



Directeur : Thierry Lounas
Responsable des éditions : Camille Pollas
Coordination éditoriale : Maxime Werner
Correction : Agathe Gonçalves

Conception graphique de la collection : gr20paris
Couverture et réalisation de la maquette : Clarisse Espada

© Capricci, 2023
Isbn 979-10-239-0500-7

Remerciements de l'auteur :
Selim Derkaoui, Bernard Benoliel, Adrien Dénouette et Juliette Corsy
Saïd Ben Saïd et Catherine Breillat

Les éditions Capricci remercient également Saïd Ben Saïd, Catherine Breillat,
Amira Casar et Caroline Paulvé

Droits réservés

Ouvrage publié avec le concours du **CNC**

Capricci
editions@capricci.fr
www.capricci.fr

En couverture : Amira Casar dans *Anatomie de l'enfer* (2004)

Page précédente : Léa Drucker, Samuel Kircher et Olivier Rabourdin dans
L'Été dernier (2023)

CATHERINE BREILLAT

**JE NE CROIS
QU'EN MOI**

Entretien avec Murielle Joudet



UNE VIEILLE JEUNE FILLE	6
JE NE VOULAIS PAS ÊTRE VIERGE	18
CATHERINE & C ^{IE}	38
AVEC RIEN	60
L'AMOUR EN FRANCE	82
BODY/HEAD	96
SOLVE ET COAGULA	118
CARNAGE	136
C'EST LE ROUGE SANG QUI EST BEAU	150
DANSER AVEC LE TAUREAU	174
LA CAMÉRA AMOUREUSE	194

JE NE VOULAIS PAS ÊTRE VIERGE

le regard de la honte — Viridiana, c'est moi —
je croyais que les boîtes de nuit étaient la chose la plus
importante du monde — un séducteur pour minettes,
un charmeur frelaté — les hommes, c'est toujours
quelque chose qui se défait — le scénario *Baby Doll* —
comme les goélands — il faut bien être masochiste pour
aimer les hommes — *36 Fillette* — Rhet Butler et tous
les machos de la littérature — *L'Homme facile* — je me
suis organisée avec moi-même — on est toutes violées
— je ne suis pas scandaleuse, je suis un scandale —
au fond, je n'aime que les adolescents — je vois bien
que je suis Maldoror — Marie-Madeleine en extase —
le sourire de la Joconde, mais avec la paupière —
comme un veau, finie

Ma mère a été humiliée d'avoir deux filles, surtout la deuxième. En plus, j'étais laide comme un cul me disait-elle, chauve, des bourrelets à la place des sourcils. Je ressemblais à Tarass Boulba¹. Ça a été une humiliation de ramener à la maison cette deuxième fille. À ses yeux, la seule chose bien, c'étaient les hommes. Je n'accuse pas ma mère, pas du tout. Il y avait, à l'époque², comme une sorte de honte à n'être qu'une femme, à avoir un sexe féminin. Il fallait faire comme si ça n'existait pas, on ne pouvait pas avoir de dignité si on avait un sexe féminin. Point. À ce titre, je déteste, je déteste Freud : le pénis manquant, je ne l'ai jamais eu. Ce sont plutôt les petits garçons qui l'avaient en trop : c'était apparent, ça bringuebalait, c'était bien pire que nous. Je me demandais comment ils pouvaient supporter d'avoir ça entre les jambes, j'avais pitié d'eux. Je n'avais pas le pénis manquant. Par contre, j'avais les droits manquants.

Comment votre mère vous faisait-elle ressentir cette honte ?

Elle m'a appris ce qu'on appelle la pudeur : la honte de soi-même, le déni. Elle m'avait si bien inculqué la honte de mon propre corps que j'en ai conçu le plus grand mépris pour elle. Parce qu'elle m'avait mise au monde, qu'elle avait dû écarter les jambes, que le gynécologue avait sorti le bébé... Il fallait nier qu'on a un sexe, le garder absolument secret, car si on savait qu'on en avait un, on ne pouvait que se mépriser, se trouver obscène. Ça, c'est le fond de mon cinéma, c'est fondamental et ça vient de très loin. Ce mépris était incompatible avec l'immense orgueil que j'avais. Les adultes ont créé un monde où je n'étais pas là, où je n'avais pas le droit d'être. Et

¹ Personnage éponyme du roman de Nicolas Gogol paru en 1843.

² Catherine Breillat est née en 1948.

pourtant je n'ai jamais voulu être autre chose que moi. J'ai réalisé *Romance* et *Anatomie de l'enfer* pour prouver que rien n'est jamais obscène.

Vous avez cherché à réparer cette honte avec votre œuvre, ou vous vous en étiez déjà débarrassée avant ?

