

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

El testamento de Sautet: un coeur en hiver y Nelly et M. Arnaud

Autor/es:

Busquets, J.; Zárate, A.

Citar como:

Busquets, J.; Zárate, A. (2001). El testamento de Sautet: un coeur en hiver y Nelly et M. Arnaud. La madriguera. (43):82-86.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42012>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL TESTAMENTO DE SAUTET: UN COEUR EN HIVER Y NELLY ET M. ARNAUD

por J. Busquets & A. Zárate

Sautet, ese desconocido

El 22 de julio de 2000, a la edad de 76 años, fallecía Claude Sautet. Realizador de 15 películas, entre ellas *Classe tous risques* (1960) o *L'arme à gauche* (1964), dos filmes de género hechos a la americana (H. Hawks) sin olvidar los tintes francófonos (J. Becker), pasando por los retratos sociológicos de la burguesía francesa de los 70 con *César et Rosalie* (1972), *Vincent François Paul et les autres* (1974), o *Mado* (1976), hasta llegar al intimismo de sus dos últimos filmes, *Un cœur en hiver* (1992) y *Nelly et M. Arnaud* (1995), esta última galardonada con el César 1996 al mejor realizador. El recorrido de Sautet podría analizarse a través de tres períodos bien delimitados, marcados sobre todo por la colaboración con tres guionistas de talentos bien diferenciados (Claude Néron, Jean-Loup Dabadie y Jacques Fieschi).

A pesar de ser un realizador extremadamente apreciado por sus contemporáneos, gracias a su cultura literaria (fue guionista de *Symphonie pour un massacre* de Jacques Dreyer o de *Peau de banane* de Marcel Ophüls, entre otras), admirado por Jean-Pierre Melville, Truffaut, y recientemente Cedric Kaplish, la figura de Sautet nos ha llegado, a través de una cierta crítica, como una especie de "sociólogo", un simple retratista de las costumbres de los 70, frío, distante, y encorsetado cinematográficamente. El azar quiso que no formara parte del grupo de la *Nouvelle Vague* (debutó antes de su aparición). El estilo de Sautet contrasta con este período en el que priman las invenciones formales, las digresiones, los monólogos y los ruidos, esto es, con los cineastas en busca de la marca de autor, y rompiendo con las pautas narrativas impuestas por el guión tradicional.

En este contexto, el desinterés de la crítica se basa en el hecho de que Sautet es un cineasta anclado en la tradición novelística, un cineasta discreto, sin opulencias expresivas, un dramaturgo en el sentido clásico del término, y cuyos objetivos son entrar en la realidad (sociológica o psicológica), haciendo partícipe al espectador del mundo como representación, a través de la minuciosa observación y plasmación de las conductas de los personajes enfrentadas a sus actitudes e intenciones: lo intencional desestabilizado por lo no-intencional¹. Rasgo que ha propiciado el calificativo de académico siempre escondido y supeditado tras la figura del actor-personaje, mostrando, no expresando, lo que

verdaderamente quiere transmitir, y donde las elecciones formales y expresivas son meramente funcionales. Este malentendido o incompreensión, por parte de la crítica, ha propiciado que Sautet haya peregrinado por el mundo del cine como un realizador elitista y burgués (su punto de mira ha sido mostrar los conflictos de una cierta clase social), y haya sido etiquetado como sentimentalista, repetitivo, formalista y *demodé*, sin advertir la rigurosidad de su observación de la representación clásica, la relevancia de la complejidad arquetípica de personajes y de acciones. Ciertamente, Sautet es un cineasta clásico, pero con una elaborada puesta en escena:

Muchas preguntas afloran sobre el porqué de este desfase respecto a una de las figuras fundamentales, desde nuestro punto de vista, del cine francés². No obstante, no abordaremos, en esta ocasión, las posibles respuestas a tales cuestiones. Nuestro propósito no será pues, revisar el papel histórico de Sautet dentro del panorama cinematográfico, ni tampoco el de analizar las causas de este menosprecio por parte de cierta crítica, que va desde *Cahiers du Cinéma* en la época de su aparición, hasta la incompreensión total de algunos críticos españoles³, o el supuesto fracaso comercial de sus filmes⁴, o de definir las etapas que recubren los períodos formales y las evoluciones temáticas de Sautet. Queremos simplemente reivindicar y evaluar, a distancia, el peso y la importancia de su testamento cinematográfico, de estas dos obras maestras que son *Un cœur en hiver* y *Nelly et M. Arnaud*.

