

ENNUI, Éros ; Roberto Succo, Thanatos. Dans le cinéma de Cédric Kahn, ce ne sont pas les dieux antiques, mais les pulsions qui font la loi. Irrésistibles, transcendantes au langage et à la raison, elles habitent le corps, rongent l'âme, et anéanfissent tout libre arbitre. Sous leur empire, l'individu se transforme en machine obsessionnelle, condamné à s'autodétruire après avoir semé la désolation autour de lui. Dans L'Ennui, le professeur de philosophie se voyait consumé jusqu'au supplice

par son désir de posséder sans fin l'insaisissable Cécilia. Plus sec et plus sombre encore, Roberto Succo s'intéresse à la mécanique compulsive par excellence : celle du serial killer. D'abord l'accumulation inquiétante des lapsus corporels, comportementaux ou

langagiers; puis les agressions, les rapts et les assassinats. Aussi aberrants et monstrueux soient-ils, ces actes sont présentés en dehors de tout fantasme et de toute projection, comme par-delà bien et mal. À l'image de J'ai pas sommeil de Claire Denis, le film se limite à la description détaillée d'une pathologie criminelle ; jamais il n'introduit de biais psychologique ou moral en vue de la juger. Comment le cinéma peut-il échapper au système abstrait du jugement ? À cette question que nombre de ses contemporains estiment trop périlleuse, Cédric Kahn répond par deux partis pris d'une grande audace : la cruauté et la critique de la notion de vérité.

Si Roberto Succo peut être défini comme un film singulièrement cruel, c'est que s'y exprime de bout en bout une croyance absolue dans le physique (le corps, les organes, la matière) et dans sa primauté sur l'esprit (le langage, la psychologie, les sentiments). Héritée d'Antonin Artaud, cette cruauté-là rejette la mise en scène sadienne de la souffrance pour s'inscrire dans un registre visuel d'une sécheresse extrême. A priori, toutefois, rien de révolutionnaire : depuis Bar des rails, on sait que cruauté et crudité sont toujours étroitement associées dans l'univers de Cédric Kahn. Mais, avec Roberto Succo, le matérialisme du cinéaste accède à une expression nouvelle, à la fois plus simple et plus radicale. Tout le film s'organise autour d'une seule et même vision clinique, indifférente au pathos et à la limite du behaviourisme. Rendu étranger à lui-même, le personnage de Succo se réduit peu à peu à une pure extériorité, traversée par des flux énergétiques plus ou moins violents. Véritable leitmotiv, ce vide psychologique se révèle particulièrement explicite dans les gros plans, souvent traités a contrario de leur fonction traditionnelle d'intériorisation, comme dans les nombreuses scènes de Poursuite à pied ou en voiture. Frénésie de l'assassin traqué, stabilité et opacité du cadre : le film doit beaucoup de son intensité à ce saisissant contraste.

Au-delà d'une présence souveraine du corps, vivant ou mort, il n'y a rien. Ou plutôt il y a l'absence stupéfiante du Verbe. Mensongère ou délirante chez Succo, mome et administrative chez les gendarmes lancés à ses trousses, la parole se présente rarement sous la forme d'un énoncé construit. Face au pouvoir sans limites des pulsions, elle finit même par perdre toute authenticité, voire toute réalité. Que reste-t-il alors ? Fureur et mystère. De toutes les scènes gagnées par

# Roberto Succo

# Pour en finir avec le jugement

JULIEN SUAUDEAU

le silence, les plus impressionnantes sont ces étreintes, aussi brutales qu'inachevées, entre Succo et Léa, la jeune lycéenne tombée amoureuse de lui sans connaître ni son identité ni sa véritable histoire. Dans l'univers purement physique de la cruauté, l'acte sexuel s'apparente à un combat sans issue : les corps se frôlent, s'empoignent, se cognent, avant de se séparer devant l'évidence de leur irréductible altérité. Quelle que puisse être l'obscénité des crimes montrés ou reconstitués, la part maudite du film tient peut-être davantage dans la violence inouïe de ce désir inassouvi.

