tolérance de l'autre – de trop grande tolérance peut-être. Elle a, comme tout

le monde, un mouvement de résistance. Mais ce mouvement va-t-il être actionné ? Ou bien, qu'est-ce qui l'empêche ? À quel moment commence-t-on à être faux par rapport à soi-même ? Cette sorte de chambre à soi qu'on a à l'intérieur, est-ce qu'on laisse quelqu'un y entrer ? Il y a quelque chose chez elle qui a à voir avec la honte mais aussi la politesse, une sorte de jusque-boutisme de la politesse qui nous fait transiger avec les situations. Ce sont des choses qui me touchent et dont nous avons parlé avec Valérie. Voilà, on joue avec tout ça, on se nourrit de tout ce qui nous affecte, consciemment ou pas.

Et tout cela s'imprime dans le corps de l'acteur.

Oui, mais au-delà du jeu d'acteur, c'est le cinéma qui agit. Parfois le plus intéressant, ce n'est pas les pleurs de l'acteur, c'est plutôt ce qu'il en reste, le rouge de la peau, ce que la caméra capte. Comme tous les comédiens, je suis sensible à la lumière, à la peau, au visage, et j'ai aimé le traitement de Valérie et de son chef-opérateur Laurent Tangy. La façon de regarder et filmer un visage, c'est du cinéma, ça raconte quelque chose. On a commencé le tournage par les scènes les plus violentes. Je n'aime pas la rhétorique de l'acteur qui vit les scènes comme une épreuve, où il se met « en danger », etc., mais là je dois dire que c'était comme monter dans un petit train de l'horreur ! D'autant que Valérie tourne beaucoup en longs plans séquences, mis en scène avec une incroyable précision, où l'acteur est au centre. On sait bien que c'est du jeu, surtout avec un partenaire en qui on a confiance, mais quand même les gestes sont là, ils s'impriment dans la mémoire du corps. On finit avec de la vraie salive sur le visage. Heureusement j'avais face à moi Melvil, et je sais comme il est doux. Mais c'est une violence très intime. Elle s'imprime dans le corps pour la suite du tournage. Alors quand on finit le tournage par la Normandie, la partie solaire du film, quelque chose reste. Dans le corps, le visage, les expressions. Tout ce qui donne de la chair à cette histoire.



ENTRETIEN AVEC MELVIL POUPAUD

Comment vous êtes-vous préparé pour ce rôle?

Comme je le fais toujours. D'abord en sachant mon texte au cordeau, ensuite en choisissant méticuleusement mes costumes avec la chef costumière et un tailleur très cinéphile qui me les coud sur mesure. Pour être à l'aise, mais surtout pour dessiner une ligne du personnage, comme une sculpture. Définir une silhouette, une façon de se tenir, une démarche, des postures. Un costume large ou serré, des baskets ou des chaussures en cuir, ça raconte des choses très différentes. C'est là, pour moi, où le personnage naît. Je ne le trouve pas seul dans ma chambre, je le trouve sur le plateau, quand j'ai le bon costume, quand je sais où est la caméra et quel objectif on utilise. La préparation, pour moi, est avant tout une recherche esthétique.

Que cherchiez-vous précisément pour incarner Grégoire Lamoureux?

Je cherchais une rigueur, une rigidité. Ce que Valérie désigne par le côté « petit monsieur » de Lamoureux. J'ai pensé à des personnages de Chabrol, à Jean Yanne et surtout Michel Bouquet dans LA FEMME INFIDÈLE, par exemple. Je voulais créer un salopard de cinéma. Propre sur lui, sec, tendu. Un homme d'apparence paisible, mais profondément noir à l'intérieur. Qui pense qu'il va tout contrôler, tout maîtriser. Que sa femme c'est sa femme, sa bagnole sa bagnole, ses enfants ses enfants. Ça correspondait à ce que Valérie avait en tête, donc on s'est vite compris. Elle voulait que Lamoureux soit stylé, pas neutre, parce qu'il y a aussi dans son film un côté conte de fées qui tourne au vinaigre : elle épouse le prince charmant, et puis le prince charmant se révèle être un loup déguisé. L'ambiance, les clairs obscurs, les travellings,

cette maison angoissante : tout ça donne aussi un aspect un peu irréel. Ça nous a portés, Virginie et moi, pour nous éloigner du naturalisme dans le jeu, être en osmose avec la mise en scène de Valérie, qui cherchait elle aussi à s'affranchir du naturalisme par le style et le mélange des genres : drame amoureux, suspense hitchcockien, conte, huis clos...

Mais avant de se révéler en loup, Lamoureux est d'abord un personnage séduisant.

