

Entretien avec Patrick Grandperret

Marcel Jean

Number 70, December 1993, January 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22879ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Jean, M. (1993). Entretien avec Patrick Grandperret. *24 images*, (70), 49–55.

ENTRETIEN AVEC

Patrick Grandperret

PROPOS RECUEILLIS PAR MARCEL JEAN

Nous connaissons Patrick Grandperret depuis 1989, année où *Mona et moi* a été présenté au FFM. Nous savions alors qu'il avait été l'assistant de Pialat et qu'il était un cinéaste plus que prometteur. En août dernier, lorsque nous avons appris sa venue au FFM, pour présenter *L'enfant lion* en compétition officielle, toute la rédaction de *24 images* s'est rapidement mise d'accord sur la nécessité d'interviewer cet ancien motocycliste (il a

disputé les épreuves de la coupe Kawasaki en 1972 et 1973) reconverti au cinéma. Assistant de Claude Goretta pour *La*

24 IMAGES: *Le générique de L'enfant lion indique que le film est présenté par Luc Besson, voilà qui est assez surprenant.*

PATRICK GRANDPERRET: Luc est un ami depuis plus de dix ans. Je l'ai connu il avait 17 ans, son père voulait qu'il passe le bac et lui rêvait de cinéma. Il a été mon assistant sur *Court-circuits* puis je l'ai aidé à faire son premier court métrage. Après il est devenu une star.

Après le tournage de *L'enfant lion* j'en avais un peu marre du film et Luc m'a dit: «T'es con, c'est un film vachement bien». Il a repris le montage, a enlevé quelques scories, cela avec beaucoup d'amour. Je pense qu'il avait sincèrement envie que son public voit le film alors il l'a présenté, comme un mec connu en présente un autre qui ne l'est pas. Commercialement c'était très bien. Il m'a aidé et c'est vraiment bien parce que parfois les gens ont tendance à être amnésiques. Cela dit, c'est pas parce que je l'ai aidé au début qu'il est devenu ce qu'il est devenu. Il doit ce qu'il est aujourd'hui à sa propre force.

Vous faites aussi de la production. Qu'est-ce qui fait que vous décidez de passer six mois de votre vie à la production d'un film de

dentellière, producteur d'Arnaud Desplechin pour *La vie des morts*, directeur de production d'environ 70 films publicitaires,



Oulé (Mathurin Sinze) et la lionne Sirga dans *L'enfant lion*.

Patrick Grandperret s'est imposé, à travers une œuvre rare (trois films en douze ans) et une quantité impressionnante d'activités parallèles, comme l'une des figures les plus stimulantes du cinéma français. Nous avons hâte de le rencontrer et il ne nous a pas déçus. Voici le résumé d'une conversation étalée sur trois jours, avec pour toiles de

fond le Montreal Pool Room, la rue Sainte-Catherine et le bar de l'hôtel Méridien.

Nico Papatakis (La photo) ou d'Arnaud Desplechin (La vie des morts) plutôt que de travailler à vos propres films?

J'ai commencé par produire *Deux lions au soleil* de Claude Faraldo dont j'étais l'assistant-réalisateur. Je l'ai fait parce que la production de ce film était tellement anarchique qu'un jour je me suis fatigué et j'ai dit à Faraldo: «Bon, si tu veux, désormais je m'occupe de ça». Ensuite, je l'ai fait un peu pour me reposer de la mise en scène. Ce qui est sûr c'est que je ne le fais pas par principe, c'est-à-dire en me disant qu'il faut que je produise un film entre chacun de ceux que je réalise. Des gens viennent me voir pour avoir un coup de main parce qu'ils savent que j'ai du matériel — j'ai toujours tenu à acheter mon équipement, alors j'ai une caméra, j'ai de quoi faire le montage, etc. — tandis qu'à l'autre bout de la chaîne d'autres gens, à la télévision ou ailleurs, m'écourent parce que les gens que j'ai aidés ont souvent décollé par la suite. Cela dit, peut-être que je ne produirai plus jamais de film. C'est toujours une affaire ponctuelle.

Vous connaissiez Desplechin avant de le produire?

