

C'est à vingt-cinq ans, en 1991, que Cédric Kahn a réalisé son premier long métrage, *Bar des rails*, un film fragile mais si tenu que, alors, nous avions déjà voulu en rencontrer l'auteur. Il a tourné en 1994 *Trop de bonheur*, en 1997 un téléfilm, *Culpabilité zéro*, qui l'ont confirmé comme valeur sûre du nouveau cinéma français. En février 1997, il est l'un des 59 signataires de la première liste des réalisateurs qui appelaient à « désobéir » à la loi frappant les étrangers en situation irrégulière. Il assume la cohérence recherchée par sa génération, entre création artistique et implication dans le présent conflictuel.

En 1991, Cédric Kahn se disait pessimiste et pudique. Il est évident aujourd'hui que cet admirateur des premiers films de Forman, ou de cinéastes tels qu'Eustache, Rozier et Cassavetes, est aussi passionnément qu'eux attaché à la quête difficile du trouble intérieur inscrit dans la réalité crue. À moins qu'il ne travaille encore la même déception qu'il résumait en une formule caractérisant *Bar des rails* : « Une histoire qui déraile. »

Dans *L'Ennui*, est-ce Martin – le bavard, l'hystérique – qui déraile, ou bien Martin d'une part, Cécilia de l'autre, sont-ils chacun sur leur rail, en des trajectoires parallèles qui ne peuvent se rejoindre ? Avec *L'Ennui* (dont il emprunte le sujet à un roman d'Alberto Moravia déjà porté à l'écran, en 1963, par Damiano Damiani), Cédric Kahn prend beaucoup de risques. Par une distanciation qui est d'ordre esthétique et moral, il se démarque du naturalisme, et il exprime ainsi – même si cette affirmation peut sembler paradoxale – une maturité en effet pudique.

Charles Berling
Sophie Guillemin
L'Ennui



L'ENNUI, C'EST D'ÊTRE UN. Un seul. Martin (Charles Berling) est séparé de sa femme, Sophie, qui s'épanouit dans la (bonne) société. Sophie est en phase avec les autres. Avec l'autre au point d'en accepter – brutalités subies à l'appui de la démonstration – la révélation de ses aptitudes masochistes. « *Fais-moi mal, Johnny* », chantait Magali Noël. La chanson est de Boris Vian : il y a dans le film un peu de son humour vachard, de sa dérision à portée déstabilisante. *L'Ennui* est un film qui déstabilise. Revenons à Martin qui n'est qu'un, tellement isolé dans la réception d'anniversaire de Sophie qu'il est l'autre des autres. En quelques rencontres vaines et paroles vaines dans ce milieu sophistiqué, le vide et le vertige du vide sont palpables. On pense aux *Dames du Bois de Boulogne* sans que l'indifférenciation bourgeoise en apesanteur et l'inaptitude à être de Martin n'impliquent une disponibilité d'ordre métaphysique. Un malaise, peut-être.

Détaché de Sophie et de son métier d'enseignant, Martin est bien désemparé, mais son désarroi ne relève pas de l'ennui tel que Moravia l'a voulu. Le jeu frénétique de Charles Berling le charge d'une impatience qui en change la tonalité. Qui le débarrasse de la mélancolie, de la complaisance morose qu'on lui prête. Martin n'est pas un dépressif qui, pour se maintenir dans la normalité, trouverait un dérivatif dans une activité sexuelle intense. Son cas serait trop banal, et Cédric Kahn, qui travaille avec Laurence Ferreira Barbosa, sait que *Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel*.

Martin est d'emblée exceptionnel par son comportement vibronnaire. Lors de séquences troublantes, il approche le mystère d'un couple étrange. Dans une rue de Pigalle, il voit le geste furtif d'un homme sur la nuque de la femme qui le laisse seul sur le trottoir. Il assiste ensuite à

une scène violente dans le bar où l'homme s'est réfugié. Il tente en vain de nouer une relation avec cet homme au-delà du désespoir, inatteignable déjà. L'inconnu rappelle fugitivement le Marlon Brando d'*Apocalypse Now*, et par association mentale logique on songe aussi à celui du *Dernier Tango à Paris*. Le film de Cédric Kahn ne navigue pas toujours en si hautes eaux, mais, grâce à Robert Kramer, étonnant dans ce rôle fugitif, il ne leur est pas étranger. La tragédie de Meyers – l'inconnu a laissé son adresse à Martin qui, lorsqu'il se rend chez lui, y apprend sa mort – relève d'un fatum dont Martin, à son tour, devient l'objet.