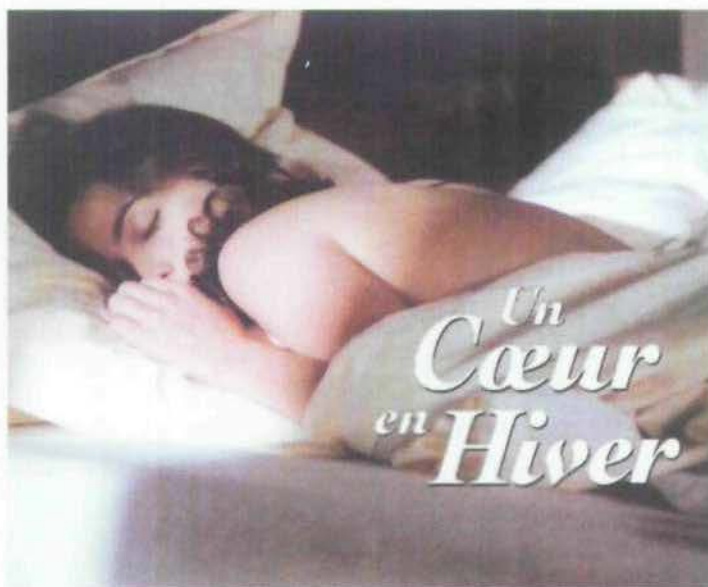
Las ambigüedades afectivas

Una de las características dramáticas del cine de Sautet ha sido la de iniciar la narración a partir de situaciones vitales de crisis (moral, amorosa, económica, de amistad, familiar...) que se presentan a los personajes en un momento de sus vidas. Encrucijadas que ponen en evidencia sus máscaras sociales, sus miedos y rigideces, que les hacen incapaces de vivir sus emociones, y cuyo resultado determinará irremediablemente su futuro.

En *Un cœur en hiver*, una voz en *off* nos deja entrever el tipo de relación que existe entre Maxime (André Dussolier) y Stéphane (Daniel Auteuil), entre el afecto, la dependencia y la avenencia, antes de que el dúo se convierta en trío con la in-

introducción de Camille (Emmanuelle Béart), la nueva compañera de Maxime, y se altere el mundo de Stéphane, que vive encerrado y escondido en su reserva vital (la celda monástica de su taller), delegando su vida en los relatos de las vivencias de Maxime. La excusa: Camille es violinista, y necesita de los servicios de Stéphane, un luthier minucioso y enigmático que cuida los violines de los otros como si fueran pacientes enfermos; vive para ellos, mientras que Maxime vive para sus clientes, a los que escucha y entiende, participa de sus vidas como de la música en los conciertos.

En *Nelly et M. Arnaud* no hay introducción, aunque unas breves pinceladas nos sirven para entender que la relación de Nelly (Emmanuelle Béart) con su marido Jérôme (Charles Berling) está en punto muerto, instalados en el aburrimiento y la incomunicación. El encuentro fortuito en el café de Nelly con Arnaud (Michel Serrault), un magistrado retirado que deambula por la ciudad y los cafés, *no hay nada peor que el aburrimiento*—le dice a Nelly (compárese, por ejemplo, con la anodina vida organizada de Stéphane de *Un cœur en hiver* en su monástico refugio, a salvo del caos desestabilizador de las emociones porque teme su falta de control. Se trata de un aburrimiento elegido)—, será el desencadenante de la historia. Una historia que nos conduce directamente a situaciones íntimas y



complejas entre los dos personajes, encerrados casi durante todo el film en la casa de Arnaud. La excusa: Arnaud presta dinero desinteresadamente a Nelly. Arnaud necesita a alguien que sepa utilizar un ordenador para la transcripción de sus memorias, y Nelly será esta persona, así ella podrá devolverle el dinero prestado.