Oui. Je l'avais engagé comme chef électro sur des pubs après

sa sortie de l'Idhec, pour qu'il se fasse un peu de fric. Puis, au moment de *La photo* de Papatakis il a remplacé le directeur de la photographie grec qui ne supportait ni l'hiver parisien, ni le caractère de Papatakis. Il a donc signé la majeure partie des images de *La photo*. Il est un technicien hors pair en plus d'être un grand réalisateur.



Mona et moi.

Vous ne considérez pas que si vous aviez produit moins, vous auriez réalisé davantage?

Non. Comme personne n'a jamais voulu me produire, j'ai dû me produire moi-même. Ce qui m'a obligé, par exemple, à rembourser l'échec de *Court-circuits*. Alors comme ça m'est plus facile de demander de l'argent pour les autres que pour moi, la production est une bonne façon de payer les dettes encourues par mes propres films.

Comment êtes-vous passé de *Mona et moi*, un film urbain et contemporain, à *L'enfant lion*, un conte africain intemporel?

Sous certains aspects c'est pareil. Par exemple, dans les deux cas le système de production est un système de sauvage, dans les deux films la caméra est portée, etc. Puis, travailler avec Johnny Thunders et Denis Lavant, c'est comme travailler avec des fauves. Ce sont des mecs qui n'en ont rien à foutre. Quand tu mets en présence un enfant et un lion, tu crées une situation et c'est à toi de la saisir. C'était un peu la même chose avec Thunders et Lavant. La rupture, elle était au niveau du sujet. Parce qu'avec *L'enfant lion* j'adaptais un bouquin pour enfants, mais avec l'idée d'en faire un film qui ne serait pas à priori pour enfants. C'était d'ailleurs ça le principe du projet: faire un film que je pourrais aller voir avec mes enfants sans me faire chier. Parce qu'il n'existe pas grand-chose qui soit tous publics et qui ne me casse pas les couilles.

Mona et moi était plutôt un témoignage sur un type de gens que je connaissais, tandis que mon prochain film sera un témoignage sur la lâcheté de l'homme dans le cadre d'un suspense plus classique.

Pourquoi vouloir réaliser un suspense classique?

J'ai toujours souffert du manque de structure. Je suis un peu brouillon et j'ai souvent tendance à me laisser aller à tourner des scènes sans avoir suffisamment réfléchi auparavant au scénario, à la construction dramatique. Pour moi un film est un film et passer par l'écriture est quelque chose qui ne me convient pas. Or, paradoxalement, je crois qu'avoir un bon scénario est important. Là, il se trouve qu'on me propose d'adapter un livre — *Les victimes* de Boileau-Narcejac — qui a une structure dramatique très forte. Alors l'idée c'est de la garder tout en la violant continuellement par les rapports modernes que je veux établir entre les personnages.

Vous dites que vous êtes brouillon. C'est quand même étonnant que vous soyez producteur parce que le sens de l'organisation est l'une des qualités essentielles d'un bon producteur. Or, votre feuille de route en production est impressionnante.

Je suis très bordélique mais j'essaie de me corriger. Ce qui est bien c'est lorsque je travaille avec des gens organisés. Parce que mon travail c'est de motiver une équipe, de conseiller le metteur en scène. Récemment pour *Morasseix*, de Damien O'Doul, j'ai été à la fois cadreur et producteur. Je suis donc au cœur même de l'équipe technique. Mon rêve quand je suis réalisateur c'est d'avoir un partenaire à qui parler de mes angoisses et de mes difficultés de mise en scène. C'est ce dialogue que j'essaie de fournir au réalisateur quand je produis.

Avez-vous l'impression que votre côté brouillon se traduit dans vos films?

J'essaie que ça ne se voit pas trop mais je pense que ça se voit. Mais si la vie est brouillonne, pourquoi pas le cinéma. Les films de Cassavetes sont très brouillons et ce sont des films formidables. Cassavetes n'est pas mon modèle, mais c'est quand même l'un des cinéastes que je préfère.

Justement, lorsque j'ai vu *Mona et moi*, on m'avait prévenu: Grandperret, il fait du Pialat et du Cassavetes. Comment vous situez-vous par rapport à cet héritage?

