

Jean-Claude Brisseau

Michel Buruiana

Number 137, November 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50608ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Buruiana, M. (1988). Jean-Claude Brisseau. *Séquences*, (137), 42–48.

JEAN-CLAUDE BRISSEAU

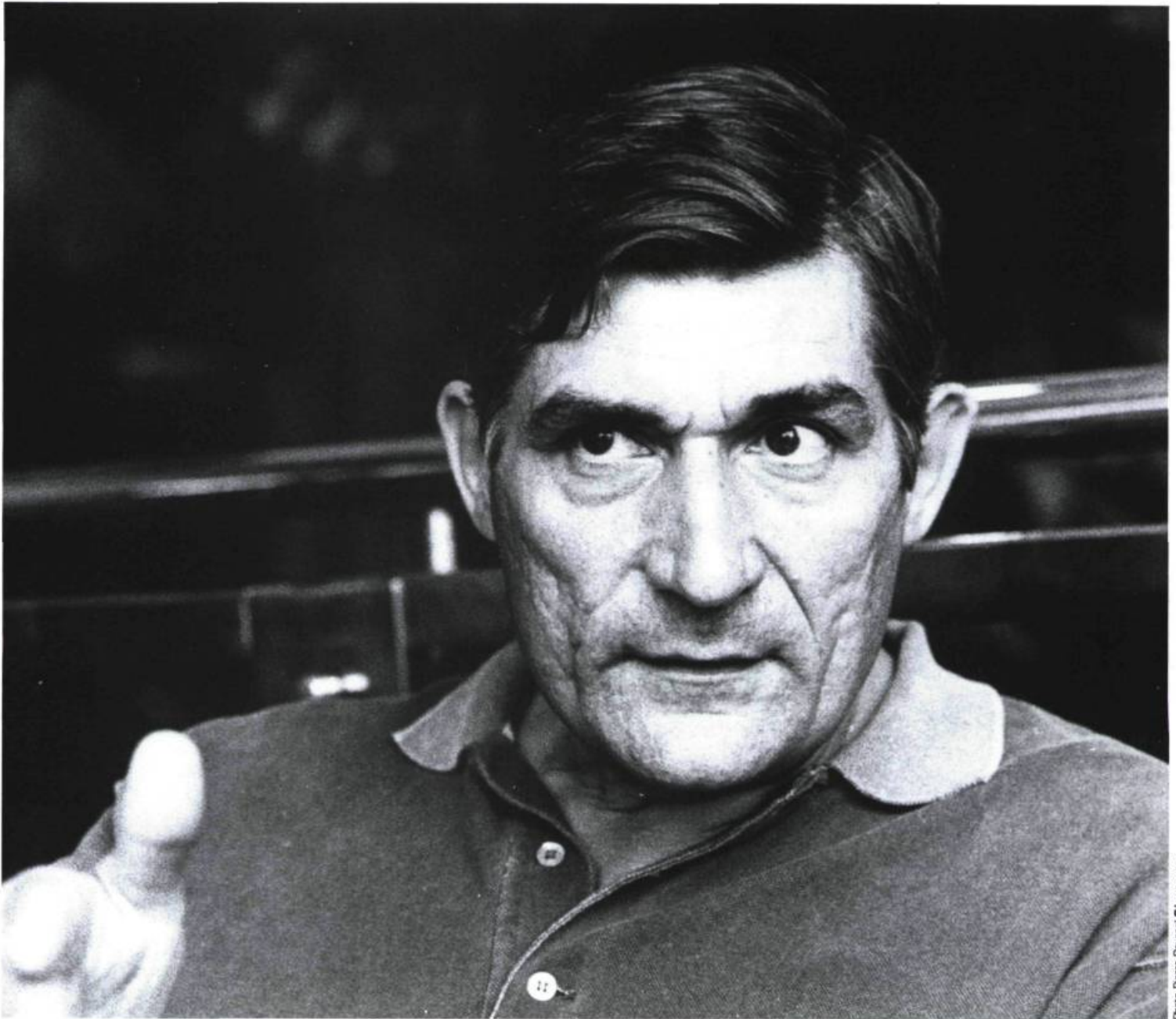


Photo Pierre Roussel Séquences

Jean-Claude Brisseau, quel personnage! Un mètre quatre-vingt-treize et demi, de la tendresse plein le coeur, des idées plein la tête, des films plein les yeux. Venu d'un milieu modeste, il passe son enfance dans le 18^e arrondissement de Paris. Après des études secondaires, il devient professeur dans un collège de banlieue. Cinéaste autodidacte, il réinvente le traitement de l'enfance, trouve d'autres chemins à l'amour, affiche des comportements de violence inattendus et parle insolemment du bien et du mal. En fait, *De bruit et de fureur* dérange brutalement. Malgré les réserves des uns et les malédictions des autres, le film reçoit le Prix Perspectives du cinéma français 1988.