Hechos, todos ellos banales y sin importancia, pero que desencadenarán una secuencia de trastornos emocionales nada triviales, marcando un antes y un después en sus vidas. Las dos obras, pues, hablan del no vivir la vida, del porqué de esas elecciones, del cómo se produce el cortocircuito que impide liberar sus impulsos y emociones, cuando el otro abre una fisura en su mundo ordenado, más bien, atascado.

El primer elemento en común que existe entre *Un cœur en hiver* y *Nelly et M. Arnaud* es la ambigüedad afectiva, en cuanto indefinición e indecisión, que existe entre la relación

que se establece entre los binomios Stéphane-Camille y Arnaud-Nelly. Sobre todo, respecto a los personajes masculinos: ambos no están preparados ni emocionalmente ni psicológicamente para afrontar lo que el azar les presenta. Stéphane es incapaz de amar (*seco como un garrotazo*—le dice su amiga librera, en referencia a Lermontof), aunque seduce a Camille, a través de un interés casi clínico, pero atento, por su violín, ajustándolo a medida (sonido, posición del alma, puente...). Es Camille, sin embargo, quien muestra su estado de ánimo a través de la música. Stéphane es un autómatas (como el que le regala a su profesor). Stéphane juega con Camille; seduciéndola, mientras él permanece escondido, no quiere exponerse. Camille vive la música, como vive las emociones. Stéphane se autoengaña, justificando su actitud, cree que la música es sueño como las emociones. Stéphane advierte cómo altera a Camille, no logrando que se concentre en su música cuando la interpreta, interrumpiéndose constantemente. Altera su diapason emocional, a la vez que arregla el diapason de su violín.

Si el violín es el objeto fetiche que une a Stéphane y Camille en *Un cœur en hiver*, el ordenador será el eje sobre el cual girarán las confidencias entre Arnaud y Nelly (*Mucha memoria y ningún recuerdo*—le dice Arnaud a Nelly en referencia al ordenador,

en contraste con el libro de memorias repleto de recuerdos que Arnaud dicta a Nelly). No dejan de ser significativos los momentos en que aparece la música en la banda sonora de *Un cœur en hiver*, siempre en relación a Stéphane: una vez finalizada la primera visita a Camille, para escuchar cómo funciona el violín tras su arreglo, la música le acompaña mientras coge el autobús, uno más entre la masa anónima, escondido, pero ahora tocado por la gracia del sentimiento que comienza a despertar en él Camille; después de que Camille le lance sus dolientes y rabiosos reproches por su actitud manipuladora, Stéphane se encamina en la noche hacia la casa de su profesor, y es testigo de una convulsa discusión: música, mirada, y acciones definen al personaje, sus pensamientos y sus emociones encontradas (ejemplos de cómo Sautet aprovecha los resortes formales, puramente cinematográficos). En *Nelly et M. Arnaud*, la música viene vehiculada de una forma más etérea: interrupciones de telé-

fono (la ex-esposa de Arnaud llamando desde Italia), los golpes en la puerta (el amigo bibliotecario de Nelly para hacer inventario de la biblioteca de Arnaud; las visitas cronometradas del Sr. Dolanbella (Michel Lonsdale), un fantasma del pasado que reaparece en la vida de Arnaud).