D'abord je vais dire un truc qui va paraître très prétentieux. C'est par rapport à Pialat. Je pense que c'est en partie moi qui lui ai amené la façon de tourner qu'il a eue pendant cinq ans, qu'il n'avait pas avant de me voir et qu'il a abandonnée après. C'est-à-dire que *Passe ton bac d'abord* et *Loulou*, et même *À nos amours* que nous avons préparé ensemble, ont une facture que n'avaient



PHOTO : BERTRAND CARRIÈRE

Patrick Grandperret.

pas ses premiers films — *La gueule ouverte* ou encore *Nous ne vieillirons pas ensemble* — et que n'ont pas non plus ses derniers — *Sous le soleil de Satan* et *Van Gogh*. Il y a donc eu dans sa carrière une sorte de période Grandperret. Je le dis parce que c'est justement la force de Pialat d'aller chercher ce qu'il y a de mieux chez ceux qui l'entourent. Ce sont des films de Pialat à 100%, mais il y a puisé quelque chose dans ma personnalité.

Pendant cinq ans nous avons été très intimes. Il disait pour me faire chier que j'étais le plus mauvais assistant du monde, ce dont je me foutais parce que je ne voulais pas être assistant. J'ai donc vraiment beaucoup appris de lui, tandis que lui prenait des choses chez moi.

Est-ce que votre influence se manifestait dans vos conversations ou pouvait-elle même se manifester sur le plateau?

Pialat ne s'est jamais gêné pour me laisser tout seul sur le plateau. Mais en faisant ça il savait très bien ce qu'il faisait. Alors ça restait son film.

D'un autre côté, je l'envoyais voir les films de Don Siegel. Je lui disais va voir *Charley Varrick*, Siegel tourne n'importe quoi mais il le fait formidablement. Tu ne seras jamais capable d'en faire autant mais au moins ça te donnera une idée de ce qu'on peut faire au cinéma. C'était le genre de discussions que j'avais avec Maurice. On parlait aussi beaucoup technique, justement parce que ça ne le branchait pas tellement et qu'il savait que j'en connais-

sais un bout. Lui, il amenait autre chose.

Et Cassavetes?

Je n'avais vu aucun de ses films quand j'ai fait *Court-circuits*. J'en avais vu deux ou trois au moment de faire *Mona et moi* et j'ai vu les autres après. *Faces*, que j'ai vu récemment lors de la rétrospective organisée par Depardieu, est pour moi un film absolument merveilleux. Cassavetes n'a jamais touché un large public, mais ceux qu'il a touchés il les a touchés très fort. Je m'estime donc très loin de ça. Même si je ne désespère pas, un jour, de faire à ma façon des films qui auront une force semblable.

Des gens, en France, ont fait le rapprochement entre lui et moi. Ça ne me fait même pas plaisir parce que ce n'est pas mérité. C'est injuste. Ce qui s'est passé comme anecdote amusante, c'est avec Papatakis. Tu sais qu'il avait aidé Cassavetes à produire *Shadows*. Or, il m'a aidé à écrire *Court-circuits* et il venait sur le tournage. Un beau jour il me dit : «C'est drôle, tu tournes comme John». Je ne savais pas du tout de quel John il parlait. André S. Labarthe, quand il est venu chez moi et qu'il a vu le bordel, avec la table de montage et les boîtes de films partout, il s'est aussi marré et s'est mis à me parler de Cassavetes et de ses méthodes. Si on peut parler de méthodes... méthodes de voyou quoi...

Est-ce que votre travail avec les acteurs va dans le sens de celui de Cassavetes? Celui de la liberté?



«Une Afrique qui n'a pas changé depuis plus de mille ans...»

Chez moi, jamais les acteurs ne jouent en fonction d'une position de caméra ou d'éclairage. Ils jouent la situation et moi je me démerde pour la filmer. Pendant une prise je bouge la caméra, je change d'axe constamment. Je peux donc couvrir une douzaine de plans en une seule prise. Ce qui m'oblige à cadrer moi-même, puisque ça m'est impossible de dire quoi faire à quelqu'un. Et de cette façon je sais exactement ce que j'ai et ce qui me manque. Le montage se fait, dans ma tête, pendant la prise. Dans *L'enfant lion* j'ai dû découper à l'avance les scènes avec les lions et les éléphants — à cause des dresseurs — ainsi que les maquettes. Le reste, même si c'était en scope, a été tourné selon ma façon habituelle.

Et pour la lumière?

