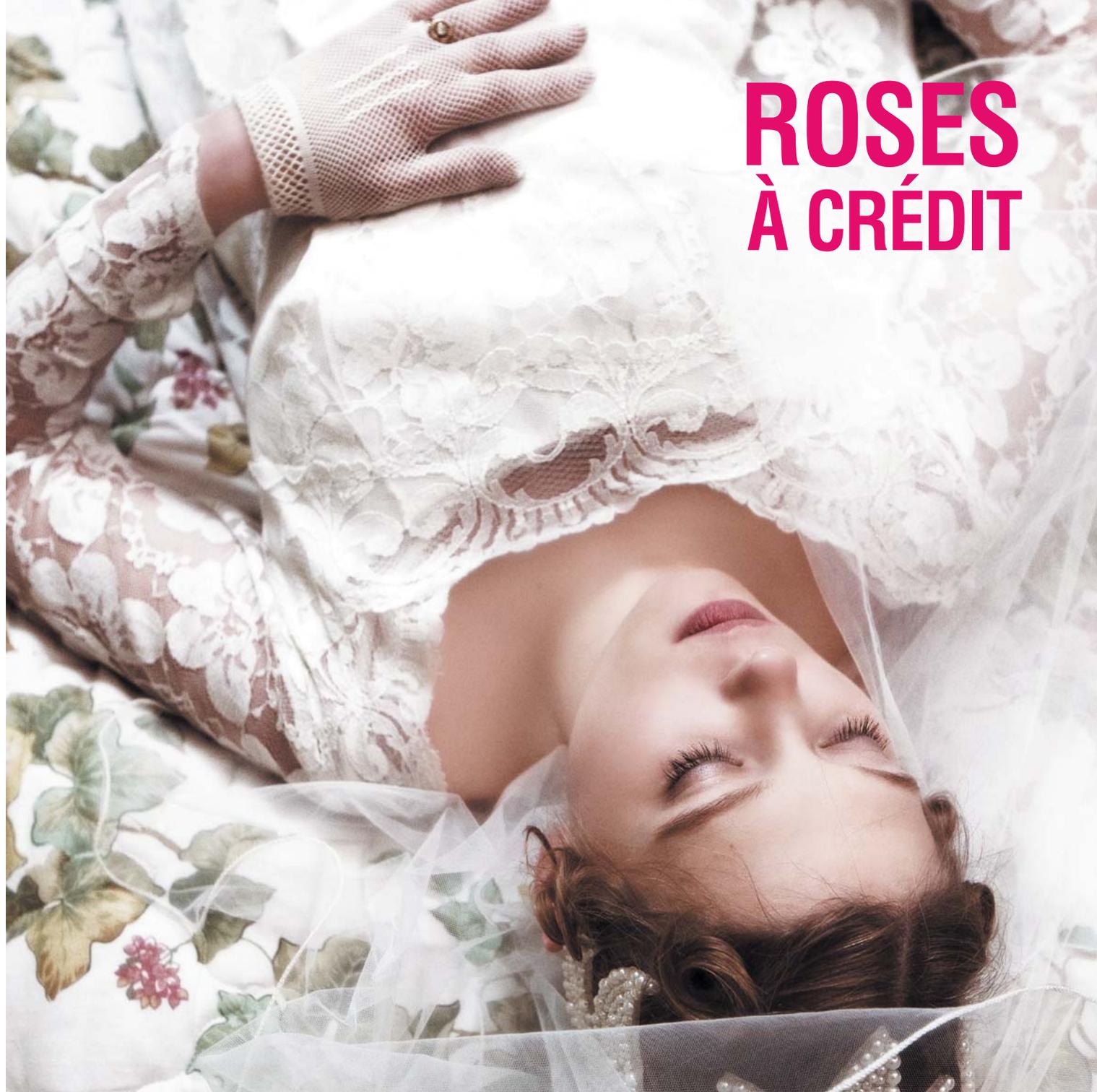
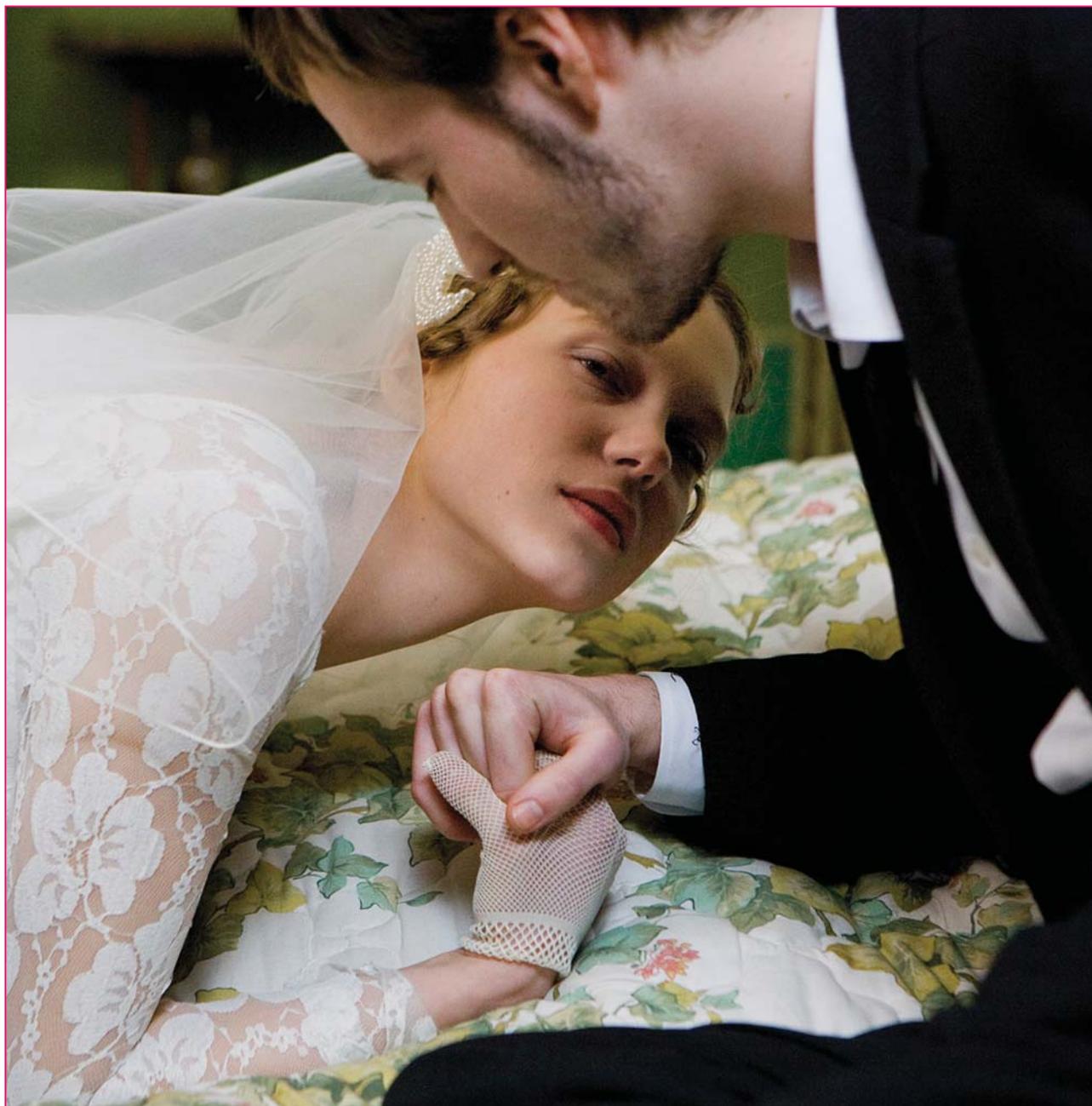