Mais, si l'esthétique de la cruauté consiste a priori à ne rien soustraire au regard, toute l'originalité de Roberto Succo est de savoir l'utiliser aussi à rebours, comme voilement ou comme cache. Trois plans semblent exemplaires de ce renversement, à la fois par leur grande sobriété et leur exceptionnelle densité dramatique. Dans le premier, Succo s'éclipse subitement au cours d'une promenade sur la plage avec Léa. la nuit de leur rencontre. Outre son incongruité, cette disparition a ceci de déstabilisant qu'elle s'opère à l'intérieur même du champ, grâce à un jeu sur l'écran noir. Quand Succo réapparaît quelques secondes plus tard, le spectateur comprend avec Léa qu'il était encore là, d'ores et déjà insaisissable malgré son immédiate proximité. Le deuxième plan où se manifeste ce souci de mise à distance intervient beaucoup plus tard. Monté sur le toit de la prison où il a été transféré après son arrestation en Italie, Succo harangue un parterre de journalistes et de badauds accourus en hâte au pied de l'enceinte. Comme dans un reportage de télévision tourné en direct pour ne rien manquer des aveux de l'ennemi public numéro un, la caméra le cadre en plan moyen et en légère contre-plongée. Malgré la surexposition médiatique, même en pleine lumière, le dévoilement tant attendu n'a pas lieu : la vérité du personnage demeure inaccessible. Quant au troisième plan clé, c'est celui sur lequel se clôt le film. À défaut d'en révéler le 15



Des étreintes aussi brutales qu'inachevées Isild Le Besco, Stefano Cassetti

contenu et la composition, on se contentera de souligner que le symbole du voile s'y matérialise enfin, dans une magnifique et terrassante littéralité.

Présent mais fantomatique, absent mais toujours là, qui est Roberto Succo, alias Kurt, alias André Gaillard? Avec beaucoup d'intelligence et de subtilité, le film met en échec la notion de vérité plus qu'il ne s'en désintéresse. Du fait de la mythomanie et des tendances schizoïdes dont il souffre, le personnage dissimule le secret de son identité par-devers lui, sous une irréductible multiplicité de noms, mais aussi d'âges, de nationalités et de professions. Tout le talent de Stefano Cassetti, dont c'est le premier rôle, consiste à faire cohabiter ces différents visages à travers un jeu prodigieusement imprévisible, et en quelque sorte implosif. Pourtant, quelles que soient la complexité et la robustesse de son système d'apparences, Succo se sait condamné à le voir se désagréger tôt ou tard. Mise en scène autour d'un champcontrechamp d'une grande pureté, la séquence de ses aveux au policier italien se situe au terme d'un processus perçu comme inexorable depuis le début du film ; en aucun cas elle ne remplit le rôle d'acmé que lui assigne traditionnellement la narration cinématographique.

Ce goût de l'éclatement et de la multiplicité, on le retrouve dans la recherche d'un certain équilibre entre les points de vue. En contrepoint de celui de Succo, et abstraction faite de celui des médias, le film en compte trois autres : celui de Léa, celui des différentes composantes de l'administration judiciaire (gendarmes, policiers, médecins légistes, juges), et celui des victimes. Indépendamment de sa valeur narrative, cette construction polyphonique s'inscrit dans la même logique que le système physique de la cruauté. En mettant en lumière les limites de la notion de vérité, elle vise à dépasser l'horizon du jugement. « J' y croyais pas », dit Léa lors de sa déposition devant les gendarmes, après avoir découvert l'identité véritable de son amant, « J' y croyais pas, et puis j'étais amoureuse ». Sous le règne des affects et des pulsions, c'est bien l'acte de juger lui-même qui devient impossible, pour les personnages comme pour le spectateur. Toute la violente beauté de Roberto Succo tient dans la mise en scène de cette impossibilité.

#### ROBERTO SUCCO

France (2001). 2 h 04. Réal. et scén. : Cédric Kahn, d'après le livre de Pascale Froment, Je te tue. Histoire vraie de Roberto Succo assassin sans raison. Dir. photo. : Pascal Marti. Déc. : François Abelanet. Cost. : Nathalie Raoul. Son : Éric Devulder. Mont. : Yann Dedet. Mix. : Jean-Pierre Laforce. Mus. orig. : Julien Civance. Prod. : Gilles Sandoz, Patrick Sobelman. Prod. assoc. : Ruth Waldburger. Cie. de prod. : Agat Films & Cie, Diaphana Films, Ex Nihilo, France 3 Cinéma. Dist. : Diaphana.