Je devine la surprise que ce dernier mot peut inspirer à qui a vu le film. Le destin de Meyers et de Martin s'appelle Cécilia. Elle est beaucoup plus jeune qu'eux. Sa corpulence

n'a d'équivalent que dans la sculpture, du côté de l'inexorable présence au monde des femmes de Maillol. Elle ressemble aussi aux femmes massives que Picasso a peintes vers 1920-1922. Son front est bas, son visage large, ses yeux vastes au point d'être aussi gênants lorsqu'elle baisse les paupières que lorsqu'elle dirige son regard immensément neutre sur nous. Telle la femme d'un pastel de Picasso souvent reproduit, *La Lecture*, Cécilia incarne l'inexprimable totalité de l'être. En

L'Ennui

Différence des sexes

FRANÇOISE AUDÉ

elle, la matière plombe la chair. Primitive comme une divinité néolithique, elle est un fait de nature. N'est-ce donc pas elle la femme-objet ?

Peintre, Meyers avait reproduit et répété obsessionnellement la figuration de son corps. Il est mort en lui faisant l'amour. Par un effet de captation complexe, Martin prend sa succession auprès de Cécilia. Il est à la fois tenté par l'expérience de l'absolu qu'il prête à l'artiste et intrigué par le mystère de cette fille sans charme, quasi mutique, pas même animale tant est sereine, en elle, l'immanence du désir.

Leurs rencontres sexuelles ont l'étrangeté de l'acte brut, de la nudité sans érotisme, de la virilité sans pouvoir de possession. Quand Martin essaie d'humilier Cécilia en l'obligeant à le servir (« *Va éteindre la lumière, le gaz...* »), il n'obtient d'elle qu'une soumission gestuelle qui le renvoie à l'impossibilité de la dominer. Quand il s'introduit chez elle et découvre ses parents, il s'enfonce un peu plus dans le mystère : la mère est peut-être consciente de la conduite réelle de sa fille, mais elle est aussi impuissante que le père sans voix (silence évidemment symbolique de son absence d'emprise sur sa fille).

Martin interroge Cécilia avec insistance, il veut atteindre ce qui, en elle, résiste à s'exprimer. Alors qu'il pénètre son corps jusqu'à l'épuisement, elle est de moins en moins pénétrée de l'importance exclusive de leur relation. Elle a un autre amant et ne s'en cache pas. Emporté par ses questions théoriques et sans effet, Martin parle, court, s'agite. Bien que le découpage aménage des ellipses temporelles efficaces, cette succession de situations répétitives lasse le spectateur. Elle éclaire pourtant la finalité de l'activité névrotique de Martin, qui veut dominer : à défaut de la posséder, il propose à Cécilia le mariage, la maternité et même l'adultère par consentement mutuel. Elle refuse tout. Si être femme-objet, c'est dépendre du père, du mari, de la fonction maternelle ou du besoin sexuel, Cécilia ne dépend pas.



Elle est l'inverse d'une femme fatale Sophie Guillemin et Charles Berling

En revanche, Martin qui associe la virilité à la volonté de posséder (objectif culturel puisqu'il sait qu'il ne possédera Cécilia qu'aux yeux de la société et des institutions), Martin est bien plus dépendant. Il dépend de son patrimoine moral et (disons-le pour satisfaire Noël Burch) de son aliénation patriarcale. Remarquons aussi que, si Moravia s'en est tenu au mal-être du mâle latin, le Martin de Cédric Kahn est l'auteur de ses fantasmes de domination. Le cinéaste le souligne par l'hallucination qui, au final, fait apparaître Cécilia dans l'enveloppe d'une prostituée blonde assise à côté de lui ; représentation folle, puisque Cécilia n'est pas vénale et surtout pas responsable de la conduite autodestructrice de Martin. La juger responsable de sa tentative de suicide serait admettre la légitimité de l'exigence d'appropriation de Martin.

Le but du film n'est donc pas d'adapter un roman d'introspection ancien. Il est d'en tirer prétexte pour réviser les valeurs admises dans le domaine de la définition des sexes et de leurs relations. Partons des sexes : chacun des acteurs choisis est l'archétype de son genre. Martin est l'emblème du genre masculin, Cécilia l'emblème du genre féminin.

Hyperactif, toujours en mouvement, Martin est verbalement et physiquement interventionniste, voire agressif. Cécilia est différente. Calme, mais pas passive (elle marche beaucoup et, dans le coït, n'est pas inerte), elle n'est que totalité charnelle tranquille. Cédric Kahn a voulu cet homme

chez qui la virilité est indissociable d'une démarche de conquête. Il a aussi voulu cette jeune femme hors norme, invulnérable, qui incarne le fait de nature. Comme en témoigne son acharnement à interpeller Cécilia dans le champ de la pensée, Martin est à la fois un fait de nature et le produit d'une culture qui fonde sa certitude d'être supérieur à Cécilia.

