



Olivier De Bruyn

## La vraie vie

*Bar des rails*



Un adolescent qui rêve confusément d'absolu : Marc Vidal (Richard) dans *Bar des rails*.

**B***ar des rails* est un premier film authentique, aux antipodes de tout maniérisme. C'est de réalisme et uniquement de réalisme dont il est question ici ; le cinéma de Cédric Kahn échappe à la tentation de la gratuité esthétique pour serrer au plus près les personnages dans leur intime vérité.

L'intrigue du film tient en quelques lignes. Comment un adolescent qui vit avec sa mère tombe amoureux de sa voisine, serveuse occasionnelle dans une boîte de nuit et jeune maman d'une petite fille. Le film racontera les déchirements successifs et les moments furtifs de bonheur entre ces deux solitudes : Richard et Marion. Au début du film, Jeanne, la mère de Richard, pénètre dans la chambre de ce dernier et s'étonne de le voir encore éveillé. Richard, qui guettait Marion de sa fenêtre, justifie alors son insomnie : « C'est sûrement psychologique. » Si *Bar des rails* était un de ces grands films malades un peu intimidant pour le spectateur, on pourrait sans nul doute considérer cette réplique comme la clé rassurante du film. En fait, ce dialogue

constitue un véritable pied de nez initial de Cédric Kahn envers le public. S'il y a en effet quelque chose que le jeune cinéaste fuit comme la peste, c'est bien la psychologie, la tentation explicative qui mâche le travail au spectateur, cantonnant les caractères dans un cadre préétabli, ôtant aux personnages la complexité dont ils ont pourtant tellement besoin pour devenir vivants sous nos yeux.

D'où viennent ces personnages, quel est leur itinéraire, nous n'en saurons rien, et c'est tant mieux. Pas d'explication quant au célibat de Jeanne, pas d'explication quant à la maternité de Marion. Les personnages sont posés là, pour une heure quarante-sept de pellicule, venus de nulle part, ils y retourneront à la fin du film. Impossible pour nous à ce moment-là de deviner ce qu'il adviendra d'eux. Pendant le film, le cinéaste se garde d'expliquer faits, gestes et paroles. C'est de ce pari behavioriste que naît la qualité essentielle du cinéma de Cédric Kahn ; parce qu'il entend nous montrer des personnages vivants, c'est inévitablement l'ambiguïté

qui devient le motif dominant. Dans *Bar des rails*, les personnages sont agités par des mouvements contradictoires qu'il ne s'agit pas d'expliquer rationnellement, mais de montrer avec le plus d'honnêteté. Nous voici donc face à un film étonnamment juste. Juste d'abord dans la peinture de la passion, si le film demeure pudique et refuse l'hystérie, c'est pourtant bien de bruit et de fureur dont il est question. Richard est un adolescent, ce dont il rêve confusément, c'est d'absolu. Toute entrave à son désir de l'instant est une déchirure. Dès lors, les ruptures sont fréquentes. Il désire Marion, mais pas forcément « comme ça », pas nécessairement « à ce moment-là ». Quand la tension est trop forte, il s'en va, il fuit. Marion, elle, attend. Dans cette chambre d'hôtel qui devient le lieu privilégié des amants (lieu vierge, à l'écart des contingences extérieurs, il est également celui du rêve idyllique de Marion – petite fille), elle désire de toutes ses forces l'éclosion d'un amour pur et fort. Le spectateur pressent que l'héroïne porte un passé plutôt lourd, mais ici comme ailleurs,

rien ne viendra confirmer cette hypothèse. Mais l'attente de Marion ne se nourrit que d'elle-même. Elle n'est pas synchrone avec la réalité intérieure de Richard. Lorsque les deux amants sont ensemble, réunis physiquement, ils ne font que se croiser. Les rares moments d'union véritable ne sont pas consécutifs à des dialogues de réconciliation mais fruits du silence, de l'hésitation. Ainsi les deux scènes où nous les voyons faire l'amour sont significativement précédées par leur mutisme : la première fait suite au sommeil de Richard, la seconde à une déambulation dans la fête foraine, à la scène du bal ; les deux fois, c'est une dynamique des corps qui s'exerce au profit du langage.