Int.: Stefano Cassetti (Roberto Succo), Isild Le Besco (Léa), Patrick Dell'Isola (Thomas), Vincent Dénériaz (Denis), Aymeric Chauffert (Delaunay), Viviana Aliberti (l'institutrice suisse), Estelle Perron (l'étudiante en médecine), Basile Vuillemin (l'enfant), Olivia Carbonini (l'entraîneuse de l'Etna).

## PHILIPPE ROUYER et YANN TOBIN :

Comment avez-vous été amené à vous intéresser à Roberto Succo ?

CÉDRIC KAHN: On m'a proposé d'adapter la pièce de Koltès ; le projet était déjà passé entre les mains de beaucoup de gens. La pièce est bien écrite, mais les faits et le personnage de Succo y sont présentés de manière très abs-

traite, l'auteur parle surtout de lui. Je n'y ai pas trouvé matière à réaliser un film. Dans un deuxième temps, quelqu'un à qui j'avais fait part de cette proposition m'a dit qu'une journaliste, Pascale Froment, avait repris l'affaire de AàZet en avait tiré un livre incroyable. Je me suis plongé dedans et tout m'a paru évi-

dent : le personnage de Succo était riche, complexe, paradoxal et imprévisible. Ce qui vous a attiré, c'est la complexité du personnage?

Plutôt l'ensemble du fait divers. Il y avait Succo, mais aussi ses victimes, tous ces gens frappés de façon totalement injuste et gratuite. Sur un format TV de cinq ou six heures, j'aurais pu passer 30 à 45 minutes sur chaque histoire. Il y avait aussi le travail de fourmi de la police qui me passionne peut-être encore plus: la comparaison des balles, la reconstitution du trajet des voitures à travers les plaques d'immatriculation...

## Ce travail était-il bien décrit dans le livre?

Extrêmement bien. Pascale Froment connaît les rouages de la justice et ses blocages. À un moment, des policiers ont eu une intuition, mais ils étaient incapables d'aller plus loin à cause du règlement. De même, les gendarmes ne sont pas mobiles, ils sont cantonnés à un territoire précis, alors que Succo bougeait comme il voulait. Tout cela cumulé l'a rendu insaisissable. Pas seulement parce qu'il était très fort ou malin, mais parce que c'était un homme seul face à un système. Le livre ne suivant pas la chronologie, il a fallu un gros effort pour tout remettre dans l'ordre. Pascale Froment m'a aidé à me plonger dans le fait divers. Elle m'a expliqué le travail de la justice, le rôle

des policiers italiens, le fait que tout se complique dès qu'on passe une frontière. Dans la construction de l'intrigue, vous avez multiplié les points de vue.

En gros, il y avait trois aspects : les actions de Succo qui ne sont pas beaucoup montrées, l'histoire avec la jeune fille, une toute petite chose dans le livre mais qui a pris beaucoup d'importance Chez votre gendarme, y a-t-il une place pour la morale ?

J'avais un dialogue en ce sens. Il disait au juge : « J'aimerais que Succo meure! » Le juge lui demandait s'il était pour la peine de mort, et il répondait : « Je ne suis pas un idéologue. » J'ai décidé de ne pas garder cet échange car je craignais qu'il soit mal compris. Le

# ENTRETIEN

# Cédric Kahn

## Filmer l'état crépusculaire\*

PHILIPPE ROUYER et YANN TOBIN

dans le film puisque c'est le seul côté romanesque de l'histoire, et enfin tout le travail de la justice, les juges et les policiers à Toulon, les gendarmes en Savoie. Et encore, j'ai réduit l'action à la Savoie et à la Côte d'Azur, mais il y avait le trajet entre les deux : à un moment, il y avait vingt-sept instructions en parallèle! Ce troisième aspect a été le plus compliqué à traiter parce que c'était un magma qui partait dans tous les sens, et qu'il fallait ordonner. J'aurais pu ne pas l'aborder et rester avec Succo. Mais, moi, je ne peux pas me mettre dans la tête d'un tel personnage. Je peux l'observer, être fasciné voire attendri, mais en aucun cas partager ses motivations. Or, si j'étais resté avec lui, même en traitant les choses avec un maximum de distance, je n'aurais pas pu empêcher, à un moment donné, d'adopter son point de vue.

