

Entretien avec Catherine Breillat

Janine Euvrard

Number 98-99, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25018ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Euvrard, J. (1999). Entretien avec Catherine Breillat. *24 images*, (98-99), 20–26.

ENTRETIEN AVEC

CATHERINE BREILLAT

PROPOS RECUEILLIS PAR JANINE EUVRARD

Romancière, scénariste de *Police* (Pialat), Catherine Breillat est l'auteur de six films à la réputation sulfureuse, *Une vraie jeune fille*, *36 fillette*, *Tapage nocturne*, *Sale comme un ange*, *Parfait amour* et *Romance*, qui sont des variations sur les mêmes thèmes: la morale judéo-chrétienne, la phallocratie, la sexualité des femmes, leur quête de liberté et de vérité et leur penchant paradoxal à la soumission, les drames causés par le mythe de l'amour parfait. Seuls changent l'âge, l'état civil, le milieu social et la personnalité de la protagoniste. Ces films heurtent certains spectateurs et n'en laissent aucun indifférent; on les aime ou on les déteste, parce que Catherine Breillat attaque de front, sans hypocrisie, des questions plus souvent voilées dans un flou «artistique». Il faut reconnaître sa singularité: elle est la seule cinéaste à le faire, et à le faire avec autant d'intelligence et de cohérence, de passion intellectuelle et de brio cinématographique.

François Berléand et Caroline Ducey.



24 IMAGES: *En lisant L'homme facile, votre premier livre écrit à l'âge de dix-sept ans, on a envie de retourner très loin en arrière dans votre vie, de vous demander quelle petite fille vous étiez, où vous viviez, quel était votre environnement familial et scolaire...*

CATHERINE BREILLAT: J'étais dans un environnement que je détestais et qui me détestait. Ma sœur et moi étions très précoces; j'avais 90 cm de tour de poitrine à neuf, dix ans. Je vivais donc à l'intérieur de moi-même. Nous vivions extrêmement enfermées, mais malgré cela notre mère nous donnait la permission d'aller à la bibliothèque de Niort. Nos sorties consistaient uniquement à aller à la bibliothèque, qui était immense; il y avait tous les livres. On a commencé par faire toute la bibliothèque pour enfants et, comme on y passait beaucoup de temps, on a lu les contes et légendes de tous les pays du monde. Après avoir lu tout ça — nous devions avoir douze ans —, nous avons eu accès à la bibliothèque pour adultes; nous n'étions donc pas enfermées mentalement. J'étais très insoumise et révoltée et j'ai très vite débusqué les livres d'Apollinaire, de Lautréamont et même de Sade. *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont a été mon livre de chevet, je l'ai gardé durant au moins cinq ans chez moi. Je me délectais aussi de Rabelais, des *Liaisons dangereuses* de Laclos. J'ai décidé de devenir écrivain vers l'âge de douze ans. À la même époque, j'ai vu *La nuit des forains* de Bergman et *Viridiana* de Buñuel et j'ai alors décidé que je ferais du cinéma.

On trouve déjà, dans L'homme facile, la jeune fille: «ma figure modèle préférée», dites-vous.

La jeune fille est une enfant qui va devenir une adulte. Elle a son avenir devant soi, qui n'est pas encore écrit. Elle vit dans le domaine de la transgression, les rêves qu'elle a pour devenir adulte passent par la sexualité. Elle est un mélange d'illusions, de pudeur