AD VITAM

Design : Fabrication Maison / TRÖVA • Crédits non contractuels.

ROSES À CRÉDIT





Ad Vitam présente
Une co-production AGAV - Image et Compagnie
Avec la participation de France TV

Festival international du film de Toronto 2010
Sélection Officielle

ROSES À CRÉDIT

Un film d'Amos Gitai
D'après le roman d'Elsa Triolet / © Éditions Gallimard

Avec
Léa Seydoux / Grégoire Leprince-Ringuet
Pierre Arditi / Arielle Dombasle / Catherine Jacob / Maud Wyler / Valeria Bruni Tedeschi
André Wilms / Ariane Ascaride

SORTIE LE 15 DÉCEMBRE

France / Durée : 1h53

Plus d'information, photos du film et dossier de presse disponibles sur
www.advitamdistribution.com

DISTRIBUTION

AD VITAM

71, rue de la Fontaine au Roi

75011 PARIS

Tél. : 01 46 34 75 74

contact@advitamdistribution.com

RELATIONS PRESSE

LE PUBLIC SYSTEME CINEMA

Bruno Barde, Alexis Delage-Toriel & Annelise Landureau

40, rue Anatole France - 92594 Levallois-Perret Cedex

Tél. : 01 41 34 22 01

allandureau@lepublicsystemecinema.fr

AD VITAM

*« Viens m'embrasser... et je te donnerai...
Un frigidaire, un joli scooter,
Un atomixer et du dunlopillo,
Une cuisinière, avec un four en verre,
Des tas de couverts, et des pelles à gâteaux.
Une tourniquette, pour faire la vinaigrette,
Un bel aérateur pour bouffer les odeurs,
Des draps qui chauffent, un pistolet à gaufres,
Un avion pour deux, et nous serons heureux... »*

La Complainte du progrès, Boris Vian, 1956



Synopsis

Au sortir de la guerre, **Marjoline**, une belle adolescente, arrive à Paris. Elle devient manucure dans un luxueux salon de beauté et épouse Daniel, jeune chercheur en horticulture. Elle est au comble du bonheur lorsqu'ils reçoivent en cadeau un appartement au confort moderne. Pour le meubler, elle se couvre progressivement de dettes, malgré l'opposition de Daniel. Son désir obsessionnel de consommer va mettre leur nouveau bonheur en péril.