Il n'y a pas de diversion sur la vie privée du gendarme. Il est un peu là comme le réceptacle des angoisses du spectateur. Pour être franc, j'avais prévu dans le scénario des éléments plus intimes sur lui. On les a tournés, mais avec Yann Dedet, le monteur, on a décidé de les couper. On s'est rendu compte que moins ce personnage devenait unitaire et donc intime, plus il devenait universel. Au montage, on en a fait un personnage silencieux, au sens où il ne parle jamais en son nom.

problème du cinéma, c'est que tout est réinterprété. Là, je ne parlais que dans la peau du gendarme ; je n'avais aucun message à délivrer.

Il y a un côté presque documentaire dans votre manière de représenter le travail des gendarmes.

J'en ai rencontré. Ils m'ont présenté leurs classeurs avec des photos de scènes de crime, et m'ont minutieusement décrit leur attitude sur les lieux, les premiers gestes, les deuxièmes gestes. Tout cela m'a passionné. En fait, j'avais le choix. Plutôt que de prendre un gendarme en Savoie, j'aurais pu choisir un policier à Toulon. Mais il y a déjà beaucoup de policiers dans la fiction télévisuelle et cinématographique, et j'ai pensé qu'il y avait quelque chose de nouveau à montrer avec les gendarmes. Avez-vous vu des films sur les serial killers?

Je n'ai pas une passion pour les serial killers; de toute façon, je ne crois pas que Succo en soit un. C'est vrai qu'il a tué beaucoup de gens, mais sans jamais respecter un mode opératoire précis. C'est avant tout un parricide; son seul crime prémédité est celui de ses parents. Ses cinq autres meurtres ont été dictés par les circonstances. On sait par le témoignage des victimes qui s'en sont sorties qu'il ne cherchait pas à tuer absolument.

\* Entretien réalisé à Paris le 31 mars 2001.

# Comment ont évolué vos rapports avec le personnage ?

Au cinéma, il y a ce qu'on pense et ce qu'on fait. Intellectuellement, je me suis toujours défendu de la moindre empathie pour Succo. J'ai pris soin qu'aucune scène ne soit montrée de son point de vue, et de rester toujours du côté des victimes. Et puis au premier montage, je me suis rendu compte qu'on s'attachait quand même à lui : une douche froide terrible! Là, j'ai mesuré la force du cinéma : on prend un acteur, on le fait jouer, et il se passe quelque chose contre lequel on ne peut pas aller. Le montage a donc été un long équilibrage : sans cesse renforcer le point de vue de la jeune fille et du gendarme pour que Succo ne mange pas tout. Mais, avec lui, on rentre d'emblée dans le romanesque : il est jeune, il a l'accent italien, il bouge, il a des flingues... Et l'extraordinaire performance de Stefano aggravait le problème ! On a coupé les scènes où le risque d'empathie était très fort. Au bout du compte, le déséquilibre reste: le film est plus paradoxal que je ne le voulais au départ. Mais j'en arrive à me dire que c'est bien comme ça.

Il y avait aussi le danger de donner trop d'explications à la fin. Succo a été récupéré par son côté politique, sa révolte contre les institutions...

Là-dessus, je n'avais aucune ambiguïté. Je peux trouver ce type attachant, mal fini, mais pas une seconde je pense qu'il a un discours politique cohérent et un message à délivrer. Quand il avait 15 ans, il dessinait des croix gammées partout. Il a prétendu être communiste lorsqu'on l'accusait de vol. Quant à son discours sur le toit de la prison, j'ai vu le document interminable (deux heures) de la télévision italienne, il n'y est pas du tout sympathique. On voit qu'il se met en scène. En panne d'inspiration, il se met à parler à la jeune fille, et là, il redevient émouvant.

À cause de cette opacité qu'on essaie de percer par toutes sortes de moyens, on pense un peu, toute proportion gardée, au personnage de Sophie Guillemin dans L'Ennui...

Sur *L'Ennui*, tout le monde disait qu'elle était soit complètement bête, soit complètement psychotique. Lui, on sait qu'il est exclusivement psychotique. Mais oui, probablement, il y a des similitudes à partir du moment où on est

face à deux personnages qu'on ne peut appréhender. Pour moi, c'est là que le cinéma commence.