La ambigüedad afectiva se resuelve finalmente con la renuncia a la pasión por parte de Stéphane y Arnaud, aunque las causas de dicha renuncia sean distintas en ambos casos. Para Stéphane la renuncia equivale a pagar la factura de su actitud, la negación del amor, una incapacidad a la que se enfrenta demasiado tarde, con retraso, como reconoce que siempre ha vivido sus emociones a Camille, cuando a ésta la ha causado un dolor que es irreversible. Stéphane comienza a salir de sí mismo, a reconocer el hondo vínculo emocional que le unía con su profesor, su modelo, a través de cuyo espejo, de su relación marital, él consideraba el amor como una realidad obscena, sórdida, presa de los conflictos y las acres discusiones, nada bella ni armoniosa. Demasiado tarde comprende que en esa relación existía una poderosa entrega y sacrificio, una ternura que él no había sido capaz de advertir más allá de las apariencias. Esta reacción y comprensión tardía logra que sea capaz de exponer su intimidad a Camille, rompiendo el cristal de su celda emocional, pero no evita que permanezca en su soledad, aunque haya evolucionado y aprendido. Esta actitud contrasta con Camille, que sale de ella misma para arriesgarse por el amor y el deseo, o Maxime, la cara opuesta de Stéphane, quien siente ternura por éste, pero no le comprende.

Para Arnaud (así como para Nelly), la renuncia es el efecto del miedo, una incapacidad por acabar la historia, refugiándose en una escapada precipitada con su ex-esposa, mientras vemos a Nelly vagando por la ciudad.

La ambigüedad afectiva no representa en ningún momento ni la castidad, ni la pureza, ni la serenidad o la inocencia. Las relaciones entre Stéphane y Camille, así como la de Arnaud y Nelly son oscuras, por cuanto están enturbiadas y enmarañadas, en la representación y la apariencia, en el fingimiento y la reserva, la contención y el cálculo. Stéphane establece una puesta en escena, el juego de la seducción de forma manipuladora, hechicera y engañosa: competitiva con respecto a su amigo Maxime, del que envidia su estado de gracia, y cómo es capaz de modificar sus costumbres y manías por Camille, y porque Stéphane sabe que ella se siente más fuertemente atraída hacia él, rompiendo una reserva confidencial que sí mantiene con Maxime. Pero hay momentos en que las emociones desbordan la presa de su estrategia, como cuando Maxime le enseña el piso en el que va a vivir con Camille, sufre un desmayo, que no deja de advertir un observador Maxime, que, como alguien que sabe actuar con coherencia con respecto a su forma de vivir las emociones, sabe reaccionar con templanza y comprensión

cuando descubre lo que uno siente por el otro.

La relación entre Nelly y Arnaud rompe sutilmente las barreras sociales y generacionales para transmitir lo indecible: celos y disputas se entrecruzan, introducción de la mentira en su relación (Nelly miente a Arnaud cuando éste le pregunta si ha pasado la noche con el editor [Jean-Hugues Anglade] y el contacto físico está lejos de interpretarse como simples muestras de ternura (el masaje de Nelly a Arnaud, la mirada de Arnaud sobre Nelly en la cama durmiendo, la mano de Nelly agarrándose a la de Arnaud antes de dormirse).

El estilo hace al cineasta

En *Un cœur en hiver* y *Nelly et M. Arnaud*, Sautet presenta las acciones de modo sintético (en términos kantianos); la acción narrativa no es más que el conjunto de causas que provocarán unas reacciones, y como consecuencia también unos efectos. Véase cómo, en *Un cœur en hiver*, tras la primera conversación confidencial entre Camille y Stéphane, en el espacio íntimo de éste, el taller, vemos a Camille tocando en el estudio con intensa emoción, y a Stéphane venciendo al squash a Maxime, cuando siempre, con gusto, por esa dependencia no problemática en la que habían asentado su relación, se había dejado ganar. Las acciones son expresivas, sintéticas.