Pas du tout, cette honte a toujours été là. Je me souviens très bien d'un déjeuner avec Roberto Rossellini, c'était la veille du tournage d'*Une vraie jeune fille*. J'avais 22 ans — vous vérifierez, je suis toujours fâchée avec les dates — et déjà, je savais que j'étais un grand metteur en scène. Je devais être d'une arrogance crasse, un peu agaçante, et il m'avait demandé : « Qu'est-ce que vous croyez que vous allez pouvoir apporter de plus que ce que les hommes ont fait, en filmant des jeunes filles ? » Je vois encore le restaurant et la manière dont je lui ai répondu du tac au tac : « Le regard de la honte. Parce que la honte c'est vous qui nous la donnez, et c'est nous qui la portons. »

Qui croyait en vous ?

Personne, moi ! Au ciné-club de Niort, j'ai vu mon premier film en salle : *La Nuit des forains* de Bergman (1953). Ça a été un choc, pour la première fois je me suis reconnue. Mon corps de fiction c'était elle, Harriet Andersson, ce qu'elle faisait dans le film allait à l'encontre de tout ce qu'on m'apprenait sur ce que devait être une jeune fille. Ce film, c'était moi. Enfin, non, pas encore. Le deuxième film que j'ai vu était *Viridiana* de Buñuel (1961) : rien n'y fait, quand j'y repense, je ne vois pas le visage de l'actrice, Silvia Pinal, mais le mien. *La Nuit des forains*, c'est mon corps de fiction, celui de mes personnages. *Viridiana*, c'est moi.

Vous avez écrit votre premier roman, *L'Homme facile*, à 17 ans. Que vouliez-vous raconter ?

J'ai d'abord écrit *Le Libanais* : je n'avais aucun sujet, je n'avais rien vécu, alors j'ai raconté la tentative de viol dont j'ai été victime à 14 ans — le roman n'a jamais été publié mais il a inspiré *36 Fillette*. À cette époque, je croyais que les boîtes de nuit étaient la chose la plus importante du monde. Une nuit sans boîte était une nuit perdue. On passait nos vacances à Bayonne. Ma grand-tante nous prêtait sa villa sur les allées Paulmy. Chaque soir, ma sœur et moi attendions que nos parents soient couchés pour se faufiler par la fenêtre. Deux petites filles de 14 et 15 ans qui faisaient de l'auto-stop en pleine nuit pour aller en boîte à Biarritz, c'était de la folie. Étrangement, on nous laissait entrer, je me rends compte *a posteriori* qu'on nous traitait comme des petites entraînuses.

Il se passait quoi dans cette boîte de nuit ?

J'y ai rencontré un type qui était soi-disant un grand d'Espagne et avait la licence de Pepsi-Cola. Il habitait l'hôtel du Palais pendant les vacances — sa richesse donnait un écrin à sa beauté. Il avait une Thunderbird blanche décapotable avec des fauteuils en cuir rouge sang, et ressemblait à José Luis de Vilallonga, un acteur espagnol très chic. C'est l'homme qui commence à éveiller le premier intérêt, mais pas du tout sexuel, c'était plutôt une espèce de reconnaissance d'élégance et de charme, comme celle qu'on trouve chez João César Monteiro lorsqu'il fait l'acteur. Un séducteur pour lolitas arrogantes, un charmeur frelaté. Il me conviait toujours à sa table où je pouvais boire gratuitement du Pepsi et m'invitait à danser les slows. Mais dès que j'étais collée à lui, il cessait d'être une image, je ne voyais plus qu'une

chose : son âge. Je voyais la peau un peu vieille, je voyais toutes les rides qui, de loin, étaient imperceptibles — je vois toujours ça chez mes acteurs, je suis redoutable. J'avais une espèce de dégoût pour cet être, certes très séduisant, mais qui était déjà en décomposition — il allait vers la mort. Finalement j'ai des goûts de pédé : je n'aime pas les hommes, je n'aime que les garçons. Avant que l'âge ne leur confère cette fausse supériorité masculine. Les hommes, c'est toujours quelque chose qui se défait, en tout cas depuis le regard d'une petite fille de 14 ans qui est, au fond, toujours le mien. Ce type me séduisait, et en même temps je le trouvais repoussant.

Il y a là quelque chose de fondamental pour votre cinéma : le dégoût qui est structurant dans la sexualité féminine. Pourquoi c'est si important, pourquoi, chez les femmes, le dégoût peut-il être moteur du désir ?

