

Entretien avec Arnaud Desplechin

Jacques Kermabon

Numéro 124, automne 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/5202ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Kermabon, J. (2005). Entretien avec Arnaud Desplechin. *24 images*, (124), 52–56.

Entretien avec Arnaud Desplechin

propos recueillis par Jacques Kermabon

« Un des paradoxes auquel je ne comprends toujours rien, c'est combien il est étrange de travailler des mois et des mois pour nourrir son film d'éléments qu'on espère que le spectateur ne verra pas. Chaque pays est très différent dans ce rapport à la signification. En tant que spectateur, dans les films que j'aime bien, tout me fait signe. »

Le jeu des comédiens est le point faible de nombre de premiers films. On a l'impression que, dans votre cinéma, la question est centrale.

L'unité de base c'est le jeu de l'acteur, duquel le reste découle, la lumière, le cadre. On est obligé de séparer les dialogues en actes et à chaque fois déterminer quand on commence le plan et quand on l'arrête. Un plan signifie quelque chose. Quel sens cela a-t-il que ce plan parte de là, aille jusque-là ? Il faut qu'il se passe quelque chose, une péripétie, un suspens, que ce soit une unité dans laquelle les acteurs puissent habiter. Quand on n'a pas de raison de couper car le texte continue, alors il faut bien trouver une astuce, faire passer le personnage par derrière, le rattraper, changer le point focal et peu à peu la technique naît du jeu de l'acteur qui réagit aussi aux contraintes matérielles. Au début je me posais la question pour les acteurs, mais très vite ça pouvait être utile pour toute l'équipe. Tout le monde doit jouer, l'électricien, l'opérateur, l'ingénieur du son. Une fois j'ai travaillé avec un ingénieur du son qui n'était pas français, il ne prenait pas de risque, il ne jouait pas le jeu qui est de ne pas savoir ce que va être le plan à l'avance et de se lancer dans une performance.

On a trop souvent l'impression au cinéma, devant bien des plans, qu'ils ont été exécutés selon quelque chose de programmé.

Les plans sont exécutés comme on liquide des condamnés. Par association, je songe à un plan de la Vie des morts. Anita Klein, une actrice pour laquelle j'ai une admiration infinie, joue la mère du suicidé dans *La vie des morts*. Elle avait un texte assez long à dire, son personnage se sentait coupable du suicide de son fils. Je me demandais comment jouer ça. En plus il y avait une différence



Photo : Jean-Claude Lothier

d'âge entre nous, j'étais très impressionné. Je n'ai pas trouvé d'autre solution que de l'isoler plus encore. Je m'étais seulement dit que je ne m'autorisais pas à entrer dans la pièce, que je filmerais de derrière la vitre. De toute façon elle est seule – les autres vont se taire et l'écouter –, son personnage est seul aussi. Il y avait derrière elle un mur de brique blanc. Je lui ai simplement suggéré de marcher à reculons. « Vous choisissez d'aller vous faire exécuter », c'est exactement ce que dit le personnage. Et j'ai l'impression que cela l'a aidée à jouer la scène, à habiter ce trajet. Quand elle atteignait le mur, sa posture disait « je suis une mère, mon fils s'est suicidé, vous pouvez me juger, me fusiller ». Ça lui donnait de la grandeur, et pour la caméra c'était beaucoup plus facile à filmer et, en plus, beau à éclairer. Tout venait de la signification de la scène.

À vous entendre, chacun de vos plans est gorgé de sens alors qu'en tant que spectateur je suis surtout saisi par l'émotion qu'ils suscitent, et l'authenticité. Sans doute que tout ce côté crypté doit nourrir le film, mais d'une manière invisible.

