



EN ATTENDANT
BOJANGLES



CURIOSA FILMS PRÉSENTE EN ASSOCIATION AVEC STUDIOCANAL ET SOFINERGIE CAPAC

VIRGINIE
EFIRA

ROMAIN
DURIS

GRÉGORY
GADEBOIS

EN ATTENDANT
BOJANGLES

UN FILM DE
RÉGIS ROINSARD

AU CINÉMA LE 5 JANVIER 2022

Durée : 2H05

DISTRIBUTION

STUDIOCANAL
SOPHIE FRACCHIA
sophie.fracchia@studiocanal.com
Tél. : 01 71 35 11 19

CO-DISTRIBUTION

ORANGE STUDIO
SÉBASTIEN CAUCHON
sebastien.cauchon@orange.com
Tél. : 06 20 75 13 77

CONTACT PRESSE

BCG
bcg@bcgpresse.fr
Tél. : 01 45 51 13 00

Matériel presse et publicitaire disponible sur : salles.studiocanal.fr



SYNOPSIS

Camille et Georges dansent tout le temps sur leur chanson préférée Mr Bojangles. Chez eux, il n'y a de place que pour le plaisir, la fantaisie et les amis. Jusqu'au jour où la mère va trop loin, contraignant Georges et leur fils Gary à tout faire pour éviter l'inéluctable coûte que coûte.

ENTRETIEN AVEC RÉGIS ROINSARD

Mes amis me pressaient de lire le livre d'Olivier. « *Il est fait pour toi, tu dois l'adapter* », me disaient-ils. Et, comme toujours lorsqu'on me parle trop d'une œuvre, j'ai commencé par avoir un mouvement de recul : à peine sorti, « *En attendant Bojangles* » avait déjà raflé quatre prix ; tous les journaux, sans exception, l'encensaient ; les ventes explosaient ; beaucoup de producteurs allaient flairer l'aubaine. Cela faisait beaucoup : j'ai décidé de ne pas le lire. Les gens autour de moi continuant d'insister, j'ai fini par céder. Et là, énorme choc : effectivement, il y avait là matière à un film. Etait-il pour moi ? Ma femme à qui j'ai fait lire le livre, a tranché en me disant quelque chose comme : « *Si tu ne réalises pas cette adaptation, je te quitte* ».

Qu'est-ce qui vous retenait ? La passion folle qui lie ce couple ?

Peut-être. Je ne suis sorti indemne ni du livre ni du film. Encore maintenant, « *En attendant Bojangles* » me fait me poser beaucoup de questions sur l'amour – jusqu'où va-t-on pour la personne qu'on aime ? –, sur la parentalité aussi. On se raconte dans un film et je suis moi-même père, en couple depuis longtemps, avec une femme que j'aime et qui m'aime : comment ma fille allait-elle réagir plus grande si je m'engageais dans l'aventure ? Allait-elle nous assimiler à ces amoureux ? Ma femme a su me rassurer : « *Eux, ce ne sont pas toi* », m'a-t-elle expliqué. Elle m'a permis de changer ma perception des choses et de m'en libérer. J'ai compris qu'il était possible de raconter une histoire à travers son propre prisme ; faire une œuvre personnelle sans que les protagonistes soient obligés d'être trop proches de soi.

A-t-il été facile de convaincre l'auteur et Gallimard, l'éditeur chargé des droits audiovisuels ?

Dès notre première entrevue, j'ai dit à Olivier Bourdeaut que j'allais le trahir. Je revendiquais une liberté à deux mille pour cent ! Je l'ai vu sourire. C'était gagné. Les gens de Gallimard, eux tiquaient. Dans la foulée, je leur ai montré, ainsi qu'à Olivier, un petit film de deux minutes. Il n'était pas encore question de faire une proposition d'écriture mais de leur donner la couleur de l'adaptation que je souhaitais réaliser – un montage d'extraits puisés dans mes influences cinématographiques et littéraires. Je voulais vérifier qu'Olivier et moi étions bien sur la même histoire, les mêmes sensations, les mêmes émotions... Sans participer à l'écriture, Olivier s'est révélé un véritable allié dans l'aventure : toujours encourageant, toujours bienveillant.

« En attendant Bojangles » a déjà fait l'objet d'une adaptation au théâtre et d'un autre en BD. Les avez-vous regardées ?

Non, je ne voulais rien savoir de ce qui avait été fait. Je me suis approprié le sujet comme si je l'avais moi-même écrit.

Vous cosignez le scénario avec Romain Compingt, votre complice depuis « Populaire »...

Ce n'est pas qu'une histoire de fidélité : je sentais que le sujet le toucherait. Nous avons construit la structure du film ensemble. Ensuite, alors que nous avions l'habitude d'écrire à quatre mains, lui seul s'est emparé des personnages et des dialogues. La musicalité de son écriture, son sens des échanges, se rapprochaient de ceux d'Olivier et c'était aussi une manière pour moi de garder la distance que j'évoquais plus haut. De trouver la bonne distance.



Parlons de la structure. Le livre est raconté du point de vue de l'enfant. Y compris lorsqu'il lit les carnets de son père. Romain Compingt et vous avez préféré partir du point de vue du père.

La notion de point de vue était capitale et ce choix nous semblait le bon. Mais, d'un seul coup, à la fin, celui du fils prend le pas. On glisse vers lui.

« En attendant Bojangles », le livre, fait cent soixante pages. Le film dure deux heures ; comme si vous l'aviez à la fois dégraissé et enrichi.

Le style d'Olivier Bourdeaut offre au lecteur une liberté qui lui permet d'imaginer beaucoup de choses. Au cinéma, ces espaces laissés à l'imaginaire, ces trous, n'existent pas, il faut, au contraire, les incarner de la manière la plus puissante possible tout en gardant le romanesque, la fantaisie, la vérité. Il fallait que ça souffle, que ça valse. A l'écran, les choses doivent prendre une puissance supérieure. Automatiquement, certaines scènes disparaissent, d'autres se créent.

Pourquoi avoir choisi de situer le film dans les années cinquante et soixante ?

J'ai une faiblesse pour ces deux décennies ; des années sans téléphone ; celles-là et les années quatre-vingt. Quelles décennies illustrent mieux la fête que ces trois époques ? Regardez des photos du Palace, haut lieu de fête des années quatre-vingt : on ne sait pas qui est riche, qui est pauvre, qui est arabe, qui est juif, jeune, vieux, noir, blanc. Ça a dû être incroyable de vivre à cette période. J'ai voulu transposer cette ambiance du Palace dans les années soixante. C'est cet incroyable

brassage de population que Camille et Georges (Virginie Efira et Romain Duris) aiment convier chez eux. Un mélange qui participe d'ailleurs à l'éducation de leur fils (Solan Machado-Graner). *« Mon fils rencontre des ducs, des princesses, explique Camille à la maîtresse d'école, mais aussi des ouvriers, des profs, des gens qui travaillent aux impôts... »* Ce couple ne juge pas, ne compte pas, et c'est ce qui est beau chez lui.

Elles sont incroyables ces fêtes, au point que le spectateur a presque le sentiment d'être lui-même un convive...

C'est exactement le sentiment que je voulais procurer au public ; qu'il se sente un invité participant à la griserie de l'événement mais aussi un témoin du mal qui va progressivement envahir Camille. Lorsqu'on filme une fête, c'est comme si on réglait une chorégraphie. Il faut trouver le bon nombre de personnes pour l'espace dont on dispose, calculer précisément les circulations de caméra. Un travail quasi obsessionnel que j'adore. Je choisis moi-même les figurants, je leur fais tourner des mini-essais, je leur demande qui ils sont. Je leur crée des histoires pour justifier leurs déplacements et leurs actions. J'aime faire cela : cela permet de composer des groupes cohérents. Et surtout, on fait vraiment la fête avec eux. J'avais vu le travail de Laurent Couraud, qui avait fait le casting des figurants sur *« Populaire »* et j'avais repéré ses dons pour réussir à créer l'ambiance d'une fête. Bien qu'il caste désormais des acteurs, je lui ai demandé s'il voulait bien s'occuper de cela aussi : et il l'a fait. La fête dans l'appartement de Paris est vraiment une fête :

les gens s'amuse^{nt} réellement, certains ont même l'air complètement allumés qu'on peut avoir en fin de soirée. A côté des danseuses et des danseurs professionnels engagés pour se mêler à la foule, tout le monde sur le plateau a mis la main à la pâte pour contribuer à insuffler cette énergie : l'équipe technique, moi-même, nous dansions tous !

D'où vous vient cet amour pour les costumes, les décors d'époque ? Vous les aviez déjà utilisés sur « Populaire » ?

Je ne suis pas un fou du naturalisme mais cela me plaît d'aller chercher une forme de vérité et de réalisme à travers ce prisme. Il n'y a pas de hasard : les cinéastes qui me passionnent le plus n'ont fait pratiquement que des films en costumes... C'est un énorme travail collectif de préparation, beaucoup de réunions, mais j'ai la chance de le faire avec des personnes que j'admire, qui m'écoutent et que j'écoute – Emmanuelle Youchnovski pour les costumes, Sylvie Olivé pour les décors, Guillaume Schiffman pour la lumière. Nous nous donnons des défis, nous essayons de progresser ensemble, de prendre des risques, de ne jamais être dans l'habitude. Le film traite de folie, nous-mêmes ne devons pas avoir peur d'être fous. A tous les postes. Il y a eu une telle harmonie dans la fabrication d'*« En attendant Bojangles »* qu'en arrivant sur le plateau, parce qu'on avait bien et beaucoup travaillé en amont, j'avais l'impression d'avoir toutes les couleurs – la musique des acteurs, l'optique, la couleur des costumes, la lumière ... –, d'avoir les pinceaux et la liberté de peindre.

Vous parlez de la musique des acteurs : aviez-vous déjà des comédiens en tête en démarrant le projet ?

Non. A ce stade, je préfère penser à des acteurs disparus. Avec ceux-là, pas de déception possible, ni refus, ni soucis de date. Le scénario terminé, plutôt que d'envisager les rôles un par un, je me suis interrogé sur le couple que j'avais le plus envie de voir au cinéma. Je me suis dit qu'un duo formé par Virginie Efira et Romain Duris pourrait être explosif. J'avais remarqué Virginie dès 2008 dans *« Off Prime »*, une série diffusée sur M6. Elle envoyait vraiment du bois. Quant à Romain, en dehors du fait qu'il est un acteur prodigieux qui continue d'effectuer des bonds et des progrès extraordinaires, il est l'homme que je voudrais être. C'est quelqu'un qui ne calcule pas, avec une sensibilité et une honnêteté rares. Il me fait penser à la personne qu'était Jean-Paul Belmondo. Quand je les voyais jouer, Gregory Gadebois et lui, j'ai souvent pensé à Gabin et Belmondo dans *« Un singe en hiver »*, d'Henri Verneuil. Peut-être Olivier Bourdeaut y-a-il pensé, lui aussi, en écrivant.

Parlez-nous du choix de Gregory Gadebois...

