

LOUISE
CHEVILLOTTE

LA CONDITION

UN FILM DE
JÉRÔME BONNELL

AVEC EMMANUELLE DEVOS

D'APRÈS « AMOURS » DE LÉONOR DE RÉCONDO
© SABINE WESPESER ÉDITEUR, 2015

[illegible]

CANAL+ CINE & MUSIC



MICHEL SAINT-JEAN
PRÉSENTE

**GALATEA
BELLUGI**

**SWANN
ARLAUD**

**LOUISE
CHEVILLOTTE**

LA CONDITION

UN FILM DE
JÉRÔME BONNELL

AVEC EMMANUELLE DEVOS

D'APRÈS « AMOURS » DE LÉONOR DE RÉCONDO
©SABINE WESPIESER ÉDITEUR, 2015

France, 2025 Durée : 1h43
Son : 5.1

LE 10 DÉCEMBRE AU CINÉMA

**DISTRIBUTION FRANCE
DIAPHANA DISTRIBUTION**
155, rue du Faubourg Saint Antoine
75011 Paris
Tel : 01 53 46 66 66
diaphana@diaphana.fr

**RELATIONS PRESSE
LE BUREAU DE FLORENCE**
Florence Narozny & Mathis Elion
florence@lebureaudeflorence.fr
mathis@lebureaudeflorence.fr
06 86 50 24 51

SYNOPSIS

C'est l'histoire de Céleste, jeune bonne employée chez Victoire et André, en 1908.

C'est l'histoire de Victoire, de l'épouse modèle qu'elle ne sait pas être.

Deux femmes que tout sépare mais qui vivent sous le même toit, défiant les conventions et les non-dits.





ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

JÉRÔME BONNELL

C'est la première fois que vous adaptez un roman. Comment l'avez-vous découvert ?

Quelques temps après sa sortie, il y a presque dix ans. Le livre m'avait énormément impressionné, j'avais éprouvé une empathie folle pour les deux personnages féminins, mais il s'est passé beaucoup de temps entre ma lecture, le vrai déclic du désir de l'adapter, puis l'écriture du scénario, car j'avais toujours un autre film à faire entretemps. Plus le temps avançait, plus l'envie était tenace. J'ai fini par en écrire une première version en 2021 et quatre ans plus tard, le film est enfin là.

Pour quelles raisons à la toute première lecture, avez-vous hésité ?

Sans doute parce qu'à ce moment-là, je ne me suis pas autorisé à prendre trop de liberté avec le roman. Je n'avais pas encore trouvé la façon de m'emparer de ces thèmes classiques en

apparence, très « littérature du XIXème », pour les revisiter au prisme de nos questions d'aujourd'hui. La résonance directe avec les débats qui nous animent et la libération de la parole devait constituer la profonde ambition du film, sa seule raison d'être. Il m'a fallu attendre deux ans pour faire ce chemin, conserver certains éléments du livre, mais aussi trahir – il faut toujours trahir un peu – et adapter librement. La complexité des rapports hommes femmes parcourt tous mes films, avec des personnages féminins souvent au centre. L'envie de regarder cela d'encore plus près, plus intensément, en inscrivant le récit dans une époque passée, me passionnait.

Dans quelle mesure ?

Le tout début du XX^{ème} siècle est une période où l'idée du « rang » pesait encore beaucoup dans la bourgeoisie, qui était devenue la nouvelle aris-

tocratie, avec un retour brutal de la morale de la religion, balayant les belles idées des Lumières. Un monde conformiste, très hypocrite où, vu de loin, le vernis semble joli et harmonieux, mais dès que l'on s'approche et que l'on gratte, apparaît une violence sans nom. Cette bourgeoisie-là nous a formé. De génération en génération, elle nous a donné la mauvaise habitude de nous taire, de sauver les apparences. Et c'est loin d'être fini, nous n'en sommes toujours pas affranchis. Certes, la libération des mœurs s'en est mêlée entre-temps, mais elle nous a aussi tendu beaucoup de pièges. Et nous le payons aujourd'hui.