Michel Buruiana

Séquences — Vous avez été instituteur, puis professeur de lettres. Comment êtes-vous venu au cinéma?

Jean-Claude Brisseau — Bien qu'issu d'un milieu très populaire, j'allais quatre ou cinq fois par semaine au cinéma. C'était beaucoup pour l'époque grâce au prix très peu élevé des salles de quartier que je fréquentais. J'ai été un des rares de la famille à pouvoir faire des études. Mon rêve était de faire l'IDHEC, mais à dix-huit ans, j'ai dû gagner ma vie. Je suis entré à l'École normale, et je suis devenu instituteur puis professeur. J'avais perdu l'espoir de faire du cinéma, mais je continuais cependant à faire des petits films. En 1975, les caméras Super 8 sonore venaient de sortir. J'en ai acheté une, et j'ai réalisé deux films en faisant tout moi-même, un film intimiste d'une heure et demie, avec des jeunes gens. Je m'occupais de l'image, du son et du montage. C'était un film en hommage à Hitchcock qui s'est avéré, je crois, assez efficace. Les deux films ont été projetés dans un festival de films d'amateurs. Rohmer était dans la salle, et les a beaucoup appréciés. Il m'a aidé à faire un autre film et, par la suite, j'ai réalisé deux moyens métrages pour la télévision qui ont remporté un assez gros succès puisqu'ils ont été diffusés plusieurs fois. Enfin, j'ai pu faire un film pour le cinéma.

— Enfant, alliez-vous au cinéma pour échapper au quotidien?

— À cet âge, la réalité était plus imaginaire que concrète. Je n'essayais pas de fuir une réalité que, somme toute, je connaissais peu et qui m'ennuyait. Mais il est vrai que le cinéma m'a aidé à traverser la crise assez pénible que j'ai vécue à l'adolescence. Grâce aux personnages et aux thèmes en profondeur de certains films de Godard de l'époque, le cinéma me permettait de reconstituer une réalité qui s'accordait davantage à mes désirs. Mais quand j'étais enfant, ça faisait un. J'avoue avoir gardé le côté minidette de l'enfance, des stars américaines. À 9 ans, mon idole était Gary Cooper.

— Quels étaient vos réalisateurs préférés?

— J'ignorais leurs noms. Je ne connaissais ni Hitchcock, ni les autres. Plus tard, ça a changé.

— Qu'est-ce qui primait pour vous, l'image, l'action, le jeu des acteurs?

— C'était l'ensemble et, contrairement à ce que l'on entend souvent dire, le cinéma n'est pas fait seulement d'images; c'est un ensemble composé d'un scénario, de comédiens, d'une mise en scène et d'une bande sonore. Pour moi le cinéma, ce ne sont pas des diapositives. Je crois qu'on a trop tendance à négliger la part du son. Ce qui ne veut pas dire que l'image ne soit pas importante, au contraire. Mais ce qui se trouvait dans le grand cinéma d'une certaine époque tend à disparaître. De nos jours, on fait davantage de mise en images, et les problèmes spécifiques tels que les rapports de plans, ou l'utilisation maximum de l'échelle de plans, en fonction de l'efficacité, ont totalement disparu, et c'est dommage. Je pense qu'au cinéma tout est important. C'est un mélange, une articulation de tous les éléments. Ce n'est pas un hasard si les grands cinéastes ont toujours travaillé chacun de ces éléments.

— Que s'est-il passé vers quatorze, quinze ans?

— J'ai commencé à changer. Je me suis intéressé de façon beaucoup plus spécifique aux problèmes de mise en scène, et j'ai commencé à connaître du monde. À dix-huit ans, je lisais les *Cahiers du Cinéma* et j'allais énormément au cinéma. Je pouvais revoir des films trente ou quarante fois, et c'est à cette époque que j'ai subi l'influence de plusieurs réalisateurs. C'est moins vrai aujourd'hui. J'ai appris un aspect du cinéma en regardant les films d'Hitchcock qui m'ont beaucoup marqué ou *Le Mépris* de Godard et ses petits films. Les gens de la Nouvelle Vague m'intéressaient beaucoup, aussi bien Godard, Truffaut, Chabrol, que Michel Deville le réalisateur d'*À cause, à cause d'une femme*, un film qui m'avait enchanté, mais qu'on ne voit malheureusement plus. J'ai commencé à me passionner pour les problèmes de mise en scène. Aujourd'hui, j'ai envie de vous dire que ce qui m'intéresse, c'est tout, la mise en scène s'articulant sur le scénario, et surtout sur les comédiens. Je reviens sur cette idée d'articulation d'un ensemble. Pour moi, le jeu d'un comédien n'est pas un détail. C'est aussi important que l'émotion. C'est sur le comédien aidé par la mise en scène et le scénario que tout cela se cristallise.

— Chaque plan, chaque image sont travaillés. On perçoit un souci esthétique qui se retrouve peu dans les films français actuels.