Oui, c'est au cœur du récit, cette ambivalence qui enclenche une mécanique mortifère. Ce sont des choses très familières au fond. On a tous connu des gens séduisants et troubles en même temps. On a tous senti qu'il ne fallait pas aller vers une personne, et puis on y est allé quand même... On peut être dépassé par la séduction de l'autre, comme on peut être dépassé soi-même par un mauvais penchant, quand par exemple on a envie de faire une réflexion blessante : on la retient, et puis finalement elle sort toute seule. Le film est très subtil sur ces zones noires avec lesquelles, même sans être un grand malade comme Grégoire Lamoureux, on a tous flirté un jour ou l'autre. De même qu'on n'est jamais loin d'accepter quelque chose d'inacceptable, justement parce qu'elle vient d'une personne séduisante. Alors il faut s'armer, être capable de dire stop au bon moment, sinon quand le loup a mis un pied dans la porte, on est foutu. C'est tout cela que raconte le film, c'est là où il nous questionne tous. Et pour raconter cela, il faut trouver, dans le jeu comme au montage, les points de bascule. C'est un dosage difficile parce qu'il ne faut pas dévoiler tout son jeu, surjouer la menace avant la bascule. Une fois la bascule accomplie, c'est plus facile, on se lâche dans le rôle du méchant, on laisse le salaud prendre le dessus.

Comment avez-vous senti que vous teniez votre personnage ?

Au bout d'un certain temps de tournage, je me suis rendu compte que lors des prises mon regard sur Virginie, qui est une amie, n'était plus mon regard à moi. C'était un regard de haine, de mépris. Ça ne passait plus dans une mimique, un geste, un dialogue, ça passait dans les yeux. Alors là je sentais que j'étais vraiment dans l'espace

du jeu, je sentais le méchant en moi : j'étais content, et content que ça s'arrête !

Cela suppose une grande confiance entre partenaires de jeu.

Bien sûr. Je connais Virginie depuis longtemps et nous avons joué ensemble dans VICTORIA de Justine Triet, donc nous étions très heureux de nous retrouver. Notre proximité a sans doute convaincu Valérie de nous mettre l'un en face de l'autre, et pour Virginie c'était rassurant. Il n'y avait pas de zone d'ombre entre nous, donc on pouvait se permettre d'aller loin ensemble dans des scènes parfois très violentes. D'autant que Valérie tourne beaucoup de plans séquences. Une dispute de 6 minutes, c'est un orage, il faut aller au bout ! C'est l'amitié qui rend cela possible, et se sentir investi d'une sorte de mission en racontant cette histoire. C'était un tournage léger et joyeux, alors qu'il y a beaucoup de violence visible et invisible.

Comment Valérie Donzelli vous a-t-elle dirigés, sur le plateau ?

Pour moi ce n'est pas tant une affaire de direction d'acteurs que de confiance. J'ai assez de métier pour savoir quand je peux faire confiance à 100%, et là j'ai senti dès les premières prises que Valérie était inspirée, portée par son film, et qu'elle avait une qualité essentielle pour un metteur en scène : savoir entraîner son équipe avec elle et maintenir une grande concentration sur le plateau. Elle peut être assez directive, mais elle est surtout très instinctive, capable de se retourner très rapidement : si quelque chose ne fonctionne pas, on trouve vite autre chose, une idée qui relance le tournage. Cela permet de garder le rythme, d'être toujours sur le qui-vive. Dans ces conditions, je pouvais me fier à ses indications et les suivre à la lettre, sans ergoter sur les intentions de jeu. Car plus les années passent et plus je sens combien c'est le corps qui joue : silhouette, rythme du phrasé, postures, voix, démarche, regard. Quand on a confiance dans son metteur en scène, qu'on sait bien son texte et qu'on a bien intégré la technique – le placement de la caméra et de la perche, la focale, etc. – alors il n'y a pas besoin d'intentions de jeu : on lâche prise, on ne pense plus à rien, on glisse.

LISTE ARTISTIQUE

Virginie Efira
Melvil Poupaud
Dominique Reymond
Romane Bohringer
Virginie Ledoyen
Marie Rivière
Guang Huo
Laurence Côte
Bertrand Belin

Blanche et Rose Renard
Grégoire Lamoureux
L'avocate
Delphine
Candice
Mère de Blanche
Tony
Catherine
David



LISTE TECHNIQUE

Réalisation Valérie Donzelli
Scénario, adaptation, dialogues Valérie Donzelli
Audrey Diwan
Adapté du roman « L'amour et les forêts »
d'Eric Reinhardt,
publié aux Editions Gallimard
Alice Girard & Edouard Weil
Produit par Laurent Tangy
Image Gaëlle Usandivaras
Décors Nathalie Raoul
Costumes André Rigaut
Son Simon Poupard
Montage son André Rigaut
Mixage Emmanuel Croset
Montage Pauline Gaillard
Musique Gabriel Yared
1^{er} assistant-réalisateur Fabrice Camoin
Direction de production Médéric Bourlat

Une production Rectangle Productions
En coproduction avec France 2 Cinéma
Les Films de Françoise
Avec la participation de Canal+
Ciné+
France Télévisions
La Région Normandie
en partenariat avec le CNC
et en association avec
Normandie Images
Sofitvcine 10
Indéfilms 11
La Banque Postale Image 16
L'Angoa
En association avec
Avec le soutien de
Développé avec
le soutien de Cofinova Développement 16
Distribution France Diaphana
Ventes internationales Goodfellas