C'était lui, c'était une évidence. Pour le coup, j'ai l'impression que j'entendais déjà sa voix au moment de l'écriture. Romain et lui étaient heureux d'être ensemble et ont réussi à retranscrire ce bonheur à l'écran. Ce sont deux acteurs qui ne friment pas. Des personnes généreuses et des farceurs – un mot ancien qui correspond à ce qu'ils sont : ils ne vannent pas, ils blaguent.

Comment avez-vous travaillé avec chacun ?

J'ai beaucoup parlé avec eux en amont. Leur plus grande appréhension était de réussir à dire naturellement des textes aussi écrits. Nous avons fait des lectures pour corriger certaines articulations de phrases. Il fallait trouver de la fluidité, de la modernité. Que les bons mots ne soient pas joués comme tels, mais dits de façon absolument normale parce que c'est le mode d'expression que ce couple s'est choisi. Georges et Camille adorent jouer avec la langue – et perdent d'ailleurs progressivement ce plaisir à mesure que la folie s'empare de Camille. A ce moment-là, elle ne vouvoie plus son fils et cela le choque.

Leur donniez-vous des références ?

Bien sûr. Avec Virginie, nous avons beaucoup évoqué les films de Nathalie Wood, particulièrement les adaptations de Tennessee Williams dans lesquelles elle a tourné et où l'on sent confusément que quelque chose va mal se passer ; mais aussi des films de la fin des années soixante, comme *« Propriété interdite »*, de Sydney Pollack – des films un peu borderline plutôt que spécifiquement sur la folie ; presque transpirants comme peut l'être le cinéma américain de cette époque. Les acteurs y ont la peau luisante, on a l'impression qu'ils travaillent sous quarante degrés. Avec Romain, j'ai souvent évoqué les films de James Stewart, pour cet aspect là... Romain, il faut le guider, le mettre en confiance. Souvent, il aime qu'on lui désigne quel chanteur il serait dans un film. Pour *« Populaire »*, il avait choisi Dean Martin. Bizarrement, il n'a pas cherché à me le demander pour celui-ci.

S'il l'avait fait, j'aurais dit Mick Jagger. Les costumes ont également joué un rôle important dans leur préparation : Au delà de ce qu'ils pouvaient apporter à l'image, ils ont véritablement permis à Virginie et à Romain de s'immerger dans leurs personnages. Je n'allais pas leur apprendre à jouer la comédie mais les guider, leur donner confiance, si.

La danse joue un rôle capital dans le film. Camille danse sans cesse ... en attendant Bojangles.

Je suis très féru de danse contemporaine. Pour régler ces chorégraphies, j'ai fait appel à Marion Motin, danseuse et chorégraphe, qui a notamment signé les chorégraphies de Christine and the Queens et celles de Stromae. Je lui ai montré des vidéos du style graphique que je désirais. Elle s'en est emparé en insufflant sa propre personnalité. C'est aussi elle qui a fait travailler Virginie et Romain. Marion est très sensible à l'incarnation et à la manière dont les gens sont habités par leurs pas. Elle a imaginé la danse de Virginie et la scène du tango lors de la rencontre de Georges et Camille durant le week-end de la réussite sur la Riviera, celle de la fête à Paris et, plus tard, de la fête espagnole. Mehdi Kerkouche, un autre très grand chorégraphe, l'assistait. C'était formidable à tourner. J'ai beaucoup pensé à *« West Side Story »*, de Robert Wise : le placement de caméra qu'il fait sur les scènes de danse reste moderne et dingue !

Au milieu de ce couple, il y a ce petit garçon, Gary, qui assiste au délitement de l'esprit de sa mère. Comment avez-vous déniché le petit acteur qui l'interprète?

Avec Elsa Pharaon, la directrice de casting enfants,

nous avons démarré notre quête en mai 2019. J'avais mis la barre très haut en lui montrant la vidéo du jeune acteur qui joue Eliott dans « E.T. ». Nous n'avons trouvé Solan qu'au début de l'automne après avoir vu plus de mille enfants. Il s'est présenté avec son frère, Milo, que j'avais repéré tôt mais que je trouvais un peu trop âgé, déjà trop mûr pour le rôle, alors que nous organisons le casting de la bande d'écoliers qui agressent Gary à l'école. Milo me semblait parfait pour jouer leur chef. Et là, Elsa tombe sous le charme de Solan et lui demande s'il est d'accord pour apprendre un texte et passer un essai. Dix minutes plus tard, il le connaissait par cœur. Solan joue, Elsa le filme, et monte aussitôt à mon bureau me montrer le résultat. Je sais que c'est lui. Nous avons refait un essai deux jours plus tard avec un texte trois fois plus long et plus complexe à jouer. Les larmes nous montaient aux yeux. J'ai réalisé mes premiers courts métrages avec des enfants, j'aime travailler avec eux, j'aime leur désinhibition. Ils ne calculent pas. Ils jouent. C'est ce que j'attends de mes comédiens ; qu'ils jouent comme des enfants...

Comment réussit-on à faire jouer un tel rôle à un enfant de neuf ans?

C'est un travail collectif – il faut cesser de penser que le réalisateur fait tout. J'ai dirigé Solan bien-sûr, mais c'est Elsa Pharaon qui a accompli tout le travail d'accompagnement. Elle le faisait répéter, lui donnait les enjeux des scènes sans chercher à dénaturer son naturel d'enfant. Le grand défi pour nous était de parvenir à mettre dans sa bouche d'enfant des dialogues d'adulte, qu'il les prenne et les dise le plus simplement possible. Solan est un enfant intelligent, créatif. On avait vraiment le

sentiment que Virginie, Romain et lui formaient une famille. Quand je le vois sauter dans les bras de Romain après son cours de maths, je crois vraiment qu'il est le fils de Romain.

Dans ce film, on est sans cesse sur des montagnes russes. Comment rend-t-on ce grand huit émotionnel ?

Chacun des personnages, et évidemment particulièrement celui de Virginie, devait passer d'un état à un autre avec une fluidité totale. C'était, encore une fois, une question de distance de caméra- trouver la bonne distance.

Comment la trouve-t-on lorsqu'il s'agit de filmer la folie à l'œuvre ?

La folie m'effraie et me fascine à la fois. Assez jeune, j'ai rencontré des gens atteints de pathologies psychiatriques graves. C'était comme si je voyais un monstre les envahir. Aujourd'hui encore, cela continue de me déstabiliser. Tout en étant conscient de l'origine des traumatismes qui ont engendré ces états, j'y vois quelque chose de l'ordre du surnaturel. A cause de cela, sans doute, je préfère les films fantastiques qui traitent du sujet à des films plus cliniques. Il y a presque un point de vue fantastique dans « *En attendant Bojangles* ».

J'ai pourtant le sentiment d'avoir réalisé mon film le plus frontal. J'assistais à la vie de ces gens, je les accompagnais dans leur folie ; elle me gagnait autant qu'eux, je ressentais ce qu'ils ressentaient, j'étais à la fois complètement avec eux et complètement à l'extérieur. Avec le recul nécessaire pour les filmer.

Il court, dans ce film, une incroyable poésie... Ce mariage dans l'église, ce voile que suit Georges le lendemain, ces jolis mensonges que font les protagonistes pour que chaque journée soit belle...

Jim Henson, le créateur des Muppets Show dit une phrase que j'adore : « *Il y a encore mieux de croire, il y a faire croire et c'est encore plus fort* ». Camille, Georges et Gary sont des gens qui font croire. Ils s'approchent de la transcendance. Nous parlions de ma vision de la folie : j'ai essayé d'insuffler cela.

Vous dites souvent ne pas savoir parler de votre travail.

Ce n'est pas une posture. J'ai tellement la sensation d'être dedans au moment du tournage, d'avoir traversé l'écran, que je ne sais plus comment il s'est déroulé. Quand je vois Camille pleurer derrière ses barreaux, je peux dire que j'ai vu cette femme pleurer, mais je ne saurais expliquer comment on en est arrivé à ce que Virginie pleure. Peut-être me le racontera-t-elle un jour...

J'ai toutes les scènes dans ma tête, elles sont construites- Romain Compingt et moi nous y sommes appliqués –, mais je ne les théorise pas : je veux aussi que le film vienne à moi. A cet égard, Julie Darfeuille, ma scripte, m'est très précieuse. Elle est de la trempe de Suzanne Schiffman – la mère de Guillaume – nouvelle génération – à la fois scripte, assistante, spectatrice. Elle sait me tirer par l'épaule pour me rattraper quand je m'é gare dans une scène avec les acteurs. Parce que ce que c'est que j'éprouve souvent : le sentiment d'être aussi un acteur du film.



A partir du moment où Camille est internée après avoir incendié l'appartement, vous prenez beaucoup de distance avec le livre. Plus question de fêtes dans l'hôpital, comme chez Olivier Bourdeaut : on se resserre sur elle et les quelques malades que croisent Gary le petit garçon dans l'hôpital.

Nous n'avions pas prévu cela dans le scénario. Mais plus nous avançons dans la préparation du film, plus je sentais que la fête avec les malades n'allait pas fonctionner. Les scènes entre Gary et Sven, le patient qui crayonne sur ses cahiers, ou entre Camille, Georges et Gary, me semblaient plus importantes. C'était un choix personnel. La scène des soins à la douche a posé beaucoup de problèmes. Je ne suis pas un tortionnaire sur le plateau, j'aime que les acteurs se sentent en confiance. Mais pour cette séquence, Virginie ne l'était pas : elle trouvait qu'après les scènes dans la baignoire, celles de la douche devenaient inutiles. « *Je n'ai pas envie de jouer quelque chose d'anecdotique* », me disait-elle. Je l'écoutais, je la rassurais et... n'en pensais pas moins. Elle avait raison. Pour la première fois de ma carrière de metteur en scène, nous nous sommes arrêtés une heure pour discuter. Une heure, c'est énorme dans une journée de travail. Je suis féru d'optique et Guillaume a proposé de passer à une optique de vingt et un millimètres au lieu de la précédente qui était supérieure. L'intensité nouvelle que le cadre apportait permettait à cette scène d'en faire, non plus une scène banale ajoutée à d'autres, mais une séquence à part entière. Virginie était d'accord. Elle a apprécié ce côté technique, ma volonté de mettre en scène des personnages,

pas une intrigue. Au final, la scène de la douche est beaucoup plus longue que dans le scénario. Cela prouve à quel point les optiques sont importantes : elles permettent de dégager des sensations et des sentiments à travers l'image. On les néglige trop souvent parce qu'on pense qu'en parler éloigne du propos artistique. Le cinéma de Kubrick n'est pourtant fait que de cela !

« C'est la guerre », dit Camille, alors que, tout juste échappés de l'hôpital, ils sont arrivés dans leur château en Espagne, lointain fantasme de l'époque où ils ont dû mettre leur appartement en vente. Ce château, comme l'appartement, évoque un personnage à part entière ; il est le réceptacle de l'ultime étape de la folie de Camille et du sacrifice de Georges...