Cédric Kahn parvient à saisir ce qu'on ne voit que trop rarement au cinéma, les temps morts, les corps qui ne savent pas toujours où se mettre, les paroles rentrées. L'amour est ici le résultat hasardeux d'une rencontre entre des regards timides, des gestes incertains, maladroits. Ce sont des moments en creux, les plus durs à fixer, que *Bar des rails* nous montre en temps réel. Pas d'afféterie ni de systématisme, Cédric Kahn filme la réalité dans sa crudité, il nous rappelle des choses simples, qu'une allumette ne s'enflamme pas nécessairement dès la première friction, qu'un sommier, dans une chambre d'hôtel vieillotte, ça grince terriblement. Ces détails qu'il parvient à capter à force de longs silences sont le résultat d'un travail énorme réalisé sur les physiologies, les déplacements des acteurs. C'est de cette faculté à saisir le trouble intérieur et ses répercussions (lors de la scène au supermarché, lors des rencontres au café, pour ne citer que deux exemples) que l'on peut reconnaître en Cédric Kahn un authentique metteur en scène.

Mais le film ne se contente pas de suivre les deux amants au gré de leur difficile passion. Leurs séparations répétées donnent à la fiction l'occasion de se développer ailleurs, principale-

ment dans l'environnement de Richard. C'est Richard, en effet, dont nous épousons la plupart du temps le point de vue. Il n'est pas rare que la caméra portée à l'épaule (accentuant par ses soubresauts l'impression de réalité) se tienne à ses côtés et devienne ainsi son double, en quasi-caméra subjective. Cela donne lieu à de superbes plans sur Marion, la caméra tourne autour du lit et devient alors épouse du regard sensuel posé sur l'amante. Ou encore, elle surprend Marion lors de sa toilette, et le spectateur devient objectivement complice d'un amour naissant, mais surtout, comme le personnage, intrus dans une intimité nouvelle.

Richard donc, est plutôt solitaire. Il vit entre sa mère, sa sœur et quelques

Les promenades et dialogues avec Alexandre, outre leur évidence comique (le film est plein d'humour), sont autant de moments de bonheur vrai car profondément authentiques. De même, les scènes avec la mère, notamment celle du repas d'anniversaire, sont miraculeuses. Il émane d'elles une impression de réalité qui donne au film une valeur documentaire au sein de la fiction. Il faut ici souligner l'excellence de tous les acteurs. *Bar des rails* est de ces films où l'interaction metteur en scène-acteurs est condition *sine qua non* de la réussite finale. Confirmation donc, pour Brigitte Roüan (Jeanne) et Fabienne Babe (Marion), qu'on a rarement vues aussi bonnes. Révélation pour Marc Vidal (Richard) dont on entendra cer-

tainement reparler très bientôt. Félicitation pour tous les autres qui contribuent beaucoup à la cohérence du film.

La réussite du pari réaliste de *Bar des rails* tient également pour une part non négligeable au travail exercé sur la bande-son. Si les voix des personnages sont parfois saturées, inaudibles, ce n'est pas par gratuité ou par mépris pour le spectateur. Kahn parvient simplement à fixer une vérité du sentiment dans un au-

delà de la parole, dans le mouvement des corps notamment. C'est tout le talent du cinéaste de saisir, dans le chuchotement ou dans l'enchevêtrement des voix, une réalité bien supérieure qualitativement à celle qui pourrait s'exprimer (s'expliquer) dans un dialogue signifiant. Ici encore on pense à Pialat, et notamment aux scènes de repas qui, de *Loulou* à *Van Gogh*, sont un des motifs récurrents de son œuvre. C'est la même faculté que l'on retrouve dans la caméra nerveuse de Kahn, celle de capter quelque chose de tendre et d'inespéré en passant d'un personnage à un autre.

Mais l'attention au réel n'exclut pas la construction. *Bar des rails* est également un film plein de maturité où, si la



Un moment d'union rare : Marc Vidal et Fabienne Babe.

copains. C'est peut-être dans les scènes où le héros est aux prises avec l'un ou l'autre de ces personnages que le talent de Cédric Kahn est le plus détectable. Echappant à la psychanalyse de cuisine qui lui tendait les bras (Richard vit entouré de femmes, est curieux du corps de sa sœur, etc.), le cinéaste profite des situations auxquelles est confronté son personnage pour délivrer de véritables bouffées de réel comme on n'en voit que chez les plus grands, dans cette tradition des grands voleurs de moments de vérité, de Renoir à Pialat.