Pour *L'enfant lion* il s'agissait d'éclairage naturel équilibré par environ 24 kw sur la tronche des acteurs. J'utilisais des réflecteurs dorés pour donner une belle teinte à la peau noire des acteurs. Dans *Mona et moi*, c'était surtout un travail de décors. Nous avons trouvé des lieux qui permettaient d'installer l'éclairage

à l'avance, au plafond, un peu comme dans un studio. Toutes les grandes directions de lumières étaient prédéterminées, avec des teintes sur les murs favorisant une bonne diffusion. Après je ne travaillais qu'avec de toutes petites lumières additionnelles pour rééclairer de petites faces. De cette façon nous avions complète liberté de mouvement.

Vous avez fait Mona et moi avec Johnny Thunders, l'ex-leader des New York Dolls, un musicien qui est une sorte de légende du rock. Comment en êtes-vous venu à travailler avec lui?

C'est d'abord le fils Reggiani qui m'avait raconté l'histoire de fans qui avaient Johnny Thunders comme «guitar hero». Alors, par hasard, à Cannes, où je présentais *Court-circuits*, j'ai rencontré l'impresario de Thunders. C'est comme ça qu'on a décidé de faire le film dès 1983.

Mais, comme j'avais des problèmes d'argent, j'ai investi pour faire un préfilm de 20 minutes qui s'appelait *Simple silence*. C'est là-dessus qu'on a pu financer le reste. Ça a tout de même pris trois ou quatre ans pendant lesquels je continuais de payer les dettes de mon premier film. J'avais d'ailleurs vendu mon appartement et je vivais chez les uns et chez les autres, avec mes enfants, ce qui était assez étrange. On a tourné seulement en 1988.

Thunders avait très envie de faire cela?

J'avais une relation assez particulière avec Johnny. Je n'étais pas vraiment un fan de sa musique — même si certaines choses me plaisaient bien — mais le mec me touchait beaucoup. Et lui aussi m'aimait bien. J'étais un mec qui pouvait prendre de la dope mais qui avait

quand même une vie, qui n'était pas complètement rushé. Lui non plus n'avait pas la mentalité «junkie».

Tout ça pour dire qu'on était copains et que Johnny ne se posait pas de questions à savoir si ça lui plaisait ou pas. Il était content qu'on soit ensemble. Et c'était assez unique parce que dans le film il était lui-même, je ne lui demandais pas d'être un autre. C'était quand même un mec timide, dans les séquences avec Sophie Simon qui était toute nue, il était comme un môme.

Vous avez tourné sans scénario.

Au début du projet j'en avais un, mais tout a pris tellement de temps que je n'avais plus envie de le tourner. Il faut dire qu'entre-temps, Alex Cox avait tourné *Sid and Nancy*, et que mon histoire était assez proche de ça, de cette violence. Je ne voyais donc pas la nécessité de le refaire. C'est comme ça que j'ai décidé de prendre plus de recul, de traiter la drogue avec plus d'humour, afin que ça ne devienne pas le centre du film. Finalement, j'ai dédramatisé.

Avec ce que les parents lisent dans les journaux, ils sont souvent prêts à faire une croix sur leur fils parce qu'il prend de la dro-

gue. C'est comme s'il était irrémédiablement perdu. C'est un discours très pervers, au moins autant que celui qui consiste à faire l'apologie de la drogue.

Le tournage avait été court?

Quatre semaines et demie. Pour répondre à la question précédente, je n'avais pas vraiment de script, je réécrivais chaque soir, avec Dominique Gallieni, la mère de mes enfants, en fonction de ce qu'on venait de tourner. Donc la structure évoluait tout le temps. Comme on écrivait une partie de la nuit, le matin on était un peu nazes et ça traînait jusqu'au déjeuner. L'après-midi on mettait en place et on commençait à tourner vers cinq heures. On arrêtait vers dix ou onze heures du soir.

Il y a encore moyen de faire des films de cette façon en France? Parce qu'on a l'impression que comme partout ailleurs il y a une normalisation de la façon de faire des films.

Déjà, à cette époque, ce n'était pas normal de le faire. Mais, même *L'enfant lion* est un film hors-la-loi. Lorsque je suis parti tourner en Afrique je n'avais pas le quart du financement. Ça s'est trouvé en cours de route. J'ai créé une espèce d'état d'urgence, j'ai ramené des images et le reste a suivi.

