



FESTIVAL DU FILM DE
LOCARNO
SÉLECTION OFFICIELLE

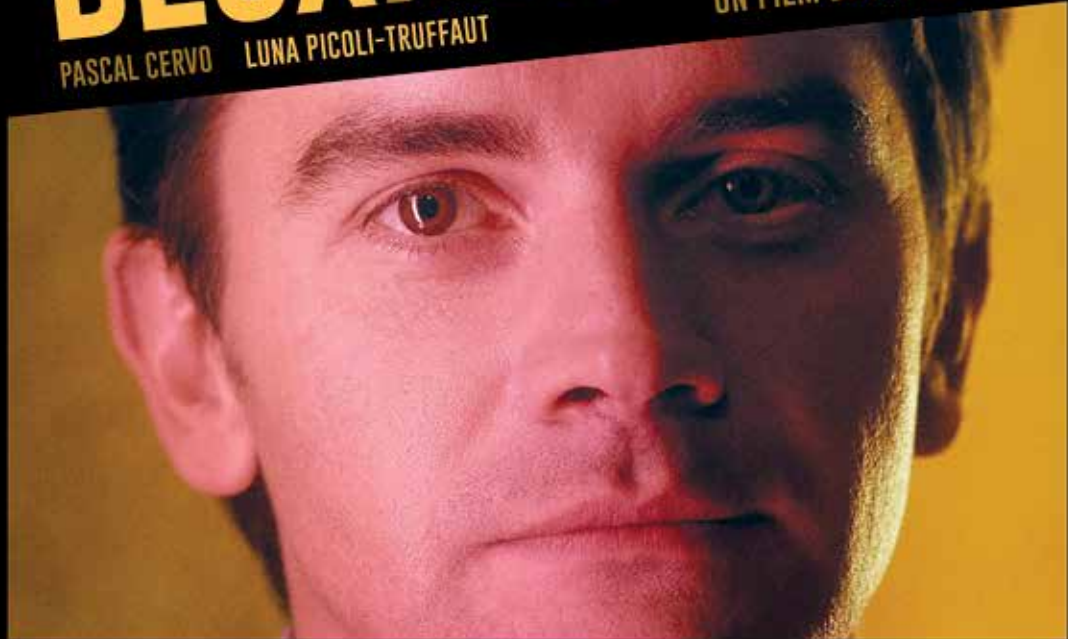
FESTIVAL DU FILM
DE VIENNE
SÉLECTION OFFICIELLE

FESTIVAL DU FILM DE
MAR DEL PLATA
SÉLECTION OFFICIELLE

DEUX REMIDEUX

UN FILM DE PIERRE LÉON

PASCAL CERVO LUNA PICOLI-TRUFFAUT



vendredi présente

DEUXREMIDEUX

UN FILM DE PIERRE LÉON

Au cinéma le 2 mars 2016

1.66 | Couleur | Durée : 1h06

Synopsis

Rémi, trente ans mène une vie plutôt tranquille. Il travaille dans une petite entreprise au nom original de « Chat va bien », il est amoureux de la fille de son patron. Mais une nuit, il rencontre son « double » avec qui il va devoir cohabiter et dont la présence semble ne pas étonner plus que ça son entourage. Cet alter ego, est-ce un ami, un ennemi, un frère, ou simplement la version dernier cri de Rémi ? Qui de la copie ou de l'originale triomphera sur l'autre ?

PRESSE

Agnes Chabot
01 44 41 13 48
agnes.chabot@free.fr
Matériel de presse
téléchargeable sur le site
vendredivendredi.fr

DISTRIBUTION

Vendredi
Marie Vachette
10 rue Jean et Marie Moinon
75010 Paris
vendredivendredi.fr
marie@vendredivendredi.fr
01 40 16 08 65

Entretien avec Pierre Léon

■ Quelle est l'origine du projet ?

Elle est double. D'une part l'envie de travailler avec Pascal Cervo, d'écrire un film à son intention. Et comme j'étais en train de relire *le Double* de Dostoïevski, je me suis dit que ce serait encore plus amusant de l'avoir dans deux rôles pour le prix d'un. Avec Renaud Legrand, nous avons commencé à écrire, mais je me suis rendu compte assez vite qu'il fallait raconter cette histoire en se détachant du livre, car il imposait une tonalité, un mode : une espèce de burlesque noir et lugubre qui est lié au rythme même de l'écriture hallucinée de Dostoïevski, et qui me semblait difficile à traduire. C'est alors que la comédie s'est imposée à nous. Finalement, il reste peu de choses du roman : le point de départ, le monologue de Rémi chez sa mère, quelques détails.