Je suis sensible aux signes. Déjà en situant la première scène – le week-end de la réussite – à l'hôtel Bellerive d'Antibes, j'avais eu le choc de découvrir une plaque de marbre indiquant que Scott et Zelda Fitzgerald y avaient résidé. Or, le couple est une des références d'Olivier Bourdeaut. D'un seul coup, on tournait véritablement dans le lieu où Camille et Georges se sont rencontrés. Plus tard, nous découvrons le château en Espagne et j'apprends qu'il a été construit par un couple d'artistes américains, fous amoureux l'un de l'autre, qui ont souhaité être inhumés dans la tour où Camille est volontairement enfermée. On ne peut pas accéder au sommet de cette tour parce que les anciens propriétaires ont exigé qu'il n'y ait pas d'escaliers : ils voulaient que, tous les cent ans, leur âme monte et qu'ils puissent se retrouver au sommet

pour s'embrasser. Les fantômes des Fitzgerald et de ce couple ont imprégné le film.

Ce château représente l'état mental de Virginie. Il se transforme, il est de plus en plus étroit, de plus en plus sombre.

Autre personnage, Mademoiselle Superfétatoire, cette grue de Numidie que Camille, dans sa folie, finit par chasser...

Pour moi, elle est une sorte de double de Camille – ce qu'elle représente, son mental. Mademoiselle Superfétatoire est très présente dans le livre. On aurait pu l'occulter ou trouver un équivalent mais, au-delà de sa présence comique, on se privait de tout un aspect symbolique. Dès lors, comment faire cet oiseau ? En 3D ? Je n'avais pas très envie de faire jouer mes acteurs en face d'une balle de tennis la représentant. Une marionnette ? Cela rompait l'équilibre entre rêve et réalité que je souhaitais créer. Une vraie grue ? J'ai rencontré Muriel Bec, grande protectrice des animaux et qui s'implique avec eux pour le cinéma, qui m'affirmait que c'était possible. Elle s'est occupée de cinq grues pour le film – une qui marchait, une qui s'envolait, une qui mangeait, une qui sautait et une qui atterrissait (il n'était pas question de les fatiguer ou de les blesser). Et, au final, nous avons aussi fait appel à des marionnettes (dans le garage de Georges) et à des techniques numériques pour faire remuer les yeux et le bec de Mademoiselle Superfétatoire. Solan s'est pris d'affection pour les vraies. Il passait son temps avec elles. Muriel Bec vole désormais avec elles en ULM.

Quel genre de réalisateur êtes-vous ? Répétez-vous les scènes ? Laissez-vous de la liberté aux acteurs ?

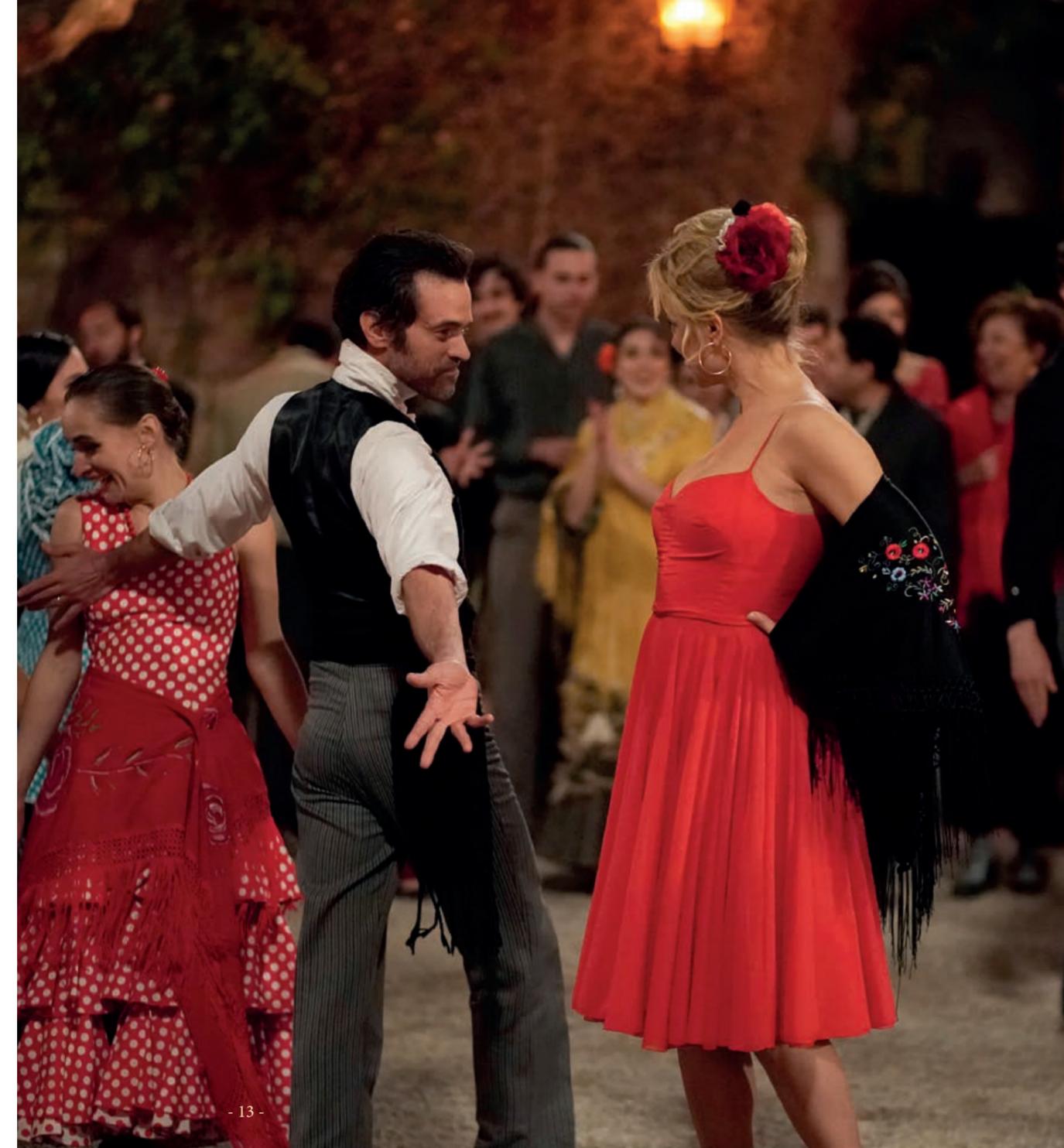
Je n'aime pas répéter. J'indique ce que je souhaite aux acteurs tout en leur disant : « *Si vous avez envie de tenter des choses, tentez-les* ». Je m'adapte et fais toujours en sorte de garder un peu de temps de tournage pour l'improvisation ; pour moi comme pour eux. Donc, c'est à la fois précis et collégial. Par contre, ils connaissent mes exigences vis-à-vis de l'image : ils savent que je peux leur demander un geste précis pour terminer un plan parce que je veux pouvoir enchaîner sur un autre avec ce mouvement qui le rendra mille fois plus puissant. Je suis très maniaque sur les gros plans : de la rapidité avec laquelle le geste d'une main qui saisit un objet est effectué, dépend l'efficacité de la scène suivante. Il ne s'agit pas de laisser cela à l'assistant et d'aller boire un café...

Vous parlez comme si vous vous étiez déjà en train de monter votre film au moment du tournage ...

Bien sûr, parce qu'à aucun moment, je ne veux perdre le souffle du film. Il n'y a qu'une demi-scène qui n'est pas à l'écran...

Parlez-nous du montage...

J'adore l'art du montage autant que je déteste cette période, tellement longue, en regard du tournage, et si fastidieuse depuis l'arrivée du numérique. On se retrouve à tapoter des quarts d'heure entier sur internet pensant se vider la tête pendant que le monteur reprend une séquence et on se retrouve, hébété, à devoir prendre une décision, pas forcément



la bonne, lorsqu'il a fini, parce que, contrairement à ce qu'on pensait, on s'est rempli la tête d'âneries. Le tournage s'étant arrêté deux jours avant le premier confinement, la pandémie m'a évité cette souffrance. Loïc Lallemand, mon monteur, a eu le flair de prendre ses machines chez lui pour commencer à travailler et nous nous sommes retrouvés à monter le film à distance. D'un seul coup, pendant qu'il montait, j'avais tout loisir de me plonger dans les rushes – étape qu'on effectue normalement en une seule fois. Et je pouvais sortir dans la nature réfléchir aux séquences qu'il m'envoyait. L'émotion de la situation mondiale s'additionnait à celle du film. C'était fort, fluide, rapide... Je ne veux plus monter mes films autrement qu'à distance.

Quid de la musique ?

Sa composition et son enregistrement se sont, eux aussi, effectués à distance. J'avais fait appel à Olivier et Clare Manchon, dont j'avais connu le groupe, « *Clare and the Reasons* », à la fin des années 2000. Je savais qu'ils commençaient à faire de la musique de films pour des courts et moyens métrages. « *En attendant Bojangles* » est leur premier long. Ils étaient bloqués aux Etats-Unis ? Nous avons donc échangé par Internet. Et, comme il était impossible pour les musiciens de se réunir pour tout orchestrer en même temps, chacun a enregistré sa partie aux quatre coins du pays. La pandémie aidant et faute de pouvoir donner des concerts, nous avons obtenu la collaboration de talents hors pair : le batteur de David Bowie, le bassiste de David Byrne, des gens qui avaient travaillé avec Herbie Hancock, des grands jazzmen. C'était complètement fou.

Le virtuel et la réalité réunis ... comme Camille et Georges mêlent rêve et réel...

Je me souviens du « *Théâtre* », dans lequel Platon s'interrogeait sur la vérité : « *Est-elle dans le rêve ? L'autre est-il le rêve ?* » « *En attendant Bojangles* » se situe dans cet entre deux un peu fou où les personnages perdent pied dans leur propre réalité et leurs propres rêves et où la mise en scène elle-même questionne : cette scène de danse a-t-elle vraiment eu lieu ? Georges a-t-il vraiment disparu ? Et où ? Comment ? On est presque dans la mythologie. Un film, ce film, c'est cela aussi : comment la fiction nous nourrit et nous aide à supporter la vie.

On sait peu de choses de vous : vous avez réalisé des clips et votre amour du cinéma est né en écoutant des musiques de films chez vos parents. C'est un peu liminaire...

« *Populaire* » est sorti en 2012, à une époque où la cinéphilie n'aimait pas forcément les gens qui venaient du clip. J'ai été rangé dans cette case et mon parcours s'est réduit à celui d'un type qui tournait des clips et des pubs, ce qui n'a rien de péjoratif – Spike Jonze, Michel Gondry ou David Fincher, ces cinéastes que j'apprécie, viennent aussi de là – mais quand même : les journalistes donnaient l'impression que j'avais gagné au Loto alors que durant les dix années précédant « *Populaire* », j'avais réalisé quatre courts métrages dont deux ont fait le tour du monde et que « *Populaire* » était en route depuis longtemps.

Votre passion pour le cinéma est-elle vraiment née de la musique du film ?