Ah oui, ça aussi ! Mais je reviens quand même à mon histoire, parce que la jeunesse c'est un magma, vous ferez le tri après... Un soir, j'avais rendez-vous avec ce type et j'attendais dans un café près du casino à Biarritz d'où je vois sortir Serge Golovine, un grand danseur chorégraphe qui, comme Rudolf Noureev, avait commencé sa carrière très tard. Il était entouré de femmes en tenues de gala qui lui demandaient des autographes. Il m'a vue attendre, arrogante et guindée, et m'a demandé si j'en voulais un — cette chose si humiliante. J'ai répondu du tac au tac : « Non, je ne veux surtout pas un autographe ! » Je voulais seulement parler à quelqu'un comme moi, je voulais savoir si ses parents s'étaient moqués de lui quand il avait mon âge, et s'il avait eu la certitude qu'il serait un grand danseur étoile. Les miens se moquaient de moi. Je me rends compte que cette rencontre avec Serge Golovine a été structurante pour moi. Il m'a consacré des

heures dans un froid sidéral à discuter longuement. Dans *36 Fillette*, c'est Jean-Pierre Léaud qui joue son rôle, j'en ai fait un pianiste qui s'appelle Boris Golovine — incapable que je suis de changer autre chose que le prénom... Quand je suis retournée dans la boîte de nuit sur les coups des deux heures du matin, mon grand d'Espagne était à cran, il m'attendait depuis des heures. Bien que radieuse de ma rencontre, j'avais un mal de tête épouvantable. Il m'a proposé d'aller chercher de l'aspirine dans sa chambre d'hôtel, alors, comme une oie blanche, je l'ai suivi en toute confiance.

Il y a donc Golovine, l'artiste qui parle à votre cerveau, à votre vocation, et puis le bellâtre qui attend dans la boîte et en veut à votre corps. Vous ne vous doutiez de rien ?

Non ! Contrairement à ce que montre *36 Fillette*. La vérité, c'est qu'il m'a foutue par terre tout de suite en disant que j'avais un corps de femme (j'avais 90 de tour de poitrine), que je ressemblais à une femme et que je devais donc « subir comme une femme ». Je portais un pantalon de marin à pont que j'avais acheté à la boutique par correspondance du magazine *Elle*. Il y avait des boutons partout, impossible de comprendre comment ça s'enlève. On s'est battus pendant trois heures, il n'est jamais arrivé à me l'enlever. De guerre lasse, il a sorti sa queue et a dû me demander de le branler ou une fellation, je ne sais plus. Je ne risquais pas de comprendre, de toute façon. À l'époque, je ne savais même pas qu'un homme bandait. Je n'avais pour image du sexe de l'homme que celle des petits garçons et des bébés. Par contre, je savais ce qu'il fallait faire pour se défendre d'un homme. J'ai pris ses couilles et je les ai pincées de toutes mes forces. Il s'est mis à hurler,

hurler, hurler... sans que je desserre l'étau. Il a essayé de m'étrangler pour me faire lâcher prise — il y a des étranglements dans tous mes films, je ne sais pas si vous avez remarqué... Je l'ai lâché, il m'a lâchée, il m'a engueulée parce qu'il avait failli me tuer. Il était sous le choc. Tout était cassé dans la chambre. Puis, avec une espèce d'orgueil souverain, je me suis relevée, je lui ai dit qu'il était un porc et que j'avais besoin de me laver. Je le traitais avec un mépris total, en lui donnant des ordres — comme dans le film. Puis je suis quand même allée me mettre toute nue dans la salle de bain pour prendre une douche, je n'ai soigneusement pas fermé la porte. Là, ça commence à être le film.

C'est ce que montre *36 Fillette* : Lili (Delphine Zentout) circule dans une zone indécidable. Elle semble ne savoir ni ce qu'elle veut, ni ce qu'elle ne veut pas.

C'est étrange, on peut avoir le sentiment d'avoir été violée et en avoir eu un peu le désir. J'ai failli sous-titrer le film « Ou comment les jeunes filles demandent leur propre viol ». Puisqu'on est interdites de désir, puisqu'on ne peut pas en avoir, il faut bien refiler la culpabilité à l'homme. Il faut bien que ce soit lui le coupable.

Concernant la question du viol, vous faites partie d'une lignée de féministes qui tentent de défendre l'idée qu'on peut se remettre d'un viol, qu'on n'est pas obligées de se sentir traumatisées.

Bien que le viol soit un crime qui est en soi traumatisant, et qu'il soit difficile de s'en remettre, c'est la société qui exige des victimes de se sentir détruites à vie. Le violeur est un criminel, oui, mais le viol en soi-même ne vous change pas. Ce qui vous change, c'est cette impitoyable

injonction faite aux victimes de se conduire en victime emblématique. Il faut parvenir à dissocier le fait que, si pour moi la victime, il est préférable de m'en relever et considérer que ce n'est rien, pour le violeur cela reste un crime — c'est une distinction fondamentale. Si pour moi ce n'est rien, c'est que je suis parvenue à me sortir de ma condition féminine dans laquelle on m'a fourrée comme dans un sac, comme quand on noie les souris et les chats en trop.