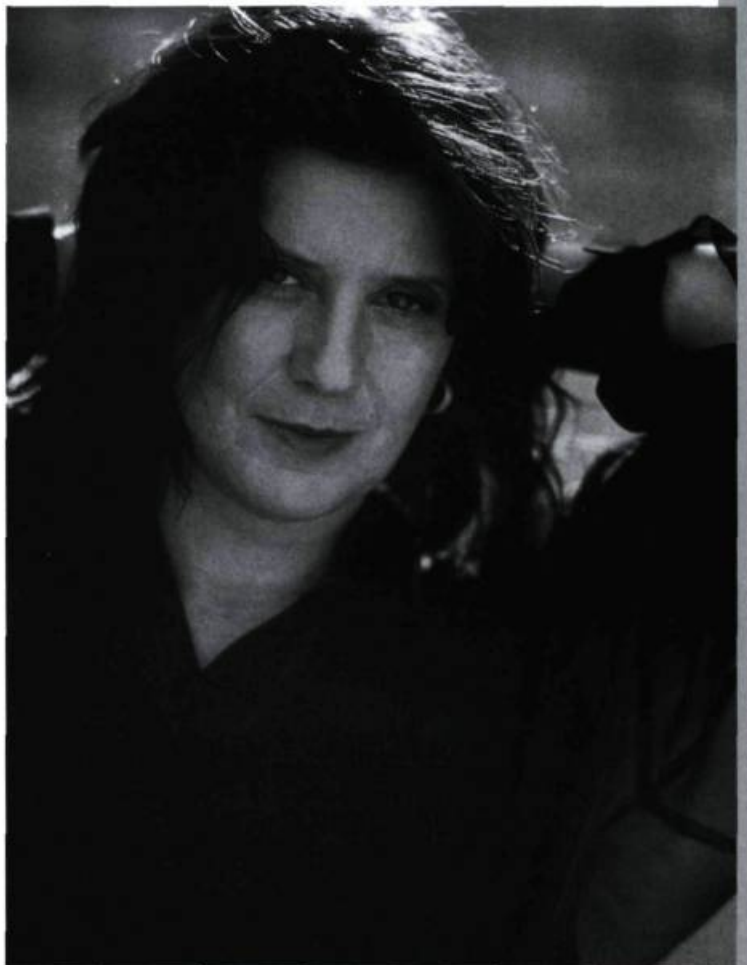
et de candeur. C'est aussi une dinde et une petite prostituée car il y a en même temps chez elle l'innocence, l'intelligence et la bêtise qui se confondent avec une sorte d'élégance, parce qu'on reconnaît en elle tout autant la beauté et que souvent une vulgarité profonde, dans ces moments où elle tend à être quelqu'un de sublime. Cette ambiguïté et cette coexistence d'une chose et son contraire en une même personne et, par conséquent, sur un même visage, sont à la fois éblouissantes et médiocres. Comme cinéaste, cela me fascine absolument. Quand j'étais petite, j'avais à la fois des rêves d'absolu et des rêves d'abaissement vulgaire. Lorsqu'on est une jeune fille, on est aussi dans une médiocrité patente, et c'est une chose que je trouve bouleversante.

Vous avez écrit six livres. Avez-vous choisi d'écrire d'abord et de faire ensuite des films?

Je voulais être écrivain et metteur en scène en même temps. Je suis arrivée à Paris à l'âge de dix-sept ans et je ne savais pas comment faire. Je me disais que si j'écrivais un livre très jeune, je serais publiée, et que ça ne me coûterait qu'une rame de papier, donc neuf francs, alors qu'au cinéma, il fallait beaucoup d'argent. J'ai donc écrit *L'homme facile*, qui a été publié par Christian Bourgois. À mon troisième roman, un producteur m'a proposé de faire un film.

Vous vous définissez volontiers comme une cinéaste kamikaze. Qu'est-ce que vous entendez par là?

Je fais toujours les choses que les gens considèrent comme impossibles et ce sont celles qui me réussissent le plus. Les scènes qui font peur à tout le monde me donnent aussi beaucoup d'angoisse, mais cette angoisse me libère parce que je me dis que je n'ai rien à perdre. Et cela me donne une espèce de grâce et de liberté parce que j'arrive à un point de rupture. Je suis quelqu'un qui a le vertige: si je me trouvais un jour en haut d'une tour en flammes et qu'il me fallait passer sur une toute petite passerelle, je passerais; mais s'il y avait trois mètres d'eau sous moi ou un vide, je tomberais. Je tombe dans tous ces petits dangers qui me paralysent. Mais considérant que je suis déjà morte, je n'ai plus rien à perdre: le vrai danger me donne des ailes.



Catherine Breillat.

Vous avez déjà dit que l'orgueil vous a toujours motivée...