De cela, des films que je regardais à la télévision et de ceux que mon père, fan de Hitchcock, m'emmenait voir au cinéma, y compris les soirs où j'avais école le lendemain – en un sens, il a des traits communs avec le personnage de Georges. Enfant, je savais déjà que je voulais devenir cinéaste. J'avais récupéré l'objectif d'une caméra super 8 hors d'usage de mon père et m'en étais fait un chercheur de champ. J'arpentais la maison avec cet objectif autour du cou. Je découpais des cartons pour en faire des cadres avec mes jouets. Le cinéma, toujours, se rapproche de l'enfance. Plus tard, j'ai fait une école de cinéma, et des stages, beaucoup de stages : à la déco, à la régie, j'ai tiré des câbles, allumé des projecteurs. Je voulais tout savoir.

Ce sont Olivier Delbosc, Jean-Pierre Guérin et Thierry de Clermont Tonnerre qui ont produit le film.

Des producteurs fous, entiers, qui n'hésitent pas à prendre des risques. S'ils ont souhaité produire « *En attendant Bojangles* », ce n'est pas pour gagner de l'argent ou parce qu'ils voyaient dans ce best-seller l'opportunité de montrer un film facilement. Le film n'a pas été monté facilement. Mais ce sont des aventuriers du cinéma. Ils croyaient à cette histoire.



ENTRETIEN AVEC VIRGINIE EFIRA

C'est la première fois que vous tournez avec Régis Roinsard. Quelle a été votre première pensée lorsqu'il vous a proposé de jouer Camille dans cette adaptation du livre d'Olivier Bourdeaut ?

J'avais vu et adoré « *Populaire* », le premier long métrage de Régis. On fait un cinéma formidable en France, un cinéma très diversifié, avec chaque année, des films vraiment déments. Mais on manque souvent d'ambition sur des sujets plus accessibles. « *Populaire* » possédait cette énorme qualité : c'est un film qui prend des risques avec une vraie ambition romanesque. L'adaptation de « *En attendant Bojangles* » procédait de cette même audace : on y lisait déjà une croyance absolue dans le cinéma et dans les sentiments forts.

Aviez-vous lu le livre à sa sortie ?

Non, je ne l'ai lu que lorsque Régis m'a parlé du rôle. Je tenais à le découvrir avant de prendre connaissance du scénario : c'est toujours intéressant d'avoir tous les points de vue dans une adaptation, à commencer par celui de l'auteur. Or, s'il y a peu de changements narratifs du livre au film, il y a une différence de point de vue très importante. On n'est plus dans le regard de l'enfant qui permet une vision idéalisée des choses, mais véritablement à l'intérieur de ce qui se joue dans ce couple et dans cette famille...

Cela vous gênait-il ?

Au contraire. Il y avait là un risque, or j'aime l'idée du risque : celui de la langue employée par ce couple qui ne parle pas du tout de manière naturaliste ; et la difficulté de rendre palpable en images la vérité et l'émotion de ce qu'ils éprouvent. C'est difficile à traduire dans un scénario, et d'autant plus en se privant de la vision de l'enfant. Avant de m'engager, j'ai vraiment senti le besoin de parler avec Régis ; j'avais besoin de comprendre comment il allait y parvenir ; besoin qu'il m'infuse sa confiance. Comment faire passer cinématographiquement l'exactitude des sentiments et des émotions du trio ? Comment la tenir d'un bout à l'autre du film ? Dans nos métiers, cette question est capitale, c'est la seule intéressante.

Qu'est-il ressorti de vos discussions avec Régis Roinsard ?

Je craignais que Camille, mon personnage, semble prétentieuse, qu'elle donne le sentiment d'appartenir à une caste supérieure. Avant de la jouer, j'avoue l'avoir jugée : son refus du réel m'agaçait. Il me semblait important de lui ajouter une forme de vulnérabilité et que l'on visualise davantage l'évolution de sa pathologie. Régis et son coscénariste, Romain Compingt, ont tenu compte de mes questionnements. A l'arrivée, Camille est une femme sur la défensive parce que le monde

auquel elle aimerait appartenir ne l'accepte pas – elle n'en a pas les codes.

Comment l'imaginiez-vous, physiquement ?

J'ai tout de suite pensé à Gena Rowlands, une référence que Régis m'a fermement conseillé de m'ôter de l'esprit. En acceptant que je garde quand même l'idée que ce n'était peut-être pas Camille qui était folle, mais les autres ; et que je conserve l'idée de cette enfance en elle. Je la voyais plus originale dans ses vêtements ; moins moderne. Bref, j'avais des tas d'idées sur le personnage... Ce qui est agréable, quand on rencontre un metteur en scène avec lequel on n'a jamais travaillé, c'est la confrontation des avis. J'arrivais avec des photos et des propositions, et lui m'expliquait pourquoi nous ne devions pas aller dans cette direction. D'autres fois, au contraire, il s'emballait pour telle ou telle suggestion. Cela a créé beaucoup d'émulation : je sentais qu'il avait une vision mais qu'il n'était pas fermé à mes suggestions.

Régis Roinsard semble mettre un point d'honneur à faire participer ses comédiens à tous les stades de la fabrication du film.

Oui. Il y avait quelque chose de spécial dès la préparation. Un élan de toutes parts – à la déco, aux costumes, partout. Dès les premiers essais caméra, avec le chef opérateur Guillaume Schiffman, j'ai





senti le soin extrême que l'équipe portait au film. Normalement, cette étape se déroule dans une salle banale, on passe devant la caméra, et basta. Là, la déco avait installé un fauteuil, il y avait de la musique, je sentais une attention particulière du chef op ; l'attention d'un collectif qui sait qu'il participe à une aventure un peu rare... Cet enthousiasme m'a beaucoup aidée – dans les moments de comédie comme dans les moments les plus dramatiques. Il y a, chez Régis, dans sa façon de travailler comme dans son cinéma, quelque chose comme un exhausteur de vie.

C'est la première fois que vous formez un couple avec Romain Duris.

J'ai beaucoup aimé jouer avec lui. C'est un acteur brillant, dans des registres très différents. Nous nous sommes rencontrés durant les lectures puis durant les cours de danse. Tout de suite, c'est comme si nous avions passé une sorte de contrat implicite d'intimité. On s'est dit : « OK, on va y aller » et on y est vraiment allés ! Nous avons tous les deux un sentiment de liberté où la pudeur et le narcissisme n'avaient pas leur place. Dès qu'on entendait « Moteur », nous étions comme un couple qui s'embrase ... C'est facile d'inventer avec Romain. Il a une très grande technique mais il est aussi très libre. Avec lui, on peut aller partout.

Parlez-nous des scènes de danse.

Non seulement je n'ai pas de disposition pour cet art mais en plus, j'ai une vision très négative de moi en train de danser. Pour être crédible, il me fallait 1 / prendre des cours, 2 / croire en ma propre grâce.

C'était relativement facile lors de la première scène avec le foulard – je pouvais décaler les choses ; me raconter que j'étais dans mon monde ou que je parlais avec quelqu'un. C'était plus difficile lorsque je danse le tango avec Romain. Mais Romain a une telle facilité dans cet exercice que cela m'a beaucoup soutenue. On se serait presque senti dans une comédie musicale, et puis Régis ne me demandait pas non plus d'imiter Ginger Rogers. Ensuite j'ai adoré tourner les scènes de fête dans l'appartement de Georges et Camille. Nous avions des pas imposés mais Régis tenait aussi à ce que nous nous sentions libres. C'était comme si je me promenais. Je me disais : « Tiens, je vais aller un peu à droite » : ou « Et si j'allais danser avec ce type ? » ; ou encore : « Oh, lui, je ne l'avais pas vu, il est en train de boire du champagne dans une chaussure, peut-être qu'il va m'en donner un peu... Et, oui, il m'en donne. » Je pouvais croire que les choses existaient, qu'on était vraiment dans les années soixante...C'était dément.

Le film provoque un grand chambardement émotionnel. Même si on ressent peu à peu des fêlures entamer Camille, elle passe sans cesse de la gaieté absolue au désespoir le plus profond. Comment réussit-on à jouer ces ruptures ?

Cela passe déjà par ce décor incroyable. Souvent, lorsqu'on tourne, on le fait dans le salon d'une maison, dans la salle de bains d'une autre, la chambre d'une troisième. Là, tout était au même endroit, je pouvais vraiment me sentir dans le lieu où vit Camille, avec sa folie tapie en elle. Ce sont des choses qui aident énormément. Pour sentir monter

sa folie, – cette scène, par exemple, où elle dit à Georges (Romain Duris) qu'il est impossible qu'il ait rencontré Joséphine Baker à Paris – il m'est arrivé de me replonger dans le scénario. Je me demandais ; « D'où lui vient cette suspicion ? Se met-elle à détester Georges ? ». Régis m'a évidemment beaucoup aidée aussi – notamment pour la séquence de dépendaison de crémaillère où je devais rire à table, d'un rire hystérique, après que la famille est obligée de vendre l'appartement. Durant les premières prises, Régis a tout de suite perçu que je m'appuyais sur des références ; ça sonnait faux. Il m'a fait recommencer et recommencer encore jusqu'à ce qu'une forme de tournis s'installe en moi qui s'apparente à l'état mental de Camille à ce moment-là. Il ne s'agissait pas, bien sûr, de me rendre folle, mais de me faire perdre toute logique. Il n'y a pas de construction psychique dans la folie, aucun repère. J'ai beaucoup aimé ce travail avec lui.

Parfois ces ruptures entre bonheur et désespoir s'expriment dans un même regard ...

On devait sentir le corps, la vie, l'émotion et même la libido sortir du regard de Camille. C'est formidable pour un comédien d'accéder à ce genre d'état. Et cela fait toute la différence avec les adaptations illustratives dans lesquelles rien ne doit dépasser, où l'on garde tout sous une coupole de verre ou un voile de coton. Dans un film, il ne faut jamais vouloir que les choses soient trop belles.

Parlez-nous de Solan, le petit garçon qui interprète Gary, le fils de ce couple.

On devait absolument croire à la relation que ce petit garçon entretient avec ses parents. Dans la comédie, tout est toujours une question de croyance. Ni Romain ni moi n'avons eu besoin de l'appivoiser. Solan a une sensibilité, une acuité intellectuelle, et une compréhension qui a rendu les choses très faciles durant le tournage : il s'est attaché naturellement à nous et s'est montré très libre et très inventif. J'ai un souvenir particulier avec lui. Comme tous les enfants au cinéma il avait une coach et je l'ai entendu répéter avec elle l'émotion qu'il devait exprimer lorsque mon personnage est retrouvé mort sur la grève. J'entendais l'octave de douleur qu'elle lui insufflait et qu'il devait prendre en retour. C'était déchirant. Solan est arrivé sur la scène et a joué ce que lui avait indiqué la coach. Il était en larmes mais il s'est aussitôt précipité pour la remercier. Il y avait un dévouement dans ce geste qui m'a bouleversée.

Il y a longtemps qu'on ne vous avait pas vue, du moins dans la première partie du film, avec une telle légèreté....

C'est vrai et c'était vraiment bien de jouer, pour un temps du moins, l'espièglerie, le décalage et la jouissance de l'existence. C'est merveilleux de rentrer à l'intérieur d'histoires aussi romanesques. C'est comme si on rentrait dans un livre.