Entretien avec **Amos Gitai**

Quelle a été l'origine du projet de *Roses à Crédit* ?

Après *Carmel*, j'ai éprouvé la difficulté, à ce moment particulier, de dire quelque chose en rapport avec Israël. Dès qu'on en parle, nos mots sont détournés, instrumentalisés, d'un côté ou de l'autre. *Carmel* est une œuvre très personnelle, voire intime, de même que la correspondance de ma mère Efratia qui vient de paraître chez Gallimard. Après, je me suis dit que je voulais travailler comme cinéaste. Cela m'était déjà arrivé dans le passé, lorsque j'avais fait *Ananas* après *House*, *Wadi* et *Journal de Campagne*. Le conflit du Moyen Orient s'impose parfois comme le seul sujet légitime de discussions. Je trouve ça trop exclusif, ce n'est pas le seul à mériter notre attention. La seule option est d'être soit des Israéliens, soit des Palestiniens, soit des Juifs, soit des Arabes. Je dis qu'on peut aussi lire Joyce et s'identifier à lui, ou dans ce cas à Elsa Triolet, et s'intéresser à des destinées au-delà de notre cercle immédiat.

De vouloir juste travailler en tant que professionnel ?

Oui, d'avoir affaire au cinéma, sans l'ombre portée de la situation politique du Moyen-Orient. Ce n'est pas un repli, c'est au contraire la possibilité de s'interroger sur d'autres questions, sa propre façon de travailler, le rapport à l'émotion, à l'engagement, à différentes opinions, etc. Plus précisément, il me semble qu'avec *Roses à crédit*, Elsa Triolet a touché un sujet qui pose la question de la consommation, des expériences cauchemardesques qu'ont vécus les Européens au 20^{ème} siècle : les deux guerres mondiales ont non seulement dévasté l'Europe mais aussi suscité un violent rejet des grandes idéologies, de promesses de l'idéal d'un monde meilleur. En Europe a commencé de s'installer l'idée que nous n'avons plus de perspectives utopiques, alors parlons de pédicure et de manucure, aimons la musique légère et les couleurs flamboyantes, le plastique et le « progrès » sous toutes ses formes... Elsa Triolet a su voir très tôt quelles étaient les limites de cette fuite hors de la réalité et à quoi cela pouvait conduire.

C'est un livre que vous connaissiez depuis longtemps ?

Non, je ne le connaissais pas. Il m'a été proposé par Nicole Collet, la productrice du film.

Vous l'avez lu en français ?

Oui, en effet. Dès que je l'ai lu, j'ai été convaincu que je pouvais réussir à trouver un angle cinématographique qui m'intéresserait.

Vous connaissiez d'autres œuvres d'Elsa Triolet ?

Je connaissais l'existence de la trilogie « *L'Âge de nylon* », dont *Roses à crédit* fait partie (avec *Luna Park* et *L'Âme*), mais je n'avais lu que les poèmes d'Aragon qui lui sont dédiés, son livre Matisse où elle est très présente, ainsi que des textes biographiques sur elle, sa sœur Lili Brik et Maïakovski.



Donc vous saviez quel personnage public elle était. Mais pour revenir au livre, y a-t-il des aspects qui vous ont particulièrement attirés, au-delà du thème général d'une rupture de civilisation sous l'effet des grands cataclysmes qui ont frappé l'Europe.

Dès le départ, je ne voulais pas être trop naturaliste. Parfois j'aime cultiver mon ignorance, pour préserver une curiosité créative, une sorte de fraîcheur. Je voulais être entraîné par le projet, ou plutôt par ma propre interprétation du projet de l'écrivain, sans prendre en compte toutes les connotations qui s'y trouvaient, et puis laisser ces connotations m'imprégner au bon moment, pendant que je faisais l'adaptation. Marie-José Sanselme a écrit une première version du scénario, qui a été bien accueillie et a servi de base à un accord avec les producteurs.

Au moment où vous tombez d'accord avec eux sur le projet, le scénario n'est pas achevé...