L'orgueil m'a toujours motivée, oui. Il faut pouvoir toujours se regarder dans une glace. C'est ce que fait le personnage de Marie dans *Romance*. À un moment, je voulais appeler *36 fillette* «La solitude est mon orgueil». Parfois, on sent bien que l'on est un objet de mépris parce que le critère d'appréciation est de plus en plus l'argent qu'on gagne, que l'on génère. Or, je ne suis pas de celles qui en génèrent le plus, même si *Romance* est un succès. Donc l'orgueil c'est par rapport à soi, c'est ce qui vous sauve dans la vie. Le regard des gens vous punit très souvent. Il faut avoir ses propres critères et ne pas chercher sa valeur dans le regard des autres. Je me suis fait injurier pour *Tapage nocturne* et *Une vraie jeune fille*. Si je me faisais de cruels reproches sur la mise en scène, ce n'est pas là-dessus que portaient les reproches des autres, mais très exactement sur ce que je savais que je faisais de mieux: ce rapport à la sexualité et à soi-même, à la sexualité comme origine de ce qu'on est et qui, quoi qu'on en dise, reste un domaine inconnaissable. Charlotte Alexandra, dans *Une vraie jeune fille*, n'était pas une très bonne actrice, pourtant, son visage avait un pouvoir d'émotion; elle était très jeune, très pure, avec une sensualité lourde, quelque chose d'absolument attirant; elle avait le sens du péché. Lorsque je faisais des gros plans d'elle je voulais qu'elle ait un visage sublime; en fait, elle se branlait, c'était une manière d'oublier le trac et ça lui donnait un visage ouvert à la vie, un visage d'enfant, de ces enfants qui n'ont pas de pudeur, qui vivent dans un monde qui a la grâce — ce que



Marie (Caroline Ducey), en quête d'elle-même.

j'appelle le passage du tabou, le moment où dans l'amour physique tout devient grâce, tout devient angélique. C'est quelque chose que je cherche tout le temps, qui me donne la clé des choses. Je ne comprends pas pourquoi le sexe est un tel objet de répulsion, de répression. Si on le regarde vraiment, il paraît presque sacré et quand on le filme, cela se voit. Sur *Une vraie jeune fille*, sur *Tapage nocturne*, sur *Sale comme un ange*, sur *36 fillette* aussi, la répression a été vraiment féroce. Seuls les *Cahiers du cinéma* et *Positif* en avaient dit du bien.

Il y a une constante dans vos films: il faut toujours aller au bout de soi-même, même au risque d'y laisser sa peau et parfois celle des autres. Quand et comment avez-vous ressenti cela pour la première fois?

Il ne faut pas oublier que *Les Chants de Maldoror*, qui est mon livre de chevet, est un livre d'un romantisme extrêmement noir: Lautréamont est un Rimbaud des ténèbres. J'ai toujours eu le besoin d'aller au bout de moi-même. Quand j'étais petite, je ne pouvais dire «Pardon». J'étais une petite fille très turbulente, qui était considérée comme un garçon manqué; je me serais fait tuer plutôt que de dire «Pardon», car cela me semblait être une atteinte à mon orgueil et à ma dignité. J'ai toujours été d'un orgueil absolu.

Pourriez-vous nous parler du chemin parcouru avant *Romance* ?

Curieusement, *Une vraie jeune fille* portait presque sur le même sujet que *Romance*: c'est une histoire qui parlait de la honte d'une sexualité naissante, enfermée en soi-même, celle d'une jeune fille qui a en même temps une grande complaisance dans sa honte, un immense orgueil. *Une vraie jeune fille*, dont le titre est ironique, a été adapté d'un de mes livres, *Le soupirail*. C'était un film à très petit budget, c'était ce qu'on appelle un film sauvage, d'autant que je n'avais jamais mis les pieds dans une salle

de montage. Je me disais qu'il fallait faire un film qui dépasse les bornes, mais qui les dépasse un tout petit peu, juste assez pour que les gens ne le rejettent pas. Il ne fallait pas aller trop loin: j'y avais déjà mis des plans pornographiques, j'avais utilisé des acteurs du porno. Le film était assez intellectuel, influencé par Buñuel. J'étais très amie avec Andy Warhol, il y a donc aussi une influence de lui et les acteurs sont tous anglais. C'était un film underground, assez chic contrairement à ce qu'on peut penser. Il a été terminé au moment où une loi pénalisait par une forte taxe les films pornographiques; j'étais à la limite et puis on était dans une société très permissive. Ce film ouvrait une brèche

et, tout d'un coup, je suis devenue un paria. À l'époque, je voulais déjà faire *Romance*, j'en avais écrit le synopsis, ça s'appelait «Romance glacée». Tout le monde trouvait ce synopsis formidable, mais personne ne voulait le produire. Les intellectuels ont quand même mis vingt ans à entendre raison et à comprendre que la pornographie devait être le grand domaine des artistes plutôt que celui de la prostitution et des marchands. Le sexe est la chose qui nous fonde le plus et dont on a le plus de mal à parler; c'est un domaine inexploré, le vrai domaine de l'art parce que c'est un sujet qui n'a pas de limites et qu'on ne connaît pas.