Es decir, veremos cuáles son, o podrían ser, las condiciones modales (reconstrucción de lo existente, lo posible o lo real) capaces de provocar la duda, la incertidumbre, la impotencia, la renuncia o simplemente la incapacidad de vivir o de amar. De este modo, de lo que se trata es de encerrar a los personajes en situaciones precisas y con la fuerza suficiente para observar, casi al microscopio, cómo se desenvuelven, cuáles son sus emociones, su interioridad.

Ante esta imperiosa necesidad de acceder a lo no observable, lo implícito, Sautet ha optado, de forma del todo coherente, por un estilo intimista, en apariencia, sólo privilegiando los diálogos y las situaciones. Nada más lejos, si atendemos al desarrollo del guión, a la construcción narrativa, a las estrategias expresivas cargadas de intención. No hay situación, acción, espacio, mirada, detalle, o personaje superfluo.

El tono fotográfico de *Un cœur en hiver*, sombrío, plomizo, está en consonancia con el carácter y actitud de Stéphane, cuya actitud vital ha condensado en el prólogo, utilizando la voz en *off* en primera persona del mismo, presentándose a sí mismo de modo sintético en su vida encerrada de automática. La ubicación aislada en plena naturaleza de la casa del profesor nos desvela, progresivamente, la naturaleza oculta de Stéphane, el porqué de su forma de ser, de habitar el mundo, de sus elecciones vitales. En la ciudad, los exteriores en las calles, son cerrados, dominados por la lluvia, o nocturnos. De ahí, la escena en la que Camille explota con

todo su dolor y despecho, cobra una inusitada fuerza emocional, que resquebraja no sólo a Stéphane, sino, por imbricación, al mismo tono del film, que derivará en la concisa emotividad del trayecto final, con la enfermedad y muerte del profesor. Las cristaleras, sobre las que se abren secuencias en el bar y en la de la muerte del profesor son barreras indicativas del talante aislado de Stéphane, la pantalla a través de la que se oculta. Y los personajes secundarios, de los que se ha achacado su fútil utilitarismo, como esbozos mal definidos, cobran una crucial condición de contrapuntos, de espejos: tanto el ayudante de Stéphane como, sobre todo, la amiga librera, confidente y crítica de su actitud, son el contraste del amor posible. Y, en este mapa de distintas formas de dependencia afectiva, Regina, la agente de Camille, se revela como un sustantivo contrapunto: Camille está harta de cómo una relación de apoyo se ha convertido en una de



NELLY et Mr. ARNAUD

dependencia con ella; tras que Regina caiga enferma, postrada en la cama, y dependiente de Camille, ésta caerá enferma de amor, desconcertada por la actitud contradictoria de Stéphane.

O la precisión en *Nelly et M. Arnaud* de aislar a Nelly y a Arnaud con respecto a su contexto: en la fiesta, Arnaud habla con el editor (ya amante de Nelly) y Nelly les observa. Sautet nos traslada de la mirada de Nelly al encuadre de Arnaud y el editor. Sautet aísla entre la multitud y el ruido de la música, a las tres figuras: Nelly, Arnaud y el editor, ejemplo de concentración dramática en la forma de planificar, de utilizar el sonido, y los ejes de la mirada como partitura musical (ya es hora de decirlo, Sautet es un dramaturgo que respeta las reglas clásicas, pero con partitura, sutil, entretejida en las relaciones que se establecen entre las miradas de los

personajes, o a través de las acciones que observan, y en donde las duraciones de los planos y las secuencias contienen una carga tan expresiva como significativa). Otros ejemplos: En el restaurante, gran plano "aislando" de nuevo a Arnaud y a Nelly sentados en la mesa. El resto es del todo accesorio. O el segundo encuentro en el café: oímos el ruido de copas, de los coches y de la gente, medio cuerpo de un camarero ofreciendo una copa de helado, y Arnaud diciendo: *No, no es para nosotros*. De nuevo, planos fijos y campo-contracampo para centrarse en los dos personajes.