# Avez-vous beaucoup auditionné pour le rôle de Succo?

Comme le film coûtait un peu d'argent, on a commencé par envisager l'hypothèse d'une tête d'affiche. Mais en Italie il n'en existait pas de cet âge-là, et on a vite renoncé à un Français qui devrait se fabriquer un accent italien. Je pensais qu'on était parti pour un casting aussi compliqué que pour L'Ennui; finalement, on a trouvé Stefano assez vite. Il n'était pas du tout comédien, et, contrairement à Sophie Guillemin, il était très mal à l'aise devant la caméra. On a donc fait baucoup d'essais avec lui, tout en poursuivant le casting. Mais on n'a trouvé personne d'aussi intéressant que lui.

## Faut-il plus travailler avec un non-professionnel?

Moi, je considère qu'à partir du moment où quelqu'un arrive sur le plateau avec des dialogues à jouer et des places à prendre, il est comédien à part entière, que ce soit son métier ou pas. Dans le cas de Stefano, c'est d'autant plus évident qu'il n'a jamais tué personne!

Comment avez-vous travaillé avec lui? Déjà, on a fait plusieurs lectures car il n'était pas à l'aise avec le français. J'avais écrit son texte avec l'idée de comment un Italien pourrait parler, mais j'étais très loin du compte, et j'ai dû pas mal réécrire ses dialogues. Il a suivi un mois de cours avec un coach. Pas pour travailler son personnage, mais des exercices pour l'aider à sortir des choses un peu violentes et l'habituer à jouer en public, des techniques de décontraction. En plus, il a dû s'entraîner pour les cascades. J'ai l'impression qu'il est devenu acteur pendant le tournage. Je sais dans quel ordre ont été tournées les scènes, et j'ai constaté ses progrès.

# Vous avez pu en tenir compte dans le plan de travail?

J'aurais bien aimé. Mais la séquence suisse, qui était une des plus complexes, a été tournée très tôt parce qu'on avait besoin de la neige. L'autre difficulté de cette séquence tenait aux effets spéciaux et aux cascades qu'elle nécessitait. Or j'étais totalement débutant en la matière. Pour rassurer l'équipe technique, je me suis résolu à dessiner un storyboard. On a vu les rushes et j'ai dit que je ne voulais plus travailler ainsi. Ma méthode, c'est d'arriver le matin et de commencer par le plan le plus compliqué. Selon la manière dont ça se passe, j'enchaîne et je m'adapte. En fait, les scènes que je trouve les plus réussies sont celles qui ont été filmées le plus simplement, comme l'enlèvement de la mère et de l'enfant.

# Pour les scènes avec Isild Le Besco, de quelle base êtes-vous parti?

Du témoignage de la jeune fille, que Pascale Froment a rencontrée. C'est d'ailleurs la seule à l'avoir fait : elle a passé deux heures avec elle, et elle en a tiré un chapitre de son livre. Je voulais absolument la rencontrer, mais Pascale Froment lui avait fait la promesse que ce serait la première et la dernière fois qu'elle serait dérangée. Et ça me plaisait bien d'imaginer cette partie-là. Il y avait aussi ce qu'il avait raconté, lui. Cela me suffisait pour construire cette relation très infantile.

## Et les moments où ça peut dérailler, par exemple quand elle se déshabille et qu'il part dans la salle de bains...

C'est une scène imaginée, et tout le monde m'en parle : j'aurais dû en inventer plus ! Mais la scène en Suisse, qui paraît sortir d'un film américain, n'a pas du tout été inventée. En revanche, le personnage du gendarme étant créé de toutes pièces, j'ai été beaucoup plus libre que pour Succo.

Chacun des trois comédiens a un style de jeu très radical et opposé aux autres : Succo exubérant, la fille romanesque, et le gendarme impassible. Et le spectateur passe sans cesse de l'un à l'autre... Plus tous les petits épisodes avec les victimes : c'était la vraie difficulté du film. Il y avait sans arrêt des comédiens qui arrivaient pour trois jours, mais, à chaque fois, ils avaient des rôles principaux.

## Cédric Kahn dans Positif -

LES FILMS Bar des rails (371), Trop de bonheur (401), L'Ennui (454). ENTRETIENS avec Cédric Kahn 371, 454.

La victime, au moment de l'agression, est le protagoniste, beaucoup plus que Succo. De même le policier qui l'interroge en Italie. On veut qu'il obtienne ce qu'il cherche, alors qu'on ne le connaissait pas deux scènes avant, et qu'on l'oublie deux scènes après.