Soit. Je reconnais que, pour une spectatrice éduquée de la fin du XX^e siècle, le fait de nature féminin, en cet état brut, sans superstructure culturelle, est pénible à observer. La bêtise de Cécilia est possible, peut-être innée. Elle a quelque chose de dégradant qui ne peut que servir la misogynie. Pourtant, l'absence de conscience de Cécilia, si bornée et butée, est utile à la compréhension du film. J'ai dit que Martin et Cécilia sont des emblèmes : ils sont aussi des postulats, celui du masculin qui additionne nature et culture, celui du féminin qui n'est que nature. Cédric Kahn filme les étreintes sexuelles de ses archétypes avec une froideur clinique. Le masculin viril apparaît, en dépit de sa culture, de même niveau que le féminin obtus. Entre eux, pas de hiérarchie visible. *L'Ennui* est une étude de cas à finalité conceptuelle : les deux principes fondateurs de l'humanité sont égaux.

Ne sourions pas, les sociétés judéo-chrétiennes patriarcales (et sans doute les sociétés méditerranéennes antérieures) ont considéré que la nature du féminin fonde son



J. C. Lothar/MPA

Les mots ne suffisent pas à définir ce qui se passe entre eux Sophie Guillemin et Charles Berling

inaptitude à penser, à être partie prenante de la vie de la cité. Elles l'ont donc assujéti au masculin. Il y a cinquante ans, Simone de Beauvoir a démontré que l'argument de nature servait à priver les femmes de leur liberté et à les aliéner par la sacralisation de la fonction maternelle. Les féministes des années soixante-dix se sont réappropriées le pouvoir sur leur corps et ont mis fin à la domestication féminine. Elles ont ainsi ouvert la voie à la réflexion sur la différence, réflexion qui, en simplifiant, est venue à l'appui de l'anti-racisme et de la reconnaissance de l'homosexualité. Dans les années quatre-vingt, les travaux d'Élisabeth Badinter (*L'un est l'autre*¹) ont pris acte d'une tendance à l'effacement des différences, voire à l'indifférenciation androgyne. On s'aperçoit maintenant que s'éloigner de la conscience de la différence entre masculin et féminin ne fait pas progresser l'égalité entre les femmes et les hommes.

En 1998, selon Sylviane Agacinski (*Politique des sexes*²), la relation entre les sexes devrait revenir aux pôles initiaux et admettre leur égalité en tant que genres. Elle précise qu'« *il ne faut pas confondre... la référence à la réalité naturelle des sexes avec la soumission à un ordre naturel* » et que si « *la différence des sexes est bien réelle... simplement dans sa naturalité, elle est insignifiante* ». Elle ajoute : « *Une différence ne se présente pas dans l'un des deux : elle signifie*

l'entre-deux et l'écart... Il n'y a pas de place, pas d'emplacement assigné pour la différence, seulement une façon, pour chacun des deux sexes... d'être autrement que l'autre. »

L'Ennui de Cédric Kahn visualise cette dernière évidence : Cécilia n'est pas soluble dans Martin ! Plusieurs films récents se démarquent avec la même vigueur du confusionnisme trans- ou bisexuel. Dans *À vendre*, dans *Si je t'aime... prends garde à toi* comme dans *L'Ennui*, l'homme et la femme sont aux prises avec leur unicité, avec leur différence et avec l'espace qui les sépare.

L'impasse du seul désir et l'échec de la domination comme moyens de résorption de la différence nourrissent les méditations de Martin. À la fin du film, momentanément hors jeu à l'hôpital, il ne s'ennuie plus : l'altérité est la donne à redéfinir dans les nouvelles relations amoureuses. Avec *L'Ennui*, le cinéma n'est pas dans l'air du temps, il est en avant. ■

L'ENNUI

France (1998). 1 h 40. Réal. : Cédric Kahn. Scén. Cédric Kahn et Laurence Ferreira Barbosa, adapté du roman homonyme d'Alberto Moravia. Dir. photo. : Pascal Marty. Déc. : François Abelanet. Cost. : Françoise Clavel. Son : Jean-Paul et Dominique Hennequin. Mont. : Yann Dedet. Prod. : Paulo Branco. Cie de prod. : Gemini Films, Madragoa Filmes, avec la particip. de Canal+, CNC. Dist. : Gemini Films.

Int. : Charles Berling (Martin), Sophie Guillemin (Cécilia), Arielle Dombasle (Sophie), Robert Kramer (Meyers), Alice Grey (la mère), Maurice Antoni (le père), Tom Ouédraogo (Momo).