Comment lui avez-vous donné forme scénaristiquement parlant ?

De façon très basique. J'ai d'abord imaginé un décor. Et puis, au fil du travail et sans l'avoir préétabli, je me suis surpris à écrire un huis clos. Il me paraissait naturel d'étouffer avec mes personnages, de ne jamais quitter ces murs, sauf à quelques exceptions. Le décor que je me figurais, conforme aux habitations de l'époque, était déjà très narratif en lui-même, avec le personnel en bas dans la cuisine, ou alors tout en haut dans les chambres de bonnes, et les bourgeois entre les deux. Comme si ces lieux

étaient originellement conçus par la circulation du non-dit et de l'ignorance. Mais pour être franc, j'avais peur des limites du cinéma avec ce genre de sujet. Peur de faire un film binaire qui distribue les bons et les mauvais points, ce qui est un risque dès qu'on parle d'impunité et d'injustice. J'ai très vite tenu à ce que l'on s'identifie à tous les personnages, quels qu'ils soient. Au sens tragique. Mettre en lumière les ténèbres de l'âme. Qu'on ne soit jamais dans une vision confortable de la violence, ni dans un genre de récit qui ne ferait que prêcher des convaincus, ou seulement nous indigner.

Cela concerne plus particulièrement le personnage d'André, le mari...

André viole sa bonne, viole aussi sa femme, mais passe son temps à se raconter une autre histoire. C'est cette violence-là, d'autant plus grande, que je voulais souligner. Bien sûr et heureusement, tous les hommes ne sont pas des violeurs, mais la société a façonné les rapports de telle façon que les femmes ont été condamnées très tôt à subir ou à se battre, pendant que les hommes, eux, étaient condamnés à se donner bonne conscience. Et c'est cette bonne conscience qui, précisément, nous concerne tous. C'est aussi une façon de montrer qu'un





violeur ressemble à l'image qu'on s'en est trop faite : celle d'un diable qui se promènerait un couteau entre les dents, guettant sa victime au coin d'une ruelle sombre. Un violeur, c'est parfois un type sympathique, sensible, drôle, poli, qui aime ses parents et ses enfants. Un violeur pleure, un violeur s'excuse, un violeur fait culpabiliser ses victimes. Swann Arlaud s'est emparé du rôle avec beaucoup de courage et d'intelligence. L'enjeu était d'arriver à l'humaniser sans le défendre. À travers lui, il s'agissait de regarder d'un peu plus près la société telle qu'elle est édifiée et d'en être continuellement bousculé. Sans pouvoir faire autrement que de s'identifier. Il y a là une vraie question de cinéma. Je crois qu'il est inutile de dénoncer la violence sans montrer qu'elle est un reflet de nous-mêmes. Par exemple, je suis très impressionné par Ladj Ly quand il tourne *Les Misérables*, dont la grande intelligence est de dénoncer les violences policières tout en étant du point de vue des flics.

Vous parliez du droit à la trahison dans l'adaptation. Quelles libertés particulières avez-vous prises par rapport au roman ?

Plusieurs. Le personnage de la mère d'André n'existe pas dans le livre. Ni celui d'Alphonse Lajardie, interprété par François Chattot. Par ailleurs, c'est une autrice qui a écrit ce livre et moi je suis un homme. Ce qui prenait un relief fatalement différent, me donnait une responsabilité tout autre. Je voulais avant tout rendre grâce aux deux personnages féminins, auxquels je m'identifiais irrésistiblement, mais il ne fallait pas contourner les questions qui me concernent. Raconter quelque chose de moi, homme filmant cette histoire-là. Très vite, il m'a semblé qu'il était impossible de questionner l'emprise du masculin sans questionner celle du cinéma. Cela m'a obsédé durant toute la préparation. La matière de réflexion s'est révélée vertigineuse, inépuisable. Trouver à quel endroit je me mets, à quelle distance. Comme si mon propre inconfort était la clé du langage du film. Par exemple comment filmer un viol ? C'est archi complexe. Presque perdu d'avance. On a tous en tête ces scènes qu'on a vues mille fois depuis le début de l'Histoire du cinéma – même dans des grands classiques qu'on aime tous – où la fille est collée au mur, le garçon essaie de l'embrasser, elle lui dit non, elle refuse, il insiste et finalement elle lui cède parce que, soi-disant,