— Disons que je me suis posé un problème de style d'ensemble. Avant de commencer, je me demande quel film je veux faire, et quel point de vue je veux adopter sur les choses. À partir du moment où j'ai ce point de vue, je peux tourner à toute vitesse. Car c'est cela qui détermine tout le principe de la mise en scène, qui part de la position de la caméra, en passant par le découpage, l'éclairage, le jeu des comédiens et le style de montage.

— Comment avez-vous réussi à réaliser un film aussi parfait, avec une équipe aussi réduite et un budget aussi restreint?

— Disons que j'aurais aimé disposer d'un peu plus de temps. Mais la lourdeur est souvent un handicap pour le tournage. Le cinéma américain, dominant à l'heure actuelle, me déçoit énormément côté mise en scène. Je pense qu'il a beaucoup perdu, en grande partie à cause de la schématisation et de la lourdeur du tournage. Plus un tournage est lourd, plus vous perdez de liberté. Je persiste à penser que le jeu d'un comédien est un facteur très déterminant. Pour en revenir à mon film, la séquence du chahut extérieur a été tournée en une heure et quart. Les enfants ignoraient totalement ce qu'ils allaient

FILMOGRAPHIE

Courts métrages

- 1975 : La Croisée des chemins
- 1978 : La Vie comme ça
- 1980 : Les Ombres
- 1980 : L'Échangeur

Longs métrages

- 1986 : Un jeu brutal
- 1988 : De bruit et de fureur

faire, ils ne savaient même pas qu'ils allaient tourner dans un film. On a placé la caméra à 10 h moins le quart, et à 11 heures, la séquence était terminée. On peut faire beaucoup avec des enfants, à condition d'aller très vite, et de ne pas recommencer les prises. Une équipe très lourde ne permet pas ce genre de travail. Le chahut intérieur a été tourné en trois heures, alors qu'il est très découpé. Les enfants ne savaient pas ce qu'ils allaient tourner, certaines de leurs réactions étaient spontanées. Il a suffi de donner quelques consignes aux gamins. Nous tournions en décors naturels. Imaginez ce qui se serait passé s'il y avait eu une foule de gens dans la pièce. Notez qu'il n'est pas exclu que je tourne un jour avec une grosse machinerie. Prenons le cas d'un film d'époque, avec des séquences de guerre, etc. Il faut reconstituer tout le décor, alors la grosse machinerie est incontournable. Par contre, la lourdeur du décor n'implique pas forcément la lourdeur de l'équipe. Je pense qu'on devrait traiter la technique de façon aussi légère que le reste. Enfin, il n'y a pas de règle générale. D'autre part, en ce qui concerne le style d'un film, à la limite, tout est problème de point de vue par rapport à ce que vous allez montrer. Parfois la lourdeur d'une équipe, ou sa structure, doivent aller de pair avec le style du film. En ce qui me concerne, je devais m'adapter à mon budget, mais je répète, la structure du tournage doit s'adapter au type de film à réaliser. Je ne vous cacherais pas que j'ai très envie de faire, si possible dans un avenir proche, un tout petit film complètement hors normes, en reprenant moi-même la caméra, chose qui était impossible pour **De bruit et de fureur**. Je suis content du chef opérateur, mais ceci dit, je ressens une grande frustration. Même si j'indique minutieusement les cadrages, ce n'est pas moi qui regarde les comédiens dans la caméra. J'aimerais pouvoir faire presque tout comme je le faisais avant, sans la rigidité de certains moments de tournage. J'aimerais, par exemple, pouvoir tenir compte des comédiens qui peuvent se sentir plus ou moins en forme. J'aimerais les suivre complètement, et me soumettre à eux. Ce ne serait pas inintéressant d'avoir des conditions de légèreté qui puissent s'adapter à de telles situations. J'ignore si cela se fait à l'étranger, mais je sais que j'aimerais bien avoir une souplesse dans ce domaine.

— **Qu'est-ce qui vous empêchait d'être à la caméra?**

— D'une part, je tournais de vingt à trente plans, huit heures par jour. D'autre part, il existe en France une réglementation à laquelle je ne voulais pas me soustraire. Nous avons tourné six semaines de cinq jours, soit trente jours exactement, dont une semaine de nuit où le tournage s'est considérablement ralenti. Le film comptait au départ de 800 à 850 plans. Il n'en reste aujourd'hui que 750, dont deux plans séquences.

— **Revenons à l'époque de vos vingt ans. Quelle a été votre préparation cinématographique? Lisiez-vous beaucoup sur le sujet?**

— J'ai été instituteur pendant cinq ans, et professeur pendant une quinzaine d'années. Je lisais beaucoup, mais assez peu sur le cinéma. Je visionne comme à l'époque énormément de films. Je peux revoir des films sur cassettes une centaine de fois, et je les étudie très minutieusement. Je vais les voir en salle. Ce qui m'a beaucoup aidé à l'époque, c'est de montrer le cinéma à une classe d'enfants débiles, et à des élèves comme ceux qu'on voit dans mon film. Je ne disposais alors que d'un projecteur 16 mm. Je leur passais des séquences, je faisais déjà un travail là-dessus. J'ai beaucoup appris en voyant comment ils réagissaient au cinéma, comment ils comprenaient les films. Autrement dit, c'est en montrant des films aux jeunes gens que j'ai vu comment le grand public, et les enfants, lisaient le cinéma. Cette expérience m'a énormément appris.

