

CHRISTMAS IN JULY PRESENTS

**YOLANDE
MOREAU**

OÙ VA LA NUIT

UN FILM DE
MARTIN PROVOST

CHRISTMAS IN JULY PRÉSENTE

OÙ VA LA NUIT

UN FILM DE
MARTIN PROVOST

AVEC
YOLANDE MOREAU

D'après le roman « Mauvaise pente » de Keith Ridgway, Editions Phébus

Prix Femina étranger 2001

Prix du premier roman étranger 2001

FORMAT : 1.85 SON : DOLBY SRD

DURÉE : 1H45

SORTIE LE 4 MAI 2011

DISTRIBUTION
Diaphana Distribution
155, rue du Fbg Saint-Antoine
75011 Paris
Tél. 01 53 46 66 66
diaphana@diaphana.fr

PRESSE
Laurence Granec et Karine Ménard
5bis, rue Kepler
75116 Paris
Tél. 01 47 20 36 66
laurence.karine@granecmenard.com

Matériel de presse téléchargeable sur www.diaphana.fr

diaphana
DISTRIBUTION



Photo Arnaud Borrel

SYNOPSIS

Parce qu'elle a été trop longtemps victime, Rose Mayer décide de prendre son destin en main et assassine son mari.

Elle part alors à Bruxelles retrouver son fils, qui a fui l'enfer familial depuis des années.

Mais la liberté apparente n'efface pas la culpabilité, et les histoires de famille ne peuvent se résoudre sans l'accord de l'autre.

Rose trouvera-t-elle sa place dans ce nouveau monde ?

MARTIN PROVOST

Comment avez-vous eu l'idée d'adapter *Mauvaise pente* de Keith Ridgway ?

J'avais lu le roman dès sa parution, en 2001, quand il avait eu le Prix Femina étranger. Il m'avait fasciné et vraiment bouleversé, même si la fin m'avait mis très mal à l'aise. J'avais du mal à comprendre les motivations de ce fils qui condamnait sa mère, au point de la trahir et de la donner à la police. A l'époque je m'étais déjà renseigné pour les droits, mais ils n'étaient pas libres. Aussi quand Julie Salvador m'a proposé d'en faire l'adaptation, fin 2008, j'ai bien sûr été surpris et tout de suite passionné par le projet : c'était comme si j'avais déjà un lien avec cette histoire pour qu'elle me revienne six ans plus tard.

Je me suis alors plongé dans le livre, mais avec une approche différente, un réel changement de perspective. L'attitude du fils, son rejet, sa trahison finale, je commençais à les comprendre, ils étaient inévitables. C'était surtout autour du parcours de la mère et de son émancipation que devait se concentrer le récit. Il faut dire qu'à l'époque j'étais en pleine sortie de *Séraphine*. J'avais vécu avec elle jour et nuit durant 3 ans, une expérience très forte. Et puis, il y avait eu aussi la rencontre, déterminante, avec Yolande et l'envie mutuelle et tout aussi forte de retravailler ensemble. C'était évidemment un rôle pour elle, et surtout la possibilité pour nous d'aller dans une autre direction, avec un personnage très différent. Plus lucide, plus ambigu que *Séraphine*, un personnage beaucoup plus dans le contrôle et la retenue. Je lui ai donné le livre à lire. Elle n'a pas pu le lâcher et à la dernière page, elle m'a regardé, aussi bouleversée que je l'avais été. C'était parti.

Comment s'est passé le travail d'adaptation ?

La construction du roman est complexe et polyphonique. Il y a un jeu permanent entre présent et passé, le point de vue de chaque personnage étant dévoilé au fur et à mesure du récit dans des chapitres à la première personne. Mais dans le film je ne voulais pas avoir recours aux flash-back. Je ne voulais pas non plus juxtaposer les points de vue dans des histoires parallèles, comme ça se fait beaucoup maintenant, procédé popularisé à la télévision par les grandes séries américaines.