■ Pourquoi le ton du roman ne pouvait pas être celui du film ?

Ce burlesque-là est encore au stade expérimental chez Dostoïevski, il est encore fortement influencé par Gogol (d'ailleurs, *le Double* porte le sous-titre de « poème », comme *les Ames mortes* de Gogol). Dans *l'Idiot* le récit est plus oral, la violence verbale des personnages est

d'emblée dramatique, peut-être parce que le romancier s'efface ou se dissimule. Dans *le Double*, il est tout le temps présent et atrocement pessimiste, un pessimisme poussé jusqu'aux limites du comique, et je ne voyais pas comment concilier les deux motifs. Le burlesque au cinéma n'exclut pas le tragique, mais on est obligé de les faire se succéder, ça ne peut que difficilement s'accumuler.

■ Des films qui mettent en scène un acteur qui joue deux personnages ont-ils servi de références ?

Parmi les choses que je ne savais pas faire, il y avait cette obligation de montrer les deux Rémi dans le même plan. Une figure imposée. Mais je tenais à ce qu'elle reste l'exception et pas la règle. C'est au montage que j'ai confié le rôle de l'illusionniste. J'ai bien fait, parce que le travail avec les acteurs est plus concentré, moins fragilisé par les problèmes techniques plutôt



fastidieux et très contraignants : on ne peut pas mélanger les prises, le rythme doit être respecté à cinq images près, rien ne doit bouger dans le décor entre les prises, etc. Je n'ai pas fait de fouilles dans l'histoire du cinéma, mais on a regardé avec intérêt *la Voleuse* où Bette Davis joue deux rôles, et surtout la scène entre Ivan et le Diable dans *les Frères Karamazov* de Pyriev, un vrai festival de délire rococo. Il y avait aussi un film curieux de Siodmak, *la Double Énigme*, avec Olivia de Havilland qui jouait deux sœurs jumelles. Sauf que là, nous n'avons pas à faire à des jumeaux. Ça n'a rien à voir.

■ **Vous semblez vouloir contourner l'aspect conte mi-fantastique mi-métaphysique avec ce qu'il peut avoir d'un peu édifiant. Pour commencer, tout le monde accepte ce dédoublement.**

Oui, je ne voulais pas que les personnages soient étonnés de l'apparition du double, comme chez Dostoïevski. Même Rémi n'est pas étonné. Il est déboussolé, troublé, mais pas étonné. De toute façon, quand on se sert des outils de la comédie, l'aspect conte métaphysique passe heureusement au second plan, il se fond avec le décor, en quelque sorte. Le motif du double est par nature métaphoriquement plein, pas besoin de sous-titres ni de déclaration de politique générale. L'un des rares avantages des films qu'on tourne comme ça, sur un rythme tendu, c'est d'apprendre à suggérer les choses, à inviter le spectateur à explorer les pistes et à écouter attentivement les sous-entendus. Il y a

plein de questions qui surgissent. Pourquoi Rémi se dédouble-t-il ? A quel moment ? Est-ce lorsqu'un mystérieux homme rencontré sur le quai (Laurent Lacotte) offre sa montre à Rémi ? Ou est-ce Rémi lui-même qui se crée un contretype ? Ou Delphine, son amoureuse (Luna Picoli-Truffaut), qui cherche à l'éprouver ? Je n'ai pas de réponse.

■ **Pourquoi vouliez-vous écrire un film pour Pascal Cervo ?**

C'est l'un des meilleurs acteurs que je connaisse, le plus imaginaire, et le plus drôle aussi. C'est un acteur pour moi, tout simplement, j'ignore pourquoi exactement. La première fois que je l'ai vu, c'était dans *les Amoureux* de Catherine Corsini, c'était comme une apparition. Je l'ai suivi comme un vrai fan : les films de Laurent Achard, *Saltimbank* de Biette. « C'est notre Gabin », m'a dit un jour Martial Salomon, le monteur du film.

■ **On sent que dans le choix des acteurs qui entourent Pascal Cervo il y a la volonté d'une diversité des jeux.**

J'aime réunir des acteurs qui ont des physiques et des jeux très différents. Les rôles sont en grande majorité écrits en pensant à des acteurs précis. Par exemple, pour le rôle de Delphine, nous avons cherché à trouver un phrasé particulier, suffisamment souple pour passer de la moquerie à la tristesse, quelque chose de lointainement hawksien, un côté Paula Prentiss. Son rôle n'est pas facile : elle n'a pas beaucoup de scènes et elle doit prouver plein de choses très vite, entre autres que c'est elle le vrai personnage adulte du film.