CLAIRE VASSÉ : *Le projet du film a-t-il été facile à monter ?*

CÉDRIC KAHN : Pas du tout. J'ai connu la première épreuve de ma vie ! Jusqu'à présent, tout s'était passé facilement, mais là, il fallait vraiment que j'ai envie de le faire. Heureusement qu'il y a eu des relais de désirs, notamment Charles Berling. Il m'a tout de

n'y voyaient qu'une suite de paroles, comme si je m'étais contenté de recopier des bouts du dialogue du roman. Mais je crois aussi que le sujet lui-même faisait peur : la non-maîtrise de soi, de ses désirs, le moment où l'on se heurte à l'autre, où l'on comprend qu'on ne le possède pas totalement. On a beau lui téléphoner quatre fois

jours obscures. En fait, je suis comme Martin avec Cécilia, j'ai fait le film pour savoir pourquoi je devais le faire. J'ai commencé le travail d'adaptation tout seul, puis j'ai fait naturellement appel à Laurence Ferreira Barbosa pour m'aider. J'avais déjà collaboré avec elle, sur le scénario des *Gens normaux n'ont rien d'exceptionnel*. Je

savais que l'on s'entendait bien et j'avais besoin d'un point de vue de femme. Le livre est très monomaniacque, concentré. Je voulais ajouter un personnage féminin, celui de l'ex-femme de Martin, pour rééquilibrer les choses. *Pourquoi ce désir de rééquilibrer les points de vue ?*

J'avais peur de tomber, malgré moi, dans une certaine

misogynie, qui n'est pas dans le roman d'ailleurs, à moins qu'on en fasse une lecture très premier degré : la femme réduite à l'état d'objet, trou béant dans lequel on se perd. Quand Martin commence à dire de Cécilia : « *Son sexe est plus expressif que sa bouche* », on rigole de lui, pas d'elle... On voit tout de suite qu'elle est plus intéressante que ce qu'il en dit. D'ailleurs, le spectateur devance souvent Martin. On comprend très vite que Cécilia le domine, malgré son apparente soumission... Dans le fond, peut-être même que le film est féministe !

Vous aimez d'autres livres de Moravia ? J'adore *Moi et Lui*, dont j'ai tiré une phrase, lorsque Martin explique l'incapacité de sublimer de certains hommes condamnés alors à être esclaves de leur sexe. Le personnage de Sophie, lui, est inspiré d'une nouvelle de Moravia, dans laquelle une femme raconte à son mari ses expériences sexuelles avec ses amants, dont l'une est sadomasochiste. Quant à la phrase finale, elle est issue d'un entretien de Moravia.

Chez Moravia, c'est la difficulté à saisir la réalité, à établir un vrai rapport au monde, qui donne naissance au sen-

ENTRETIEN

Cédric Kahn

Pénétrer quelqu'un par la parole*

CLAIRE VASSÉ

suite dit qu'il voulait faire ce rôle, que c'était essentiel pour lui. Et le temps a prouvé qu'il ne mentait pas. On a attendu deux ans avant que le film se fasse réellement. À chaque fois que le film entrait à nouveau en préparation, il recalait deux mois de tournage. Et quand le projet retombait à l'eau, lui était toujours là !

À un moment, j'étais comme le personnage du film, auquel la réalité échappe. À chaque fois que je m'approchais de l'idée de faire le film, celui-ci me glissait entre les doigts. Une fois c'était la comédienne qui se retirait du projet ; une autre fois, c'était les chaînes de télévision, les coproducteurs...

Qu'est-ce qui les faisait douter ?

Moi, je pense ! Si j'avais eu la carrure d'un cinéaste plus installé, une image plus intellectuelle, peut-être y aurait-on plus cru. On retenait avant tout le personnage masculin, son côté très bavard, qui sur-intellectualise tout. Mais je crois que c'est faire un contre-sens sur le sujet, qui est très charnel. L'essentiel de la relation entre Martin et Cécilia est sexuelle, les mots ne suffisent pas à définir ce qui se passe entre eux. C'est d'un tout autre ordre. C'est le problème du scénario de mettre trop à plat les choses. Les gens

par jour, l'autre reste un mystère absolu dont on devient dépendant. Tout le monde peut s'identifier à cette histoire, sans pour autant avoir rencontré une fille comme Cécilia... On commence toujours par faire cette erreur en amour : penser que l'autre est comme soi-même. On se casse tous le nez là-dessus. Le rapport de possession existera tant que l'on aura des rapports sexuels. En cela, le sujet est intemporel, universel.

Comment avez-vous découvert le roman de Moravia ?

Laurence Ferreira Barbosa, qui travaillait sur le casting de *Bar des rails*, m'a conseillé le livre de Moravia, auquel elle trouvait des points communs avec mon film, dans la relation entre un adolescent mutique et une adulte, j'imagine. J'ai été fasciné, happé par le roman. Je l'ai dévoré comme un thriller. Mais je n'avais pas du tout l'idée d'en faire l'adaptation. C'est le livre qui m'a poursuivi : à chaque fois que je commençais à écrire une histoire, je me rendais compte que cela tournait toujours autour d'un personnage féminin qui rend un homme fou de dépendance. Je me suis donc dit que c'était vraiment cette histoire que je voulais raconter. Mais les véritables raisons restent tou-

* Entretien réalisé à Paris le 8 octobre 1998.

timent d'ennui. Ce thème vous semble-t-il particulièrement d'actualité ?