— **Suiviez-vous des cours de cinéma à l'époque?**

— Non. Je suis entièrement autodidacte. J'ai donné récemment une conférence à l'INIS, l'équivalent de l'IDHEC, l'école de cinéma — il en reste d'ailleurs un film réalisé par un ami. Les étudiants m'ont dit que mes méthodes de travail allaient à l'encontre des cours que donnent généralement les professeurs de cinéma. Le fait d'avoir dû apprendre le cinéma sur le tas m'a, je crois, été très utile.

— **Il existe cependant une période de formation, même en tant qu'autodidacte, entre le moment où vous devenez professeur et celui où vous réalisez *Un jeu brutal*. Il a bien fallu que quelqu'un vous fasse confiance?**

— J'ai fait des films à la télévision, et des films en Super 8. Il a fallu d'abord que je montre des films. Mes deux premiers films pour la télévision ont été produits par un organisme qui s'appelle l'INA (Institut national de l'audiovisuel) qui n'exigeait pas de carte professionnelle. C'était des films prototypes, et je disposais d'un budget minimum. En 81, on m'a demandé de réaliser une fiction d'une heure avec comédiens, et un budget de 100 000 dollars, environ, ce qui était très peu. On m'avait vu tourner des petits films. Pour y arriver, j'ai souvent été obligé de braver les conditions syndicales, par exemple, en engageant une monteuse, qui a signé le montage, mais en le faisant moi-même parce que j'étais plus rapide.

— **Quand on vient d'un milieu défavorisé comme le vôtre, comment brave-t-on les syndicats?**

— Mes parents n'étaient pas syndicalisés. En ce qui me concerne, j'ai longtemps été responsable syndical. Le problème ne se pose pas en ces termes. Je n'ai rien contre les organisations syndicales, sauf quand les exigences deviennent excessives. Prenons un exemple précis. On m'a confié la réalisation d'un téléfilm d'une heure. Je pensais avoir des journées de sept heures et demie de travail. J'ai choisi un lieu à proximité du domicile de chaque membre de l'équipe où nous devions rester

Un jeu brutal



plusieurs jours. Malgré cela, les techniciens ont inclus des déplacements fictifs dans leur temps de travail. La réglementation syndicale est telle qu'il ne me restait que cinq heures et demie de travail « objectif », ce qui était ridicule étant donné le travail à faire — installation des projecteurs, etc. Toute l'équipe trouvait ça stupide, mais était obligée d'appliquer le règlement. C'est contre un tel manque de souplesse que je m'insurge. Autre exemple. Je dois reprendre une séquence, et tourner en son direct. Dans la pièce d'à côté, quelqu'un utilise une perceuse et le bruit nous empêche de tourner. Le comédien ne pouvant pas revenir le lendemain, je demande dix minutes de prolongation. On me les a refusées. Je trouve cette rigidité un peu abusive. L'existence des organisations syndicales est réellement nécessaire, parce qu'il faut se protéger d'un certain nombre d'abus, mais il ne faut pas tomber dans l'excès inverse. Il m'est arrivé de tourner certains jours neuf heures au lieu de huit. Le lendemain, spontanément, je ne tournais que quatre heures. Je respecte cette réglementation. Elle dit que je n'ai pas le droit de cadrer. Si le chef opérateur a raison, je tiens compte de ses suggestions. Dans l'ensemble, c'est moi qui détermine le cadre, en pensant déjà au montage. Il est impensable qu'il puisse être atténué au montage. Bref, je suis pour la réglementation, mais encore une fois, avec beaucoup de souplesse. Je suis intraitable sur ce point: la structure d'un tournage doit être en rapport avec le film. Tout le monde se demande comment Rohmer a fait **Le Rayon vert** avec encore moins d'argent que moi. C'est très facilement possible. Prenons un autre exemple. On me citait toujours le film de Renoir **Boudu sauvé des eaux** que je considérerais comme une comédie un peu facile, dans laquelle on prend automatiquement parti pour l'anarchisant contre la bourgeoisie. Je vais le revoir. Or, à la toute fin du film, il y a une scène de dix minutes, tournée d'un point de vue technique de façon complètement amateur et qui, brutalement, oblige à faire une relecture du film, et lui confère à mon avis un charme nouveau. Prenons Godard. Je trouve que certains de ses derniers films ont perdu cette facture, en apparence amateur, qui faisait leur charme. C'est un problème de style. Je ne dis pas que le style doit être répétitif, mais je pense qu'il doit s'adapter au film qu'on veut faire. Pour moi, un changement de style implique un changement de méthode de tournage. Je vous ai dit mon admiration pour Hitchcock. La plupart du temps, il tournait en studio, ayant à sa disposition une grosse machinerie, ce qui, dans son cas, était légitime. Si l'on analyse le travelling où Perkins grimpe au premier étage et redescend avec sa mère, on s'aperçoit que ce mouvement de caméra obéit d'abord à des motifs dramatiques. Hitchcock n'aimait pas faire des « whodunit », et comme il le dit très bien, si on veut faire un suspense sur un type qui prend l'autobus, il faut d'abord qu'on ait montré le terroriste qui place la bombe dans l'autobus. Si on ne le voit pas avant, on n'a pas peur, on est surpris, c'est tout. Or, dans **Psychose**, Hitchcock fait un « whodunit ». Jusqu'à la fin, on doit ignorer qui a tué. La caractéristique du « whodunit » c'est de permettre au spectateur de passer les coupables en revue. Dans ce film, il n'y a que deux coupables possibles, Perkins et sa mère. Or, on vient d'apprendre que la mère est morte depuis quinze ans, et de plus le film s'appelle **Psychose**. Le spectateur doit normalement deviner que Perkins est l'auteur du meurtre, mais comme Hitchcock veut faire peur, il a besoin qu'on ne sache pas que c'est Perkins qui a tué. Il va donc nous montrer, dans un même plan, Perkins et sa mère, d'où recul de la caméra. Ne disposant que d'un très petit budget, Hitchcock n'a qu'une seule solution, c'est de placer la caméra en haut. Étant donné le plan et les moyens de l'époque, il a sans doute été obligé de conjuguer un mouvement de grue avec un décor tournant. Même avec des techniciens hors pair, le réglage a dû prendre au moins trois ou quatre jours. D'autre part, la séquence du meurtre, qui dure quarante secondes, a nécessité une semaine de tournage. Tout ceci pour dire qu'Hitchcock, qui était un technicien prodigieux, qui travaillait en studio, avec toute la technique hollywoodienne, ne s'est pas laissé « bouffer » par cette technique. Il a su conserver une audace de narration, y compris dans ses films beaucoup plus difficiles comme **Vertigo** ou **Les Amants du Capricorne**.