Rarement, en effet, on a vu à l'écran des jeunes aussi parfaitement justes. Rien ici dans l'évocation de l'adolescence qui s'apparente au stéréotype.



priorité est donnée à l'instant et aux surprises qu'il contient, Kahn montre qu'il sait bâtir la charpente de sa fiction. Je ne donnerai qu'un exemple. Si le film, malgré son intrigue minimale, donne une telle impression de densité, c'est grâce au travail réalisé sur le temps, notamment au niveau des ellipses. Se déroule ainsi sous nos yeux une pratique de la suggestion qui permet au réalisateur de ne retenir que l'essentiel. Il en est ainsi quand Richard devient baby-sitter chez Marion. De la proposition de Jeanne à sa réalisation effective, nous n'aurons vu ni l'installation ni les tractations financières. Le personnage est saisi directement en situation. Liée au plan précédent qui nous montrait Marion travaillant dans la boîte de nuit, cette simple scène atteste un montage particulièrement réfléchi, qui rend tangible la rencontre prochaine. La narration s'est brusquement accélérée, le drame va pouvoir se nouer. Par une succession de plans courts, Kahn organise un cadre fictionnel efficace sans avoir recours à des explications psychologiques. De même, aux sports d'hiver, le rêve éveillé de Richard, concrétisé sur l'écran par un plan fixe surexposé, est enchaîné (par panoramique) à une scène où Richard se retrouve réellement devant le domicile de Marion, au retour de ces mêmes sports d'hiver, soit bien plus tard dans la chronologie calendaire. Kahn fait donc subir à son récit un véritable chevauchement temporel au sein d'une même séquence. Un tel talent dans le découpage, outre qu'il dénote un réel courage pour un premier film, cela s'appelle l'élégance.

Enfin, le choix qui a été fait de privilégier un lieu anonyme pour le déroulement de l'action, lotissement moderne dans une petite ville de province (lieu neuf, donc sans mémoire ; miroir exact de l'absence de psychologie qui marque les personnages), n'est pas indifférent à la réussite du film. *Bar des rails* n'aurait sans doute pas été le même situé à Paris ou dans une grande ville. La claustrophobie née du travail sur l'espace restreint de la petite cité donne au film plus qu'une atmosphère, un poids. Ici encore pourtant, Kahn n'en rajoute pas dans une évocation

misérabiliste de l'ennui en province. La ville est juste la toile de fond naturaliste où évoluent les personnages.

Le seul reproche que l'on puisse faire au film est relatif à sa durée. Un certain épuisement se fait sentir dans la dernière demi-heure et on craint – à tort heureusement – que le film

sombre alors dans une symbolique un peu lourde (les trains qui ne s'arrêtent jamais). Réserve minime devant un film plus que prometteur. Avec Cédric Kahn et Arnaud Despléchin (*La Vie des morts*), le jeune cinéma français tient deux cinéastes de grand talent.

O. B.

#### BAR DES RAILS

France (1991). 1 h 47. Réal. et scén. : Cédric Kahn. Image : Antoine Roch. Déc. : Thierry François. Cost. : Monic Parelle. Son : Dominique Veillard, Dominique Dalmasso. Mont. : Emmanuelle Castro. Mus. : Jimmy Oihid, Malka Family, Eddy Mitchell, Lenny Kravitz, Pascal Dubroca, Téléphone, Geoffroy Oryema. Prod. : Oury Milshstein, Sophie Barrat. Cie de prod. : Titane, BC Films, UGC Images, avec la participation du CNC et de Canal Plus. Dist. : Pierre Grise.

Int. : Fabienne Babe (Marion), Marc Vidal (Richard), Brigitte Roüan (Jeanne), Nicolas Ploux (Alex), Nathalie Richard (la serveuse), Estelle Larivaz (Béatrice), Patrick Perez (Michel), François Decaux (le père), Dan Herzberg (Jean-Luc), Guy Pannequin (l'amant de Jeanne), Suzanne Costa, Stéphanie lafrate, Estelle Peron (les filles), Athenaïs Kebir-Brottes (la fille de Marion), François Bert (le serveur), Dominique Vorgeat (Solange), Aline Guidicelli-Martin (patronne de bar).

(Voir aussi le compte rendu du festival de Venise 91 dans notre n° 369, p. 60.)



Une Fabienne Babe (Marion) qu'on a rarement vue aussi bonne.

# Je voulais être étonné

**Comment êtes-vous venu au cinéma ?**

J'ai appris sur le tas, d'abord comme stagiaire en travaillant sur un tournage, ce qui ne m'a pas plu. Ensuite, j'ai bifurqué vers le montage, en devenant notamment stagiaire sur le film de Pialat, *Sous le soleil de Satan*.