Il y avait le scénario, accepté par les producteurs et par les comédiens, et à ce moment commence une procédure que je suis dans tous mes films : celle de la traduction du texte vers un langage cinématographique. Pour cela j'ai fait deux choses : j'ai rencontré Éric Gautier, le chef opérateur, et j'ai été très heureux que le projet l'attire, et j'ai fait appel à Sari Turjeman, scripte sur certains de mes films depuis 10 ans. Avec Marie-José et eux deux, nous avons repris le scénario pour lui faire subir une autre transformation, aussi importante que le passage du roman à son adaptation scénaristique. Dans la mesure du possible, c'est un processus dans lequel j'implique aussi les acteurs, parfois le chef déco. Ainsi toutes les décisions et les orientations convergent vers le même projet, je ne risque pas de découvrir sur le lieu de tournage des propositions en contradiction avec l'idée que je me fais du film.

Comment saviez-vous ce que vous souhaitiez garder du livre et ce qui ne convenait pas ?

Elsa Triolet a eu une approche visionnaire, sa manière de parler si tôt, dès les années 50, des conséquences de la crise du crédit, de ce que c'est de se trouver endetté pour avoir cédé au fanatisme de la consommation, fait évidemment écho à la crise d'aujourd'hui. Là était le principal. Mais il y a chez elle une forme de déterminisme historique avec lequel je ne suis pas d'accord : chez elle la définition de l'origine sociale de l'héroïne et de son caractère semble contenir inéluctablement ce qui va lui arriver. Je ne crois pas qu'elle doive forcément se suicider et être mangée par les rats. Elle peut très bien finir comme tout le monde, être capable de réussir ou d'échouer. L'approche de

Triolet se place trop sous le signe de la tragédie, au sens classique. En particulier, j'ai toujours eu des doutes à propos du début du livre, l'enfance à la campagne, avec la mère, dans cette baraque misérable. C'était encore dans le scénario, j'ai même tourné la séquence, mais déjà je ne l'aimais pas. La tourner m'a convaincu qu'il ne fallait pas montrer ça.

En revanche, dans le roman, le cadre offert par le salon de coiffure et le salon de beauté m'intéressait, ainsi que la manière très subtile d'évoquer le rapport à la collaboration, comme une ombre dont on sent la présence, même si ce n'est jamais au centre du récit. C'est pourquoi nous avons fait de Bernard-le-collabo un rôle qui n'est pas incarné par un acteur, qui est comme un fantôme, une présence susceptible de se manifester de manière impromptue, de se matérialiser au mauvais moment.

Le roman d'Elsa Triolet est écrit d'une façon très classique, alors que la construction du film ne l'est pas. Votre utilisation de l'ellipse permet bien sûr de gagner du temps et d'accélérer la narration, mais peut-être a-t-elle une signification plus profonde pour vous ?

Je crois en effet que c'est plus que ça. Il s'agit de la structure même du film. Je ne voulais pas raconter l'histoire de façon linéaire, mais en juxtaposant certains épisodes dans un certain ordre, pour construire un portrait de l'héroïne. Elle appartient aux années 50 mais elle pourrait vivre à l'époque de Sarkozy. À cause de cela, j'ai refusé la première proposition de la production de transposer tout le film aujourd'hui. Ça semble contradictoire, mais même si cela aurait permis de faire des économies, on aurait perdu la dimension de parabole que je souhaitais. Ce serait devenu une sorte de chronique sociale sur notre époque. La distance historique de cinquante ans était nécessaire pour montrer quelqu'un qui n'est pas de notre temps, mais qui y ressemble. Elle est une figure légendaire, mais elle a une signification contemporaine.

La séquence d'ouverture est très singulière...

Le début a été conçu comme si on avait pris une page au hasard dans un calendrier et qu'on avait écrit un texte dessus. Commencer de cette manière ouvertement non naturaliste était un bon moyen d'installer le contexte, l'après-guerre, avec les ruines, l'émission de radio, la pomme... De là allait partir notre histoire. Avec aussi un bref hommage à Éric Rohmer dans la séquence où Arielle Dombasle puis André Wilms s'adressent à la caméra, et la répétition de la phrase sur la voiture. C'est comme un signal au spectateur sur la tonalité du film, la distance à laquelle il se situe. Ensuite le film peut vraiment commencer.

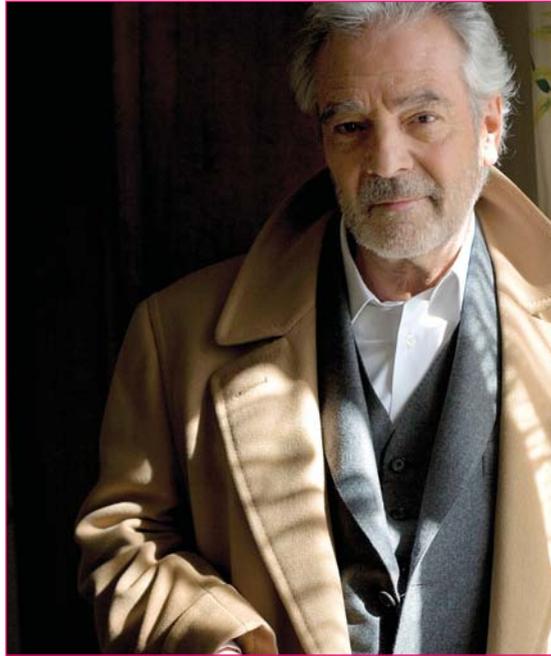
Le film tel qu'il existe est-il très différent de ce qui avait été écrit ?