elle « en avait envie » ! La répétition de cette scène détestable a façonné notre regard, elle a même été un terrain d'érotisme pour plusieurs générations d'hommes. Un viol, dès lors qu'il y a une caméra qui filme et que cela devient une image, c'est dangereux. C'est le problème de la représentation, il y a toujours le danger de trop fasciner, voire même de sensualiser. J'ai eu d'abord l'impression que c'était impossible. C'était tout un équilibre à chercher.

Comme par exemple ?

Avant tout, faire plus confiance au son qu'à l'image, à l'ombre qu'à la lumière. Une réflexion que j'ai partagée et que nous avons menée main dans la main avec Galatea Bellugi et Swann Arlaud. Nous avons préparé les scènes minutieusement et même beaucoup cherché ensemble la manière de filmer. C'était très épineux. Car même filmer seulement la victime, être résolument de son côté avec la caméra, ne résout pas tout. Il y a cette zone ténue – et horrible – où l'empathie peut laisser place à une forme de complaisance. Finalement j'ai posé ma caméra suffisamment près d'eux pour être avec elle et suffisamment loin pour qu'on ait quand même les deux dans le cadre tout le temps. Parce qu'il fallait absolument, et ça je m'en suis vraiment rendu compte en le tournant, que l'agresseur et la victime soient filmés à égalité. Pendant qu'on souffre avec la victime, sentir aussi que l'agresseur se raconte une autre histoire. Avec l'effroi de s'identifier aux deux en même temps, même si on ne le veut pas.

Comment s'est passé votre rapport avec Léonor de Récondo l'autrice du roman...

J'étais d'autant plus fébrile en lui faisant lire la première version de mon scénario qu'elle me faisait une confiance absolue. En peu de mots, elle m'a dit des choses archi fondamentales, l'une d'elles concernant la culpabilisation ancestrale des mères et la découverte de la maternité du personnage de Victoire. Elle m'a suggéré d'insister sur la maladresse de celle-ci vis-à-vis du bébé, comme une actrice qui s'efforcerait de jouer un rôle. Par la suite, elle m'a laissé très libre et ce n'est une fois le film fini que je lui ai montré. Elle était très heureuse et m'a dit « tu as vraiment fait ton film, je ne me sens pas dépossédée ».

Et vous avez changé le titre. Préférant « La Condition » à « Amours ».

Ce titre a plein de sens. C'est d'abord la condition bourgeoise puis celle des femmes mais aussi celle des hommes. Et puis, à un moment donné, c'est la condition à laquelle le personnage de Victoire accepte de passer ce marché avec son mari. D'accord, on adopte l'enfant que tu as eu avec Céleste, mais tu ne t'approcheras plus jamais de mon lit, lui dit-elle.

Cette épouse est un personnage d'une magnifique profondeur...

C'est celui qui évolue le plus. C'est terrible et extrêmement violent ce qu'elle propose à cette bonne. Entre la propre vérité du personnage et celle totalement façonnée par son environnement, par la condition bourgeoise, par le regard des autres, à quel moment naît véritablement son empathie pour Céleste ? Une question à laquelle nous avons eu, Louise Chevillotte et moi, du mal à trouver une réponse précise. Ce qui rendait le travail d'autant plus complexe et passionnant.

Vous avez supprimé le personnage du mari d'Huguette, la domestique âgée, qui revenait de la guerre de 70 avec un handicap et avez ajouté le rôle de la mère. Ce faisant André devient le seul homme de ce gynécée.