## Où avez-vous trouvé les interprètes pour tous ces rôles ?

La directrice de casting est allée à Marseille, en Savoie, en Suisse, en Italie, et les a trouvés sur place. Les uns venaient de troupes amateurs, elle a croisé les autres dans la rue. Comme le haut du casting n'était pas composé de stars, je ne souhaitais surtout pas de gens connus pour les seconds rôles. De plus, je voulais des gens souriants avec une bonne tête, afin qu'on ne sombre pas d'emblée dans le sordide!

# La comédienne qui joue l'étudiante en médecine est excellente.

C'est Estelle Perron, qui jouait le rôle principal de *Trop de bonheur* (avec Caroline Ducey, qui s'appelait à l'époque Caroline Trousselard)!

## Comment s'effectue le mélange de professionnels et de non-professionnels sur le plateau ?

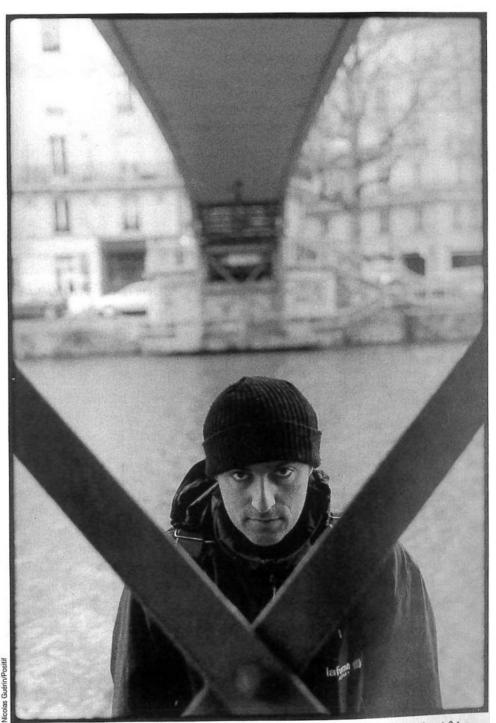
Je les traite de la même façon. Les gens qui ne sont pas comédiens de métier s'adaptent très facilement à ma méthode : on ne répète pas, on entre dans les scènes, puis on adapte au fur et à mesure des prises... alors que, pour les comédiens dits de métier, c'est tout de suite plus compliqué! Ils veulent toujours répéter avec les autres, je les en empêche. C'est un principe simple: que le moment de la prise soit celui du jeu. Je trouve intéressant, pour un comédien, de changer de méthode à chaque fois qu'il change de metteur en scène. Mais, parfois, ils prennent cela pour une punition!

# Dans la véritable histoire, la fille était plus jeune, je crois.

L'histoire a duré deux ans, elle avait donc de 14 à 16 ans. Dans le film, elle a de 16 à 18 ans. Pour *L'Ennui*, j'avais longtemps cherché une adolescente de 15 ou 16 ans; j'ai mis deux ans et demi à me rendre compte que c'était impossible, et j'ai accepté de vieillir un peu le personnage. Là, je n'ai pas voulu recommencer la même erreur.

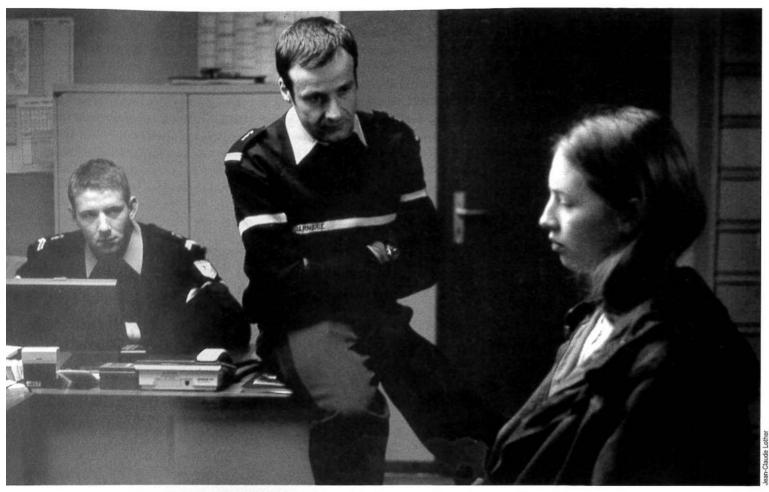
Comment avez-vous travaillé avec le chef opérateur ? Avez-vous eu immédiatement l'idée du scope ? Moi, oui. L'opérateur et la production, moins. La production pour des raisons de coût, et l'opérateur, de lourdeur de matériel et d'équipe... Il m'a dit que c'était très payant pour les extérieurs et les paysages, mais que ça devenait trop contraignant pour les intérieurs plus simples, dans la voiture ou la gendarmerie. Ce qui l'a convaincu, c'est la vision d'*Une histoire vraie* de David Lynch. J'étais très fixé sur le scope, même si, après, je n'ai pas trouvé ça simple! Car les mises en place sont