■ **Le film peut être vu comme une entreprise d'évitement d'un trop grand esprit de sérieux qui serait rattaché à ce motif du double, et cela commence dès le générique qui est comme un pied de nez malicieux.**

J'avais envie d'un pré-générique qui commence par les chats et j'avais fait le pari que si on faisait un générique qu'avec des photos, très « Facebook », d'un seul chat (j'en ai fourni un bon millier au monteur), ça pouvait devenir légèrement angoissant. C'est une comédie mais qui commence

par une série d'images, certes amusantes, mais un peu bizarres, à la limite du malaise, ou du rire jaune. Le chat lui-même devient peu à peu Rémi, il a des postures renfrognées, très enfouies, un côté « je ne veux pas y aller ».

■ **On ne peut pas raisonnablement penser que le film sera sombre avec un tel générique.**

Ça permet aussi de ne pas être obligé de maintenir de force un régime de comédie permanente. Je ne sais pourquoi mais en France on est persuadé qu'une comédie est une sorte de genre pur, où les gags et les situations doivent absolument se résoudre dans la surenchère. Dans une comédie, comme dans la vie, on ne rit pas tout le temps.

■ **Les acteurs jouent sur un ton très chantant, comment se passe la direction d'acteurs ?**

Nous répétons très peu voire quasiment pas et je travaille surtout à l'oreille (en l'occurrence, celle de l'ingénieur du son, Rosalie Revoyre). Il y a évidemment quelque chose dans l'écriture qui oblige les acteurs à prendre une certaine direction, le jeu est toujours contenu dans l'écriture des dialogues, et une fois dans cette direction, tout leur est

permis. La direction d'acteur est permanente, elle est partout, c'est une erreur de la séparer du reste. Tout sert la direction d'acteur : l'écriture, le tournage, le montage, le montage son, le mixage, l'étalonnage. Ce sont les acteurs qui m'importent, ce sont eux qui risquent pour vous et qui « portent les courses ».

■ Comment se passe l'écriture ?

Jusqu'ici j'ai écrit presque tous mes films. Et pas toujours avec le soin nécessaire. J'avais tendance à négliger cette étape de la fabrication, que je trouvais ingrate. C'était probablement aussi une réaction au dogmatisme du scénario, doté d'une superpuissance rassurante. Cette fois-ci, j'ai écrit en duo avec Renaud Legrand (qui est aussi costumier et décorateur du film), et j'avoue avoir un peu changé d'avis et rendu au scénario sa place légitime après l'avoir longtemps sous-estimé. Écrire à deux

permet, par le dialogue permanent, d'éprouver ce que vous inventez. Et le film peut plus aisément lâcher la main de son scénario-frère et se perdre sur les chemins.

■ Dans l'idée de se sortir du dialogue informatif, on sent qu'il y a toujours la volonté de signifier l'artifice du dialogue.

Écrire une comédie est assez difficile mais ça permet aussi de se libérer de certaines contraintes : nous n'étions effectivement pas obligés de faire des dialogues purement informatifs. Si mes films sont si bavards, c'est parce que, pour moi, la parole est action, et fiction : il est rare que mes personnages disent ce qu'ils pensent. Si on s'intéresse trop au sens apparent délivré par les dialogues, on rate quelque chose. On ne peut pas écouter un dialogue, sinon on ne fait que ça, mais autant se brancher sur France Culture. Je préfère qu'on entende juste la voix, son

timbre, sa musicalité particulière à un moment et à un endroit précis. Par exemple, je ne voulais pas qu'on sous-titre la scène où Serge Bozon lit *Oncle Vania* en anglais. Je voulais juste qu'on l'entende parler, répéter pour lui-même des mots qu'il trouve beaux ou mystérieux ou drôles. Pour la version anglaise, inversement, j'ai demandé à ce qu'on ne sous-titre pas la chanson de Bruant que chante Rémi 2. Les paroles de la chanson n'ont aucun rapport avec le récit, il n'y a pas de sens à aller chercher : il a juste envie de chanter. Ça fait partie de cette musicalité que j'essaie de retrouver à chaque fois.