Dans *36 Fillette*, vous ouvrez un espace pour qu'on puisse observer ça au plus près : la répulsion, le dégoût, l'envie d'y aller, le flirt...

Si on examine vraiment les choses, quelquefois on ne sait même pas ce qu'on a voulu. Disons que c'est compliqué et tout mon cinéma est fait de cette chose compliquée. J'avais écrit un article dans *Le Monde* où j'expliquais qu'il n'y avait aucune différence entre flirter et coucher et je trouve toujours que du point de vue moral, il n'y en a aucune. Ce qui fait qu'on recule le moment de dire oui à un garçon, c'est l'éducation stupide qu'on nous donne qui vous fait cloisonner les choses, cette injonction à ne pas coucher le premier soir. Le flirt est là pour apprivoiser les sentiments, même si on n'est obligés de rien. Je trouve ça délicieux les préliminaires, le fait de faire semblant qu'on ne sait pas qu'on va coucher ensemble alors que c'est évident. Puis, petit à petit, on s'habitue à l'idée puisqu'on ne peut plus se passer de l'autre. C'est comme les oiseaux : les goélands mettent trois ans à devenir un couple. Chaque année, ils se rencontrent et apprennent à parler ensemble, à accorder leur voix, comme ça ils se reconnaissent. Et la deuxième année, ils apprennent encore, et la troisième ils s'accouplent vraiment pour la vie. C'est ça aussi le flirt. Ça veut dire que, voilà,

on s'habitue à l'autre jusqu'à ce qu'il devienne hyper nécessaire, on s'appelle dix fois par jour, on s'embrasse tout le temps. Dans la vie conjugale, ça devient ensuite beaucoup plus rare de s'embrasser. Le flirt, c'est la mousse du champagne.

Sur cette histoire de dégoût structurant, il n'y aurait pas au fond l'idée que nous sommes fondamentalement masochistes ?

Je l'ai expliqué aux féministes qui ont fini par m'entendre. Elles étaient horrifiées par les trucs masochistes dans mes films. Je leur ai dit que le féminisme ne peut pas exister si on ne prend pas en compte le fait que les femmes ont des fils, sont des mères, aiment les hommes. Donc pour pouvoir les aimer, il faut être masochiste, c'est une nécessité, autrement on les hait — même si je ne suis masochiste que pour mon propre plaisir, jamais pour le plaisir de l'autre. Mais oui, les hommes sont haïssables par la manière dont ils nous traitent depuis des siècles et le regard qu'ils portent sur nous. Il faut bien être masochiste pour les aimer, ça ne peut pas être autrement et il faut donc analyser ça.

Cette affaire de désir naissant du dégoût, c'est précisément le scénario de *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956), un film que vous citez beaucoup.

Après *Tapage nocturne*, mon deuxième film, je ne voulais plus faire de cinéma, je n'avais plus aucune idée et surtout aucune envie de me faire lapider encore une fois. Je voulais aller sur mon île et être écrivain, puisque ce n'était plus la peine d'être metteur en scène. Puis je suis allée voir *Baby Doll* d'Elia Kazan au cinéma Christine qui le passait en boucle — je suis restée de midi à minuit. Les metteurs en scène me sauvent, les peintres aussi.

Ils me tendent la main à travers les siècles, c'est comme ça. Le lendemain, j'ai commencé à écrire *36 Fillette* : j'ai tramé *Baby Doll* avec cette histoire de tentative de viol vécue à 14 ans. C'est ma définition d'un grand film : dès que je sors de la salle, j'ai envie de faire du cinéma. Il faut dire que *Baby Doll*, c'est moi : je suis Carroll Baker, mais aussi Eli Wallach. *Baby Doll*, c'est la Belle et la Bête, une histoire qui m'a toujours passionnée : la jeune fille tombe amoureuse de celui qui lui fait honte. Eli Wallach est sublime puisqu'il est tout ce qu'on déteste et tout ce qui vous attire, il est brutal, sexy, intelligent. Et en même temps, on en a honte, comme moi j'ai pu avoir honte de Toscan³. D'ailleurs je l'appelais Rogojine, puis le bourgeois gentilhomme. Je ne pouvais pas supporter d'être amoureuse de lui en public. C'était exactement *Baby Doll* dans le fond.

Vous ne parlez que de ça, du dégoût et de la honte. De Rhett Butler⁴ et de tous les machos de la littérature. L'attirance pour celui qui vous convoite et qui va obligatoirement vous humilier.

Les cinéastes hommes ne réfléchissent peut-être pas autant à l'identité masculine alors que les cinéastes femmes sont finalement sommées de réfléchir à leur identité.