Parfois, se mettre en état de déséquilibre force à se défendre, à trouver toutes sortes de solutions. Ne pas avoir d'argent pour tourner une scène oblige à en trouver une autre. Ne pas avoir de scénario bétonné crée un état de danger qu'on peut exploiter. Je ne dis pas que c'est une règle, mais on a tort de refuser ces risques de prime abord. C'est aussi très bien de tourner avec un scénario solide, un budget complété, tant de semaines de tournage et des acteurs dont on est absolument sûr. Mais ce n'est pas la seule façon de faire...

En France c'est encore possible de se démerder et de tourner avec presque rien. À l'époque de *Mona et moi* je faisais un film sans scénario, sans vedette et en plus je n'étais pas quelqu'un de connu. Comment voulais-tu qu'on me donne de l'argent! Si je n'avais pas violé le système je n'aurais jamais tourné.

Dans le cas de *L'enfant lion* j'avais un scénario mais je voulais 50 millions de francs, ce qui était impensable au départ. Le scénario jouait contre moi parce que des gens disaient: ça, vous n'y arriverez pas, le gosse va se faire bouffer, etc. Encore là il fallait violer le système. J'ai acheté une vieille caméra scope d'occasion — j'ai par contre choisi les optiques avec beaucoup d'attention — puis on a construit tout un équipement électro et machino qui rendrait le tournage très rapide.

Pour cela il est sans doute nécessaire de réunir une famille de collaborateurs?

Voilà. Face au système c'est la seule force qu'il te reste. De *Mona et moi* à *L'enfant lion* j'ai travaillé avec les mêmes techniciens. Des gens qui s'adaptent, qui savent que si t'as des ronds tu leur en donnes et si t'en as pas on s'arrange. C'est comme ça que pour *L'enfant lion* ils ont été payés correctement après avoir fait *Mona et moi* à forfait, quatre fois en dessous du tarif syndical.

Malgré tout, leur collaboration à *L'enfant lion* exigeait qu'ils acceptent de sortir des normes établies. Ils avaient signé des forfaits à l'année, négociés un peu sur le principe de «combien t'as gagné l'année dernière?» Ils restaient donc disponibles pendant

un an, et moi je leur redonnais des périodes off — quand j'étais sûr que nous ne tournerions pas — pendant lesquelles ils pouvaient faire une pub ou autre chose. De cette façon je me suis donné tout le temps voulu. En ce sens ce n'était pas du tout un film pauvre. Je n'avais pas à faire de compromis.

Cela implique une solidarité entre ouvriers du cinéma. C'est le chef électro qui a construit la machinerie pour suspendre la caméra sur le film, puis à d'autres moments il réparait le moteur de la Toyota. Le dresseur d'abeilles c'était pareil; il réparait la voiture pendant que nous on tournait autre chose. Sans cette ambiance tu ne peux pas faire ce genre de films.

Puisque *L'enfant lion* a bénéficié d'un tournage assez libre, j'imagine que la structure narrative était elle aussi assez libre. Alors, comme elle est portée en grande partie par la voix off de la petite fille, j'imagine que le texte définitif est venu à la toute fin, pour s'ajuster au tournage.

En fait, il y avait un narrateur au début. Un vieux du village qui raconte l'histoire de Sirga la lionne et de Oulé le petit garçon, qui sont nés le même jour. C'était une structure déjà présente dans le roman.

J'ai donc tourné ce conteur, mais cela ne fonctionnait pas bien. Cela créait une distance qui ne faisait pas tellement cinématographique. Mais, j'étais prisonnier de cette structure et c'est pour ça que j'ai décidé de conserver une voix qui raconte l'histoire, mais en l'intégrant davantage. C'est comme ça que la petite fille est devenue narratrice.

L'Afrique n'est pas un territoire de fiction tellement exploré par le cinéma français, alors que c'est un territoire qui joue un rôle assez important dans l'histoire de France.

C'est-à-dire que l'Afrique montrée par Annaud, Tavernier, Girod ou Gainsbourg est une Afrique très coloniale. J'ai choisi d'aller en plein dans le mythe africain, où il n'y a pas de Blancs, ce qui est effectivement assez exceptionnel pour un film français.