■ Et c'est d'ailleurs ce titre, *Deux, Rémi, deux* qui, d'emblée, annonce la musicalité du film

Oui, bien sûr. Et Alexander Zekke, le compositeur, a travaillé à partir de ces trois notes : do, ré, mi.

■ Le film a l'air inconsciemment très imprégné par les films de Jean-Claude Biette : un mélange hétérogène de jeux, de physiques et de générations, le fait de filmer des rapports filiaux également.

S'il y a quelque chose de biettien dans le film c'est certainement l'idée que la langue est le centre des choses; la langue et ce qui se passe dans la langue. La conscience que c'est dans la langue que les choses se passent ou se dépassent, se font ou se défont. Les rapports humains sont conditionnés par la parole et pas seulement par ce qu'elle envoie comme signe et constitue un moyen de communication. Mais également par le timbre, par les aspérités, les particularités. C'est un truisme, mais l'origine sociale, la géographie, l'histoire, la connaissance, le caractère, etc., tout influence la manière de s'exprimer, et de déplier son propre vocabulaire. Vous retrouvez ça chez Biette en

permanence. Je ne sais pas si c'est de lui que je tiens ça, je suis mal placé pour répondre à cette question.

■ **On voit que la figure du double vous permet d'ébaucher clairement un éloge de la normalité avec la discussion entre Jean-Christophe Bouvet et Pascale Bodet. On sauve le petit employé plutôt que le double.**

Là cela vient directement de Dostoïevski : au début de la quatrième partie de *l'Idiot*, il pointe la difficulté de décrire « ces gens qu'ordinairement on appelle 'ordinaires' ». J'ai beaucoup tourné (sans jeu de mots ou avec) autour de ça. Pour Rémi 1, qui est étrangement ordinaire, je n'ai pas cherché à marquer psychologiquement son aspect ordinaire. Mais plutôt à en explorer les conséquences pratiques. Par exemple, quand Rémi 1 va au café, comme tous les matins, en prenant exactement la même chose, le fait que Rémi 2

soit passé juste avant détraque ce rituel. Delphine ne s'y trompe pas, elle. Elle veut son ordinaire !

■ **Vous tenez beaucoup à montrer la famille de vos personnages sans pour autant avoir une acception névrotique de la famille.**

Je vois davantage la famille comme un théâtre. Ça permet de la garder à distance, de pouvoir en rire. Alors que dans la vie, la famille n'est pas l'attraction la plus tordante. Mais c'est le même rapport que j'essaie d'établir avec la représentation de ces conversations que l'on croit sans conséquences, et qui peuvent être d'une violence terrible, de nos jours en particulier où tout le monde est habilité à légiférer dans le domaine moral et politique. Du coup, les gens se vexent pour un rien : ça ne donne pas un théâtre intéressant. J'ai parfois accéléré le rythme de la parole : on se parle vite pour se dire des horreurs comme en passant.



Ce n'est pas pour ça qu'on n'entend pas ce qu'il y a de juste dans les reproches ou les critiques. Je ne sais pas si mes personnages s'écoutent, mais je sais qu'ils s'entendent, ce qui leur permet de surmonter des vexations.

■ **Il y a une occurrence de Facebook dans le film, et on pourrait voir le film comme un commentaire sur le réseau social...**

Il y a de ça, mais plus qu'un motif dramatique, c'est une sorte d'ameublement. Rémi 2 est clairement un double social de Rémi 1 et, avec Facebook, j'ai l'impression que tout le monde, moi y compris, a une double nationalité. Il y a cet immense territoire, et qui n'est pas du tout virtuel, ce serait trop facile. Il n'en reste pas moins qu'il y a un côté Docteur Jekyll et Mister Hyde, c'est fascinant. Les gens d'une douceur absolue se transforment en hyènes hurlantes.

■ **Cela me rappelle un épisode dans la première saison de *La Quatrième Dimension* où l'on comprend que l'enjeu du motif du double c'est toujours le risque que l'original devienne la copie parce que ce premier approche de sa date de péremption...**

Oui, peut-être, ça a pu être une source d'inspiration inconsciente. J'aime beaucoup cette série, il y avait des cinéastes remarquables, comme John Brahm, par exemple,

qui se mettaient en quatre pour donner le maximum avec presque rien. On retrouve cette culture raffinée de la petite forme dans certains Dwan des années 30, ou dans quelque films de Tourneur (qui a tourné le sublime épisode de *la Quatrième Dimension, Nightcall*), voire de Boris Barnet, pour changer de style. Ce sont des films très resserrés et tout ce qui est donné dans l'histoire est utilisé à plein. C'est un problème purement pratique :

tout film a une dimension économique de départ et il faut chercher comment retourner les inconvénients en avantages.