Il a traversé tout un processus de réinterprétations successives. Nous avons tourné pratiquement tout ce qui était prévu, ensuite il a fallu tout restructurer. Si quelqu'un s'amuse un jour à comparer les numéros des scènes sur les claps, qui correspondent à l'ordre du script, avec le résultat au montage, il sera très étonné.

Ce jeu sur la structure de la narration et sur la mise en place d'une distance exige une forme particulière de compréhension de la part des acteurs. Comment les avez-vous choisis ?

Léa Seydoux est la première personne dont on ait parlé et qui me plaisait dès le départ. Elle est vraiment excellente, en particulier parce qu'elle n'affiche pas immédiatement de genre ou de typage particulier.





Physiquement et dans ses comportements, elle ne ressemble pas au personnage du livre. D'ailleurs, vous avez changé le prénom, Martine est devenue Marjoline.

Marjoline, c'est en hommage à une étalonneuse du laboratoire Éclair, avec laquelle j'ai travaillé sur *Alila*, et dont j'avais aimé l'esprit indépendant, un peu sauvage. Et j'adorais son nom, je l'ai donné à mon héroïne. Léa Seydoux a donné à son personnage une présence beaucoup plus ouverte, moins systématique que ce qu'aurait fait une actrice calquée sur le personnage écrit par Elsa Triolet. Sa présence physique et sa manière de bouger et de parler permettent de faire le lien entre l'époque où se situe l'histoire et aujourd'hui, sans donner pourtant un sentiment d'anachronisme.

Pourquoi avoir choisi, même pour les petits rôles, des acteurs très connus ?

Ce sont des actrices et des acteurs de grand talent, et leur présence m'aide à m'aventurer sur un territoire où je ne suis pas né. Un réalisateur étranger, en passant par certains détours, peut porter un regard pertinent sur une société, Buñuel a donné de la société française une vision cruelle mais juste, Hitchcock s'attachait à préserver un regard de touriste sur les paysages américains... C'est une bonne manière de procéder, ça crée une distance juste entre vos origines et le territoire que l'on traite.

Comment travaillez-vous avec les acteurs ?

Je demande aux acteurs de venir sur le plateau plusieurs jours avant, pour le visiter et de passer plusieurs jours avec moi à lire, regarder et comprendre la scénographie. Au moment de commencer à jouer, ils savent déjà en partie où aller, ils peuvent habiter le lieu. Les acteurs avaient tous un emploi du temps très chargé, mais ils sont venus voir, et ensuite ils sont revenus souvent, même quand ils ne jouaient pas. André Wilms était en train de préparer son film avec *Kaurismäki*, mais malgré cela, il a trouvé le temps de venir plusieurs fois parler du scénario, il s'est plongé dans des ouvrages botaniques sur les roses qu'on a étudiés ensemble pour préciser des dialogues. Même chose pour Arielle Dombasle, Valéria Bruni Tedeschi, Ariane Ascaride et bien sûr les deux acteurs principaux, Léa Seydoux et Grégoire Leprince-Ringuet. Plus je dirige des acteurs, plus je trouve qu'il est important et légitime de leur demander cette disponibilité. Il faut qu'un acteur accepte de libérer du temps pour le film, de ne pas faire plusieurs choses à la fois. Parfois certains venaient sur le plateau et on ne se parlait même pas. Ils ne faisaient que se promener dans les alentours, et puis ils rentraient chez eux. Ils n'avaient « rien fait », c'est ça qui est bien. S'ils viennent uniquement pour le tournage, au moment du montage ils apparaissent immédiatement comme des étrangers, et parfois ils finissent par ne plus faire partie du film.

Où avez-vous tourné ?