Comment est né le projet de *Romance* ?

J'ai commencé à écrire le scénario à un moment où je n'arrivais pas à travailler: on me disait que j'étais allée trop loin, je ne voulais plus écrire de livres, j'étais dans un temps mort et pleine de rage, à ne pouvoir me regarder dans une glace. Je cherchais une actrice pour *Parfait amour*, tout en disant que je n'irais pas trop loin. Il y a plusieurs années j'avais écrit sur Nagisa Oshima pour les *Cahiers du cinéma* où je disais que l'on pouvait faire de la pornographie, que s'il y avait un cinéaste qui en avait fait, il pouvait y en avoir cent. Je me suis rendu compte qu'il fallait parler, et que seuls les raisonnements et la parole pouvaient imposer l'obscénité comme une chose artistique, comme un droit de l'artiste. Et puis, pour continuer dans ma voie, je me suis dit que j'allais faire tout ce qu'il ne fallait pas. J'ai réalisé *Parfait amour* en pensant vraiment que c'était mon dernier film car il avait été tellement difficile à financer. À ce point-là d'ostracisme, je sentais que j'étais un objet de mépris insoutenable: j'avais mis trois ans pour obtenir l'argent pour *Parfait amour* en m'humiliant comme jamais. J'ai aussi senti que je n'étais plus assez jeune pour demander de l'argent; dans ma tête, je n'étais d'aucun intérêt pour mes interlocuteurs. J'ai grandi avec Bergman; il me semble que le cinéma c'est de l'art, et qu'on doit faire une œuvre. Bien que

Georges Goldenstern de la Sept et Jean Boivin aient adoré le scénario de *Parfait amour*, le film s'est quand même fait sans distributeur, avec très peu d'argent, et comme il avait été prédit qu'il n'aurait aucun succès, je ne l'ai tourné que pour moi, et il a plu! Du coup, j'ai balancé le scénario de *Romance* à l'avance sur recettes, avant la sortie de *Parfait amour* qui a eu une presse formidable à Cannes. J'avoue que j'ai été un peu lâche et que j'ai eu peur de faire *Romance*. Je voulais faire alors *Une vieille maîtresse*, un film plus raisonnable. Tout le monde me disait qu'il serait relativement cher parce que c'était un film à costumes. J'ai

donc décidé de faire *Romance* toutes affaires cessantes, pour que quelqu'un d'autre ne le fasse pas à ma place. J'ai toujours eu dix ans d'avance et je me les suis pris dans la figure comme des baffes. Je n'avais pas fait *Tapage nocturne* pour provoquer. S'il provoquait, c'était que j'avais justement dix ans d'avance. Je peux dire finalement que l'époque m'a rejointe: elle est devenue celle que je préconisais alors.

Comment s'est fait le choix de Caroline Ducey? A-t-il été difficile de la diriger?

Non, elle a été tout à fait exquise pendant le tournage. Nous avons vu deux cents actrices en deux mois. Caroline est arrivée le dernier jour; elle était la moins belle, elle était très mal coiffée, mal attifée, elle ne se mettait pas en valeur. Le producteur l'a filmée pour les bouts d'essai et, en les visionnant, j'ai su spontanément que je pourrais la rendre belle. Elle avait quelque chose de très particulier dans le regard, dans l'arcade sourcilière, qu'elle haussait au plus fort de l'émotion. Du jour au lendemain, elle a appris dix pages entières du scénario de *Parfait amour* et les a récitées comme si elle improvisait. Il y a quelque chose de magique chez elle, et aussi cette ambiguïté absolue que j'aime tant, et par laquelle on peut exprimer une chose et son contraire. Je pense que Caroline a décidé d'accepter le rôle parce qu'elle a une attirance pour la flagellation, les choses sacrificielles, tout en étant quelqu'un d'extraordinairement pur. Elle avait, au moment du tournage, une propension à prendre du plaisir dans son propre supplice. Je l'appelais Jeanne la pucelle.

Pourquoi avoir choisi Rocco Siffredi ?