■ **Le mot *série B* est un peu galvaudé, on l'entend pour tout et n'importe quoi, *Star Wars* peut ainsi être qualifié de *série B*... Cela doit rester une définition économique plutôt qu'esthétique.** Bien sûr, et ce sont les conditions économiques qui déterminent les

choix de mise en scène. Mais ce n'est pas suffisant. Il faut qu'entre ces deux éléments, en tension permanente, naisse une expérience qui dépasse ces limites purement factuelles. Et donc ça n'a rien à voir avec un style. Ça ne veut rien dire, un style série B. Ce n'est ni un style ni un genre. Et lorsque certains réalisateurs se donnent comme ambition de « faire une série B », ils s'illusionnent. C'est comme « faire une comédie »,



ça veut dire quoi ? La comédie c'est moins un genre qu'une humeur dans laquelle on écrit. Encore une fois, si on n'a que de la comédie dans un film, comment la reconnaître ?

■ **Comment avez-vous travaillé la lumière du film ? Elle est très solaire, très colorée.**

Dès le départ, avec Thomas Favel, le chef opérateur, on voulait qu'il y ait un changement de lumière avec l'arrivée de Rémi 2 dans le film, qu'il y ait un contraste entre la lumière en à-plats au « Chat va bien » et une lumière plus profonde dans les séquences nocturnes. Je donne les couleurs du film dès le premier plan, j'annonce le spectre avant de me diriger vers quelque chose de davantage cauchemardesque, avec ces reflets bleus dans les cheveux. Je crois que je ne m'étais jamais autant déchaîné sur la couleur. Mais c'est logique, c'était une des certitudes d'origine, que la

couleur jouerait un rôle dramatique. Ce choix d'une opposition entre le bleu et l'orange, le jour et la nuit permet de préserver le film d'une unité qui lui serait fatale, et qui n'apporterait que de la confusion. Le motif du double devait tout contaminer, jusqu'à la lumière. L'unité du film n'est pas à chercher dans la couleur et la lumière, au contraire, la lumière et la couleur défont en quelque sorte le film. L'unité, c'est le récit qui l'assure (j'ai envie d'ajouter : comme toujours), tandis que le chiffre deux, décliné et varié, rend compte du délitement à l'œuvre. Mon premier « vrai » film s'appelait *Deux dames sérieuses*, que j'ai tourné en 1988, et j'ai l'impression d'avoir bouclé une boucle de presque trente ans. Le deux était déjà là.

Biographie de Pierre Léon

Pierre Léon est né le 11 novembre 1959 à Moscou. Cinéaste, acteur (chez Skorecki, Biette, Bozon, Bonello), traducteur (Tsvetaïeva, Blok, les frères Vaïner) critique (membre du conseil de rédaction de Trafic) et enseignant (Fémis, Moscow School of New Cinema), son oeuvre connaît une rétrospective intégrale au Jeu de Paume en 2007 et à la Cinémathèque de Lisbonne en 2010. *L'Idiot* avec Jeanne Balibar et Sylvie Testud est distribué en salle en 2009 après notamment une sélection au festival de Locarno. En 2012, *Par exemple, Electre*, coréalisé avec Jeanne Balibar, reçoit une mention spéciale au Prix Jean Vigo.

Filmographie de Pierre Léon

1988 / *Deux dames sérieuses* (97')

1993 / *Hôtel Washington* (61')

1994 / *Li per li* (61')

Festival de Dunkerque 1996

1995 / *Le Lustre de Pittsburgh* (67')

1996 / *Le Dieu Mozart* (61')

1997 / *Oncle Vania* (81')

1998 / *Le Dieu Mozart II* (51')

Histoire-géographie (coréal. Mathieu Riboulet, 50')

2000 / *L'Adolescent* (75')

Acid, Cannes 2001

2001 / *l'Étonnement* (52')

2002 / *Nissim dit Max* (coréal. Vladimir Léon, 83')

Festival international du documentaire de Marseille 2004

2004 / *Octobre* (78')

Festival international de Locarno 2006

2005 / *Guillaume et les Sortilèges* (62')

Festival International de Locarno 2007

2007 / *l'Idiot* (61')

Festival International de Locarno 2008

Rencontres de Pau 2008

Festival Moscow 2morrow 2008

Festival du film de Vienne 2008

Festival du film Estoril 2008

Sortie nationale le 15 avril 2009, distribution Baba Yaga films

2008 / Premiers épisodes du *Galimafré, carnets de cinéma* (YouTube)