Mais la principale difficulté de l'adaptation était ailleurs. L'action du roman se déroulait en Irlande dans les années 90, autour d'un fait divers célèbre là-bas. Le contexte politique, religieux et patriarcal était très fort, difficile à transposer de nos jours dans un environnement francophone. Avec mon coscénariste Marc Abdelnour, nous avons cherché des équivalences, en vain. On a même pensé remplacer l'histoire

dans les années 60 ou 70, lorsque le débat sur l'avortement était d'actualité, et puis on s'est rendu compte qu'on se fourvoyait. Ce qui nous paraissait essentiel dans l'histoire c'était le parcours de cette femme prise dans un engrenage, celui de sa propre culpabilité : le déclic s'est fait quand nous avons pensé à la tragédie antique. Comme dans une pièce de Sophocle, chaque personnage, par ses actes, entraîne malgré lui sa chute. Nous avons ici un couple monstrueux à la dimension tragique, un homme qui tue une fille et qui s'en tire à bon compte, mais se détruit par la boisson, une femme qui décide de se faire justice (comme s'il s'agissait pour elle de se substituer à la justice divine) et tue à son tour, pour elle, pour la jeune fille assassinée, mais aussi pour libérer son fils. Ce même fils qu'elle croit pouvoir retrouver comme avant, et qui va se retourner contre elle parce que c'est lui qui aurait dû tuer son père et qu'il a hésité à le faire pendant des années. Oui, nous étions là en pleine tragédie. Il ne nous restait plus qu'à nous mettre au travail.

Pourquoi transposer l'action en Belgique ?

La Belgique s'est très vite imposée comme une évidence. Le film ne devait pas se passer en France, où, comment dire, il n'aurait été qu'un petit drame provincial : le côté «fait divers» risquait de prendre le dessus. Il y a une étrangeté en Belgique, qui n'est pas seulement due à notre regard de français, mais inhérente au pays et qui convenait très bien au film. Il y a bien sûr l'imbrication des langues, un entre-deux permanent et des contrastes frappants, parfois très visuels, comme celui qui existe entre les Ardennes belges, où se passe le premier tiers du film, et Bruxelles, capitale administrative de l'Europe. Tous ces points de fracture dans un petit pays, je voulais qu'ils se reflètent dans le casting. Par exemple le personnage de Vincent, dans le couple qu'il forme avec Thomas, je tenais à ce qu'il soit joué par un comédien flamand. Nols aussi, le flic, par son accent et plein d'autres détails, est en perpétuel décalage avec son environnement immédiat.

Pourquoi avoir changé le titre ?

Je trouvais le titre anglais, «The long falling», très beau, aussi doux que violent. Mais intraduisible en français, parce qu'il recouvre une notion religieuse, celle de la chute, et que dans le livre le personnage de la mère qui tue s'appelait Grace. Le titre du roman traduit en français par «Mauvaise pente» était dans ce sens presque réducteur, plus un titre de polar. «Où va la nuit» fait référence à cette nuit dans laquelle se débattent

Rose et son fils. C'est une nuit intérieure qui peu à peu se dissipe et peut à terme mener à la lumière, à une certaine forme de rédemption.

Comment s'est passé le travail sur le personnage avec Yolande Moreau ?

Avec Yolande, on passe beaucoup de temps ensemble. On parle, on rêve. Quand elle allait voir sa famille en Belgique, elle m'envoyait des photos : des villages des Ardennes, des rues, des intérieurs... C'est quelqu'un qui emmagasine énormément en amont, elle construit des choses qui finissent par lui appartenir. Dans mon travail avec les comédiens, j'essaye toujours de créer un lien entre le personnage et le passé de l'acteur. De puiser dans les histoires de chacun. Nous avons évidemment cherché des points de contact entre l'histoire de Rose et celle de Yolande. Et puis, dès qu'on a eu un scénario définitif, on s'est mis à la table et on a lu. Yolande est très précise, elle repère des phrases qu'elle pense ne pas pouvoir dire. Par exemple, elle ne comprenait pas que Rose puisse dire à son fils « *Tu ne m'as pas fait mal* ». Je lui ai suggéré que Rose, en disant ces mots, était au-delà de l'amour maternel, qu'à travers le rejet de son fils, elle était déjà en chemin vers une forme de conscience, de lâcher prise, de pardon.