**Vous y avez beaucoup appris ?**

A tous les points de vue car le montage est une étape extrêmement synthétique où l'on se trouve un peu comme sur un pigeonier, avec une vue sur tous les autres métiers du cinéma. D'un autre côté, mon expérience de monteur m'a un peu desservi quand je suis passé à la réalisation de mon court métrage, *Les Dernières Heures du millénaire*, puisque je n'ai pas su résister à la tentation de monter le film moi-même. Résultat, je me suis planté et cela m'a servi de leçon pour le long car j'ai pris du recul, comprenant qu'il est bénéfique de collaborer avec un monteur.

**Quelle est la plus lointaine origine de *Bar des rails* ?**

Parallèlement à mon travail de monteur, j'écrivais des scénarios. D'ailleurs au départ, quand j'ai décidé de m'orienter vers le cinéma, je ne connaissais personne et la seule manière pour moi d'avoir l'impression de faire du cinéma, c'était d'écrire. Et ce n'était pas évident car je n'avais à la base aucune vocation de scénariste ni d'« écrivain de cinéma ». Je n'en ai toujours pas d'ailleurs ! Mais par la force des choses, j'ai commencé à écrire des histoires, je les ai fait circuler et j'ai pu rencontrer des gens. Un scénario a notamment attiré l'attention de Michel Andrieu, qui m'a exprimé son désir de le réaliser. Moi, j'étais ravi de trouver un metteur en scène intéressé par mon travail, car à cette époque j'écrivais sans l'intention de réaliser moi-même.

Dans ce scénario confié à Andrieu, il y avait des thèmes qui m'étaient proches, et que j'ai réinjectés dans une autre histoire que je voulais réaliser moi-même. Le thème de la province, en particulier, y était déjà présent, et je me suis dit que je pourrais aller encore plus loin pour exprimer ce que

l'on éprouve quand on vit adolescent dans une province où l'on se sent loin de tout, coupé du monde et du cœur des choses. C'est donc dans ce premier script que se trouve la plus lointaine origine de *Bar des rails*.

**Vous avez aussi collaboré à d'autres scénarios ?**

Oui. Sur le montage de *Satan*, j'avais travaillé avec Yann Dedet, qui ensuite, m'a fait collaborer à l'écriture de son projet de long métrage : *Camp retranché*. Je suis aussi intervenu sur les dernières moutures d'*Outremer*, le film de Brigitte Roüan. A côté, j'avais commencé à écrire *Bar des rails*, à raison d'un mois par an pendant deux ans. Ce scénario a donc bénéficié de mon expérience de scénariste sur les autres films. Tous les gens que j'ai rencontrés m'ont appris quelque chose, en bien ou en mal.

**Le sujet de *Bar des rails* est-il d'inspiration autobiographique ?**

Non, mais il m'est néanmoins très personnel. J'ai trouvé les décors en faisant mes repérages dans la Région Rhône-Alpes, pas très loin de chez moi. Le lotissement qu'on voit dans le film, il a l'air de ressembler à beaucoup d'autres lotissements, et pourtant j'ai eu du mal à le trouver. Le logement de Richard et de sa famille, nous l'avons aménagé dans la maison-témoin du lotissement ! Là, nous disposions pratiquement de conditions de tournage de studio puisque nos cloisons pouvaient coulisser. Pour les scènes de chambres d'hôtel nous avons un peu triché puisqu'elles sont toutes tournées à Paris. Nous étions obligés, car le bruit des trains nous empêchait de les filmer sur place.

**Vous aviez des comédiens en tête au moment de l'écriture ?**

J'ai tout de suite pensé à Brigitte Roüan pour le rôle de la mère. Pour Marion, c'était beaucoup plus flou car il s'agissait du personnage le moins écrit du film. La personnalité de la comédienne allait donc être déterminante. J'ai finalement choisi Fabienne Babe, même si ça modifiait un peu la conception du personnage tel qu'il

était dans le scénario. En effet, sur le papier, la différence d'âge entre Marion et Richard devait être plus marquée que celle qui existe entre Fabienne Babe et Marc Vidal. Par contre je trouvais bien qu'il soit plus grand qu'elle : cela rendait plus crédible leur couple. D'ailleurs je trouve qu'ils ne vont pas si mal ensemble.