Ils ne réfléchissent à rien du tout. Ils vivent dans le déni des lois qu'ils ourdissent contre nous pour nous mettre sous leur tutelle. Ils se définissent sur un principe de raison tutélaire et nous devons être ces très jolies et fragiles femmes qu'ils ont le devoir ancestral de protéger — opprimer, oui ! Ils ne connaissent pas les

³ Daniel Toscan du Plantier, producteur de cinéma (1941-2003).

⁴ Le héros d'*Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell (1936).

femmes. Tandis que nous, on n'a pas le choix, on nous a tellement enfermées dans le «sois belle et tais-toi» qu'on est obligées de tout refaire, de refaire tout le chemin. Je pratique le «connais-toi toi-même» dans tous mes films. Toutes les turpitudes, je n'ai pas honte de les montrer et je les connais. Je ne m'en glorifie pas, mais je sais que ça existe : on peut aimer quelque chose qui vous fait honte, des trucs qu'on n'a pas très envie de crier sur les toits. Parce que c'est ça la vie, c'est ça de vivre et d'en avoir conscience. Sinon, on meurt sans s'être même rencontré.

Dans vos films, la question de la sexualité recoupe celle de l'angoisse : la sexualité est angoissante. On a peur d'être enceinte, peur d'être une pute. Est-ce que c'est l'angoisse que vous filmez ?

Bien sûr, parce que la virginité est une perte, on perd en valeur. Lili le dit quand son père la bat et lui demande si elle a couché avec Maurice, elle ne se défend pas d'avoir rien fait. Ce qu'elle répond sonne comme un reproche cinglant adressé à son père et à sa mère : «Je peux pas coucher avec Maurice, je peux pas coucher avec lui, j'y arrive pas!» C'est à cause d'eux que cela devient trop dur de s'y abandonner. C'est ça la mutilation fondamentale. Ne plus s'abandonner simplement à ce qu'on a envie de faire.

C'est trop dur de régresser à un niveau animal, de mettre la cérébralité de côté.

Si je suis mentalement droite comme une épée, mon rapport à mon corps est mauvais parce qu'on me l'a bousillé, et même mon rapport aux hommes et au monde. Je me suis fondée contre, contre, contre. J'étais une petite fille très gaie, très turbulente, on m'a enlevé tout

ça. Ma mère avait tellement de suspicion parce que j'étais déjà formée à 12 ans, donc c'était la honte. Tout est devenu honte. Le fait que je ne savais rien. Ce n'est pas dur d'être une femme, c'est *singulier* parce qu'il faut se battre contre le monde entier pour dire : moi, je suis pure, j'existe, je suis, non pas moins que les autres mais au moins autant, sinon plus.

Je me dis que ça aurait été très compliqué pour vous de rejoindre un mouvement féministe, de vous organiser avec d'autres femmes.

Je me suis organisée avec moi-même. Je ne suis pas du tout collective, je ne peux pas l'être parce que, pour se défendre, il faut une pensée singulière qu'il faut fabriquer dans son coin. Ça ne m'empêche pas d'être féministe depuis toujours. C'était fondamental de l'être, sinon je me méprisais.

Le corps féminin, c'est un corps qui ne s'appartient pas. Dans vos films, vous essayez justement de vous appartenir, de vous rendre à vous-même, corps et âme.

Le corps des femmes appartient à la virginité, dont la société tient un compte exact — c'est ce que racontent *Une vraie jeune fille* et *À ma sœur!*. La virginité des filles appartient à la société. Le viol social et primordial, c'est celui-là. On est toutes violées. Moi, je ne voulais pas être vierge, je voulais que mon père me fasse opérer, qu'aucun homme ne m'ait vierge. Cette espèce de truc nauséabond, cette membrane qui se situe on ne sait même pas où... Je ne sais toujours pas où et je ne veux pas le savoir. Ça me dégoûte et ça m'inflige une répulsion qui est celle de la société. Bon, mais je continue quand même sur l'histoire de viol parce que les commencements c'est toujours un magma...

Le grand d'Espagne, je l'ai forcé à me raccompagner, à chercher ma sœur, évidemment cette conne était encore à traîner sans voir l'heure tourner alors qu'on devait rentrer avant d'être repérées par nos parents. J'étais couverte de bleus, je ne sais même pas comment mes parents ont fait pour ne pas s'en apercevoir. Je n'avais pas de mutilations, ni sexuelles ni mentales, mais c'était quand même hyper violent. Et je ne risquais pas de pas porter plainte : j'avais 14 ans et j'avais fait le mur.