Psychologiquement, comment expliquer le geste de Rose, qui tue son mari ?

C'était là le nœud de l'histoire. Elle aurait pu simplement partir, quitter son mari. Mais Rose agit parce qu'elle considère que la justice des hommes n'a pas été rendue : elle se rend justice à elle-même et aux autres. Après, on découvre, et c'est l'un des enjeux du film, qu'elle croyait aussi délivrer son fils en tuant le père. C'était un mauvais calcul, et elle finit par s'en rendre compte. Mais dans le roman, la réaction extrême et inattendue du fils me posait un peu problème ; à la fin, c'était juste un salaud. Le personnage de Thomas ne pouvait pas être aussi univoque : pour moi, il essaie de survivre, en proie à des sentiments contradictoires. Il n'est pas toujours capable de se poser les bonnes questions. Surtout que tuer le père de son enfant, malgré des circonstances atténuantes, c'est évidemment lourd de conséquences pour le fils. C'est une prise de pouvoir.

Le spectateur ne peut que condamner Rose, et, pourtant, il souhaite qu'elle s'échappe. Comment justifier ce paradoxe ?

Le film est centré sur Rose, on la suit pas à pas : c'est normal que le spectateur s'identifie à elle, même si aux yeux de la loi elle est une criminelle. Ce processus d'adhésion spontané est propre au cinéma, Hitchcock en parle très bien. J'ai par contre dû faire très attention à ce que Rose dans le film ne soit pas perçue comme une victime.

Dans les situations dramatiques, par exemple, je voulais que Yolande ne joue pas

de façon dramatique. Elle est une femme qui tue, qui prémédite son geste, et qui l'assume. Mais peu à peu sa culpabilité la rattrape. D'abord parce qu'elle ne trouve pas le bonheur espéré avec son fils et qu'elle est seule avec son crime, même si elle semble heureuse de sa liberté nouvelle, mais aussi parce qu'au contact de Thomas, elle comprend qu'il n'y a pas de vraie liberté sans conscience. Alors, elle réalise qu'en voulant les délivrer tous les deux elle a commis un geste irrévocable, dont les effets peuvent s'avérer aussi dévastateurs, comme une maladie incurable qui s'inscrirait par sa faute dans le patrimoine génétique de son fils.

On a le sentiment d'être face à une tragédie que le monde d'aujourd'hui - et en particulier le journaliste que joue Laurent Capelluto - transforme en fait divers. De la justice divine à la justice humaine...

Oui, face à l'aveuglement tragique du fils, il était important d'avoir le regard de la société sur cette affaire. Il est incarné dans le film par deux personnages qui se répondent. Il y a d'un côté le journaliste chargé de la décrypter pour le grand public et de l'autre le policier qui représente le bras armé de la justice. Chacun, à sa façon, a son rôle à jouer et précipite l'intrigue. Mais le policier bienveillant, malgré tous ses efforts, ne peut empêcher le dénouement tragique, il ne peut qu'en reporter l'échéance. Quant au journaliste intéressé par le fait divers que représente pour lui le crime de Rose, quelles que soient ses motivations et les bénéfices secondaires qu'il espère en tirer, son rôle est loin d'être négatif. Et si l'on regarde bien, son intervention n'est pas dénuée d'humanité. Il est celui qui fait émerger la vérité. Mais il a au final un regard pragmatique et purement mercantile sur cette affaire typique de notre société actuelle.

Cela dit, c'est bien l'intervention combinée de ces deux personnages qui à un moment donné va sortir Rose de l'impasse et accélérer sa prise de conscience. La femme qu'on voit au bout du quai à la fin du film n'est plus la même que celle complètement fermée et absente qu'elle était au début à la ferme. Quelque chose en elle s'est ouvert et l'a amenée enfin à se rendre, ou pour être plus précis à accepter la décision de son fils de prévenir la police. La fin, en ce sens, est le commencement d'autre chose.