Je l'avais déjà vu dans des films pornos il y a cinq, six ans et j'avais été absolument interloquée par lui: il ne ressemblait pas aux autres, il était, lui, «vibratoire», on avait l'impression d'un homme qui fait vraiment l'amour comme on voudrait que les



Robert (François Berléand) et Marie, qui découvre, dans la quête de sa liberté, son goût pour la soumission.

hommes nous le fassent, pas d'une manière pitoyable. Rocco avait une personnalité. J'ai pensé alors à Oshima qui disait que la première chose à faire lorsqu'on veut faire un tel film, c'est de se mettre au bord de l'abîme, de faire un geste majeur, qui consiste alors à engager carrément un acteur de porno. Rocco m'a posé des problèmes parce qu'il vient d'un autre monde; il n'avait aucune crainte de s'engager physiquement dans une scène, mais il avait peur d'engager ses émotions. Un acteur du porno fait des choses physiques, mais n'a pas d'engagement mental, et Rocco se retrouvait face à une actrice qui, elle, savait très bien aller jusqu'au bout dans l'engagement mental, alors que l'engagement physique la terrorisait. Et tout d'un coup, des phrases telles que: «C'est comme dans un film porno», au sujet d'une scène en particulier, donnaient à Caroline une peur bleue. D'ailleurs, cette scène faisait peur à tout le monde sur le plateau, et même à moi; mais justement, si ça nous fait peur, il faut se demander pourquoi. Pour quelle raison on ne montre jamais des scènes comme celle-là à l'écran. Il est très intéressant de voir quelles sont les scènes qu'on élude, et toujours sous prétexte que l'on sait très bien ce qui se passe dans ces moments-là, alors qu'on ne sait pas du tout. En fait, il est clair que les gens veulent occulter tout ce qui les dérange, alors que moi ce sont justement ces choses que j'ai envie de voir, de décortiquer et de comprendre.

À certains moments du tournage, vous vous cachiez le visage d'un foulard. Pourquoi ?

J'ai commencé ça sur *Tapage nocturne*, parce que je n'arrivais pas à faire ce que je voulais avec Dominique Laffin. Je ne parle déjà pas fort, et le fait d'entendre ma propre voix dire «Moteur!» me perturbe. J'ai besoin d'être dans un état de concentration très grand et le foulard m'aide à me concentrer car je ne me sens pas regardée. Comme ainsi personne ne peut lire ma pensée, celle-ci peut être intègre. Au début, je pensais que j'avais besoin de me

protéger à cause du regard des autres, mais je sais maintenant que pour filmer sa propre pensée il faut être très concentrée. Que personne d'autre ne puisse la voir est extrêmement important.

Venons-en aux scènes en rouge et blanc avec Robert et Marie, qui sont troublantes, émouvantes, mais aussi drôles. Était-ce volontaire?

Oui, c'est exprès: quand Robert est là avec son lasso et qu'il dit «Aide-moi», c'est totalement comique. En fait, toute cette scène est drôle, sauf l'extrême fin. J'avais envie que les deux acteurs s'amuse, qu'ils délirent vraiment. J'ai tenu à ce que tout le décor du film soit blanc et que Marie soit habillée en blanc. La dernière scène est le seul moment où elle bouge avec liberté et, tout à coup, elle est en rouge: cela fait un drôle d'effet. J'ai l'impression que ce film est une «œuvre au blanc» comme on dit «œuvre au noir». L'œuvre au noir consiste plutôt à tout détruire, y compris ce dont on a honte, d'évacuer même la honte, d'aller au-delà