— Revenons à votre film. Quelles ont été les étapes de votre scénario?

— J'ai écrit la première version, il y a dix ans. La seconde a suivi assez rapidement, et le scénario n'a pratiquement plus bougé, sauf pour les détails. Entre les deux, j'ai réalisé **Un Jeu brutal**. Plusieurs voulaient produire le film, les télévisions entre autres, mais elles ont hésité, par peur de leurs patrons. Il est vrai que le traitement n'était pas visible au scénario. Tel qu'il était, on pouvait penser que j'allais faire un film dans le genre de **Classe 84**, par exemple.

— Avant de tourner votre premier film, aviez-vous l'intention de devenir un réalisateur engagé, au sens politique du terme, ou vouliez-vous faire du cinéma pour le cinéma? Lors de votre conférence de presse, vous avez déclaré que votre film avait gêné tous les partis politiques. Pourtant en voyant le film, on vous perçoit comme un cinéaste de gauche. Est-ce exact?

— Oui, et c'est pour moi une évidence, mais c'est pourtant de ce côté-là que j'ai eu le plus de problèmes. Les gens du parti communiste ont fait une enquête sur moi pour savoir comment je votais, mais ils ont été très laudatifs sur le film. Par contre, j'ai été la cible numéro un du parti socialiste.

— Comment expliquez-vous cela?

— Ce n'est pas surprenant. Je me situe à la gauche du PS, entre le parti communiste et le parti socialiste. Personnellement, j'ai toujours pensé que le domaine artistique doit dépasser ça. Je n'écris pas des tracts, je suis cinéaste.



— **Justement, revenons à l'engagement. Pourriez-vous dire que vous faites des films engagés?**

— Pas au sens premier, étroit du terme. Je m'engage en tant que personne. Je signe mes films, donc je m'engage. Cela dit, je me suis efforcé de n'être complaisant par rapport à personne, ni par rapport à moi ni par rapport aux partis. Il est vrai que chaque parti attend d'un film qu'il respecte sa problématique propre. Je ne fonctionne pas comme ça. C'est probablement la raison pour laquelle j'ai eu autant d'ennuis. De plus, ces vingt, vingt-cinq dernières années, il s'est opéré un retournement extrêmement curieux en politique. L'idéologie capitaliste traditionnelle, donc celle qui était habituellement à droite, est actuellement reprise en France par le parti socialiste, ce qui me semble assez curieux. Si on se souvient bien, le libéralisme, au sens absolu, c'est la loi de la jungle, la loi du plus fort. Les victimes de cette loi sont les plus faibles. Pour reprendre mon film, il est évident que, dans cette perspective, la première victime est le gamin qui n'y est pour rien, autrement dit, le plus faible de l'affaire. Cela dit, il meurt aussi probablement à cause de l'influence de cette « créature ».