ENTRETIEN AVEC ROMAIN DURIS

Quelle a été votre réaction en découvrant le personnage de Georges ?

Je retrouvais une figure familière : les joies et les drames se mélangent dans sa vie, comme pour chacun de nous, et il réussit à les tirer vers le haut. Je suis un peu comme ça dans la vie. Quelque soient les catastrophes qui m'atteignent, je choisis toujours la lumière. Alors qu'il voit sa femme sombrer peu à peu dans la folie, Georges s'emploie à continuer de lui faire croire en quelque chose de positif. Il la pousse vers l'amour, la vie. Il y a tant de gaieté dans cette attitude... Une gaieté plus réfléchie que l'élan naturel qui nous porte généralement à rire ; une gaieté choisie. Cela me touchait.

Aviez-vous lu le livre d'Olivier Bourdeaut ?

Avez-vous souhaité le lire ?

Non. Autant j'éprouve habituellement le besoin de lire l'œuvre qui va être portée à l'écran, parce qu'il me semble que cela servira le film et que cela m'aidera à réfléchir et à me concentrer sur mon personnage, autant je ne l'ai pas souhaité sur « *En attendant Bojangles* ». Ce n'était ni un manque de curiosité, ni un manque d'intérêt. Simplement, à la lecture du scénario, je voyais ce personnage comme un électron libre, qui doit plutôt jouer de sa nature, de sa joie. Et ça, ça ne pouvait pas passer par un roman : j'aurais eu le sentiment d'être enfermé. J'ai préféré aller puiser des sentiments en moi – un

optimisme, une générosité. Je devrais me créer une bulle, m'inventer mes propres codes.

Du garçon joyeux, insouciant et baratineur qu'il est au début, Georges devient une sorte de garde-fou pour Camille. Sa gaieté cache des abîmes...

Parce qu'il y a cela aussi dans l'amour ! On peut se mettre entre parenthèses par amour. C'est généreux, c'est dangereux et ça ne vaut heureusement pas pour toutes les histoires. Georges se retrouve dans ce cas de figure : il s'oublie pour offrir à Camille un bonheur qu'il sait artificiel. Et s'ingénie à rendre à son fils la vie la plus belle possible en préservant son insouciance et ses rêves d'enfant. « *Ta maman n'est pas comme tout le monde, lui dit-il. C'est une originale et tu ne dois pas avoir peur de ses excès.* » Il essaie de trouver les mots pour chasser la tristesse de l'enfant. Je trouve très émouvant ce dialogue entre père et fils.

Solan Machado Graner, le petit garçon qui interprète Gary, est arrivé tard dans le casting.

Nous savions que Régis avait des difficultés à le trouver et c'était évidemment un peu inquiétant. Mais lorsqu'il a eu ce flash sur Solan, je n'ai plus eu la moindre appréhension. Régis m'a dit « *Tu verras, vous allez bien vous entendre* », et c'est ce qui s'est passé. La relation avec Solan a tout de suite

été évidente, magique. Cela tient au metteur en scène et c'est aussi la magie du cinéma. On vous donne une amoureuse, une sœur, un enfant et aussitôt, quelque chose se met en marche qui fait qu'un rapport spécial et précieux s'installe. On y croit. Avec Solan, c'était d'autant plus fort qu'il est spécialement intelligent, très habile en termes de comédie, de rythme et d'écoute. Il était bluffant sur le plateau.

Parlez-nous de Virginie Efir, votre partenaire...

Je suis toujours joyeux de qui je vais croiser, je n'ai pas d'a priori, je sais que la magie va se créer. Virginie et moi nous sommes beaucoup vus en amont pour les répétitions des scènes de danse avec ces merveilleux chorégraphes que sont Marion Motin et Mehdi Kerkouche. Le courant est passé spontanément. Virginie est une très grande passionnée et une travailleuse assidue. On sent qu'elle est toujours exigeante avec son personnage et qu'elle le pousse au maximum sans aucune limite.

La danse a une grande place dans le film.

Dans votre vie aussi ?

Ma mère était danseuse, ce doit être dans les gènes. La danse est un art qui me passionne et pour lequel j'ai beaucoup de respect. Je sais ce que cela représente de travailler une chorégraphie, j'étais gourmand, j'en redemandais. Après, je n'ai jamais



véritablement pris de cours de danse, j'ai travaillé des pas pour certains rôles mais le plaisir et la joie de danser sont une constante chez moi. Au-delà de cette passion, j'aime pouvoir m'exercer dans une discipline qui ne m'est pas forcément familière pour un rôle : c'est comme si cette activité parallèle contribuait à m'élever et à me transporter ailleurs. Elle m'ancre dans mon personnage et m'éloigne de moi.

En dehors de la danse, comment prépare-t-on un tel personnage ?

Régis m'a donné des films à voir, pour me dire finalement de ne pas forcément les regarder, que je n'en avais pas besoin, que je pouvais davantage me nourrir de ce que j'avais pu observer des années soixante et de ma propre expérience. J'ai vraiment puisé la lumière du personnage dans la façon dont, moi-même, j'avais pu trouver de l'optimisme et de la joie après m'être sorti de drames. Et puis Georges est très tourné vers les autres. Il m'est arrivé parfois de me rendre sur le plateau et d'observer les autres : je regardais mon fils, je regardais ma femme, je regardais mon ami L'Ordure et je les contemplais avec amour. C'était comme si je réceptionnais leurs énergies et leurs états pour ensuite les guider vers la joie.

Le costume était-il important pour vous dans ce film ?

Cela m'intéresse toujours de voir à quelle sauce je vais être assaisonné mais je fais entièrement confiance au réalisateur. Je rentre dans le modèle et dans l'ambiance qu'il souhaite créer. Je suis acteur, c'est important de rester à sa place.



Un mot sur le personnage de L'Ordure qu'interprète Gregory Gadebois ?

Gregory est mon ami. Un très grand acteur. Dès qu'il bouge, qu'il parle, je me régale. C'est difficile pour moi de le séparer de son personnage tant il en a la générosité. Il est au fond la troisième personne dont on rêve quand on est en couple ; présent quand tout va bien et toujours là quand ça se dégrade.

On évoquait les répétitions de danse. La fête joue un rôle capital dans le film. Quel souvenir en avez-vous ?

Nous l'avons tournée sur plusieurs jours. Régis, qui est amateur de musique, avait choisi des morceaux très festifs. Nous étions tous très exaltés. Cette fête devait concentrer toute la joie et le bonheur de ce couple avant que la tristesse ne s'abatte sur eux. On ne devait pas avoir peur d'avoir l'air heureux – presque niais.

Il y a, dans le film, un passage déchirant, où, alors que Camille part nue, seulement coiffée d'une toque, pour « acheter des huîtres », Georges, votre personnage la suit dans la rue, nu lui aussi, pour donner à son geste un semblant de normalité et en faire un acte d'amour. On le sent à la fois joyeux et épouvanté.

Il est très fort, ce passage. C'était fabuleux à jouer parce que cela accentue encore la profondeur de l'amour qui lie ce couple. « *Oui, ma chérie, tu es belle, regarde, je suis à poil devant toi* », semble dire Georges à Camille. Alors qu'à l'intérieur il tremble : « *Putain, merde, ça va être quoi, la prochaine folie ?* ». Mais pour bien faire cette scène, on doit sentir



qu'elle est nourrie, qu'il y a du sens derrière ; rien ne doit être artificiel. Et puis c'est beau cette façon qu'a le personnage de dissimuler son inquiétude, cette gaieté profonde...

Comment travaille-t-on sur le plateau avec Régis Roinsard ?

Il laisse ses acteurs vivre les scènes et n'intervient que s'il veut ajouter une intention ou s'il a une vision différente de la séquence. Le travail avec lui est très constructif. Tout méticuleux et pointilleux qu'il est, il sait que nous ne sommes pas des machines et qu'à un moment, il faut laisser entrer la vie.

Vous aviez tourné dans « Populaire », son premier long métrage. C'est votre deuxième collaboration ensemble. On sent que vous aimez démarrer et suivre la trajectoire de certains cinéastes : Tony Gatlif, Cédric Klapisch...

C'est vrai. J'ai eu beaucoup de chance de rencontrer ces gens à leurs débuts. Il y a quelque-chose dans « *les premières fois* » qui me touche. Et j'aime les retrouver : c'est un honneur à chaque fois qu'ils me rappellent. On se connaît, on sait comment l'autre va réagir, les choses vont plus vite.

Vous les voyez évoluer aussi...

Oui. J'avais senti Régis totalement investi sur le tournage de « *Populaire* ». Là, je l'ai vu littéralement emporté par son histoire. C'était comme si le propos le traversait. Il ne lâchait rien, c'était beau à voir.

Vous n'arrêtez pas de tourner. Hasard du calendrier ou boulimie ?

Je parlerais plutôt d'appétit. J'ai beaucoup de chance : on me propose des rôles que je ne peux pas refuser, donc, j'y vais. Peu importe la grosseur de l'entreprise, je ne pense jamais en termes de carrière.

ENTRETIEN AVEC GRÉGORI GADEBOIS

Avec le personnage de l'Ordure, on vous découvre dans un registre très nouveau...

C'est vrai. J'ai tout de suite aimé le côté beau parleur de ce type. Il passe son temps à faire le malin, à se vanter de son petit pouvoir d'homme politique ; il est content de lui, quoi ! Cela me plaisait, tout comme me plaisait la transformation physique que me proposait Régis Roinsard. Physiquement, je n'ai pas la même tête que d'habitude : je porte une moustache, j'ai de beaux habits. J'aime avoir le sentiment de ne pas toujours nager dans le même lac. Et puis l'Ordure est un personnage attachant, c'est un homme de cœur.

Aviez-vous lu le livre d'Olivier Bourdeaut ?

Non, je suis resté sur le scénario parce que c'est le scénario qu'on allait tourner. Et le scénario m'a fait rire, il m'a ému, secoué. Les quatre personnages me parlaient, et j'étais sensible au fait qu'on les suive sur trois périodes : la rencontre, les années de bonheur, la descente en enfer. C'est toujours intéressant, je trouve, d'aller jusqu'au bout du parcours des gens.

L'Ordure occupe une place centrale dans la vie de cette famille : amoureux transi, ami, confident, banquier.

Il prend la place qu'on lui laisse et s'en contente. Sans doute pense-t-il que c'est mieux que rien. Il est amoureux de Camille depuis toujours mais

– et c'est presque inconscient chez lui –, il se met aussi à aimer le mari de cette femme. Il est prêt à énormément de choses pour l'aider : cette histoire de contrôle technique, par exemple, qu'il a inventé pour renflouer la trésorerie du garage de Georges... J'adore cette scène qui ne me paraît d'ailleurs pas complètement loin d'une vérité dans la vraie vie.

C'est un peu comme s'il était le seul lien qui relie le trio à la réalité.