À Goussainville, une petite ville près de Roissy qui a été achetée par Aéroports de Paris et murée à cause du bruit des avions, et aussi après le crash d'un Tupolev. Le choix de Goussainville comme lieu de tournage a été essentiel. Il y avait un choix très riche de décors différents, et qui étaient tous à proximité. J'y ai retrouvé ce que j'avais connu à Nehushtan, ce lieu dans la banlieue de Tel-Aviv que j'avais transformé en une sorte de base polyvalente pour *Kadosh*, *Alila*, etc., et que j'ai utilisé durant plus de 10 ans, avant qu'il soit détruit. À Goussainville, tout est intact, l'église, les maisons, les rues. J'avais un village entier pour tourner. J'ai trouvé quasiment prêts beaucoup des endroits

nécessaires au film, et il s'agissait de ne surtout pas les altérer par des interventions de décoration. Mais nous y avons aussi construit tous les intérieurs, les HLM... Tout le film est tourné là, sauf les quelques plans à Paris. Bien sûr, il y a le problème du bruit, mais je savais que Michel Kharat, l'ingénieur du son avec qui je travaille depuis longtemps, saurait trouver des solutions.

C'est votre première collaboration avec Éric Gautier.

Il a joué un rôle décisif. Éric a été associé très tôt au film, il est intervenu sur tous les aspects. Je lui demandais des choses très complexes concernant le mouvement et l'équilibrage de la lumière, et lui les réalisait avec beaucoup de facilité, en utilisant ses propres méthodes. Le temps est un élément essentiel pour réussir à définir la tonalité du film avec les acteurs et avec les techniciens, et même pour comprendre ce qu'on recherche. Tout le monde se parle, on discute d'autres films, de livres, on fait les trajets ensemble, Éric, Sari, Marie-José, Manu de Chauvigny, le chef décorateur, parlent avec les acteurs. C'est ce qui donne au film son côté organique, ce qui lui permet d'être tout au long du processus un travail de recherche.

Le film parle d'un rapport aliénant aux objets, un peu comme Georges Pérec dans *Les Choses*. Pour autant, vous n'en montrez pas tellement, il n'y a pas beaucoup d'objets typiques des années 50.

Le film est davantage sur l'idée d'objet que sur les objets eux-mêmes. Le film prend le parti de ne pas illustrer, il parle plus des relations humaines que des choses. Le seul objet filmé en lui accordant de l'importance, c'est la voiture. Elle suffit pour tous les autres objets.

La voiture, Marjoline ne l'a pas achetée pour elle, elle l'a offerte à son mari.

Oui, elle n'est pas dépourvue de générosité, au contraire ! Cette prodigalité fait partie du personnage, mais elle ne plaît pas à Daniel. *Roses à crédit* est une histoire où chaque personnage suit sa propre logique. Daniel a une idée de la vie, son père en a une autre, Marjoline en a une troisième, sa mère adoptive a une vision encore tout à fait différente, etc. Les personnages sont comme des électrons libres qui bougent dans l'espace et ne peuvent pas se rencontrer. Je ne sais pas si c'est un élément dont était consciente Elsa Triolet, mais pour moi son livre traite de l'individualisation et de la segmentation de la société, en même temps que du rapport à la marchandise. Elle décrit un monde où il n'y a plus d'espace commun.





Amos Gitai

Biographie

Amos Gitai est né à Haïfa, en Israël. Il est architecte diplômé du Technion (Haifa, Israël) et a obtenu un PhD d'architecture à Berkeley University (Californie, USA). Il participe à la guerre de Kippour en 1973, au cours de laquelle il est blessé.

Attiré par la réalisation, il devient cinéaste en 1980 avec *House*. Il réalise dès lors de nombreux films, fictions et documentaires. Ses films lui valent une considérable reconnaissance internationale, consacrée par de nombreux prix dans les plus grands festivals. Quatre de ses films sont présentés en compétition au Festival de Cannes (*Kadosh*, *Kippour*, *Kedma*, *Free Zone*), quatre autres à la Mostra de Venise (*Berlin Jérusalem*, *Eden*, *Alila*, *Terre promise*).

Amos Gitai a mis en scène pour le théâtre « La Guerre des fils de lumière contre les fils des ténèbres » au Festival d'Avignon en 2009 puis au Théâtre de l'Odéon en 2010, et proposé des installations vidéo (notamment *News from Home*, *News from House* à Berlin en 2006, *Citations* à Bordeaux en 2009).

Plusieurs ouvrages ont été publiés sur son œuvre en Angleterre, en France, en Italie, au Brésil, en Allemagne, en Espagne, au Japon et en Israël. De nombreuses rétrospectives intégrales de son œuvre ont été montrées dans le monde, et notamment à Londres (British Film Institute, 1989), à Paris (Centre Pompidou, 2003), à São Paulo (2004), à Berlin (2006), à New York (Museum of Modern Art, 2009), ainsi qu'à Moscou, Tokyo et Jérusalem. Fait Chevalier des Arts et Lettres en 2000, il a reçu le prix Rossellini en 2005 et en 2007, ainsi qu'un Léopard d'Honneur décerné par le Festival de Locarno en 2008. Il réside principalement à Haïfa et à Paris.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