Lorsque Moravia a écrit le roman, il expliquait que l'ennui était le « privilège » des nantis. J'ai l'impression que l'ennui s'est démocratisé aujourd'hui ! Les gens ont des difficultés à trouver du travail, des occupations, des idéaux. On est dans une époque où l'ennui atteint toutes les couches de la société. Tout le monde aujourd'hui connaît la sensation d'oisiveté et l'angoisse de ne pas trouver de but à sa vie. C'est pour ça qu'on a décalé le personnage de Martin par rapport au roman, pour en faire quelqu'un de socialement plus « normal ».

Cécilia est en dehors de toute intellectualisation de la vie...

Oui, elle a quelque chose d'archaïque, presque de préhistorique, avec cette manière de faire l'amour comme un animal se jette sur sa nourriture. C'est une femme sans morale, sans notion du bien et du mal, sans point de vue sur son existence. Elle n'a pas d'âge, pas d'époque, elle est hors du temps. En même temps, on a l'impression qu'il y a plein de filles comme ça aujourd'hui. L'apolitisme actuel reflète cette indifférence au monde. On peut dire que Moravia, avec le personnage de Cécilia, a créé un nouveau rapport au monde qui était de l'ordre de l'anticipation.

C'est ce personnage qui redonne à Martin le goût à la vie...

On trouve au cinéma beaucoup de personnages de femmes fatales qui détruisent les hommes. Cécilia est l'inverse de cela : elle n'est pas fatale, Martin est déjà détruit lorsqu'elle le rencontre. C'est l'originalité du roman de retourner les clichés. Normalement, un personnage est mystérieux au départ et se dévoile au cours de l'histoire. Elle au contraire, son mystère s'épaissit. Tout est paradoxal, il veut la posséder, mais c'est lui qui est possédé.

Notamment parce qu'elle conserve une réelle opacité tout le long du film.

Oui. Et Sophie Guillemin a très bien su incarner cette opacité. Elle a beaucoup de malice, d'intelligence dans le regard, tout en exprimant avec sa voix une véritable innocence, une candeur, et finalement une certaine neutralité. Trop consciente d'elle-même, elle

serait devenue un personnage machiavélique. Il fallait qu'elle ne soit ni dans la séduction ni dans la manipulation. Sinon les dialogues prenaient un tout autre sens. Sophie Guillemin a une grande force de caractère qui transparaît dans le film. Elle parvient toujours à rétablir l'équilibre entre les deux personnages.

Comment s'est passée la rencontre avec Sophie Guillemin ?

Dans le roman, Cécilia est très jeune

tion. Elle incarne vraiment la réalité. Elle ressemble aux modèles des peintres du début du siècle et je pense que le prochain siècle attend des filles comme elles...

Qu'est-ce qui vous a convaincu que Charles Berling était fait pour le rôle ?

Je voulais quelqu'un de double, capable de jouer un intellectuel, d'avoir une certaine dérision, mais aussi avec quelque chose de plus physique. J'ai découvert Charles dans *La*



Cédric Kahn et Charles Berling pendant le tournage de *L'Ennui*

– dix-sept ans –, mais je me suis finalement tourné vers des filles plus âgées, étant donné la difficulté des scènes à jouer. J'ai alors été confronté à un autre problème : les filles de dix-huit ou vingt ans que je voyais étaient beaucoup trop matures, sûres d'elles. Et puis j'avais des idées toutes faites : je cherchais une Lolita après laquelle un homme pourrait courir. Le miracle a été de tomber sur Sophie. On ne cherche pas une fille comme elle, tout simplement parce que l'on ne peut pas l'imaginer. On ne la voit pas dans les magazines, ni dans les films. On tombe sur elle. Je crois que cette rencontre a été une grande chance pour le film. On ne peut la réduire à une chose : elle est à la fois enfantine et très femme, ronde et fine. Sa stature et son côté terrien empêchent son personnage de basculer dans l'abstrac-

Maman et la Putain au théâtre. Il reprenait le rôle de Jean-Pierre Léaud et avait déjà cette folie du verbe et de la pensée qui tournent à vide. Mais c'est surtout en l'observant dans la vie que j'ai été convaincu qu'il pouvait jouer le rôle. Il est très vif, très extraverti et en même temps assez secret et pudique.

Et le choix d'Arielle Dombasle ?