Un des paradoxes auquel je ne comprends toujours rien, c'est combien il est étrange de travailler des mois et des mois pour nourrir son film d'éléments qu'on espère que le spectateur ne verra pas. Chaque pays est très différent dans ce rapport à la signification. En tant que spectateur, dans les films que j'aime bien, tout me fait signe. J'ai été amené à commenter dans une école de cinéma anglaise, la première scène de *Fahrenheit 451*. Truffaut et Jean-Louis Richard ont supprimé tous les dialogues, il y a un simple raccord dans l'axe, on voit le résistant au téléphone, il dit « yes, no, yes ». Il est en train de croquer dans une pomme, il pose la pomme, il se sauve et puis ils vont chercher des livres. C'est simple. C'est le jardin d'Éden, il a mordu dans le fruit de la connaissance, donc il va être malheureux et le film sera une apologie du malheur. Tout est dit. Les étudiants me disaient : « c'est un symbole alors » ? Non, vous pouvez

l'interpréter comme vous voulez, comme un acteur interprète une scène. Il n'y a pas une interprétation meilleure que l'autre, on peut jouer un personnage de cent façons différentes. En tant que spectateur vous pouvez réagir de cent façons différentes. Il ne s'agit pas de symbole. Dans cette scène, vous pouvez très bien comprendre simplement que ce jeune résistant a de l'appétit.

Quand vous avez commencé, aviez-vous une idée précise de ce que vous vouliez faire ?

J'avais des listes de genres de films que je voulais faire. Il m'en reste encore deux à ceci près qu'il y en a d'autres qui se sont ajoutés depuis. Quand j'étais lycéen, la Nouvelle Vague appartenait déjà à l'histoire. Le cinéma français vivait une période atone. Je me souviens de films italiens importants, des allemands, des canadiens. Il y avait des revues françaises mais pas de cinéma français. Je préférerais voir un Bertolucci, un Pasolini, un Fellini, ou ce que Herzog allait apporter, ou Rudolf Thome.

*Quand on voit **La sentinelle**, on ne peut pas ne pas penser à **Resnais**.*

Resnais est un tel inventeur de formes. Et la question est quand même bien : « Comment inventer des formes qui viennent du cinéma ? » Cet été, j'ai revu *La vie est un roman*, que je n'avais pas aimé à l'époque. C'est la description de ce qu'on lit dans la presse à propos de la crise de la transmission dans l'éducation nationale. Le film de Resnais raconte la France de 1990 à 2000 avec simplicité et complexité en même temps, et aussi avec ironie, et c'est plastiquement éblouissant.

*Dans les genres que vous comptiez aborder, comment **La sentinelle** s'est-il imposé ?*

J'ai lu assez tard John Le Carré, et à peu près en même temps Alexandre Soljenitsyne et Varlam Chalamov. Je trouvais incroyable qu'on ne filme pas ça. Le mélange des genres est venu de ces ouvrages et de la découverte des films de Cronenberg. Quand on filme quelque chose de médical, cela devient du fantastique et quand on raconte des histoires politiques elles se transforment en films d'espionnage. L'idée de croiser film médical et film de description politique et de pousser vers les genres, cela m'a plu.

*On décrit souvent – et ce n'est pas qu'un cliché – le jeune cinéma d'auteur comme introspectif, voire nombriliste. Dans **La sentinelle**, j'ai le sentiment que vous avez filmé ce monde de diplomates sans l'avoir connu et que c'est la volonté de le découvrir qui vous a stimulé.*

Je ne connaissais pas, mais je me suis renseigné, car je ne sors pas du credo bazinien : le cinéma est un art du réel. Comment est utilisé le fait que Cary Grant soit paléontologue dans *L'impossible Monsieur Bébé* ? Cela fonctionne dès le premier plan et dit une vérité absolue mais je ne sais pas sur quoi. On pourrait imaginer un cadre dans une société des années rooseveltiennes, mais ça dirait deux fois moins de choses sur la comédie de l'amour. Par ailleurs, c'était passionnant de rencontrer les gens au quai d'Orsay comme les médecins de l'Institut médico-légal. Cela nourrit considérablement tandis qu'eux n'ont pas l'impression d'être ce réservoir à fictions. Je ne connaissais pas non plus le chant classique. Je suis allé à des cours voir comment ça se passe, poser des questions. Il y a là un plaisir de découverte quasi enfantin. À la sortie de *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*, on m'a taxé d'intellectuel, imaginant que je décrivais un monde qui m'était familier. Or, pendant l'écriture du film, nous ne savions pas quelle serait l'activité de nos personnages. Nous avons arrêté trois possibilités et affiché les douze scènes à remplacer pour le cas où nous changerions le métier du personnage *in extremis*. Il est arrivé un moment où ce n'était plus