**Vous avez mis du temps à trouver le garçon qui jouerait Richard ?**

Oh oui, là ça a été très long. Ça m'angoissait d'ailleurs, car je savais que si je me plantais sur l'acteur, ce n'était même pas la peine de faire le film. Aux essais avec lui par exemple cela a été très difficile car il ne voulait pas jouer. Mais finalement il s'est mis à l'aise peu à peu et il a apporté son univers au personnage. Je dois dire qu'il correspondait assez à l'idée que je me faisais de Richard quand j'écrivais le scénario. Ce qui est rigolo aussi, c'est que sa mère dans la vie est couturière ! Mais je ne crois pas qu'il se reconnaissait particulièrement dans le personnage. Il aimait bien le personnage, c'est tout.

Ce que je peux dire sur le choix des comédiens, c'est que j'ai su que mon casting fonctionnait le jour où je les ai vus s'embrasser pour la première fois : on y croyait.

**La bande-son semble avoir beaucoup retenu votre attention. Je pense à des contrastes saisissants entre le caractère feutré, voire marmonné de certains dialogues et des chansons assourdissantes que l'on entend off, ou des bruits dont vous avez volontairement monté le volume au mixage. C'est très net dans les premières séquences par exemple.**

Oui, et j'aurais même voulu aller plus loin dans ce sens. Mais au mixage, je me suis rendu compte que le son optique nous limitait pas mal dans les graves et les aigus. Par exemple, il y avait sur la bande magnétique un bruit de train qui passait, très percutant et qui a beaucoup perdu à être transféré en optique.

Quant à ces contrastes que vous évoquez, j'y avais pensé avant le tournage ; cela faisait partie de ce que je voulais faire passer dans le film.





Comme nous tournions dans des lieux extrêmement bruyants, je voulais retrouver ce vacarme. Pour tous les bruits du quotidien, j'ai choisi de ne rien atténuer : quand Richard mastique son croissant avant de se mettre au lit avec Marion par exemple... ça rajoute de la trivialité, et j'aime bien la trivialité.

Le son dans le film est presque subjectif, même pour les silences : dans la vie il y a aussi des moments où l'on s'abstrait et où l'on n'entend plus rien.

*Le film refuse la psychologie et cela se sent dans votre manière de présenter les personnages. Ils ne parlent que très rarement d'eux-mêmes et ne justifient jamais leurs actes par des paroles. Vous donnez à voir des comportements sans avoir peur de jeter le spectateur dans des scènes où l'on ne connaît pas encore les gens. Je pense en particulier à la première scène où l'on voit Marion, la nuit, qui est très énigmatique, et également à celle qui met en scène*

*Richard et son père. On ne comprend que très progressivement que c'est sa voisine et son père... Comme dans Love Streams de Cassavetes, où on mettait un certain temps à comprendre que Gena Rowlands était la sœur de John Cassavetes.*

Merci de le dire, car j'aime beaucoup Cassavetes. Chez lui l'humain prime. Les personnages ont pour moi leur vie propre, et le film doit devenir leur témoin.

*Y a-t-il eu des moments d'improvisation pendant le tournage ?*

Non, pas beaucoup, mais les acteurs étaient quand même dans un état proche de l'improvisation tout le temps. Nous nous laissions cette possibilité-là. Les comédiens restaient d'une manière générale assez libres.

*Avez-vous fait des répétitions avant*

*Un peu avec les adolescents, mais je ne leur ai jamais fait jouer des scènes du scénario car je comptais sur leur spontanéité au moment du tournage. J'attends beaucoup du premier contact des acteurs avec les scènes, et du coup, je ne voulais pas les leur livrer trop tôt. D'ailleurs, pour tout vous dire, nous avons fait des lectures du scénario avant de tourner, et pen-*



Elle paraît plus immature, l'amour la rend naïve (Fabienne Babe).

*nant ces lectures, il s'est produit des choses que nous n'avons jamais retrouvées après, en tournant. Au cours du casting, surtout avec les adolescents, j'écrivais de petites scènes qui n'avaient rien à voir avec le scénario mais que je leur demandais de jouer devant moi. Avec Brigitte Roüan, nous n'avons pas répété. Ni avec Fabienne Babe d'ailleurs. Avec elle, nous avons surtout parlé. Il s'agissait surtout d'une mise en confiance.*

*Comment avez-vous choisi Fabienne Babe ? Avez-vous été influencé par l'un de ses rôles précédents ?*

Oui, le rôle qu'elle tenait dans *De bruit et de fureur*, de Brisseau. Enfin, pas exactement son personnage dans ce film-là, mais surtout sa présence. Elle collait à l'idée que je me faisais de Marion car je ne voulais pas que cela devienne l'histoire d'une femme per-