2010 / *Biette* (99') et *Biette Intermezzo* (59')

Notre Brecht, « un film sans pellicule » (Présenté au Centre Georges-Pompidou dans le cadre de la *Dernière Major !*)

2011 / *Par exemple, Electre* (coréalisation Jeanne Balibar, 80')

Festival de Rotterdam 2012, sélection Bright Star

Mention Spéciale Prix Jean Vigo 2012

2015 / *Deux Rémi, deux* (66')

Festival international de Locarno 2015 - Signs of live

Festival du film de Vienne 2015

Festival du film de Columbo 2015

Festival du film de Mar del Plata 2015

Festival du film de Belo-Horizonte 2015

Festival du film de Seville 2015

Festival Moscow 2morrow 2016

Filmographie de Pascal Cervo

Cinéma

- 2015 / **C'est l'amour** (de Paul Vecchiali)
Deux Rémi, deux (Pierre Léon)
Le Juif de Lascaux (Louis Skorecki)
- 2014 / **Nuits blanches sur la jetée** (Paul Vecchiali)
- 2013 / **Faux Accords** (Paul Vecchiali)
Fever (Raphaël Neal)
- 2011 / **À moi seule** (Frédéric Videau)
Biette (Pierre Léon)
- 2010 / **En ville** (Valérie Mréjen et Bertrand Schefer)
Dernière séance (Laurent Achard)
- 2008 / **L'armée du crime** (Robert Guediguian)
- 2007 / **Lady Jane** (Robert Guediguian)
- 2005 / **Le dernier des fous** (Laurent Achard)
Prix De La Mise En Scène Au Festival De Locarno
- 2002 / **Saltimbank** (Jean-Claude Biette)
Elle est des nôtres (Siegrid Alnoy)
- 2001 / **La guerre à Paris** (Yolande Zauberman)

- 1998 / **Peau d'homme, Coeur de bête** (Hélène Angel)
Léopard D'Or Au Festival De Locarno
Prague vu par (Petr Vaclav)
- 1997 / **Plus qu'hier, moins que demain** (Laurent Achard)
- 1995 / **À toute vitesse** (Gaël Morel)
- 1993 / **Les amoureux** (Catherine Corsini)

Télévision

- 2008 / **4 garçons dans la nuit** (Edwin Baily)
Prix De La Meilleure Interprétation Masculine
(Avec Julien Baumgartner, Antoine Hamel Et Dimitri Storage)
Au Festival De Luchon.
- 1999 / **La bicyclette bleue** (Thierry Binisti)
- 1997 / **Denis** (Catherine Corsini)
- 1995 / **Jeunesse sans Dieu** (Catherine Corsini)

Fiche artistique

RÉMI PARDON	Pascal Cervo
PHILIPPE PARDON	Serge Bozon
DELPHINE MURAT	Luna Picoli-Truffaut
JACQUES MURAT	Bernard Eisenschitz
GAUTHIER	Jean-Christophe Bouvet
CAROLE	Pascale Bodet
ESTHER PARDON	Jackie Raynal
PIERRETTE MURAT	Patricia Mazuy
LANDRU	Martial Salomon
RÉGIS	Gérald Alary
L'HOMME À LA MONTRE	Laurent Lacotte
LE SERVEUR	Antoine Tergal
LE DOUBLE	Simon P.R. Bewick
CYCLISTE	Rémi Veyrié
CHATS & CHIEN	Suzanne, Puck et Violette/Vaudou

Fiche technique

RÉALISATEUR	Pierre Léon
SCÉNARIO	Pierre Léon et Renaud Legrand
PHOTOGRAPHIE	Thomas Favel
MUSIQUE	Alexander Zekke
DIRECTION DE PRODUCTION	Rémi Veyrié
ASSISTANT RÉALISATEUR	Olbek Martel
SCRIPT	Corinne Binon
DÉCORS ET COSTUMES	Renaud Legrand
MONTAGE	Martial Salomon
SON	Rosalie Revoyre
MIXAGE	Maxence Dussère
ETALONNAGE	Ishrann Silgidjian
PRODUCTEURS	François Martin Saint Léon Igor Wojtowicz
PRODUCTION	Ferris & Brockman
COPRODUCTIONS	Kapara Pictures Aurora Films Garidi Films
VENTES INTERNATIONALES	Barberousse Films