Sautet nos presenta a sus personajes, no en términos freudianos, sino como estados afectivos anclados en un espacio-tiempo contextualmente delimitado, mediatizados por el discurso lingüístico, por el texto, en la teatralidad, y definidos por las miradas (es fascinante observar el contraste entre lo que dicen las palabras y lo que dicen las miradas, o cómo a través de la mirada de Stéphane o Arnaud comprendemos procesos mentales y emocionales, o se desvelan partes de sí a través de las acciones con las que se enfrentan). No puede ser de otra forma, teniendo en cuenta que Sautet va elaborando un retrato* complejo de las intimidades y motivaciones de los personajes. Incluso el pasado de los personajes, casi atemporal, aparece sólo implícitamente para justificar el estado vital del personaje antes de confrontarse a la crisis.

De ahí el uso de un estilo clásico, el campo-contracampo para los diálogos, encerrando a los personajes en la intimidad, en la confidencia; un manejo cuidadoso de grandes planos para mostrar sus movimientos, escapadas y transiciones espaciales; planos estáticos en cafés (espacio privilegiado de Sautet), interiores, dando primacía a las miradas, a los gestos, al teatro, a la soledad; o los dos *travellings* uno sobre Nelly en la cama y otro sobre Arnaud que entra en la habitación, para fusionarse en un plano fusionado encuadrando a ambos. Lo que algunos llaman "ejercicio de estilo" olvidando que Sautet no es un intelectual al estilo de la *Nouvelle Vague*, sino un pintor de retratos, meticuloso, obsesivo, preciso. En definitiva, un maniaco del control⁹. Un discreto geómetra de la puesta en escena, al estilo del Lang de la época norteamericana, donde nada se deja al azar. El artificio es sutil, nada evidente, imbricado en la acción dramática, privilegiando la interacción de los personajes: cuando Stéphane visita por primera vez al profesor, vemos a unos niños jugando al escondite: anticipo de su actitud en el relato, comentario de su forma de ser.

Claude Sautet, un hombre que nos habla del paso del tiempo, de los contrastes generacionales, de la mediocridad de la vida cotidiana, de la existencia en su estadio final, y como ya se ha indicado, del escepticismo y pesimismo respecto a toda relación humana (matrimonio, pareja, amistad, familia)¹⁰.

Sautet refleja lo que tiene de representación la actuación de sus personajes, como espejo del ser humano contemporáneo, el teatro, tan inconsciente como consciente, de sus relaciones, el enmarañado mapa de sus motivaciones, la tensión y conflicto entre la máscara y el deseo, el ser humano dominado por el autoengaño, las justificaciones y el miedo a exponerse. En suma, lo que hay de ficción en la realidad, y cómo la emoción auténtica, expuesta (Camille), es una fisura que desestabiliza y desnuda, con su incertidumbre (Nelly y Arnaud) e impulso vital, un mundo regido por la avenencia¹¹, una invitación a conocer al otro, y entregarse en la celebración de la vida, esa actitud participativa que representa Maxime, eso que podemos llegar a ser si abrimos nuestras esclusas, y no nos resignamos a la escéptica resignación del hastío como costumbre irrevocable e inevitable.



J'ai rêvé d'une gloire obscure—dijo en una ocasión Sautet. Algunos se empeñan en que esa premonición se convierta en realidad. No obstante, sirvan estas líneas para iluminar momentáneamente la oscuridad de esa gloria.

Notas

1. "Lo que hay de no-intencional en un acto es lo que presta un valor decisivo, y todo lo que en él parece premeditado, todo lo que se puede ver, saber, todo lo que llega a la consciencia, forma parte todavía de su superficie, de su piel, que como toda piel, oculta muchas más cosas de las que revela" (Nietzsche).

2. Como ha señalado Thierry Jousse (*Cahiers du Cinéma* 549, p. 19), sólo hay que echar una mirada a *Le goût des autres* de Jaoui y Bacri, para apreciar la influencia del Sautet época Dabadie, o *Pas de scandale* de Benoît Jacquot, un Sautet período Néron o Fieschi, o incluso *Ma saison préférée* de Téchiné.