*n'était pas non plus un film sur un apprentissage sexuel. Il fallait qu'il y ait beaucoup d'innocence chez cette fille, pour qu'on y croit. Par moments, elle paraît même plus immature que lui, et c'est ce qui est beau. D'ailleurs la seule véritable construction du scénario, c'est qu'il y avait à un point donné un système de vases communicants. Au départ c'est Richard l'ado, c'est lui la personne en état de demande et d'infériorité, et puis, progressivement, c'est elle qui bascule. L'amour la rend naïve.*

*Il y a aussi une grande crudité dans les rapports frères-sœurs.*

Vous trouvez ? Moi, je crois que cela se passe ainsi chez beaucoup de gens. Il y a des conflits, comme dans toute famille. Mais je ne pense pas que ce soit outré. Forcément, comme c'est un film, on se dit : « C'est violent. » Le cinéma, c'est bien connu, a un effet de loupe. Mais je vous assure que si vous mettiez une caméra dans les familles, vous verriez que les gens s'y parlent

très mal. C'est vrai, on peut balancer plein de trucs à la figure des gens de sa famille puisqu'on sait que leur amour vous est acquis d'office.

La sœur est peut-être un peu agressive, mais ça existe. Ce que je peux dire, c'est que tout dans le film fonctionne sur les rapports de force entre les personnages. A plus forte raison quand il y a de l'amour entre eux.

*La scène où Richard abîme son blouson en le jetant contre les murs est très forte, très métaphorique.*

Vous savez, j'écris de manière très instinctive, ce que je fais n'est pas vraiment pensé ni construit. Ce scénario, je l'écrivais vraiment comme si j'avais été dans la peau de Richard. Donc, ce geste, c'est un peu comme une explosion : il extériorise subitement tout ce qu'il a accumulé. Comme il n'est pas très porté sur la communication par

autrement, voilà. De plus, il revit à ce moment-là tout ce qu'on vient de lui dire sur le blouson. On retrouve aussi cette violence quand il pousse la petite fille, et c'est quelque chose qui peut choquer.

*Les scènes d'amour physique sont volontairement plus pudiques que celles qu'on a l'habitude de voir dans le cinéma français. Marion et Richard ne sont jamais montrés complètement nus, ils se camouflent au contraire sous des couettes et des couvertures, même quand ils se déshabillent.*

Leurs rapports sont pudiques. Ce serait une autre histoire, on les verrait nus tous les deux plus facilement. Marion, c'est aussi une fille qui met en scène son histoire d'amour, donc quelqu'un qui a un problème avec la réalité. Notez quand même que cette pudeur disparaît au fil de leurs rapports. La dernière scène d'amour entre eux est même assez crue.

Moi, personnellement, je suis assez pudique.

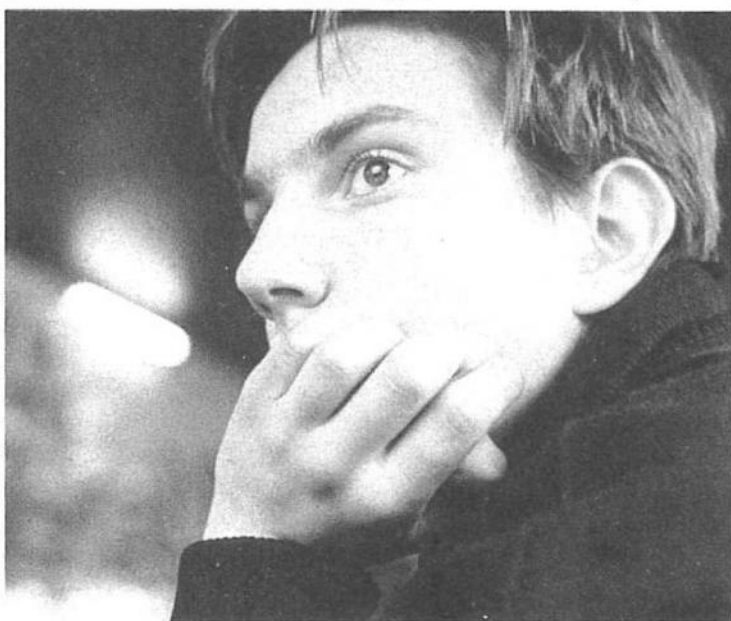
*Pour le découpage, vous jouez beaucoup sur la durée. Vous faites de nombreux plans-séquences.*

Il y a même des plans-séquences coupés. J'ai tourné délibérément « en grande longueur », par goût, car dans les plans-séquences il se passe des choses que l'on ne retrouve pas si l'on morcelle. D'un autre côté, tourner de cette manière donne beaucoup plus de mal à maîtriser le rythme du film. Donc je suis obligé de couper pour pallier à ces baisses de régime. Pour le découpage d'une scène, j'avais des idées à l'avance, mais je laissais aussi une énorme place à la spontanéité. J'étais aidé en ce sens par mon cadreur.