Mais j'ai décidé que ça devait me servir à quelque chose. Ça allait me servir à devenir écrivain. À toute chose malheur est bon : toute ma vie se conforme à cette règle. Tout. Les malheurs, les chagrins, les accidents cérébraux. Tout doit obligatoirement me servir à faire œuvre, tout doit être sublimé. Et donc je me lance dans l'écriture de mon premier livre, *Le Libanais*, je l'ai relié et j'ai numéroté les pages. Un livre de bébé total sur ce viol qui n'avait pas abouti mais qui était malgré tout un abaissement absolu qui a finalement abouti à une naissance littéraire.

Ça veut dire que votre œuvre est née de la violence sexuelle, c'est la scène originelle. Dans *Abus de faiblesse*, c'est pareil : on se dit que vous vous lancez dans cette histoire avec Christophe Rocancourt parce que vous entrapercevez la fiction que ça peut donner. Dans quelle mesure vous vivez les choses parce qu'il y a un film à la clé ?

Avec Rocancourt, j'étais dans un état... J'ai fait un déni total de la gravité de l'accident cérébral que j'avais eu. J'avais décidé de ne jamais me plaindre, j'avais des projets de films effrayants. Il fallait que je fasse des choses impossibles alors que j'étais devenue un débris humain... Mais *Abus de faiblesse*, j'ai du mal à en parler

parce que je ne comprends toujours pas. Je pensais que ça m'était passé de pleurer dès que j'en parle.

On décide de ne pas en parler ?

On va en parler mais pas tout de suite, mais je crois que c'est fondamental d'en parler quand même. C'est là où est la faille psychologique et je n'arrive pas à comprendre ce qu'il s'est passé. J'étais infirme, droguée, vous voyez bien comment je marche. Je faisais du déni pour vivre. Mais je reprends mon histoire...

Donc je fais ce roman, *Le Libanais*, avec cette couverture violette complètement Vasarely, j'envoie ce roman à l'éditeur Jean-Jacques Pauvert. Son lecteur lui avait remis une page blanche avec écrit en pattes de mouches : « Déconcertant mais nul. » Pauvert, très intrigué par cet inhabituel assassinat lapidaire, a lu le manuscrit et a demandé à me voir. En l'état, le livre était franchement très impubliable, c'était celui d'une fille de 14 ans qui ne pense qu'aux boîtes de nuit. C'était stupide, mais il y avait quand même quelque chose à sauver dans cet amas d'infantilités très Almanach Vermot. Pauvert m'a demandé de le retravailler. Comment retravailler un manuscrit déjà relié ? Pour moi c'était une impasse. J'en ai carrément écrit un autre : *L'Homme facile*, qui est mon vrai premier livre. Je l'ai relu récemment et c'est dommage que Christian Bourgois, qui l'a édité, ne me l'ait pas davantage fait retravailler. Je l'ai écrit à la première personne de l'homme, c'est quand même insensé. Ensuite je l'ai passé à la troisième personne. Je suis peut-être la troisième personne, j'ai toujours une distance par rapport à moi, la distance de la fiction. Le livre a été interdit aux moins de 18 ans, alors que j'en avais 17. Ça veut dire qu'au moment de l'écriture, je n'avais pas le droit de me relire — j'étais

interdite à moi-même. J'adore cette formule. C'est une ironie, mais aussi une blessure fondamentale. Je ne suis pas scandaleuse, je suis un scandale. C'était un scandale d'être ce que j'étais à 17 ans. La société ne peut pas me tolérer sans m'affubler des adjectifs sulfureux ou scandaleux.

Le point de fixation de votre œuvre est vraiment la jeune fille, vous ne dites jamais « femme ». Disons que vous n'avez pas suivi l'évolution de votre corps.

J'ai horreur de l'assignation. Devenir, être une femme. Je préfère rester bloquée à l'âge mental de 14 ans ! N'avoir pas évolué, avoir le même enthousiasme sur la littérature et les films que j'aime, un enthousiasme de bébé, d'adolescente forcenée. Au fond, je n'aime que les adolescents, quand tout est possible dans la vie, qu'on rêve, qu'on s'enthousiasme. Quand je lis Lautréamont, c'est comme une épopée de l'esprit : tout y est possible, transparent, magique. Je vois bien que je suis Maldoror. Quand on est jeune, tout ce qu'on veut faire, on le fait. Et à l'époque, je voulais faire un film mais je ne savais pas comment m'y prendre. À cause de gens comme Robbe-Grillet et Romain Gary, j'étais persuadée que si j'écrivais un livre, on me demanderait de l'adapter au cinéma.

Qu'est-ce que vous ne supportez pas de voir dans un film ?