En vrai, l'Ordure les aide à ne pas y mettre un pied. Il leur permet, au contraire, de rester dans leur monde. Et leur monde agit sur lui comme une bulle d'oxygène. Tout cela s'équilibre finalement très bien entre eux quatre. Il est conscient que, s'il était moins présent, l'existence du couple et de l'enfant virerait plus vite à la catastrophe, mais il sait aussi que lui-même serait beaucoup moins heureux. C'est réconfortant de côtoyer des personnes qui ne se soucient de rien et qui ne font que ce bon leur semble. Cela peut paraître effrayant. Lui trouve cela rassurant. Cela l'enchant. Au fond, il est aussi enfant qu'eux. Prenez la scène à la maternité quand Georges et l'Ordure attendent dans le couloir de l'hôpital que Camille accouche : on dirait deux gamins ! Gary, le petit garçon qu'interprète Solan Machado-Graner, est peut-être le seul adulte de la bande.

Dans le film, votre personnage se balade sans cesse avec un verre d'alcool à la main, un cigare éteint aux lèvres et prétend attendre une amie russe dont on sait très bien qu'elle ne viendra jamais...

Il n'a pas d'amie russe. Ce qui est certain, c'est que, d'une manière ou d'une autre, cet homme attend quelque chose. Ce n'est pas une attente négative ou intéressée : il n'espère pas que Georges s'en aille, par exemple. Pourtant, confusément, il sait que quelque chose va se produire ; qu'à un moment donné, il va récupérer quelqu'un – peut-être Georges et son fils, peut-être Camille et son fils. Il est animé par un pressentiment. Donc, il s'entête à dire qu'il attend son amie russe alors qu'il n'a aucun besoin d'elle. La femme, le mari et l'enfant lui prennent déjà beaucoup de temps.

A-t-il conscience de la très grande fragilité de Camille ?

Je ne sais pas. Peut-être. Ce n'est pas à moi de juger. Il veut juste rester avec eux et profiter de leur présence tant que c'est possible.



Il émane de lui une incroyable poésie-douceur, bienveillance, malice et nuages mêlés.

Ce n'était pas très difficile d'aimer Romain, Virginie et ce petit garçon... Et peut-être Georges, Camille et l'enfant sont-elles les seules personnes qui le comprennent et savent qui il est vraiment. On ne voit jamais l'Ordure dans sa vie quotidienne. Sans doute croise-t-il des gens très ennuyeux... Qui est fait pour se lever le matin et travailler pour gagner sa vie ? Qui a envie de cela ? Auprès du trio, l'Ordure croise de vrais gens, toutes classes confondues, qui n'aspirent qu'à vivre libres et fêtent cette liberté en buvant du champagne. Comment ne pas devenir poète au milieu de tout ce bonheur ?

Comment se sont passées vos première rencontre avec Régis Roinsard ?

On s'asseyait dans un café, j'étais heureux qu'il ait pensé à moi, heureux à l'idée de retravailler avec Romain Duris et Virginie Efira avec qui j'avais déjà tourné. Les moments de préparation sont des moments que j'aime beaucoup : on parle de tout et de rien et ce sont pourtant ces discussions qui construisent un film et des personnages. On a parfois l'impression de ne pas travailler et, pourtant, on travaille tout le temps. Tout ce qu'on se dit nourrit ce qu'on est en train de faire.

Vous avait-il demandé de voir des films en particulier ?

Il m'a donné des titres et m'a beaucoup parlé d'acteurs qu'il aimait. Mais il me semble qu'il m'a surtout montré des photos, dont une d'un personnage que j'aimais bien et qui est restée accrochée à un mur chez moi.



Vous vous rappelez de ces films qu'il vous a indiqués ?

Non et je ne vous les dirais pas si je m'en souvenais. C'est entre nous, c'est les coulisses, c'est intime. Lui peut le faire. D'ailleurs, tout cela sert juste à déclencher un imaginaire. Au final, une fois qu'on a l'habit, le cigare, on y va, et on voit bien ce qui se passe.

Le costume, l'apparence, a beaucoup d'importance chez l'Ordure.

Je n'ai jamais eu d'aussi beaux ni d'aussi nombreux habits. J'en avais quasiment un pour chaque scène. Ça raconte des choses, un costume ; ça donne une tenue, une élégance, une façon de marcher ; ça aide énormément. A ce propos, la séquence de la fête parisienne était dingue : entre la façon dont nous étions tous habillés, avec des figurants aux dégaines incroyables, très marquantes, les musiques d'époque, nous n'étions vraiment plus en 2021. J'adore les films en costumes. Être déguisé...

Parlez-nous du tournage.

Régis a son univers, ses idées. Il a tout prévu et, pour autant, il peut s'autoriser- et nous autoriser- à jouer complètement différemment de ce qui a été décidé parce que, ce jour là, un imprévu s'est produit, qui laisse place à autre chose ; une forme de liberté. C'est très agréable. Ce sont les contraintes qui rendent libres. Donc, on pouvait se couler dans son univers et trouver facilement de la liberté à l'intérieur. J'ai beaucoup aimé travailler avec lui. Et puis Régis et moi avons un point commun : nous sommes Normands tous les deux. Je blague mais c'est quand même une des premières choses que nous nous sommes dites.

C'est mystérieux, la direction d'acteurs. Souvent, ce que préfère, c'est lorsque ça coule de source. Régis avait confiance dans son scénario, ses décors, ses acteurs. Ça roulait. Avec lui, je n'ai jamais eu le sentiment d'être un Playmobil, de devoir jouer des choses que je ne comprenais pas ou que je n'aimais pas. Il était avec nous, dans l'action, tout en sachant très bien ce qu'il voulait.



ENTRETIEN AVEC OLIVIER BOURDEAUT

Imaginez-vous, en l'écrivant, que « En attendant Bojangles » fasse un jour l'objet d'une adaptation ?

J'y ai d'autant plus pensé que le livre est très imagé. Certains soirs, après une journée d'écriture, il m'est même arrivé de voir défiler des scènes dans ma tête. C'était un fantasme, évidemment, comme celui qu'a tout écrivain d'être lu par le plus grand nombre de gens possible, et qui m'habitait, également. Mais rien ne confortait alors ces chimères. Et ce n'est pas parce que l'on rêve d'une chose que l'on n'est pas surpris lorsqu'elle arrive. J'ai donc été surpris, un peu fier aussi d'avoir imaginé cette situation.

Qu'est ce qui a déterminé le choix du projet de Régis Roinsard ?

Il est le seul à ne pas s'être plié à cet exercice du mood board. Il est arrivé, un peu bravache, en nous disant : « *J'ai fait une vidéo* ». Sa démonstration était plus que convaincante : en deux minutes seulement, il avait réussi à retranscrire parfaitement l'ambiance du roman avec les images des autres. Avec mes deux éditrices – Emmanuelle Boizet, de Finitude, et Frédérique Massart, de Gallimard –, nous nous sommes dit que, s'il arrivait, en si peu de temps à résumer mon roman avec les images d'autres cinéastes, il y parviendrait encore beaucoup mieux avec les siennes.

Un autre élément m'avait personnellement séduit : d'entrée de jeu, Régis avait annoncé son intention de

trahir le livre. Il a été le seul à le dire clairement alors qu'il était évident que c'était ce qui se passerait : l'essence même d'une adaptation est une trahison. J'ai aimé son honnêteté, son côté franc-tireur, un peu fanfaron. En le choisissant, j'avais le sentiment de choisir le meilleur traître. Mais je n'étais pas seul à choisir : nous étions trois et sommes tombés d'accord tous les trois.

Aviez-vous des références en tête au moment de l'écriture ?

J'aime énormément Antoine Blondin pour la précision et la légèreté de son écriture, sa façon de traiter des sujets graves avec élégance ; la notion d'ivresse, permanente dans tous ses romans. Cette ivresse apparaît dans « *En attendant Bojangles* », qui traite d'un sujet grave avec légèreté. Était-il une référence ? Je ne crois pas. En revanche j'ai beaucoup pensé au livre de Truman Capote et au film de Blake Edwards pour tout ce qui concerne les ambiances de fête.

Etes-vous resté en contact avec Régis Roinsard après lui avoir cédé les droits ?

J'étais parti du principe qu'à partir du moment où les droits étaient à lui, il avait une liberté absolue. C'était son objet, plus le mien. Mais Régis a eu l'amabilité et l'élégance de m'informer de toutes les étapes de la conception du film. C'était vraiment

fair-play de sa part ; rien ne l'y obligeait. Il m'appelait régulièrement, environ une fois par semaine. Nous avons eu ainsi de longues conversations au cours desquelles nous nous sommes rendu compte, qu'à bien des égards, nous partagions la même sensibilité. Quelquefois, il lui est arrivé de me demander des conseils, qu'il s'est d'ailleurs empressé de ne pas suivre. Je me suis trouvé heureux et très chanceux d'être m'associé de cette façon chaleureuse à son projet. C'était quand même une aventure incroyable et c'était charmant de recevoir ce qui s'apparentait pour moi à des cartes postales.

Quel genre de questions vous posait-il ?

C'était rarement sur un sujet précis. Il m'a demandé, par exemple, comment les enfants étaient habillés à la Saint Jean, cette fête qui célèbre l'arrivée de l'été en Espagne et qui s'accompagne de gigantesques feux de joie. Je lui ai envoyé des photos de l'endroit où le roman est censé se passer...

Quelle a été votre réaction en apprenant le nom des acteurs qui allaient interpréter les personnages de Camille, Georges et l'Ordure ?

Depuis mes rêves durant l'écriture du livre, jusqu'à la cession des droits, j'avais eu le temps de me faire mon propre casting : j'avais des comédiens en tête qui ont tous été cités au moment des négociations pour les droits. C'était un peu comme si je faisais



un tiercé dans le désordre. Aucun d'eux n'est dans le film de Régis. Je n'ai pas été déçu : Virginie Efira, Romain Duris et Gregory Gadebois sont tous les trois formidables. Non seulement j'étais content de sa sélection mais en plus, elle lui revenait, c'était son travail.

Vous avez vu le film deux fois.

Et mes réactions ont été très différentes d'un visionnage à l'autre. En arrivant à la première projection, j'avais assez comiquement en tête la Tribune écrite par Truman Capote qui déglinguait en 1961 l'adaptation de « Diamants sur canapé », qu'avait réalisé Blake Edwards ; l'arrêt cardiaque de Boris Vian en découvrant en avant-première celle de « J'irai cracher sur vos tombes », réalisé par Michel Gast ; et, plus proche de nous, la réaction de Muriel Barbery souhaitant ôter son nom sur l'affiche du « Hérisson », réalisé par Mona Acache, et voulant même qu'on change le titre du film. Pour ma part, j'avais décidé d'assumer mon choix. Mais j'ai vécu un moment particulier. Ce n'était pas un mauvais moment, mais j'étais parfaitement déconcerté. Je n'en ai pas moins rassuré Régis qui était très angoissé par mon jugement.

En somme, vous acceptiez cette fameuse trahison annoncée... Les scènes à l'hôpital par exemple, ont une tonalité très différente.