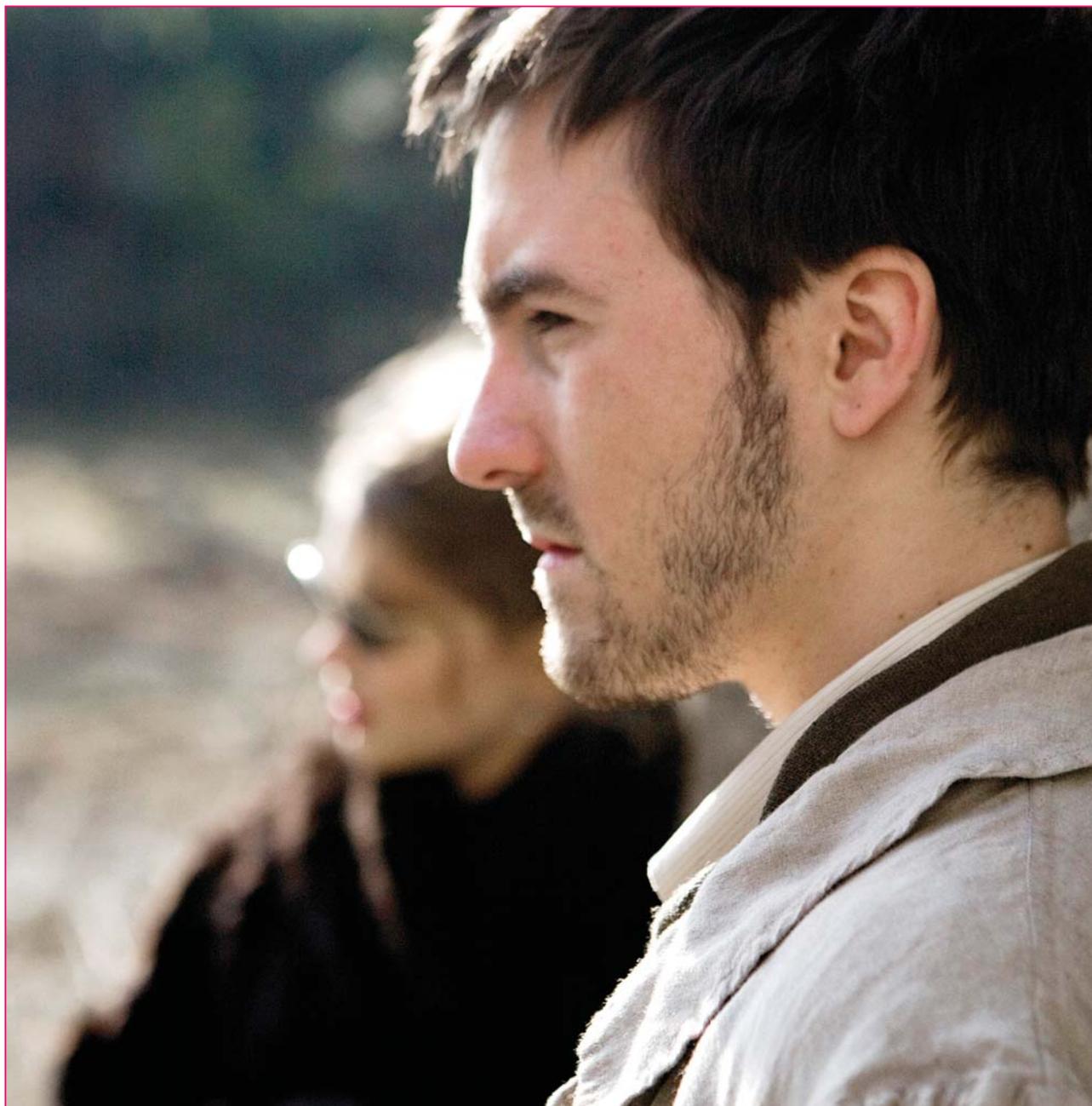
- 2010 **Roses à crédit**
- 2009 **La Guerre des fils de lumière contre les fils des ténèbres**
Carmel
- 2008 **Plus tard, tu comprendras**
- 2007 **Désengagement**
Le Dibbouk de Haïfa (court métrage)
- 2005 **Free Zone**
- 2006 **News from Home, News from House** (documentaire)
- 2004 **Terre promise**
- 2003 **Alila**
- 2002 **Kedma**
11'09"01 (court métrage)
- 2001 **Eden**
Wadi Grand Canyon (documentaire)
- 2000 **Kippour**
- 1999 **Kadosh**
- 1998 **Yom Yom**
Zion, auto-émancipation (documentaire)
Bait be Yerushalayim
Une maison à Jérusalem (documentaire)
Tapuz / Orange (documentaire)
- 1997 **Kippour, souvenirs de guerre** (documentaire)
Guerre et paix à Vesoul
(documentaire coréalisé avec Elia Suleiman)
- 1996 **Milim** (documentaire)
Zirat Ha'Rezach
L'Arène du meurtre (documentaire)
- 1995 **Devarim**
- 1994 **Donnons une chance à la paix** (documentaire)
Au nom du Duce / Naples Rome (documentaire)
- 1993 **Le Jardin pétrifié**
Dans la vallée de la Wupper (documentaire)
- 1991 **Wadi, dix ans après** (documentaire)
Golem, l'esprit de l'exil
- 1990 **Naissance d'un Golem. Carnet de notes**
- 1989 **Berlin Jérusalem**
- 1987 **Brand New Day** (documentaire)
- 1986 **Esther**
- 1984 **Bangkok-Bahrein, travail à vendre** (documentaire)
- 1983 **Ananas** (documentaire)
- 1982 **Yoman Sade**
Journal de campagne / (documentaire)
- 1981 **Wadi** (documentaire)
- 1980 **Bait / La Maison** (documentaire)