— **J'aimerais que vous me parliez des « ennemis » que vous a attiré De bruit et de fureur.**

— Je ne vous cacherais pas que je n'ai pas très envie de me lancer dans une discussion de ce genre. Il faut faire attention. Il y a des villes du parti communiste qui, m'a-t-on dit, on fait interdire le film, purement et simplement. Mais quand j'étais à Cannes, alors que je me promenais, j'entends quelqu'un qui m'appelle. Je me retourne. La personne me dit : « Monsieur, j'ai vu votre film, et vous m'avez fait pleurer ». C'était un ancien ministre communiste. Un certain nombre de gens du parti communiste, des amis proches, m'ont suggéré de mettre l'affaire sur la place publique, pour que l'on sache que mes détracteurs, qui sont des membres non représentatifs du parti communiste, cessent de nuire au PC par leur bêtise. Mes amis voulaient que le public soit mis au courant. Je ne l'ai pas fait, parce que je ne voulais pas rentrer dans ce genre d'histoires. D'autre part, il est vrai que l'ensemble de la presse communiste a soutenu mon film. Côté socialiste, il y a eu un mouvement de rejet. Mais il faut dire que la sortie du film coïncidait avec la période électorale, ce qui a tout faussé.

— **Étant donné le propos de votre film, vous deviez vous attendre à susciter des réactions très fortes.**

— Je suis parti de la réalité sociale que j'ai vécue dans le but d'aborder des problèmes beaucoup plus importants, beaucoup plus vastes, qui se posent à chacun de nous dans la société, et qui sont liés au sens même de la vie. Ce faisant, je n'ai pas voulu esquiver les choses dérangeantes. Il est vrai que l'idéologie de certains partis, et surtout celle de ceux qui sont au pouvoir, est plutôt d'éliminer tout ce qui dérange. Il est également vrai que le parti socialiste se trouve idéologiquement « le cul entre deux chaises ». Mon film l'a profondément dérangé, dans la mesure où il met le doigt sur toutes les insuffisances du parti, et le PS aurait probablement préféré qu'il n'existe pas. Enfin, je n'ai pas fait cela délibérément, ce n'était pas mon problème. Il est possible aussi que je me trompe dans mon analyse, mais cela ne me préoccupe pas réellement, car ce qui m'intéressait davantage était de faire mon film.

— **Entre l'idée de départ et la sortie du film, dix ans se sont écoulés. Qu'est-ce qui a donné naissance à De bruit et de fureur?**

— Je suis parti d'une sorte de volonté de compréhension, donc d'analyse, de ce qui se passait autour de moi. Comme je vous l'ai dit, je suis issu d'un milieu semblable à ceux que je décris. J'ai découvert très jeune les phénomènes de violence et de délinquance. J'ai découvert également, et cela presque par hasard, avec mes élèves, que ces phénomènes revêtaient aujourd'hui un aspect radicalement différent. L'école et la société ont profondément changé. Mon point de départ a donc été d'analyser des choses qui me troublaient. Très vite, j'ai été amené à me poser d'autres questions, fondamentales pour moi, et qui restent énigmatiques, ou sans réponse complète, des questions qui renvoyaient à une vision plus vaste, plus cosmique des choses. Par la suite, le film s'est voulu le reflet émotionnel de ces interrogations.

— **Vous parliez de l'adéquation type de film — type de tournage. Cette souplesse se retrouve au niveau du style, qui change suivant l'évolution du film.**

— Je n'ai fait ni un film naturaliste, ni un documentaire sur la banlieue. J'ai simplifié beaucoup de choses. Il n'y a pas de drogue, pas de graffiti, pas de logements sordides, pas de chômage. Pourquoi? Parce qu'à l'époque où remontent les faits, mes élèves ne se droguaient pas (ce n'est plus vrai aujourd'hui). Le chômage n'avait pas encore touché ces sociétés-là. En d'autres termes, ces phénomènes existaient en dehors de la drogue et du chômage. Je ne voulais pas obscurcir le film. Cette espèce de violence gratuite existe aussi dans d'autres milieux. Je le répète, je n'ai gardé que ce qui m'a paru être l'essentiel. De la même manière, je ne traite pas les voyous de la façon habituelle, et pour cause: ceux que j'ai connus étaient comme je les montre, des gens ordinaires qui auraient pu, à l'époque, se retrouver dans cette situation. Ce ne sont pas des gens clichés. Une des choses qui m'intéressait le plus, en dehors du problème de mélange des genres, était ce problème d'articulation, qui est d'ailleurs le centre du film. Je peux vous dire que sans la lettre de la fin, sans le fantastique et l'apparition, je n'aurais pas fait ce film.