Elles avaient effectivement un aspect plutôt humoristique dans le livre : elles sont devenues beaucoup plus dramatiques dans le film. Les passages concernant le château en Espagne sont presque à l'opposé du roman. Dans mon esprit, c'était une grande baraque couverte de chaux avec une petite tour crénelée ; rien de flamboyant. En découvrant le château du film, j'ai pensé : « *Mince, j'ai l'imagination mesquine.* » A mes yeux, l'Espagne était le pays du bonheur, de l'échappée... alors que le film navigue vers des rives plus sombres... Régis m'a souvent raconté qu'une fois le scénario écrit, il n'avait plus relu le livre et ne savait plus, au fond, s'il tournait une scène du livre ou une scène qui sortait de son esprit. Et, au fond, je trouve assez belle l'idée que son imaginaire se soit mélangé au mien.

Parlez-nous du deuxième visionnage.

J'étais détaché du livre, je voyais les flamboyances du film, sa beauté, sa vérité. J'étais ému, et quoique très bien placé pour connaître la fin de l'intrigue, j'ai pleuré. C'est la même histoire, et c'est une autre histoire.



ENTRETIEN AVEC ROMAIN COMPINGT CO-ADAPTATEUR ET SCÉNARISTE

Vous avez travaillé sur tous les films de Régis Roinsard, mais c'est la première fois que vous vous attaquez ensemble à une adaptation. Comment avez-vous réagi lorsqu'il vous a parlé de son projet ?

Comme chaque fois qu'il évoque une idée ou un concept – et Régis est très fort dans ce domaine, – j'ai été enthousiasmé. Cela faisait écho à des envies d'écriture et de cinéma que je portais depuis longtemps. Le livre d'Olivier Bourdeaut m'emballait, notamment le personnage de Camille – je ne pouvais pas passer à côté d'un tel personnage féminin.

Quels choix avez-vous dû faire au moment de bâtir la structure du film ?

Nous avons pris le parti de commencer l'intrigue par la rencontre du couple. A l'inverse du livre, la dramaturgie devait s'appuyer sur l'histoire de Camille et Georges, et non plus sur celle de l'enfant. L'autre décision importante consistait à rendre majoritaire le point de vue du père, véritable protagoniste de l'histoire, tout en conservant, mais dans des proportions moindres celui du fils. Et, d'une façon générale, de toujours nous appuyer sur le point de vue des hommes, Camille restant ainsi

toujours un peu hors d'atteinte, tout en constituant évidemment le personnage central du récit. Il fallait évidemment déterminer l'époque où situer le film : l'option des années soixante s'est imposée assez vite. Et nous voulions donner un prénom à Camille ainsi qu'à son fils et à l'Ordure. Georges en a un dans le livre, Camille, au contraire, en a de multiples sans qu'aucun ne soit jamais retenu. Cette étape a finalement été assez rapide.

Vous vous êtes attaqué seul à l'écriture. Quelles ont été les difficultés auxquelles vous vous êtes heurté ?

La phase la plus complexe a été de trouver les scènes de la première partie : elles racontent un quotidien qui se répète, dans lequel on doit malgré tout sentir de façon discrète la progression du malaise qui va peu à peu mener Camille à la folie. Je devais infuser ce sentiment de quotidienneté et de furtif mal être sans évidemment écrire quatre fois la même scène. Il est extraordinaire ce quotidien emplie de fêtes ! Malgré tout, il fallait trouver le moyen de le faire avancer. J'ai eu l'idée de faire apparaître le personnage de l'Ordure en amont, dès la rencontre de Georges et Camille – alors qu'il n'apparaît dans le livre qu'après la naissance

de l'enfant. Dramaturgiquement, il devient une sorte de mentor, de pythie. « *Elle va vous faire perdre la tête* », lance-t-il à Georges lors du week-end de la réussite. Il annonce les enjeux. La place du château en Espagne posait aussi problème : comment faire croire que ces gens qui possèdent un château ne le vendent pas lorsqu'ils se trouvent à court d'argent ? Cela posait des questions très concrètes avec lesquelles je ne souhaitais pas ennuyer le spectateur. Et puis je trouvais beau que Camille et Georges fantasment sur cette promesse de château en Espagne. Lorsqu'ils en prennent possession dans la dernière partie, il est comme une sorte de dernier cadeau de Georges à Camille – avec, évidemment, un gros coup de pouce de l'Ordure. Je le vois comme une récompense. J'avais envie que cette famille, et les spectateurs avec elle, espèrent voir le bout du tunnel. C'est un moment d'espoir, une petite bouffée de joie et cela me paraissait important d'avoir cet éclat de lumière ponctuel pour éclairer – très momentanément – la tragédie en marche.

Vous évoquiez la complexité de la première partie : vous n’avez pas hésité à rajouter d’autres personnages dont cette extraordinaire Madame Lampion.

Non seulement ces scènes ne devaient pas être répétitives, mais je trouvais important d’insister sur la légèreté des protagonistes. Et sur leur générosité. J’adorais l’idée que ces gens qui ne paient pas leurs impôts, qui vivent au-dessus de leurs moyens dans une opulence due à un ami haut placé, aient envie de partager leurs privilèges avec tout le monde. Ils ne jugent personne et c’est ce qui les rend si attachants. Chez eux, Madame Lampion est toujours la bienvenue.

Les dialogues du livre sont très particuliers. Était-ce un autre handicap ?

Au contraire, j’ai pris un plaisir fou à les écrire. C’était un délice d’attraper leur saveur et de la développer. C’était évidemment aussi un pari de garder cette langue au cinéma mais il me semblait qu’on pouvait l’accepter de la part de ces personnages si hauts en couleurs et qui passent, au fond, leur temps, à jouer des rôles. J’ai gardé une partie des dialogues du livre mais j’en ai créés aussi beaucoup à partir de leur ADN.

Comment se déroulaient vos échanges avec Régis Roinsard durant cette étape ?

Nous relisons chacune de mes versions ensemble. Régis pointait du doigt les passages qui lui semblaient moins clairs ou pour lesquels il était moins convaincu. Et je les défendais ou les modifiais en fonction de ses retours. Dès le départ nous

nous étions mis d’accord sur notre envie d’un film avec des séquences assez longues où il se passe beaucoup de choses. Elles permettent un rythme qu’on ne retrouve pas forcément dans le cinéma actuel. On voit cela dans le cinéma américain des années soixante et soixante-dix, une période que Régis et moi aimons particulièrement. Ces longues séquences exigent une dramaturgie précise : ce sont des temps longs dans lesquels on doit nécessairement sentir une évolution, c’est très intéressant à faire. Et c’est ce qui donne cet aspect fourni à une histoire qui au départ est pourtant très simple.

Assiste-t-on lectures avec les comédiens lorsqu’on est scénariste ?

Pas toujours et c’est regrettable. Régis, lui, a toujours tenu à m’y impliquer. Sur ce film, cela a été un travail particulièrement passionnant, notamment avec Virginie Efira. Elle est arrivée à la lecture avec des notes extrêmement précises sur le personnage de Camille dont elle craignait qu’il apparaisse un peu trop hautain, un peu trop méprisant. Le travail à la table que nous avons fait avec elle durant cette lecture a permis un certain nombre de changements, quelques-uns dans les dialogues, et beaucoup dans les intentions. Virginie a été particulièrement perspicace au sujet de la scène où Camille vient chercher son fils à l’école et décide de l’en retirer. Dans la didascalie que j’avais écrite à ce propos, Camille devait se montrer très virulente envers la maîtresse d’école, presque agressive. *« Je pense qu’il faut faire l’inverse, nous a dit Virginie. Plus Camille sera gentille, plus elle sera confondante et*

plus elle aura l’air hors sol ». Elle avait raison.

Ces moments de lecture font partie de ceux qui me grisent le plus dans mon travail : le texte prend vie quand un comédien s’en empare. En entendant les dialogues dans la bouche de Virginie et de Romain, il m’arrivait d’enlever un mot, une allitération. Dans ces dialogues très écrits, il fallait parfois trouver quelque chose de plus parlé.



ENTRETIEN AVEC GUILLAUME SCHIFFMAN

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE

Dans quel état d'esprit étiez-vous lorsque Régis Roinsard vous a parlé d'adapter le livre d'Olivier Bourdeaut ?

Je lui ai dit ce que j'avais déjà dit aux nombreuses personnes auxquelles je l'avais offert au moment de sa sortie : « *J'adore ce bouquin, il m'a bouleversé ; sous l'apparence d'une écriture accessible et agréable, il remue tellement et fait tellement de bien qu'on ne doit pas passer à côté.* » Et, puisqu'il était question de l'adapter, j'ai ajouté : « *Il faut en faire un grand film* ».

A quoi pense-t-on à ce stade ?

A la forme que pourrait prendre le film, aux difficultés immédiates auxquelles on va être confronté. Le livre était encore très présent dans ma mémoire, je me souvenais du flot d'images qu'il avait déclenché en moi et, déjà, c'était une source d'inquiétude : allait-on pouvoir en mettre autant à l'écran ? Régis et moi sommes très vite tombés d'accord sur la *couleur* que pouvait prendre le film. Pour qu'il fonctionne, il devait être beau, léger : on ne devait surtout pas accentuer l'aspect dramatique du récit pour ne pas perdre aussi la vision du petit garçon. On devait, en somme, raconter une histoire tragique dans une atmosphère de décors et de costumes qui ne

le serait pas. Régis a un sens inné de la direction artistique. C'est un élément très fort dans chacun de ses films. Il a choisi assez rapidement de situer l'intrigue dans les années soixante et nous avons commencé à chercher des références autour de cette période.

Parlez-nous de cette recherche...

La première partie, qui se déroule en 1958 était assez simple. La difficulté était plutôt de savoir comment traiter les années soixante. Régis était très intéressé par le travail de Jean-Marie Perier durant cette période. Il m'a montré des photos. Il s'en dégage une fantaisie absolument dingue. Jean-Marie Périer osait tout – mettre les gens en costume médiéval, enchaîner Sylvie Vartan ou Françoise Hardy sur une voie ferrée... Il y avait dans ces clichés une vraie folie qui témoignait de l'époque, et aussi un art très particulier de cadrer les visages. Son travail nous a vraiment guidés. Après bien sûr, nous nous sommes mis d'accord sur des films, et nous avons évidemment revu « *Blow Up* », de Michelangelo Antonioni, pour voir comment il racontait ces années et ce qui nous plaisait dans cette œuvre. Nous avons trouvé d'autres photos. Tout nous confortait dans notre envie de faire des

images colorées mais pastrop chaudes (pour qu'elles n'aient pas l'air d'images de BD), d'être proche des visages et de veiller à ce que, contrairement aux usages, ils conservent une certaine pâleur. Et, comme toujours, après avoir tourné autour du pot, et dès que les costumes et les décors ont commencé à prendre forme, on s'est peu à peu écarté de ces repères pour faire notre propre brouet. Régis et moi nous connaissons depuis longtemps. C'est notre troisième film ensemble : à un certain moment, c'est comme si nous réinventons tout ce qui nous a nourri durant cette recherche.

Ces couleurs posées, comment s'est déroulée votre collaboration ? Avez-vous, ainsi, participé à toutes les étapes de la préparation du film ?