3. Véase como ejemplo, la crítica de Quim Casas en *Dirigido por* (242, 1996) a propósito de *Nelly et M. Arnaud*, donde se califica el cine de Sautet como "balbuciente", manifestando "un trazado dramático muy endeble", para definir finalmente *Nelly et M. Arnaud* como "otro más de sus aparentes y distanciados ejercicios de estilo".

4. La idea de que los filmes de Sautet son un fracaso comercial, extendida entre casi todos los medios de comunicación, choca con la realidad. Un contacto telefónico a última hora con el Director general de cine (François Hurard, a quien agradecemos desde estas páginas su amable colaboración) del Ministerio de Cultura francés, nos ha definido a Sautet como un "autor de éxito regular y constante". Así lo hemos podido constatar al conocer algunas de las cifras, en entradas vendidas, de los filmes de Sautet: 2,8 millones para *Max et les ferrailleurs*, 2 millones para *François Paul et les autres*, 3 millones para *Les choses de la vie*, un cierto descenso para *Un cœur en hiver* y *Nelly et M. Arnaud*, con 1,5 millones, etc... cifras todas ellas que contrastan con la idea de un Sautet no-popular a causa de sus temas excesivamente aburguesados.

5. Claude Sautet nos cuenta lo que originó el guión: *entre los relatos que forman parte del libro "Un héros de nuestro tiempo" está uno que se titula "La princesa Mary" y que está situada en 1820 en el Cáucaso. Había allí un personaje moderno en el sentido negativo del término que fue lo que me atrajo. Que era capaz de seducir a una mujer por el placer de decirle después "No te quiero". Entrevi-*

ta en *Dirigido por* (nº 220, p. 34-37).

6. Según V. Amiel "La historia de Nelly y Arnaud está acabada, porque se basa deliberadamente en la imposibilidad desde el principio de acabarla" (*Positif*, 416, 1995).

7. "Sus personajes han envejecido con él", se ha dicho repetidamente. Se ha hablado mucho del parecido físico que existe entre Michel Serrault y el propio Sautet, propiciando la interpretación de que Sautet hablaba de sí mismo en *Nelly et M. Arnaud*.

8. Durante los años 70 Sautet retrataba el malestar de una burguesía siempre estática y en crisis (T. Jousse habla de "encasillar a los personajes bajo el yugo de un determinismo socio-profesional que los devuelve de forma casi caricatural a una imagen establecida de ellos mismos y de la sociedad en la que viven" (*Cahiers du Cinéma*, 459, 2000). Con *Un cœur en hiver* y *Nelly et M. Arnaud*, el retrato deja de ser social para convertirse en retrato psicológico, donde el determinismo es de orden emocional, y los personajes se ven perdidos ante un desorden creado por un conflicto azaroso.

9. Hace construir para *Nelly et M. Arnaud*, por ejemplo, un sofá a medida para que Michel Serrault, una vez sentado, no esconda el rostro de Emmanuelle Béart, presente en el mismo campo visual. Su meticulosidad alcanza grados de obsesión en 1993, cuando inicia, con Béatrice Valbin (especialista en la restauración de películas), la "limpieza" de algunas escenas consideradas por Sautet como superfluas e innecesarias (4 minutos para *Vincent, François, Paul et les autres...*, 1 minuto para *Les choses de la vie*, entre otras).

10. Alain Masson ("Nelly et M. Arnaud: un accord silencieux"; *Positif*, 416, 1995).

11. Véase el maquillaje o máscara evidenciada con la que se presenta Camille a Stéphane cuando le reprocha su actitud, cuando busca un porqué. Es la máscara de quien no sabe usarla: *la pasión por el consenso (avenencia), es el caballo de Troya del Mal, porque enfrentarse al mal implica la voluntad de actuar con audacia e implacabilidad* (Josep Ramoneda).