Personnellement, j'ai tendance à penser qu'il y a un ou deux bons endroits pour placer la caméra, un ou deux endroits où l'on peut filmer toute la scène.

*Comment avez-vous recruté vos techniciens ? Ils avaient déjà travaillé sur votre court métrage ?*

Sur le court métrage, il n'y avait que quatre personnes. Ce n'était donc pas vraiment un vivier pour constituer une équipe de long métrage. D'une manière générale, avec les techniciens, nous sommes toujours d'accord avant de commencer le tournage. Je discute avec



**Il n'est pas très porté sur la communication (Marc Vidal).**

eux et c'est merveilleux, tout le monde fait le même film. Ça se complique un peu une fois qu'on est face au concret : les opérateurs, par exemple, ont toujours tendance à vouloir faire une image plus belle que celle qu'on leur a demandée. Ce que je comprends tout à fait d'ailleurs. Pour ce film, j'ai donc pris surtout des gens avec lesquels je me sentais bien humainement. Ils n'avaient pas toujours une grande expérience, mais ils avaient envie de faire le film, c'est tout. Avant de tourner une scène, nous faisions des mises en place. J'empêchais les comédiens de jouer, et nous nous intéressions à leurs emplacements et aux mouvements du cadre – il y a beaucoup de caméra à l'épaule dans le film.

*Était-ce un choix délibéré de tourner caméra à la main ?*

J'aime bien, et cela permet de coller aux personnages. Je ne déplace la

*Et le plan « surexposé » du rêve ? En aviez-vous prévu d'autres ?*

Oui, mais je ne les ai pas tournés. C'est vrai que ce plan jure un peu avec le reste du film ; en même temps je n'avais pas envie de le couper car on en retrouve un écho dans la « réalité », plus tard, lorsque Richard pose à Marion la même question que celle qu'il lui posait dans le rêve. Mais la réponse qu'elle donne est différente. C'est peut-être un peu thématique, mais comme je ne reprends pas le procédé au cours du film, je trouve que ça va.

*Le personnage de la mère est aveugle à ce qui l'entoure. A aucun moment elle ne se doute de la liaison de son fils avec Marion. Quand elle danse seule dans la cuisine, elle ne remarque même pas que Richard est dans la pièce et qu'il l'observe.*

C'est une femme simple, qui vit dans son monde à elle et qui rêve d'un grand amour. Je la vois comme un personnage assez loufoque, très bavarde – c'est la seule dans le film à

l'être. Elle se comporte comme une gamine, notamment avec l'homme qui la quitte au petit matin. Elle n'a rien vu de tout ce qui s'est passé, comme vous dites, et pourtant c'est elle qui donne – sans le savoir – la « morale » du film à la fin. Tous les personnages sont un peu marginaux, à côté de la plaque.

*Vous ne montrez pas vraiment les réactions des gens qui sont témoins de leur histoire. Je pense à la petite serveuse du bar notamment, qui voit bien où Marion veut en venir avec Richard, mais vous ne vous attardez pas sur elle.*

Il y a un plan où nous la voyons s'éclipser, après que Marion a rejoint Richard près de la fenêtre. Ce que je voulais montrer, quand Marion arrive dans le bar, c'est qu'elle ne va pas tout de suite vers lui : elle est embarrassée, elle n'assume pas. Le côté voyeur des





pas. De plus, nous avons toujours peur du regard des autres, de l'opinion des autres, mais la plupart du temps, les autres se fichent pas mal de ce qui vous arrive. La peur du regard de l'autre, elle est aussi dans leur relation : c'est pour cette raison qu'ils se cachent aussi l'un de l'autre.

*Vous avez délibérément laissé la fin un peu ouverte, avec cette dernière scène dans le stade désert. Comment voyez-vous l'avenir de Richard et celui de Marion ?*

Richard, lui, a vécu une expérience. A lui d'en tirer des enseignements ou non. En ce qui concerne Marion, c'est plus triste car elle n'évolue pas, elle veut seulement vivre sur l'émotion.