Je déteste la componction, les freins qu'on se met pour dire la vérité. J'aime la violence de la pensée, la violence de la vérité, des mots. Le politiquement correct, le « fémininement » correct, ne me dérange pas. Mais le féminisme, c'est les droits, ce n'est pas la littérature ni le cinéma. Les films qui se sentent obligés de dire une chose alors qu'elle est déjà dans les journaux — pourquoi

la redire? Le cinéma, c'est un art, pas un truc politique, même s'il existe de grands films politiques. Mais le machin opportuniste du moment qu'on voit partout et qui est convenu, ça m'ennuie. J'étais justement en train de faire une liste des grands films pour Samuel Kircher⁵. Je n'y ai mis que les génies, je ne regarde que leurs films, les autres me tombent de l'œil.

Il y a des films récents que vous avez aimés?
Récemment je n'ai rien vu, parce qu'il faut bien le dire, je n'arrive pas à me déplacer, je ne peux plus marcher la nuit. Je ne vois rien, tout est trop mouvant et je n'ai aucun équilibre. Mon corps gauche, je ne sais pas où il est, faut que je le voie. Le malheur, c'est que je ne me suis jamais tenue droite puisque dès que j'ai eu de la poitrine, j'ai eu des complexes et j'ai creusé mes épaules. Donc je ne me tiens pas droite et c'est très mauvais pour une hémiplégique qui doit se tenir très droite pour avoir l'équilibre.

Mais vous pouvez regarder des films chez vous. Enfin, j'aimerais savoir ce qui vous intéresse.
Ce qui m'intéresse, c'est de voir cinquante fois un chef-d'œuvre plutôt qu'une fois une œuvre plaisante. J'ai horreur de la distraction. Je dis toujours que se distraire, c'est toujours soustraire quelque chose. Je suis affreusement sérieuse.

Vous n'avez pas de curiosité pour ce qui se fait?
Aucune. Quand je vois comment c'est filmé, les répliques, les acteurs qui ne me plaisent pas...

⁵ Acteur dans *L'Été dernier*, le film que Catherine Breillat est en train de monter au moment de l'entretien.

Bruno Dumont, ça vous intéresse, non ?
Je l'aime, Bruno Dumont, on s'estime beaucoup. Un film comme *Camille Claudel 1915* (2013), j'en étais jalouse tellement je trouvais ça bien. Le film sortait en même temps qu'*Abus de faiblesse*, je lui ai dit : c'est quand même emmerdant, votre film est mieux que le mien ! C'est absolument, vertigineusement bien. Alors qu'au début je me demandais, qu'est-ce qu'il s'embarque à faire un *biopic* sur Camille Claudel ? Mais j'ai été scotchée. Il faut me scotcher, sinon ça ne m'intéresse pas. J'ai souvent été jurée dans des festivals : qu'est-ce que c'est médiocre, on s'encombre l'œil.

Donc il ne faut pas s'encombrer l'œil, ça peut être dangereux ?
Non, ce n'est pas que c'est dangereux, mais disons que voir des choses essentielles vous transporte, vous donne envie de faire quelque chose, ça vous crée. Les choses qui ne sont pas essentielles, c'est de la ré-création, ça ne vous crée pas. Ça ne vous sort pas de vous-même pour enfin devenir grand, surtout quand on est quelqu'un d'aussi infirme et avachi que moi.

Vous n'avez pas l'air d'être la même sur un tournage, vous sortez de vous-même.
Oui, complètement, je suis une autre personne. Je suis beaucoup trop timide pour faire ce que je fais, donc il faut bien croire que je deviens une autre. À ma grande stupeur, je ne me cache plus derrière un foulard pour regarder le combo, donc j'ai changé.

Pourquoi le faisiez-vous d'ailleurs ?
C'était la seule manière pour moi de me concentrer sans que les gens voient mon état de concentration et

de délice. Je cache la fascination que j'ai à filmer et à observer mes acteurs. Sinon, je serais obligée de me recomposer un visage et faillir à mon état de metteur en scène.

Et comment savez-vous ce que vous voulez ?

Je ne le vois qu'au combo. Je vois qu'il suffit d'incliner la tête comme ça, et ça y est, l'image est là. Sur *L'Été dernier*, j'étais très angoissée à l'idée de filmer en gros plan le visage de Léa [Drucker] en pleine jouissance, je pensais que ce serait une image trop triviale qui la rendrait vieille et laide, ce n'était pas envisageable. Comment arriver à la sculpter ? À ce qu'elle se sculpte de l'intérieur pour dégager la vérité, l'émotion, l'aisance. Un visage offert à la caméra, qui respire, a des émotions, peut-être même des vertiges. C'est incroyable quand ça arrive. Je ne voulais pas qu'elle soit laide. Et j'ai pensé à la *Marie-Madeleine en extase* du Caravage que j'ai regardé toute la nuit sur Internet, d'ailleurs on ne sait pas si elle est en extase ou au tombeau. À ma grande stupeur, je croyais que c'était une jeune fille et pas du tout : elle a exactement les narines de Léa. C'est Léa, et elle est infiniment belle. Donc il faut lui renverser la tête en arrière, le cou incroyablement arc-bouté... C'est ça la perfection, plus une ride, uniquement la magie picturale du Caravage. Quand on fait une scène d'amour, il faut toujours mettre le corps et la tête en oblique, les peintres font ça, c'est une loi. Les peintres ont étudié les poses et les cadres toute leur vie, ce n'est pas la peine d'innover, tout ce qu'ils font s'applique très bien au cinéma.