Vous avez évoqué tout cela avec Yolande Moreau ?

Bien sûr, même si avec Yolande, tout ne passe pas seulement par les mots. Au cours du tournage, c'est vrai que chez elle une transformation a eu lieu, presque à son insu. C'était très beau à voir. Pour l'anecdote, je me souviens alors qu'on approchait des séquences de la fin, qu'Agnès Godard, la chef-opératrice, pour plaisanter surnommait Yolande *Gena Yolande* en référence à Gena Rowlands et aux héroïnes des films de Cassavetes... C'était vraiment ça ! Dans le tout dernier plan du film, quand on la découvre au bout du quai avec ses cheveux dénoués, vivante

et totalement présente à elle-même, Yolande est impériale. C'était notre objectif, emmener ce personnage là où elle ne pouvait pas aller.

Parce qu'au départ cette femme était presque un fantôme et que peu à peu elle découvre la liberté, le prix de la liberté ; de rencontres en rencontres, elle est confrontée à des mondes qu'elle ne connaît pas. Ce changement intérieur doit passer aussi par une façon de bouger, de se tenir. Je lui disais souvent : « *Yolande, redresse-toi !* » Elle reprenait alors de la hauteur, et, à la fin, elle se tenait droite. Vraiment droite. C'était une autre femme.

Comment s'est bâti le personnage de Thomas, le fils ?

C'est un personnage difficile, un peu ingrat, parce que politiquement incorrect. Le fils homosexuel qui trahit sa mère, n'est pas vraiment dans l'air du temps. Comment le traiter pour qu'il ne soit pas seulement un salaud, là était la difficulté. Il fallait le prendre de l'intérieur, d'abord comprendre ses mobiles.

Et puis il y avait le choix de l'acteur pour l'incarner. Ce qui m'a frappé chez Pierre Moure, c'est sa ressemblance immédiate avec Yolande. Il est son fils, on l'accepte d'emblée, et il est un fils dont on se dit qu'il a été aimé par sa mère parce qu'il a quelque chose de tendre, de l'ordre de l'enfance. Ce n'est pas un traître, un mesquin, il est seulement en réaction avec l'éducation désastreuse qu'il a reçue de ses parents. Il fallait bien que je l'aime ce personnage pour arriver à lui rendre justice. J'essaie de ne pas le juger, au mieux de le comprendre, de me mettre à sa place. Et le choix du comédien est l'aboutissement de ce cheminement, parce que Pierre est un acteur bressonien : il a une présence physique forte, de l'innocence, une voix un peu blanche, une diction particulière. Ceci dit, j'ai été très ferme avec lui. Je ne voulais pas de fioritures dans son jeu. Thomas devait rester une énigme.

Comment expliquer qu'il ne soutienne pas davantage sa mère ?

La logique, évidemment, voudrait qu'il soit solidaire de son geste, mais il y a en lui des ressorts inconscients qui se mettent en branle, des loyautés contradictoires. Ils témoignent de son lien avec son père. A partir de là, chacun peut y aller de sa propre interprétation et c'est très bien comme ça.

Si je me mets à sa place, je me dis que son rejet est sain, il rompt un cercle vicieux. En prévenant la police, il n'est plus le jouet du couple monstrueux, du père et de la mère dans ce qu'elle a pu avoir de complice. Les enfants victimes d'un père violent et d'une mère soumise en veulent aussi à leur mère. Au fond, on peut également dire que le geste de Rose, en l'empêchant de tuer symboliquement le père, l'attache définitivement à elle. Inconsciemment c'est son objectif, puisqu'elle vient s'installer chez lui, prend peu à peu possession de sa maison. Le propre corps de Thomas le manifeste, la violence naît dans son couple : il provoque Vincent pour qu'il le batte,

pour qu'il se substitue au père. On revient sans cesse à ses propres fantômes. Difficile de vraiment s'ouvrir aux autres tant qu'on n'a pas réglé ça. Ici, je peux parler de moi : mon lien avec mon père a été une catastrophe, je n'ai commencé à m'en sortir que quand j'ai compris qu'il n'était pas le monstre que je voyais en lui. C'est terrible, mais tant qu'on se vit en victime, on le reste.