Je le fais pratiquement toujours et d'autant plus lorsqu'il y a une direction artistique très forte comme c'était le cas pour « *En attendant Bojangles* ». Non seulement je tiens à y assister mais Régis y tient aussi. Il était très important pour moi comme pour lui que je sois là à tous les stades - décors, costumes, coiffure, maquillage -, de façon à ce qu'on ne s'égare pas ou qu'on ne perde pas un élément en route.



Vous évoquiez le désir commun que Régis et vous aviez de faire des plans très serrés sur les visages : on a véritablement le sentiment de rentrer dans la tête des personnages.

Comment montrer l’amour fou qu’un homme, en l’occurrence Georges, porte à sa femme autrement que par la puissance du regard ? Comment expliquer ce qui se passe dans la tête de Camille, dessiner sa folie – puisque c’est de ça aussi dont il est question – autrement qu’en l’approchant au plus près ? C’est en passant continuellement de l’imagerie très belle qui émane du regard de l’enfant et qui est d’ailleurs celle que le couple s’emploie aussi à afficher, à ces plans de visages, qu’on peut comprendre le chamboulement intérieur dans lequel le couple se débat. On y lit la complexité, la dureté le tragique. C’est donc pour cette raison que laquelle Régis et moi avons tenu à toujours partir de plans larges, où l’on voit les protagonistes ensemble dans un décor, et à se resserrer ensuite sur leurs visages pour lire leurs réactions. Nous voulions éviter au maximum les plans moyens. L’autre difficulté consistait à ne jamais perdre les éléments du décor tout en étant très proches des visages. Tout cela a nécessité des choix de focales très précis.

Plus le film avance et plus l’on passe de plans de plus en plus larges à des plans de plus en plus serrés et de plus en plus longs.

Cela permet de mesurer ce qui se passe entre les quatre personnages. La dose d’humanité, de compassion qu’on découvre dans le regard de l’Orduze, son acuité, donne notamment à ce personnage une dimension qu’il n’avait pas dans le livre.

On sait que ce n’est pas la façon dont les acteurs aiment le plus être filmés...

Ils savent que c’est comme si la caméra les auscultait jusqu’au fond de l’âme, c’est difficile pour eux. Mais ils ont accepté, ils m’ont fait confiance. Virginie Efira était pleinement consciente que j’allais monter des signes de *craquages* sur son visage ; il n’était pas question de l’enlaidir – comment y parvenir de toutes façons ? –, mais de la rendre plus fragile. Romain Duris, avec qui je travaille pour la deuxième fois, et qui exprime rarement des émotions aussi dramatiques et aussi abyssales que dans ce film, a compris, lui aussi, à quel point il était important de faire passer une sorte de panique sur son visage : son personnage essaie de tenir, de contenir la folie de sa femme, il rit, mais intérieurement il pressent que c’est trop dur. L’assurance puis la fêlure qui se dégage de ses gros plans sont d’une force inouïe.

Pour autant, vous ne les abîmez jamais...

Je ne vois pas l’intérêt d’enlaidir ou de marquer de façon trop forte les acteurs sous prétexte que les personnages qu’ils interprètent sont dramatiques. Je préfère qu’on les voie et qu’ils restent agréables à regarder. Je préfère être un peu manichéen sur un décor pour décrire une ambiance ; pas sur un visage.

La scène de la fête dans l’appartement est particulièrement spectaculaire.

C’étaient des scènes lourdes, avec beaucoup de figurants dans un espace qui, même s’il était grand, devenait soudain beaucoup trop petit pour une équipe de cinéma. En dehors de plans assez précis de danse déterminés à l’avance, nous avons décidé de filmer le plus possible caméra à l’épaule, avec

une caméra qui ne bouge pas trop, pour être partie prenante de la fête. C’était important d’être au plus près des acteurs et des figurants, tout en leur laissant la liberté d’aller et venir, et c’était important de les voir. Dans les années soixante, on n’éteignait pas les lumières dans les fêtes, on voyait tout ce qui se passait. On a donc fait le choix de ne pas sous éclairer la scène de façon à sentir la force du décor et le délire des invités. Quand j’ai filmé la danse de Romain et Virginie, j’étais si près d’eux, je connaissais si bien leurs pas pour avoir assisté aux répétitions, que je dansais pratiquement avec eux.

A nouveau, à certains moments, on est vraiment dans leurs regards...

Oui, on a l’impression d’être dans leur peau, et surtout dans le regard de l’autre. Je ne voulais pas utiliser des focales trop longues – des téléobjectifs, par exemple –, je tenais à être avec eux. Donc très très près deux, et très stable. La meilleure façon c’était de danser comme eux, à leur rythme.

Vous insistez beaucoup sur l’utilisation de focales courtes...

C’est encore un point de vue que Régis et moi partageons : nous ne cherchons pas à occulter la présence de la caméra quand nous filmons les acteurs en gros plan. Son regard et le mien doivent exister. Lorsque je filme Virginie ou Romain en gros plan, je suis à un mètre d’eux. Cela se ressent. C’est comme si l’on était collé à eux au point d’être en eux. L’utilisation de longues focales, donc d’un téléobjectif, rendra l’idée d’un plan serré mais n’ôtera pas celle d’une distance.

Dès qu’on pénètre dans l’hôpital où Camille est internée, la tonalité change...

A ce moment-là, l’image rappelle un peu le néoréalisme italien, toutes les couleurs se fondent les unes dans les autres, les visages sont un peu blafards, mais pas trop non plus. Il fallait amener une certaine douceur dans ce lieu qui n’avait pas l’air d’en avoir du tout pour ne pas trancher trop violemment avec l’imagerie du film. Sylvie Olivé, la chef décoratrice, nous a beaucoup aidés. On a fabriqué la lumière avec le décor et elle a fabriqué le décor avec la lumière.

Ces scènes à l’hôpital sont comme un passage en dehors du temps. Il me semble que c’est l’endroit où l’on est le plus dans le regard de l’enfant. Il y a aussi Sven, ce personnage presque fellinien avec lequel Gary se lie d’amitié ; un personnage empli d’humanité, qui accentue un peu cette douceur que nous recherchions.

A la fin du film, la lumière est d’une violence extrême : cette séquence au château, par exemple, où Camille s’apprête à tirer sur la grue de Numidie de la terrasse.

Là encore, cela participe à la façon dont on avait choisi de raconter le film avec Régis : à un certain moment, tout se dérègle. On n’est plus dans l’univers chatoyant du début. La lumière devient crue au point de presque faire mal aux yeux. Le soleil est dur, coupant. Tout est beau dans cet endroit majestueux, et pourtant il y a toujours cette espèce d’éclat trop fort, à la fois éblouissant et un poil froid qui donne une tension dans l’image.

On vous sent beaucoup de points communs avec Régis Roinsard.

On a la même culture cinématographique, les mêmes goûts en musique. Dès son premier film, on s’est senti bien ensemble.

Quelle est sa relation au cadre ?

Il y est très attaché. Au bout de trois films et dix ans de collaboration, je sais généralement quel regard va lui plaire. C’est aussi pour ça que j’aime autant l’étape de la préparation et les discussions en amont qu’on a ensemble : pour lui proposer des choses qui aillent dans son regard. Régis et moi, on voit le découpage ensemble, les plans qu’on souhaite faire. Très souvent il a déjà imaginé ce que je lui propose. Quand je sens qu’il hésite ou qu’on n’a pas trouvé le truc, j’aime lui laisser la caméra et le laisser chercher. Il aime la caméra, Régis, il aime les mouvements. C’est important d’aimer les objets avec lesquels on filme, et lui les aime.

ENTRETIEN AVEC SYLVIE OLIVÉ

CHEFFE DÉCORATRICE

Dans « En attendant Bojangles », l'appartement de Georges et Camille est proprement dément. Comment sait-on qu'on a trouvé le bon lieu ?

On l'a imaginé de plein de manières – à la lecture du scénario, puis au fil de discussions avec Régis, en accumulant de la documentation. On a tâtonné. Le construit-on de toutes pièces en studio ? Cherche-t-on un vrai appartement ? Avec Régis, on a tranché pour un appartement haussmannien, très bourgeois, très classique. Georges et Camille ne pouvaient évidemment pas vivre dans l'appartement de Monsieur Tout le Monde, ils ne sont pas conventionnels. Nous devons donc traduire leur état d'esprit un peu fufou, mais sans que cela ne soit non plus trop démonstratif. On ne les concevait pas, par exemple, dans un endroit trop marqué par un volume, un décor ou un stylisme trop forts. L'important n'était pas que l'appartement soit traditionnel. L'important était la façon dont ils y vivent. J'avais en tête une photo des Stones, prise lors d'un passage à Paris. Ils sont installés dans la suite d'un hôtel hyper bourgeois, mais eux tranchent avec le style. On les voit jouer de la guitare sur la cheminée, vautrés dans des canapés ultra chics dans des tenues années soixante complètement dingues. C'est ce contraste qui nous intéressait pour le couple du film.

Leur façon d'investir le lieu ...

Exactement. Chez Georges et Camille, les bibliothèques servent plutôt à ranger des bouteilles d'alcool, la table de la salle à manger est tout sauf design – elle est juste là pour à recevoir des convives et à s'amuser. Les chaises sont dépareillées, parce que de toute façon, ils ont un tas d'amis dépareillés eux aussi.

Le parquet du hall d'entrée, transformé en damier de jeu d'échecs, n'est pas non plus banal...

Non, pas plus que ne le sont les pièces avec lesquelles joue l'enfant. Pour les créer, j'ai fait appel à Coralie Lèguevaque, une accessoiriste de théâtre qui fabrique des objets tout à fait étonnants, en m'inspirant de poupées en bois conçues par un artiste américain dans les années soixante. Nous avons pris de vraies pièces d'échec et les avons customisées en imaginant que Camille et son fils pouvaient parfaitement s'être livrés à cette opération, pour s'amuser ou dans le cadre de l'école à la maison que fait Camille à Gary.

Qu'en est-il du lieu où Georges et son fils atterrissent, une fois le grand appartement vendu ?

C'est un autre appartement qui fait partie du

complexe de l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard où nous avons tourné les scènes de l'hôpital. Une partie du secteur est aujourd'hui désaffectée tandis que l'autre fonctionne encore.

Là, plus question de fêtes. Georges et son fils semblent littéralement happés par le petit écran de télé qui semble même être le seul point de lumière.

Une télévision qu'on ne voit jamais dans l'appartement précédent... C'est tout le travail de la déco sur un film ; un travail qui fait davantage appel à la psychologie qu'à la pure décoration. Il s'agit avant toute chose de raconter des gens.

Dans « En attendant Bojangles », la couleur tient une énorme place.

C'était notre désir à Régis et à moi : faire un film en couleurs. Elles se ternissent lorsqu'on arrive à l'hôpital ; A partir de ce moment, on est dans une autre histoire. Et on change encore de registre dans le château. C'est comme si Georges, Camille et l'enfant atteignaient le bout du monde ; leur course effrénée va s'arrêter. On n'est plus dans les couleurs mais dans la dramaturgie du soleil et de la pierre.