Elle me semblait en parfaite opposition avec Sophie Guillemin. Elles sont comme les deux faces du monde : nature contre culture. Arielle me semblait très proche du personnage. Elle a un côté femme du monde et en même temps beaucoup de fantaisie. Je tenais beaucoup à cette excentricité. Ma référence était les personnages féminins que l'on trouve chez Woody Allen, ces New-Yorkaises cérébrales et un peu survoltées.



Comme si je voulais quelque chose de son caractère Charles Berling et Arielle Dombasle

Pourquoi lui avoir fait porter des lunettes et une perruque noire ?

Je ne peux pas vraiment le justifier. Mais c'est comme si je voulais quelque chose de son caractère, en refusant quelque chose de son image.

Et pourquoi avoir choisi Robert Kramer dans le rôle du peintre auquel va s'identifier Martin ?

La chose dont j'ai été immédiatement sûr, c'est que je voulais un cinéaste, et non un acteur. Je voulais jouer sur un effet de subconscient très fort. Le personnage a une présence très brève, mais il devait marquer le film de son empreinte, enclencher le processus d'identification. Même mort, il regarde l'histoire et je n'aurais pu trouver chez aucun acteur un tel effet de regard. Surtout, je ne voulais pas le mettre en scène. Je voulais que ce soit une entité qui m'échappe de la même manière qu'elle échappe à Martin. Et je pensais pouvoir obtenir cela d'un cinéaste que j'admire, avec lequel je ne me sente pas à l'aise, que je n'ai pas l'idée de manipuler. Je voulais me sentir dominé et Kramer a été parfait. Il est arrivé avec des idées très précises, une façon d'incarner son personnage, et je l'ai laissé faire. En plus, il a un physique et une présence d'acteur formidables.

Vous donniez beaucoup d'indications de jeu aux autres acteurs ?

Non, mais je leur demandais souvent d'aller plus vite. La seule qui a gardé son rythme « orientaliste », c'est Cécilia. Son impassibilité est un contrepoint non seulement au rythme névrotique des autres personnages, mais aussi à la cadence que je voulais impulser à la mise en scène.

Martin relance Cécilia toujours vigoureusement, et elle lui répond calmement. Il l'étreint par la parole. J'avais été frappé en lisant le roman à quel point le rythme des dialogues épousait les saccades d'un acte sexuel. Il est pénétrant et se perd dans ses questions, et elle est réceptive dans ses réponses. Il s'agit d'une vraie prise physique.

Les scènes d'amour ont-elles été délicates à tourner ?

J'avais prévenu dès le départ Charles Berling et Sophie Guillemain de l'importance de ces scènes et ils ont assumé sans faillir. Sophie a une très grande liberté avec son corps. Elle ne cherche pas à se cacher. Je n'ai jamais eu l'impression de la manipuler, de lui faire faire des choses contre son gré. Elle savait exactement ce qu'elle faisait et pourquoi elle le faisait. Un jour que je lui disais, un peu gêné, que l'on

allait encore tourner une scène de sexe, Sophie m'a répondu : « C'est quand même plus marrant que de faire du texte ! » En définitive, je crois que celui qui était le plus mal à l'aise pendant les scènes d'amour, c'était moi !

La relation sexuelle entre Martin et Cécilia ne tombe à aucun moment dans le morbide, le malsain ou le sinistre...

J'ai fait très attention que tout soit agréable, aussi bien dans les décors que dans les costumes. Je ne voulais pas basculer dans la chronique sociale, l'histoire d'une petite fille pauvre manipulée par un homme riche et cultivé, signifier qu'il y a un monde de dominants et un monde de dominés. Je ne voulais pas jouer sur le côté fille perdue, faire de Cécilia une paumée de banlieue qui se fait tous les mecs et traîne sa mauvaise mine dans la cité. Cécilia est toujours très digne, même quand elle raconte ses histoires de cul. Il n'y a aucun pathos sur elle. Contre toute attente, celui-ci serait davantage sur Martin, le personnage fort et dominant. Car au bout du compte, c'est lui qui est en situation de faiblesse...

Le roman de Moravia est un roman d'introspection, nourri des analyses philosophiques du narrateur, mais vous n'avez jamais recours à la voix off dans votre film. Était-ce d'emblée un parti pris ?



Du côté des femmes de Maillol Sophie Guillemin

Je me suis retrouvé avec une première version, qui était une suite de dialogues entrecoupés d'une sorte de voix *off* : les réflexions que se fait Martin. Mais la voix *off* est le piège absolu de l'adaptation et je voulais mettre les pensées et analyses de Martin « en bouche ». Je me suis dit qu'il pouvait les dire à un autre personnage. C'est en partie pour cela qu'est né le personnage de Sophie. Que celle-ci soit son ex-femme rendait par ailleurs le rapport beaucoup plus pervers... Ce sont deux ex, en même temps un peu jumeaux, qui font semblant de croire que leurs problèmes sont suffisamment réglés pour pouvoir tout se dire. Ils pensent qu'ils dominent leurs affects, mais ils continuent à se faire souffrir par les mots. Ils ont remplacé le rapport sexuel par la parole.