— **Vous avez pris énormément de risques en tournant votre film. En étiez-vous conscient dès le départ?**

— Oui, absolument. Je savais que j'avais sept chances sur dix d'échouer, étant donné mon budget relativement réduit, le

sujet très dérangeant et très délicat à tourner, le mélange d'acteurs professionnels et non professionnels, le choix des enfants, le fait qu'ils devaient bien jouer, l'obligation de tourner à toute vitesse avec des groupes. Ajoutez à cela que je ne pouvais pas me permettre de refaire des séquences. En plus, j'étais pratiquement inconnu, donc je n'inspirais pas confiance. Je ne pouvais pas engager de grosses vedettes dans un film comme celui-là, d'autant que les personnages principaux sont deux enfants. C'est, bien sûr, l'addition de tous ces éléments qui explique la lenteur du financement. Et puis j'ai obtenu l'avance sur recette. J'ai eu la chance que le film accroche. À partir de ce moment-là, il n'y a pas eu de problèmes.

— Comment avez-vous arrêté votre choix sur Bruno Cremer, François Négre, Vincent Gasperitch et Lisa Heredia qui joue le rôle de l'apparition ?

— En écrivant le scénario, la seule actrice que je voyais dans le rôle du professeur, c'était Lisa. Elle a refusé de le faire, ayant déjà joué des rôles identiques dans mes autres films. Quant au personnage de Bruno, il est assez minable, et je voulais lui donner un certain panache. Il me fallait quelqu'un qui passe d'un registre à un autre. Je connaissais Bruno, et comme nous sommes assez copains, il a fini par accepter. Mais j'ai dû beaucoup insister, car il craignait de ne pas être crédible dans le personnage. Je voulais qu'il soit tel que le spectateur change vis-à-vis de lui. Je ne voulais pas avoir une version cliché de ce personnage dont le traitement est parfois excessif, rejoignant ainsi le sens de la citation complète du titre. Quant au petit François Négre, il a été choisi en l'espace de dix minutes, et bien que j'aie dû retarder le tournage d'un an, à cause des problèmes avec une commission. Il a tourné entre temps un autre film, et je l'ai gardé. Heureusement, il n'avait pas trop changé physiquement. Quant à l'autre gamin, il est issu de ces milieux. Je l'ai rencontré par hasard dans un tout petit restaurant, avec ses parents. Autant j'ai travaillé avec les deux autres, autant avec lui je me suis contenté de vérifier qu'il voulait vraiment faire le film, et qu'il était capable de se concentrer et d'être précis devant la caméra. Afin de préserver une certaine maladresse, j'avais choisi de ne pas le faire travailler à l'avance, mais de lui donner mes instructions au dernier moment. Il apprenait certains textes avec moi une heure seulement avant le tournage. Enfin, comme cela arrive sur tous les tournages, certains acteurs m'ont fait faux bond au dernier moment. Quant au rôle de l'apparition, c'était pour moi essentiel. Bien que traité de façon énigmatique, c'est un des éléments, une des interrogations qui procèdent de l'équilibre du film, et je dois dire que ce rôle m'a donné beaucoup de soucis et de préoccupations. Stylistiquement, je voulais à tout prix éviter l'esthétisant pur, tout en gardant une simplicité liée à la gravité du sujet. Vous remarquerez que du point de vue technique, il n'y a rien de sophistiqué, pas de mouvements de caméra, pas de travellings spectaculaires, seulement quatre travellings avant, toujours les mêmes, mais pour le reste, la caméra est fixe ou fait de légers panoramiques. Je voulais quelque chose de très simple. Je voulais également que l'apparition soit dérangeante. Il fallait pouvoir la capter comme représentation de l'inconscient du gamin, comme un ange prenant l'aspect de l'inconscient de l'enfant. Pour cela, il fallait que le personnage soit vêtu en fonction de la pauvreté de cet inconscient. Ce n'était pas facile. Je me suis beaucoup interrogé sur la manière dont la peinture et le cinéma avaient traité la chose, et je me suis aperçu que c'était très pauvre.



— **Revenons au choix de François Négret. Comment l'avez-vous rencontré?**

— Par hasard. Il est venu à un casting. Je ne voulais pas le recevoir parce qu'il était plus âgé que le rôle, mais après dix minutes, j'ai su que ce serait lui, sans connaître ses qualités de comédien, comme ça, au « feeling ». Parfois, je me décide en fonction des essais, et je sais que je travaillerai minutieusement avec les comédiens. Avec François, je n'étais pas trop inquiet. Je n'ignorais pas que le film reposait sur ses épaules, et que si François était mauvais, tout le film s'effondrait.

— **Dans votre film, violence, poésie, tendresse sont présentes. Cette alternance de choix était-elle arrêtée au moment du scénario?**

— Oui, elle l'a été dès le départ. Je dois avouer que j'étais très inquiet. Je visionnais les rushes une fois par semaine. Le matin, je révisais la mise en scène sur les lieux. Toute l'équipe était très contente, mais moi je savais que le film se jouerait au montage. Dès le début, c'est ce mélange, cette alternance qui m'intéressaient vraiment, et je savais que je risquais de me casser la figure. Certains moments du film sont à la limite du bouffon, du grotesque, du comique de boulevard, et cette espèce de mélange inhabituel était très difficile à réussir. Encore une fois, je cumulais toutes les difficultés, et j'avais peur, parce que je savais qu'il faudrait attendre de voir le film monté et terminé.