Quelle peinture compte le plus pour vous ?

Celle du XVI^e et du XVII^e. J'adore Raphaël, enfin je les aime tous : Titien, Botticelli. Je leur ai emprunté

l'âme, car c'est l'âme qui compte. J'ai un rapport avec la paupière qui vient du Quattrocento. Cette espèce de transparence, c'est comme le sourire de la Joconde, mais avec la paupière. Il y a très peu de chair dans ces tableaux, mais cette chair est incandescente. C'est sublime parce que c'est sublimé. C'est une lumière très particulière, qui dessine comme un écran, et le visage doit s'étaler sur l'écran et, là, c'est un vertige. Les peintres positionnent l'iris de leurs yeux d'une certaine manière et ça, ce n'est pas l'acteur qui peut le savoir. C'est moi qui dois dire : « Non, là tu coulisses l'œil vers le bas. » Ce détail change toute la signification de la scène. Il y a quand même une écriture des tableaux qui est enfouie dans notre tête. Au fond, je me considère comme un peintre.

À quoi êtes-vous prête pour avoir l'image que vous voulez ?

Quand je veux mon image, je n'ai plus aucun orgueil, aucune pudeur, aucune pitié non plus. Je me fous d'être grotesque tant que je l'obtiens. J'y consacre autant de temps et d'énergie (et à un moment de pellicule) qu'il faut. Je veux mon image, ça m'amuse comme un enfant et tout le monde le voit. Donc à un moment oui, j'étais prête à tout. Pialat m'avait raconté que pour *La Gueule ouverte* (1974), il avait besoin d'un cadavre et a fait déterrer sa mère. Il a un peu tourné la tête à l'aide d'un tournevis pour qu'elle soit précisément dans le cadre. On peut évidemment avoir une réprobation morale, moi, je ne réproouve pas quelqu'un qui ne fait de mal à personne pour obtenir ce qu'il veut. Dans *Une vraie jeune fille*, quand Alice avance sur le sable avec les plumes dans le cul en disant qu'elle est une poule elle aussi : je ne vous dis pas le vertige de la honte qu'il faut surmonter pour

filmer ça. Ou quand elle est écartelée avec le fil de fer électrique avec le ver de terre sur son sexe : je m'étais donné un mal de chien, j'avais dû aller chercher un ver de terre dans le Pays basque car il n'y en a pas dans le sable des Landes où on tournait. Je savais qu'il en fallait un gros pour représenter un sexe d'homme.

Je me pose toujours la question : est-ce que vous faites correspondre la scène que vous êtes en train de tourner à une image dans votre cerveau, ou vous cherchez et trouvez durant le tournage ?

Je trouve au moment même. C'est ce qui m'amuse le plus, je m'amuse sur les plateaux, je me suis rendu compte de ça, je suis une bête de plateau, je trouve tout sur le moment. D'ailleurs, comment faire autrement ? On travaille quand même avec du matériau humain. Avant que Saïd [Ben Saïd, producteur de *L'Été dernier*] ne vienne me chercher, j'étais là dans mon Portugal, à rien foutre, comme un veau, finie, attendant la mort et rien d'autre, la vie n'avait aucun intérêt. Et puis j'arrive sur un plateau et ça y est, je recrée mon monde, je m'amuse, je m'amuse.

CATHERINE & C^{IE}

deux raisons pour qu'un mec me quitte — je n'ai pas le souvenir d'avoir aimé ma mère — j'étais faite pour le bonheur tout simple des imbéciles — je n'ai pas à cocher mon sexe — *Une vraie jeune fille* — je m'écris des choses pour m'obliger à les filmer — la meilleure amie obligatoire — j'aimais détruire et j'aimais la beauté fracassée — elle regarde la vie comme ça, presque enterrée — un film, ça se fait seul, on ne s'amuse pas — *Petit Bateau*, c'était mon rêve — une belle fille comme toi — *David Hamilton* — *Shakespeare en spectacle scolaire*, ce n'est plus *Shakespeare* — j'ai fait de la prostitution scénaristique — *Le Dernier Tango à Paris* — ces nouveaux petits Savonarole — les couilles ne sont pas des hémisphères cérébraux