tion ou de cascades, je me suis enfermé avec le combo pour voir le cadre. Je reste content que le film soit en scope : cela permet de s'éloigner du fait divers. C'est quand même le format du cinéma : j'aimais bien ce contrepoint au côté documentaire. Ce n'est jamais que quelques centimètres à droite et à gauche, mais qui changent énormément la perception : un personnage seul dans un paysage prend une tout autre dimension. C'est là le danger, d'ailleurs : aux rushes, on a tendance à tout trouver



« Je ne peux pas me mettre dans la tête d'un tel personnage » Cédric Kahn

beaucoup plus longues, on voit tous les défauts, ça ne pardonne rien. J'ai dû m'adapter pendant le tournage. Pour les scènes un peu compliquées de figurabeau, et on voit moins rapidement qu'on a raté des choses! C'est un peu le même effet pervers que le noir et blanc: on est très vite dans un effet de cinéma,



« Renforcer le point de vue de la jeune fille et du gendarme » Isild Le Besco

qui stylise par essence et sans effort. Sur un sujet pareil, il peut y avoir un danger de facilité, celui de la mythologie, du spectaculaire.

#### Et la lumière ?

Je n'ai pas un point de vue très précis sur la lumière. Mon opérateur, Pascal Marty, n'aime pas la lumière réaliste, mais pas non plus celle qui se voit : j'ai plutôt tendance à le laisser faire. La seule scène où j'ai vraiment insisté, alors qu'il avait des doutes, c'est l'enlèvement de la mère et de l'enfant, que je voulais absolument en nuit américaine. C'est un peu comme le scope : j'avais peur que le tournage en vraie nuit, avec des lumières de phares, ne rende la séquence sordide. La scène me faisait peur à tourner, je trouvais la situation très dure. Pour elle, j'ai donc trouvé que c'était un avantage de déréaliser la situation, de la styliser, alors que je n'aime pas cela en général.

Le passage des saisons est très sensible.

Tant mieux si ça se sent! On y a énormément travaillé. On a calé le tournage de mars à fin juin, et on l'a découpé en tranches: on voulait de la neige, du soleil... c'était extrêmement contraignant.

### La musique crée une ambiance particulière, glaçante dès le générique.

Je n'avais jamais mis de musique dans mes films, mais, là, je me disais que j'aimerais bien essayer. J'étais très prudent, je demandais « des petits sons », ou « de la musique qui ne soit pas vraiment de la musique »... J'étais plus que réticent. On a essayé les musiques, on en a retiré au mixage. Il en reste finalement assez peu. Étrangement, je me dis, en voyant le film fini, que la musique est peut-être la seule chose qui exprime le point de vue de Succo. Elle est un peu dans la tête d'un malade. On est aussi parti des sons de cette chanson assez nébuleuse de Marianne Faithfull qui est très présente dans le film, Sleep.

## L'avantage de la musique, c'est qu'elle peut donner des indications mentales sur le personnage, sans expliquer.

Il y a deux phrases que j'avais en tête. Au moment où un tueur est jugé en assises, la grande question, une fois que ses crimes sont prouvés, c'est de savoir s'il est responsable ou pas. La question qu'on pose aux experts psychiatres, c'est: au moment du crime, l'accusé a-t-il pu « voir et entendre »?

Voir et entendre, j'y pensais tout le temps : le tueur, si les gens pensent qu'il est fou, ne voit pas et n'entend pas au moment où il commet l'acte. Et l'autre phrase que j'ai lue, c'est celle qui parle de « l'état crépusculaire » : l'état où on tue. Ces deux phrases incitent au cinéma...