Autour de Rose et Thomas gravitent des personnages secondaires un peu étranges...

Oui. Ils sont tous un peu à contre courant. Disons qu'ils n'ont pas les réactions qu'on est en droit d'attendre d'eux. Nols par exemple, le policier qui veut aider Rose malgré elle, on dirait qu'elle ne s'en rend pas compte. Il faut qu'il lui mette les points sur les « i » pour qu'elle le comprenne enfin. Denis, le journaliste, c'est apparemment l'inverse : odieux et manipulateur dès leur première rencontre, et pourtant c'est à lui qu'elle va tout raconter parce qu'il porte le prénom du premier fils qu'elle a perdu.

Et cette confession se révèle à double tranchant. Elle permet la prise de conscience de Rose qui a lieu au cinéma juste après, en voyant *Muriel ou le temps d'un retour* d'Alain Resnais. Quant à Vincent, le compagnon de Thomas, il prend le parti de la mère au lieu de prendre le parti du fils, ce qui précipite leur rupture. Les réactions des uns et des autres paraissent irrationnelles. Tous ces personnages je les vois un peu comme les messagers dans une tragédie, ou dans certaines pièces de Shakespeare. Ce sont des personnages qui viennent pour éclairer l'histoire, et précipiter le destin.

Et la logeuse, Madame Talbot ?

C'est de loin le personnage le plus mystérieux. D'autant plus qu'il apparaît très tard dans le film et prend soudain beaucoup d'importance. Mme Talbot répond immédiatement à une demande inconsciente de Rose. Elle a très vite compris l'essentiel et décide de lui venir en aide. Il a fallu transformer radicalement la Mme Talbot du roman qui était beaucoup plus pittoresque, truculente et bavarde.

Je voulais surtout une Mme Talbot qui fasse le poids face à Yolande. J'ai tout de suite pensé à Edith Scob et j'ai écrit le rôle pour elle. Edith est une comédienne rare, au registre très particulier : elle est toujours sur un fil, comme si elle avançait à tâtons. Il y a quelque chose chez elle de fragile, en même temps de presque menaçant. C'est comme du cristal prêt à se briser mais aussi à couper. Durant l'écriture du scénario, je pensais souvent à elle dans *Les yeux sans visage* de Georges Franju, un film que j'aime particulièrement. Ça se reflète je crois dans le film lorsqu'on entend des aboiements de chiens qui résonnent au loin pendant que Mme Talbot accueille Rose dans sa grande maison.

Le film a une identité visuelle singulière, notamment dans sa façon d'inscrire le corps de Rose dans la grande ville, ou dans un appartement moderne et épuré. Comment l'avez-vous défini ?

Par de longues séances de travail en amont avec Agnès Godard, qui nous ont permis d'aller à l'essentiel. Il fallait qu'on définisse clairement ce qu'on voulait montrer et ce qu'on ne montrait pas. D'où ce jeu permanent, à certains moments clés du film, de personnages isolés dans le décor à travers des ouvertures. Agnès l'a conceptualisé de façon très précise et ensemble on a fait des choix, souvent drastiques. Comment filmer le meurtre, par exemple ? On est resté sur le visage de Yolande. Quant au premier accident, le tout premier plan du film, c'est un long mouvement de caméra vu d'en haut et de très loin. La première victime émerge de la forêt, cette jeune fille est une proie. On est encore dans le territoire de la fable noire. Ensuite à la ferme, on est souvent plongés dans la pénombre. Rose est vue de dos ou de profil ou alors d'assez loin. Les décors sont en contre-jour. Pour peu à peu se rapprocher et avoir plus de lumière. Jusqu'au plan de la fin au bout du quai où Rose littéralement offre son visage à la lumière.