Cela dit, j'aimais que cette histoire où la terre appartient aux lions plutôt qu'aux hommes renvoie tout de même à une réalité. À la réalité d'une Afrique qui n'a pas changé depuis plus de mille ans et à laquelle se heurtent l'islam et le christianisme. Parce que l'animisme persiste, les mecs croient toujours à l'esprit de la forêt, à l'esprit du fleuve, etc. Quand j'ai fait le repérage au Burkina Faso avec le capitaine des eaux et forêts, il me racontait des histoires semblables à celles du film. Et dans chaque pays où on a tourné, parce qu'on était une petite équipe et que nos moyens nous obligeaient à nous intégrer, à vivre avec les gens, on a été confrontés à l'actualité du propos du film.

C'est quand même assez audacieux de se mesurer à une mythologie qui n'est pas la nôtre.

Je ne crois pas que cette mythologie soit si éloignée de l'Olympe grec avec son dieu de la mer, son dieu du tonnerre, etc. Et si on reste en Afrique, j'ai été frappé par la permanence des histoires d'un pays à un autre. Du Burkina Faso au Zimbabwe, c'est-à-dire à 5 000 kilomètres de distance sur un continent très morcelé, où normalement il n'y a pas de contact entre les ethnies, j'ai trouvé les mêmes récits, avec les mêmes animaux. Et si on va dans le passé de la France, je crois qu'il serait facile d'établir des liens



Oulé (Mathurin Sinze).

entre la mythologie celte et l'africaine. De sorte que je ne me pose pas vraiment la question de l'appartenance de ces mythes.

D'ailleurs les Africains ne se sentent pas du tout lésés par cela. Ils ne sont pas jaloux de leur connaissance. Ils m'ont tout dit. Ils m'ont amené à leurs cérémonies et tout. De sorte que, par exemple, quand Jean Rouch tourne en Afrique, il est plus Africain que quantité de jeunes Africains qui vivent une sorte de rejet vis-à-vis de la tradition et qui sont alignés sur Paris. C'est une question d'honnêteté. Parce que si on pousse à l'extrême cette logique voulant qu'on ne puisse pas parler des autres, alors les pauvres ne peuvent pas parler des riches et inversement. C'est ridicule.

L'Afrique montrée dans le film, géographiquement du moins, est une Afrique imaginaire où se côtoient quantité de décors, de paysages.

C'est une condensation de l'Afrique actuelle. Cela dit, c'est une Afrique qui a déjà existé. Si le tournage a été si éclaté, c'est par commodité. Nous avons tourné au Zimbabwe parce qu'il n'y a pas d'éléphants en Côte-d'Ivoire, là où nous avons situé le village. Mais, il y a un siècle, il y en avait. C'était cependant impensable d'en faire venir en avion. Il y a un siècle, donc, lorsque les hommes bleus traversaient le désert pour venir faire une razzia, ils descendaient jusqu'à une jungle qui aujourd'hui n'existe plus. On peut dire que l'Afrique de *L'enfant lion* existe dans le cœur des gens;

quand tu parles avec le sorcier, avec le chef du village, etc.

Tourner avec des fauves pose un problème de découpage particulier. Celui de rendre vraisemblable la présence, à l'intérieur d'un même espace, du lion et de l'enfant. C'est d'ailleurs à propos d'un film où un enfant était confronté à un animal — en l'occurrence un cheval — que Bazin a affirmé avec le plus de force son idée de montage interdit. Quelle était votre attitude à ce propos?

En tenant compte du fait que le lion qui voit un môme n'a qu'une envie — celle de le bouffer — je ne pouvais pas faire ce que je voulais. J'aurais fait un film sur les rapports entre un adulte et un lion que ça aurait été beaucoup plus simple. Parce que le lion réagit aux proportions. L'enfant est petit, donc c'est une proie idéale. Mais, puisque je tenais quand même à ce qu'il n'y ait pas de trucages, à faire tenir l'enfant et le lion dans le même plan, j'ai compris que tout était affaire de casting. C'était le choix des lions qui importait. Et à la suite de longues discussions avec des dresseurs de partout, aussi bien à Los Angeles et à Paris qu'au Zimbabwe et en Afrique du Sud, j'ai su qu'il m'en faudrait plusieurs, que chaque lion ne pourrait faire qu'une ou deux choses précises.

Alors, bien sûr, il s'agit d'une histoire impossible (aucun lion n'accepterait tout cela) mais vraisemblable, étant donné que tout a été filmé et que l'on sent toujours la proximité de la présence de l'enfant et du lion. ■