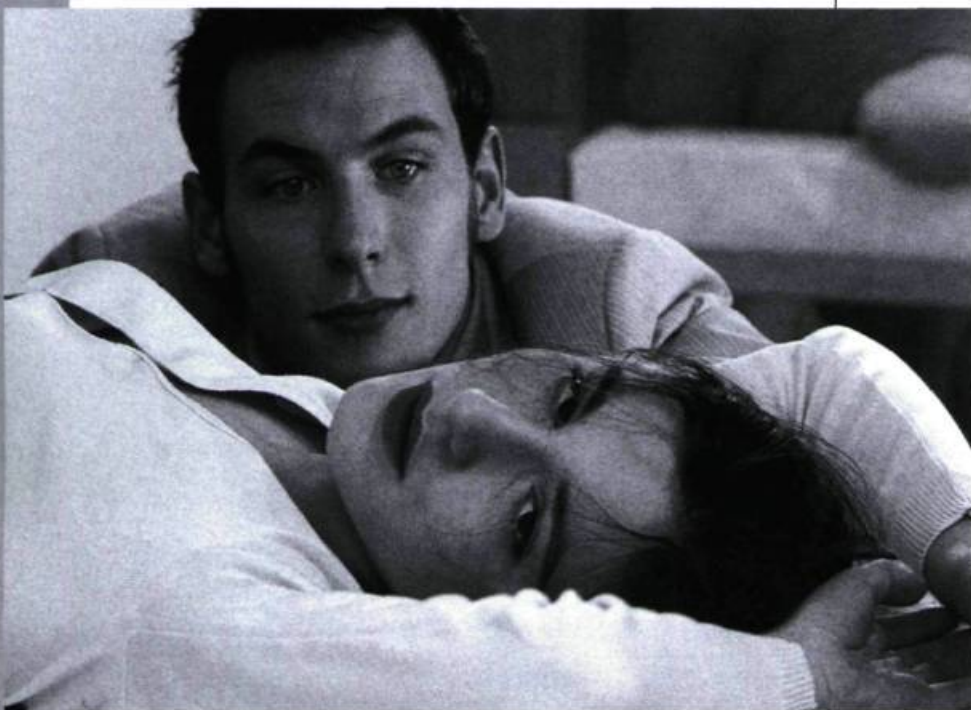
Romance de Catherine Breillat

PHYSIQUE ET MÉTAPHYSIQUE DU SEXE

PAR MICHEL EUVRARD

Romance commence alors que Marie¹, une très jeune femme qui vit maritalement avec Paul, est négligée par lui, qui refuse tout contact sexuel; elle se sent déshonorée, puisqu'on dit d'un homme qui fait l'amour à une femme qu'il l'«honore». Comme les protagonistes des films précédents de Breillat, qui se rebellent contre les valeurs familiales, la morale judéo-chrétienne, la subordination des femmes, etc. Marie est révoltée par ce déni, qui frustré sa curiosité du sexe, son attente de connaissance et de valorisation de soi par le sexe. Aussi prend-elle la décision d'encourager les attentions des hommes et de se livrer à des expériences variées. Se livrer est à prendre ici au sens littéral, puisque dans nos cultures issues des religions monothéistes, les femmes, dans leurs rapports avec les hommes, et même lorsqu'elles en prennent l'initiative, se retrouvent dominées, et peuvent même y trouver leur plaisir.

Marie rencontre donc un bel Italien avec qui elle passe «une nuit d'amour», fait plus ample connaissance avec le directeur de l'école où elle enseigne, Robert, et se prête chez lui à des mises en scène sado-masochistes (avec baïllon, chaînes, mais sans fouet ni sévices), se fait lécher puis enculer brutalement dans son escalier par un rôdeur nocturne. L'unique fois où Paul, à son initiative à elle, lui fait l'amour, elle devient enceinte, «sans plaisir ni pour lui ni pour elle». Au terme de sa grossesse, quand il est temps de partir pour l'hôpital, Paul dort comme une bûche; c'est Robert qui emmène Marie. Elle, en partant, ouvre le gaz dans la cuisine, et pendant son accouchement, l'appartement explose! On voit



Paul (Sagamore Stévenin) et Marie.

avec ce passage devant les miroirs qui permet de se confronter à l'image de sa honte. C'est probablement la dernière fois que Marie est avec Robert, dans des scènes d'attachement. Pour moi, quand il ouvre sa culotte, c'est *L'origine du monde* de Courbet: il ouvre la culotte avec un ciseau qui a la forme d'un oiseau d'or. Or l'oiseau d'or, dans la symbolique alchimique, représente la pendaison en blanc, c'est la fin de l'«œuvre au blanc» par l'éveil de la conscience. La scène est désopilante, nous étions pliés en quatre au moment du tournage. Je mets ainsi toujours des scènes

(Suite à la page 26)



Marie (Caroline Ducey).

désopilantes dans mes films. J'aime beaucoup Ernst Lubitsch et j'ai très envie un jour de faire un film entièrement comique sur un sujet désastreusement intime, grave.

La scène finale de Romance est une fin heureuse...

C'est un happy end. On assiste à la propre naissance de Marie, au moment où elle devient enfin elle-même, après tout ce parcours qui était comme une quête du Graal. La vraie histoire est que Marie ne s'aime pas, mais, à la fin du film, elle reconquiert sa propre estime: elle n'aura plus jamais besoin de se fourvoyer dans une nouvelle romance pour se fuir et pour demander à l'autre ce qu'elle ne se demande pas à elle-même, c'est-à-dire de l'aimer. Les femmes sont des êtres coupés en deux, et leur immense privilège est de résoudre cette dichotomie dans la maternité. Marie devient alors un être constitué.