Oui, c'est devenu l'histoire d'un homme qui vit avec quatre femmes : sa femme, sa mère et ses deux bonnes. Probablement que cela accentue à la fois sa toxicité et sa fragilité. Ainsi que son besoin trop grand d'exercer l'autorité que la société attend de lui.

Cela vous permet aussi de dessiner autour de lui quatre portraits de femmes, de celles qui se soumettent socialement et physiquement à celles qui lui résistent...

Quatre possibilités de pouvoir et autant de figures très différentes les unes des autres. Comme l'épouse qui se découvre en elle une capacité qu'elle ne soupçonne pas à lui tenir tête. Louise Chevillotte a apporté au rôle des nuances et une inventivité de jeu qui dépassent de loin l'écriture. Victoire est un personnage très fort qui se vit comme fragile et elle est d'autant plus culpabilisée par son environnement.

De son côté, Céleste, la très jeune bonne, est dans une souffrance encore plus frontale, mais déjà comme blindée parce que c'est la seule chose qu'elle puisse faire. Elle est à la fois spectatrice et actrice muette d'un monde dont elle n'est jamais dupe. Le vrai point de vue de film, c'est elle. On commence et on finit avec elle.

J'étais très heureux de retrouver Galatea Bellugi, qui avait fait ses tout premiers pas à l'écran dans mon film *Les Yeux Clairs* alors qu'elle n'avait que six ans ! L'actrice qu'elle est devenue m'impressionne beaucoup. Elle a une force inouïe, elle a donné une opacité très singulière au personnage. Et puis il y a Huguette, jouée par Aymeline Alix, la bonne plus âgée qui, derrière sa brutalité et son manque de solidarité, assure l'équilibre de la maison.

Et puis il y a cette mère à laquelle son fils reproche sa méchanceté...

Sa chambre est collée à l'étude de son fils. J'aimais l'idée qu'André dorme plus près d'elle que de sa femme. On comprend qu'elle a toujours tout régenté. Que son seul recours était l'autorité, une rudesse qui passait pour de la méchanceté. Ce que l'on reprochait toujours aux femmes lorsqu'elles avaient de l'aplomb. Mais pour moi, derrière ce rempart, existent une fragilité et une sensibilité bien cachées. Et comme elle ne parle plus, il y a l'idée d'un silence qui se prolonge, mais par ailleurs, le peu qu'elle a à écrire sur son ardoise devient implacable. Cela fait d'elle le seul personnage un peu frontal dans une bourgeoisie où tout se dit toujours à demi-mot. C'était un vrai défi pour Emmanuelle

Devos, avec qui c'est ma quatrième collaboration et qui n'a pas hésité une seconde à accepter le personnage, riant presque des trop grandes précautions que je prenais en lui proposant, tout en m'avouant après le tournage qu'on ne sortait pas indemne d'un rôle aussi rude.

Le hors champ est important dans le décor et dans votre manière de cadrer car c'est dans cet espace non révélé que se déroulent les choses comme cet amour entre les deux femmes que vous suggérez sans jamais le montrer, au contraire du roman...

Nous sommes dans un univers aussi conformiste qu'ignorant, qui ne laisse aucune place au moindre abandon, ni à la moindre naissance d'une chose un peu lumineuse, à moins qu'elle soit dissimulée. Et cet amour-là est d'autant plus fort (et ne peut exister que) parce qu'il est caché. Aux yeux des autres, mais aussi aux miens, d'une certaine manière. Comme si une partie de leur histoire se devait d'échapper à l'emprise de la caméra. Une façon pour moi de trouver une délicatesse dans la forme qui soit le prolongement de la leur. Cette délicatesse est leur seul recours, mais elle est aussi une arme, elle leur donne de la force.





À un moment du film, le personnage interprété par François Chattot dit à André qu'il a dans les yeux cette petite inquiétude qu'il avait enfant... la mise en scène distille également une forme d'inquiétude...