Comment avez-vous choisi la musique du film ?

Je connaissais Hugues Tabar-Nouval et j'apprécie sa musique. Sa passion c'est le jazz. Pour le film, je ne lui ai donné qu'une directive : l'emploi des Ondes Martenot. C'est un instrument qui m'a toujours fasciné. A la fois avant-gardiste et pourtant en apparence presque archaïque. Il a été employé par le cinéma américain des années 40 et 50, puis il est tombé en désuétude. L'instrument lui-même est très particulier, très mystérieux, difficile à manipuler : il en reste très peu aujourd'hui et il a fallu faire venir une spécialiste pour en jouer. A l'oreille, il crée des équilibres instables, les mélodies sont transformées en ondes fluctuantes et deviennent obsédantes, d'où une sensation de malaise et d'angoisse, une impression poignante d'étrangeté.

Des femmes qui se libèrent : après *Séraphine*, c'est votre thème de prédilection ?

Oui, je m'en rends compte aujourd'hui. Mais ce n'était pas conscient. Il faut croire que je parle de moi à travers elles... J'ai aussi un projet qui me tient à cœur autour de l'écrivain Violette Leduc, l'une des premières femmes à avoir parlé librement de la sexualité. Donc, ça continue !



Photo Arnaud Borrel

MARTIN PROVOST

CINÉMA

LONGS MÉTRAGES

2008 **SÉRAPHINE**
2003 **LE VENTRE DE JULIETTE**
1997 **TORTILLA Y CINEMA**

COURTS MÉTRAGES

1992 **COCON**
1990 **J'AI PEUR DU NOIR**

ROMANS

2010 **BIFTECK** (Phébus)
2008 **LEGER, HUMAIN, PARDONNABLE** (Le Seuil)
1992 **AIME-MOI VITE** (Flammarion)



Photo Arnaud Borrel

LISTE TECHNIQUE

Réalisation Martin Provost
 Scénario Martin Provost et Marc Abdelnour
 D'après le roman « Mauvaise pente » de Keith Ridgway aux Éditions Phébus

Producteurs Julie Salvador et Christophe Jeauffroy
 Producteur associé Jean-Louis Livi
 Coproducteur Patrick Quinet

Image Agnès Godard - AFC
 Décors Catherine Jarrier-Prieur, Loïc Chavanon
 Son Pierre Mertens
 Costumes Anne Fournier
 Assistanat mise en scène Frédéric Alexandre
 Régie Sylvie Demaizière
 Scripte Céline Breuil-Japy
 Casting Brigitte Moidon - ARDA
 Montage Ludo Troch
 Mixage Emmanuel Croset
 Musique Hugues Tabar-Nouval

LISTE ARTISTIQUE

Rose Yolande Moreau
 Thomas Pierre Moure
 Mme Talbot Edith Scob
 Inspecteur Nols Jan Hammenecker
 Denis Laurent Capelluto
 Le mari Loïc Pichon
 Marina Servane Ducorps
 Vincent Valentijn Dhaenens

Une coproduction franco-belge
 Christmas In July - F Comme Film - Artémis Productions
 Avec la participation de Canal + et Cinécinéma
 Avec le soutien de Eurimages et du CRRV Nord - Pas de Calais
 avec le soutien de la Région Nord - Pas de Calais
 et en partenariat avec le Centre National du Cinéma et de l'image animée
 En association avec Cinéma 5, La Banque Postale Image 4 et Soficinéma 6
 Produit avec l'aide du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française
 de Belgique et des télédiffuseurs wallons
 En coproduction avec la RTBF (Télévision Belge) et Belgacom
 Avec le soutien de Taxshelter.be et du Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique
 Ce film a bénéficié du soutien de la Procirep, de l'Angoa-Agicoa de l'aide
 au développement du CNC et de Cinéma 4 Développement