Léa Seydoux

Filmographie

- 2010 **ROSES À CRÉDIT** d'Amos Gitai
- 2009 **ROBIN HOOD** de Ridley Scott
- LE ROMAN DE MA FEMME** de Djamshed Usmonov
- BELLE ÉPINE** de Rebecca Zlotowski
- LE PETIT TAILLEUR** de Louis Garrel (*moyen métrage*)
- SANS LAISSER DE TRACES** de Grégoire Vigneron
- 2008 **INGLORIOUS BASTERDS** de Quentin Tarantino
- LOURDES** de Jessica Hausner
- PLEIN SUD** de Sébastien Lifshitz
- 2007 **LA BELLE PERSONNE** de Christophe Honoré
- DE LA GUERRE** de Bertrand Bonello
- DES POUPÉES ET DES ANGES** de Nora Hamdi
- LA CONSOLATION** de Nicolas Klotz (*court métrage*)
- 13 FRENCH STREET** de Jean-Pierre Mocky
- 2006 **UNE VIEILLE MAÎTRESSE** de Catherine Breillat
- 2005 **MES COPINES** de Sylvie Ayme



Grégoire Leprince-Ringet

Filmographie

- 2010 **ROSES À CRÉDIT** d'Amos Gitai
LES PAUVRES GENS de Robert Guédigian
L'ACCORDEUR d'Olivier Treiner (*court métrage*)
WEEK END de Stéphane Demoustier (*court métrage*)
- 2009 **LA PRINCESSE DE MONTPENSIER** de Bertrand Tavernier
L'AUTRE MONDE de Gilles Marchand
DJINNS d'Hugues Martin
- 2008 **L'ARMÉE DU CRIME** de Robert Guédigian
RÉFRACTAIRE de Nicolas Steil
LA BELLE PERSONNE de Christophe Honoré
- 2007 **LES CHANSONS D'AMOUR** de Christophe Honoré
FOLLES D'ADAM de Julien Honoré (*court métrage*)
LA VIE SERA BELLE Téléfilm d'Edwin Baily
- 2006 **LA VIE D'ARTISTE** de Marc Fitoussi
VOLEURS DE CHEVAUX de Micha Wald
- 2005 **SELON CHARLIE** de Nicole Garcia
LE PLAT À GRATIN de Rodolphe Tissot (*court métrage*)
- 2004 **FAMILLE À VENDRE** de Pavel Lounguine
LE FRANGIN D'AMÉRIQUE de Jacques Fansten (*téléfilm*)
IL N'Y A PAS DE FUMÉE SANS FEU de Bernard Malaterre (*téléfilm*)
- 2002 **LES ÉGARÉS** d'André Téchiné
DÉSHABILLEZ-MOI de Nuno Pirès (*court métrage*)

ROSES À CRÉDIT

Avec

Marjoline **Léa Seydoux**
Daniel **Grégoire Leprince-Ringuet**
Monsieur Georges **Pierre Arditi**
Madame Denise **Arielle Dombasle**
Madame Donzert **Catherine Jacob**
Cécile **Maud Wyler**
Suzette **Valeria Bruni Tedeschi**
Monsieur Donelle **André Wilms**
Le médecin **Ariane Ascaride**
L'enquêteur **Bruno Maquart**
L'agent immobilier **Max Denes**

Scénario **Amos Gitai & Marie-José Sanselme**
D'après **Elsa Triolet** («*Roses à crédit*» © Gallimard)

Image **Éric Gautier**
Son **Michel Kharat**
Musique **Louis Sclavis**
Montage **Isabelle Ingold**
Décors **Manu de Chauvigny**
Costumes **Moira Douguet**
Producteur **Laurent Truchot**

Une production **Agav Films**
En Association avec **Image et Compagnie**
Avec la participation de **France TV**

Durée : 1h53 Visa n° 125 908
© 2010 AGAV / Image & Cie © Photos : Dan Bronfeld