On a l'impression que dans dix ans, elle sera toujours la même. A la longue, elle parviendra à se débarrasser de cette histoire, jusqu'à ce qu'elle tombe de nouveau amoureuse.

*Pourquoi avez-vous situé cette dernière scène dans un stade ?*

Je ne sais pas, un psychanalyste pourrait peut-être répondre... Pourquoi le stade ? Parce que c'est un endroit qui trimalle plein de choses, c'est un lieu où l'on peut s'échapper de la réalité ; et c'est important pour Richard. Quand il monte sur la montagne, c'est aussi pour ça...

*Alex, le copain de Richard, est aussi décalé que lui...*

Oui, si ce n'est qu'Alex est beaucoup plus voyeur que Richard. Leurs rapports à tous les deux sont d'ailleurs assez particuliers, ce ne sont pas vraiment de grands copains, Richard n'est pas très sympathique avec Alex. C'est assez sauvage entre eux. Ce que je peux dire, c'est que Richard intrigue énormément Alex. C'est la raison pour laquelle il lui pose toujours des questions sur Marion. Quand Alex va porter le message de Richard à Marion, c'est par pure curiosité : il veut la voir de près.

Toute cette partie du film est celle qui est le plus classiquement écrite. On montre Alex qui cherche à intriguer et qui ne rapporte pas la vérité à Richard sur ce que lui a dit Marion.

Leurs rapports sont pudiques : Fabienne Babe et Marc Vidal dans *Bar des rails*.



Alex est le type même du garçon qui intrigue, mais il reste émouvant.

*Comment avez-vous tourné la scène où Richard danse avec Marion dans la discothèque ? Avez-vous fait des répétitions ?*

Non, pas du tout. Nous sommes arrivés dans un vrai bal, nous avons pris la caméra, mis la chanson que nous voulions et nous avons filmé. Cette scène, je ne pouvais l'imaginer que sur la durée. C'est aussi une question d'amour envers les personnages : j'avais envie de m'attarder sur eux, dans cet endroit où ils échappent à leur petite vie bien réglée. Leurs corps parlent - c'est flagrant pour Alex par exemple, qui se libère de son image introvertie. C'est le seul moment vraiment heureux du film. Nous en avons fait trois prises : une sur Richard et Marion, une autre sur les danseurs et une sur l'adolescente.

*En moyenne, combien faisiez-vous de prises pour chaque séquence ?*

Trois ou quatre, mais à chaque fois avec des différences. J'insistais bien là-dessus auprès des acteurs : je voulais quelque chose de différent dans le jeu à chaque nouvelle prise. Je voulais être étonné ; cela ne m'intéressait pas de revoir plusieurs fois la même chose.

*Vous sentez-vous proche de quelqu'un comme Pialat, avec qui vous avez travaillé ?*

J'adore Pialat. J'adore son cinéma et je le respecte, lui. Mais je n'ai pas essayé

de l'imiter car pour moi, il est inimitable.

*En tant que spectateur, quels cinéastes appréciez-vous ?*

En France, Pialat, Eustache, Rozier.

Contrairement à d'autres qui recherchent le réalisme d'une manière un peu sévère, tous trois ont une note humoristique qui me plaît bien. Rozier, c'est assez burlesque comme cinéma. Comme Pialat, il impose au spectateur de regarder les gens. Ces cinéastes ne font pas des films pour faire aimer le cinéma, mais au contraire pour faire aimer les gens. On retrouve cela chez Cassavetes, en plus fort. J'aimais beaucoup les films tchèques de Milos Forman, ou *Wanda* de Barbara Loden. Mais comme je vous l'ai dit, je ne suis pas vraiment cinéophile.

*Le film fini est-il différent du scénario ?*

Un peu. Certaines scènes ont été coupées ; des personnages ont pris une plus grande importance : je pense aux deux adolescentes, qui appellent Alex et Richard quand ils sont à la fenêtre. Tout ce qui était proche de la vie a pris de l'importance. Par exemple, le rôle de la copine de Marion, joué par Nathalie Richard, c'est une création de la comédienne.

Moi, j'ai tendance à trouver que les personnages sont plus forts dans le film qu'ils ne l'étaient dans le scénario. C'est normal, non ?

(Propos recueillis à Paris le 28 novembre 1991.)