La parole est d'ailleurs le centre du film...

Je suis moi-même quelqu'un de très bavard, de « sur-explicant ». Je parle parfois jusqu'à l'écoeurement, me demandant au bout du compte où cela mène ! C'est pourquoi je suis fasciné par Cécilia, capable de vivre sans avoir besoin de traduire ce qu'elle vit. En psychanalyse, on dit que tout est langage, mais je me méfie beaucoup de la parole et de l'habileté de certains

à justifier tout et son contraire. On commence alors à perdre ses repères par rapport à une forme de vérité ou de réalité. Le langage est un piège absolu, un exutoire à ses angoisses. On parle rarement pour dire des choses essentielles ; je suis frappé à quel point l'on a une aptitude à parler et non à écouter. Cette maladie du verbe – très répandue – est accentuée par rapport au roman du fait que l'introspection est transformée en bavardage dans le film. Il ne s'agit plus d'un artiste peintre solitaire mais d'un personnage beaucoup plus névrotique, qui a besoin d'expliquer son rapport au monde. La matière littéraire transformée en dialogues fait de Martin un malade du langage. Une des dimensions comiques du film vient de là : dire à quelqu'un des choses très intimes qui ne se disent pas et qui prennent alors une dimension grotesque et pathétique incroyable.

La dimension humoristique, évidente dans votre film, semblait effectivement moins présente chez Moravia...

Moi, je trouve au contraire le roman très drôle et les répliques de Cécilia souvent hilarantes. Mais peut-être que d'avoir élagué le roman en a fait ressortir sa profonde ironie – Moravia lui-même disait qu'il aurait aimé

écrire des livres comiques, et la drôlerie de Bardot dans *Le Mépris* est d'abord dans le livre, avant d'être chez Godard. C'est vrai que les gens qui lisaient le scénario voyaient une histoire beaucoup plus noire. Mais le film a retrouvé cet humour à travers le point de vue détaché de Cécilia. Je m'en suis très nettement rendu compte au montage : beaucoup de scènes se terminaient sur une réplique terrible de Cécilia. Moi, cela me faisait beaucoup rire, alors que Yann Dedet – le monteur – était horrifié par cette méchanceté. Il a fini par me dire : « *Mais en fait, tu es de son point de vue à elle !* » *Les mots sont également présents sous une forme plus « noble » : celle du livre que pourrait écrire Martin...*

Au début du film, Martin est bloqué dans sa carrière. Il a l'ambition de passer à une expression plus noble. Et l'une des fins possibles est qu'il accède à la création, que l'épreuve de cette histoire le sorte de son impuissance. Pour écrire, il faut s'arrêter de parler, arrêter d'être en demande, se retrouver seul. Écrire est un acte très constructif qui nécessite de la discipline et une grande stabilité mentale. On est loin de l'aspect névrotique de la parole orale. En ce sens, l'exercice de l'interview est très pervers : on

s'exprime sur le mode de l'oral, mais on est reçu sur celui de l'écriture. C'est forcément une forme de trahison, qui explique le malaise que l'on a toujours à lire ce qu'on a dit...

Des pans du livre sont présents dans le film. D'autres sont complètement supprimés. Comment s'est opéré le choix ?

Le roman est très répétitif. On pouvait en réalité enlever beaucoup de choses. À tel point que je me suis demandé au début ce qu'il resterait vraiment, lorsque j'aurais élagué dans tout ce magma de paroles... Je ne savais pas si la trame serait assez conséquente. Je me suis en fait rendu compte que l'ossature du livre était solide. Le roman est très bien construit, il avance tout le temps. Il y a une constante évolution des rapports entre les personnages, sans cesse des enchaînements de fiction. À chaque fois que l'histoire menace de s'enliser, il y a l'intrusion de nouveaux éléments : l'amant, l'argent... Ce n'est pas seulement une suite d'élucubrations sur l'amour et le sexe. Et mon plus grand défi était de mettre en valeur la dimension d'enquête et de thriller de ce livre avant tout introspectif. Le nœud de l'intrigue expose toute sa complexité lors du repas chez les parents. Là, on est au cœur du mystère.

Pourquoi avoir supprimé le personnage de la mère ?

Il psychologisait trop l'intrigue et l'ancrait dans la réalité italienne des années 50. Par ailleurs, il me semblait que les scènes avec la mère étaient les plus faibles du roman. Ce qui m'intéressait avant tout, c'était l'échange de dialogues entre Martin et Cécilia, que je trouvais très érotiques. Vouloir pénétrer ainsi quelqu'un par la parole, je n'avais jamais vu ça ! Il me semblait que c'était très cinématographique : par les mouvements de caméra et le jeu, on pouvait rendre cette sensation de vertige que l'on n'a pas forcément à l'écriture.