— **On sent, dans votre film, une quête éthique, philosophique, mais à aucun moment vous ne sombrez dans le côté moralisateur.**

— J'ai fait ce film en fonction d'une morale, mais ce n'est pas une démonstration. Le film s'ouvre sur une citation tirée de Macbeth: « Le sang fut versé dans des temps anciens avant que les lois humaines eussent adouci les mœurs » et le titre provient de la même pièce: « C'est un récit conté par un idiot, plein de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien ». Si on y réfléchit, les deux citations se contredisent l'une l'autre. Le film se situe à l'intérieur de ces contradictions. D'où parfois le côté énigmatique. Je n'aime pas donner de façon explicite le sens du film, mais il est vrai qu'il est question du bien, du mal, de transcendance, de l'existence d'un dieu, de son rôle. Soit qu'on adopte le raisonnement du personnage incarné par Bruno Cremer, qui dit en substance: « Le monde est injuste, les gouvernements sont immoraux, c'est la guerre partout; je vis dans les classes les plus basses de la société, je sais qu'il n'y a rien d'autre que le trou noir à la fin, alors je vis comme je peux, en ne respectant pas ces lois. » Ce n'est pas sot en soi. Puisque Dieu n'existe pas, il peut faire ce qu'il veut, à condition de ne pas se faire prendre. Soit qu'on adopte l'autre point de vue: un Dieu existe, au sens chrétien, les lois humaines sont une traduction plus ou moins dégradée de la volonté divine. C'est Dieu qui intervient dans l'histoire, libre à nous d'arriver à un certain degré de pureté. Le tout sur fond de transcendance. Si on ne respecte pas ces lois on est condamné à l'enfer, ou, dans un cadre hindouiste, à la réincarnation. Je n'ai pas fait exprès de traiter ça comme ça, c'était dans le scénario dès le départ, mais je me suis rendu compte que j'avais réutilisé les grands mythes. À travers le personnage de Jean-Roger, le film traite du passage d'un état d'indifférence à autrui — indifférence à la souffrance des animaux, puisque ce n'est pas lui qui a mal — à un état de respect et d'amour des autres, au sens propre. Cela dit, pour opérer ce passage, il aura fallu, entre autres, deux morts: celle de son père, et celle du gamin dont il est responsable. L'enfant est totalement innocent dans cette histoire.

— **Ce processus n'est pas sans évoquer la philosophie chrétienne.**

— En effet. Selon cette religion, Dieu envoie son fils pour sauver les hommes, après que lui-même soit intervenu auprès de Moïse pour instaurer les lois. Moïse aurait, selon Freud, été tué par ses pairs. Cette philosophie donne à penser que pour structurer les humains par rapport à une loi divine, il faut passer par des massacres, dont celui d'innocents comme le fils de Dieu. Je trouve cela assez troublant et assez dérangeant. C'est une des choses qui peut planer dans le film: si un dieu existe, on ne peut pas dire qu'il est totalement en dehors du mal. On peut même se demander si l'intervention divine n'est pas là pour faire changer les choses, pour obtenir une évolution progressive des hommes vers quelque chose d'autre. Si on y réfléchit, c'est un des thèmes de toutes les grandes philosophies mystiques. Mon film est également l'expression de ces interrogations. Une des raisons pour lesquelles j'ai voulu rester énigmatique est l'incertitude qui nous habite face aux grands problèmes de la vie. Mon sentiment est que plus on avance, moins on sait, moins on est certain, ce qui n'empêche pas toutefois qu'on doive choisir. Vous me demandiez plus tôt si mon film est engagé. Je peux répondre que je suis engagé dans ce domaine, que j'engage la responsabilité de ce que je fais, particulièrement dans le domaine cinématographique, et que j'y inclus le risque de me tromper. Le film est l'expression de toutes ces préoccupations.

— **Vous avez insisté sur le fait que le cinéma est un tout. Dans votre film, le style, les personnages, le type de tournage et la technique — je pense au recul de la caméra lors des scènes de violence — renvoient, en l'amplifiant, au propos du film.**

— Quand on aborde un film en adoptant un point de vue comme le mien, la gravité du sujet interdit toute complaisance. Mes grands choix ont été premièrement de ne pas être complaisant par rapport à tous ces domaines, puis de montrer la violence et le mal, car ils existent — les jeunes gens qui se livrent à la violence le font par plaisir — ensuite d'être simple, en évitant tout effet, et enfin de rester le plus honnête possible, au sens fort du terme. Enfin, en choisissant de reculer la caméra, il est vrai que j'ai été intéressé aussi à ce que les gens s'interrogent sur la violence, tout en étant émus.