### Sur la façon de traiter la violence, avezvous retiré des séquences du scénario, pour éviter la fascination qu'elle exerce?

Oui, même avant le scénario. Les crimes, je les ai mis tous les sept, mais je n'en montre qu'un, le policier à Toulon. Dans le livre, il y a énormément de scènes d'agressions, de viols le plus souvent avortés, de déshabillages forcés. Il y avait un risque de complaisance. La difficulté, c'est de ne pas édulcorer, mais de ne pas non plus devenir complaisant. On était tout le temps dans ce dilemme.

### En revanche, même si on ne le voit pas tuer, il y a les photos de police...

Oui, la violence, c'est la violence : je suis très convaincu qu'il n'y a pas de « bonne violence ». Finalement, en disant « c'est un anarchiste, c'est un



« Il peut y avoir un danger de facilité » Stefano Cassetti, Olivia Carbonini

malheureux », ou, en parlant des terroristes, « c'est pour la bonne cause », on dit qu'il y a une bonne et une mauvaise violence...

## C'est pour cela que vous commencez par la découverte des cadavres ?

On a essayé le film sans cette scène. Je l'avais écrite dans le scénario en option. Je voulais absolument la tourner, parce que j'avais très peur qu'elle soit nécessaire. Idéalement, pour rendre le film plus pur, ç'aurait été mieux de s'en passer.

# Du coup, quand il dit à la fille qu'il a tué ses parents, on le croit.

Justement, quand on a essayé le film sans le prologue, le personnage restait sympathique beaucoup plus longtemps. On épousait le point de vue de la jeune fille : il était juste quelqu'un d'un peu bizarre. C'est intéressant de temps en temps, mais pas sur toute la durée du film. Ainsi le scénario était à tiroirs, à options. Car je sentais bien que le traitement et la force des acteurs allaient beaucoup influer sur le positionnement des choses.

On a l'impression que vous n'avez pas arrêté de découvrir l'inattendu, pendant la fabrication de ce film : du projet jusqu'à...

Jusqu'au mixage. Le monteur son avait monté des effets de balles très spectaculaires, qu'on a réduits, parce que le spectaculaire allait contre le réalisme, donc contre le film. C'est un film d'un genre non homologué. Au montage, avec Yann Dedet, on essayait d'être le plus en retrait possible, pour laisser apparaître les vraies lignes de force du film. On a retiré d'infimes morceaux de dialogues, parce qu'ils finissaient trop les scènes du côté de Succo.

C'est le film où vous vous êtes le plus projeté sur la réception du spectateur?
C'est celui où j'ai le plus fait un travail de mise en scène. Au sens de manipulation: induire et contrôler le spectateur... Je ne pouvais pas me contenter de faire à l'instinct et selon mon goût – ce que, jusqu'alors, j'ai plutôt fait. Même avec L'Ennui, je me disais que, finalement, Moravia était mort et qu'il ne verrait jamais le film! Je ne me sentais pas investi de la même responsabilité que pour Roberto Succo vis-à-vis l'auteur du livre, et par rapport aux victimes.

Aviez-vous conscience, en entreprenant le projet, qu'il allait vous poser autant de défis, provoquer autant de ruptures avec vos films précédents?

Ruptures, oui : je faisais quelque chose que je n'avais jamais essayé, c'était le côté excitant. Mais que ce serait aussi difficile, non. Et il y a une chose que je n'avais pas du tout anticipée, c'est que j'allais être totalement contaminé par le sujet. J'ai fini ce tournage dans un état épouvantable. À force de baigner dans toute cette horreur : un jour du sang, le lendemain des flingues... Toute l'équipe a fini épuisée. Parce que, nerveusement, on était sans arrêt devant des choses éprouvantes. On a beau croire qu'on va s'en sortir facilement, que les cadavres, c'est du cinéma... La pire journée, c'est celle où on a fait les photos des parents. J'avais une idée très précise de ce que je voulais, donc je me suis mis les mains dans le sang, j'en avais partout. Quand je suis rentré dans ma chambre d'hôtel, c'était horrible : j'avais l'impression d'avoir tué mes parents ! Même chose au montage : ils l'ont commencé très légèrement, et le sujet a contaminé tout le monde. Il nous a tous rendus un peu malades!