Le vertige vient également de la dimension fantastique du film, qui ne cesse

de s'accroître. Était-ce un aspect du projet qui vous tenait à cœur ?

J'aime les mélanges de genres et c'est déjà ce que j'avais tenté avec *Culpabilité zéro*, le film réalisé avec le Théâtre national de Strasbourg. J'aime ces percées quand elles ne sont pas gratuites. Ici, elles sont justifiées par la narration : dans l'univers de Martin, les choses réelles et irréelles se mélangent, et l'on est pris dans la spirale de la folie. On tend de plus en plus vers l'obsession et j'avais besoin d'un décalage pour exprimer cela. Si j'avais eu les moyens, j'aurais tourné les vingt dernières minutes en faux décors. On a dit de mes films qu'ils étaient très réalistes, mais, bizarrement, je ne suis pas très attiré par le réalisme. Ce sont les budgets qui m'y condamnent. Et je pense que je ne suis pas le seul dans ce cas dans le cinéma français.

Dernièrement, j'ai découvert *Las Vegas Parano* de Terry Gilliam. C'est la première fois que je voyais un cinéaste capable de traduire visuellement les effets de la drogue. J'admire aussi beaucoup *Lost Highway* et la manière qu'a David Lynch de nous faire rentrer dans le cerveau de quelqu'un, de nous faire appréhender son monde et nous le rendre acceptable. Au cinéma, l'objectivité devient très vite inintéressante. Si la perruque blonde de Sophie Guillemin à la fin de mon film peut être vue comme un clin d'œil à la perruque brune de Bardot dans *Le Mépris*, je pensais davantage à celle de Patricia Arquette dans *Lost Highway*...

Lorsque Martin tente d'humilier Cécilia en retardant le moment de lui faire l'amour, il expérimente une attitude de cruauté envers elle. L'incompréhension de Cécilia fait alors penser à celle de L'Enfant sauvage, lorsque le docteur Itard lui fait subir une situation d'injustice pour tester son degré d'humanité...

Je n'ai pas vu *L'Enfant sauvage*, mais c'est vrai que les situations entretiennent

des correspondances. Martin est à un moment où il pense que Cécilia est inhumaine et il ne trouve pas d'autre moyen pour la rendre vivante et accessible que de la sadiser, comme un animal. Dans le roman, le narrateur explique qu'il avait tenté une expérience similaire avec son chat. Peut-être est-ce pour cela que la scène m'avait à tel point marqué quand j'ai lu le livre : quand j'étais petit, je sadisais mon chat et la comparaison m'a tout de suite parlé ! Pour moi, c'est un moment fondateur dans leur relation : il veut être fort, mais il est exposé dans toute sa faiblesse. Le fait qu'elle soit nue devrait renforcer la vulnérabilité de Cécilia, mais tourne en réalité à son avantage, faisant d'elle un être brut, inaccessible. C'est une scène que l'on a tout de suite envie de filmer.

Avec des idées de mise en scène précises ?

Parfois, j'ai du mal à mettre en scène ce que je ressens très profondément. J'ai besoin de m'extérioriser, de m'extraire de la situation pour arriver à la visualiser. Dans ces moments-là, je filme de façon très basique car j'ai peur de passer à côté de la scène, de l'affaiblir par des afféteries. J'en viens toujours à la solution la plus simple. La situation est plus forte que le reste et tout le monde doit se mettre en retrait, aussi bien le metteur en scène que les acteurs. J'ai filmé avec la même frontalité deux autres scènes centrales : la rencontre de Cécilia et Martin dans l'atelier du peintre et la conversation au sujet de la maladie du père dans la salle de bains des parents de Cécilia.

Au début du film, Martin explique qu'il a toujours su qu'il mourrait dans un accident de voiture. Pourquoi nous lancer sur cette fausse piste ?

La langue arabe distingue deux formes de destin : « ce qui est écrit » et « ce qui va arriver ». Martin a le pressentiment de ce qui pourrait lui arriver et les spectateurs traversent le film avec ce même pressentiment. La perspective qu'il va mourir est une fausse piste, aussi bien pour eux que pour lui. Pour une fois, Martin échappe à son destin. La vie est une suite de destins auxquels on échappe et nous sommes tous des survivants. Le film s'achève sur l'idée qu'il faut apprendre à accepter la mort pour vivre bien. ■

Cédric Kahn dans Positif

LES FILMS *Bar des rails* (369, 371), *Trop de bonheur* (401-402), *L'Ennui* (453, Venise 1998).
ENTRETIEN avec Cédric Kahn n° 371.
ÉTUDE n° 406.