Dans toutes les traditions, on nous dit que Dieu est un homme alors qu'il s'agit bien d'une femme, c'est une évidence! Quand on voit le bébé qui naît, c'est à nouveau l'origine du monde: c'est comme si le sexe de la femme était le trou noir de l'univers. Je crois que c'est pour ça que les hommes ont peur des femmes, car elles possèdent le sacré et peuvent se relier à l'éternité. Lorsqu'elles enfantent, elles mettent au monde l'éternité, c'est-à-dire un autre elle-même, qui pourtant n'est pas elle. Je me disais aussi que le plaisir et la douleur de l'accouchement ont le même visage: alors filmons-le comme le plus grand coït du monde — ce coït que même Rocco Siffredi ne peut réussir... Marie, dans le film, dit qu'une femme n'est pas une femme avant d'avoir été mère. Je voulais retrouver le rituel initiatique, retrouver le sacré et l'âme dans le fait de donner la vie, au lieu de montrer la femme comme la génitrice sans âme que la religion oblige à être, un être de chair répugnant. Au moment de la naissance, on sait bien qu'on est dans le mystère de la vie et de la mort, dans le mystère du sacré.

Quels sont les références, les maîtres, les gens importants pour vous?

Disons que je me considère vraiment comme la fille de Lautréamont. Pour le reste, ce ne sont pas forcément des maîtres,

mais je crois qu'il y a des filiations. Je voulais faire le deuxième film après *L'empire des sens*. En fait, là où je ressemble à Oshima, c'est dans le cheminement moral. J'avais au départ écrit le scénario avec tout ce qu'on a de préjugés, c'est-à-dire que la quête sexuelle était malgré tout une sorte de quête en déconsidération. Or, ne reste de cette déconsidération que la scène de viol dans l'escalier. Le passage avec Rocco est absolument romantique, la scène sadomasochiste avec Robert est devenue non pas une déchéance mais une espèce de mise en majesté, une rédemption: c'est de l'ordre du ravissement. Le résultat, une fois le film terminé, m'a beaucoup fait réfléchir sur le sexe physique, jusqu'à me demander si ce n'est pas un chemin de connaissance de soi; un chemin très sacré et rayonnant, particulier aux femmes, et que

c'est précisément pour ça que l'on essaie souvent de leur dire qu'elles n'ont pas de désir. Ce n'est pourtant pas du tout ce que disent les Orientaux, qui croient plutôt que plus une femme est aimée physiquement, plus elle embellit, alors qu'un homme ne doit pas trop faire l'amour parce que cela le vide. Or, c'est en filmant que je me suis aperçue de ça; je ne le savais pas. J'avais vraiment écrit l'inverse.

Que sera Catherine Breillat après Romance?

Ça, on se le demande toujours. Après *Parfait amour*, je me demandais comment je pouvais faire un autre film, après *L'homme facile*, comment écrire un autre livre. Je crois qu'il faut être à la fois orgueilleuse, très simple et humble quand on fait un film. Il faut que ce film soit toujours le premier et qu'il soit nécessaire; il faut qu'il se révèle à nous au moment où on le fait. Il est donc essentiel d'être dans un acte vrai, où on porte quelque chose en soi, bien que cela soit très différent d'une démarche autobiographique. Je mets beaucoup de moi dans mes films, mais ce n'est pas autobiographique, sauf un petit peu dans *Tapage nocturne*, et c'est la part du film que je regrette: le fait que le personnage de l'actrice soit metteur en scène, ce qui n'était pas nécessaire, d'autant que je ne traitais pas du cinéma, mais j'ai été incapable de lui trouver un autre métier.

Vous allez souffler un peu avant de tourner votre prochain film...

Non, je pense que je me suis suffisamment reposée dans mon existence. J'ai très peu de temps, j'ai cinquante ans et je n'ai fait que six films. Quand on a tourné un film, on a une seule envie: en faire un autre. C'est dur d'être dans cet état-là, mais c'est comme un marathon, on est déjà entraînée. Je n'aurai aucun problème pour le financement de mon prochain film. Le scénario est écrit, j'ai l'avance sur recettes, Canal +, etc. Le film s'appellera *Fat Girl*, et je cherche pour le tourner une jeune fille très grosse et très belle. ■

Paris, juin 1999