Je me méfiais beaucoup du côté solennel des films d'époques, le côté « musée » avec des beaux mouvements d'appareil et des acteurs qui jouent pour le dernier rang. Pour ce film, j'ai mélangé caméra à l'épaule et caméra sur pied. Tout le temps. Je souhaitais que la différence entre les deux ne soit pas si grande. Et cela crée cette petite vibration, qui rend le film tendu, « inquiet ». Je voulais en regardant le film qu'on vive avec les personnages, que l'on devienne chacun. Quand on filme des classes sociales différentes, le piège est d'insister sur ce qui les sépare et les différencie. On tombe très vite dans la lourdeur de la démonstration ou la caricature. Je pense qu'il faut faire l'inverse. Montrer ce qui les rassemble, comme le faisait Renoir, car leurs différences seront toujours là. Cela m'intéresse et, surtout, cela me touche beaucoup plus. La complicité des deux femmes dépasse leur classe, elle est comme une aimantation, plus forte que tout. Elles se reconnaissent, se rencontrent l'une l'autre, autant qu'elles-mêmes.

Un mot sur la lumière qui baigne le film dans un rapport entre éclat et opacité...

Pascal Lagriffoul, mon chef opérateur, me parlait beaucoup du Caravage. Nous avons *Pale Rider* de Clint Eastwood comme référence pour certains intérieurs. Quand on filme un personnage sur un fond sombre et qu'on éclaire de l'extérieur, son visage devient le seul élément de l'image soumis aux variations de la lumière. Encore une histoire d'étouffement, avec l'idée que la vraie lumière, celle d'un avenir meilleur, est dehors, jamais dedans. Nous avons aussi choisi d'éclairer les nuits de manière très radicale, à la bougie ou à la lampe à pétrole, à l'image du quotidien d'une époque sans électricité où l'on se déplaçait chez soi avec son éclairage à la main. C'est une liberté extraordinaire que donnent les caméras numériques d'aujourd'hui et cela permettait aux visages d'être parfois la seule chose qui existe dans le cadre, au milieu d'un décor qui devenait un trou noir. Même les plans larges avaient l'air de gros plans.



FICHE ARTISTIQUE

André	Swann Arlaud
Céleste	Galatée Bellugi
Victoire	Louise Chevillotte
Mathilde	Emmanuelle Devos
Huguette	Aymeline Alix
Alphonse Lajardie	François Chattot
Odette	Camille Rutherford
Joseph	Jonathan Couzinié

FICHE TECHNIQUE

Réalisateur	Jérôme Bonnell
Scénario	Jérôme Bonnell d'après <i>Amours</i> de Léonor de Récondo ©Sabine Wespieser éditeur, 2015
Producteur délégué	Michel Saint-Jean
Productrice exécutive	Anne Mathieu
Directeur de production	Patrick Armisen
Directrice de post-production	Cécile Miralvès
Image	Pascal Lagriffoul, AFC
Montage	Julie Dupré
Musique	David Sztanke
Son	Laurent Benaïm
Montage son	Claire-Anne Largeron
Mixage	Emmanuel Croset
Costumes	Céline Guignard-Rajot
Décors	Catherine Jarrier, ADC
Maquillage	Anne Caramagnol
Coiffure	Nathalie Champigny
Scripte	Christine Catonné
1 ^{ère} Assistante mise en scène	Alice Pic
Production	Diaphana Films
Avec le soutien de	Canal+
Avec la participation de	Ciné+ OCS
Avec le soutien à la production de	La Région Normandie
en partenariat avec	le CNC
et en association avec	Normandie Image
Avec l'accompagnement de	L'Accueil de Tournages Normandie
Avec le soutien du	Centre National du Cinéma et de l'Image Animée
En association avec	COFINOVA 20, COFINOVA 21, PALATINE ÉTOILE 22, COFIMAGE 35
Distribution	DIAPHANA DISTRIBUTION
Ventes internationales	PLAYTIME