La vie des morts (1991).



La sentinelle (1992).

gérable, il y avait trop d'intrigues, il a fallu trancher. Comme je n'ai pas fait d'études et que je vois que dans ma famille, pas plus que dans celle d'un paléontologue, on ne sait absolument pas quelle est l'activité de Wittgenstein, j'ai opté pour celle de philosophe. Cela fait rire et pour les histoires sentimentales c'est beaucoup plus drôle. Après, on peut faire les choses sérieusement, enquêter à l'École normale supérieure. Mais ça partait de choses de collégiens ; j'aimais que Paul puisse dire : « j'étais à Normale », lui qui pense vraiment être normal. Emmanuel Bourdieu m'avait appris que, dans ce métier, on pouvait être ATER¹. Le jeu de mots était trop beau. Pour moi, il s'agissait d'une comédie sentimentale. Comme elle était tournée en France, on a parlé de réalisme, mais ça m'allait très bien.

Ce goût pour les effets de sens est-il passé chez vous par un intérêt pour la psychanalyse ?

Cela a partie liée avec l'enfance. Enfant, vous entrez dans une salle noire, il y a des ombres qui flottent, une foule de significations qui se baladent, vous attrapez celle qui vous est utile. Je me demande ce que ça produira sur les générations qui n'auront pas vu les films en salle. Cet été, j'ai revu avec un petit neveu un fragment de *Merlin l'Enchanteur*. Je voulais absolument revoir la scène de l'écureuil que je trouve très bien dialoguée, une très jolie scène sur l'amour. Qu'est-ce que, enfant, j'ai bien pu comprendre de cette scène ? Les images sursignent. Ce n'est pas une mauvaise nouvelle qu'il y ait de la signification. J'avais lu ça chez Freud, écrit d'une façon extrêmement modeste : « J'avais interprété de cette façon et en fait je m'étais complètement trompé, cela voulait dire autre chose ».

Mathias dans La sentinelle, Paul Dedalus dans Comment je me suis disputé..., sans aller jusqu'à évoquer Kafka, vos personnages masculins apparaissent décalés, dépassés par les événements. Les femmes sont plus solides, elles construisent.

Au cinéma, un homme est quand même plus beau ridicule que triomphant. C'est difficile de montrer les faiblesses qu'on a tous. Quand un acteur de cinéma arrive à le faire, on a envie de le remercier. Une actrice qui parvient à montrer la gloire quotidienne d'une femme, on a aussi envie de la remercier comme si c'était quelque chose qu'on ne voyait pas bien dans la vie alors qu'on peut bien le voir sur un écran.

Esther Kahn m'a particulièrement subjugué, mais je demeure incapable de savoir vraiment pourquoi.

Il y a quelque chose qui tient à la performance de Summer [Phoenix] pour incarner l'obstination d'une petite fille qui se demande : « Est-ce que je suis sûre que je suis en vie ? » question qui, pour moi, sous-tendait *Comment je me suis disputé...* Et à la fin elle n'a rien gagné sauf qu'elle est à peu près sûre qu'elle est en vie. C'est tellement ténu comme histoire et touchant, sa façon implacable envers elle-même de s'en tenir à son programme et d'être opaque. C'était étrangement émouvant à tourner, je me mettais dans cette position de me dire que si je ne respecte pas le fait qu'à moi-même quelque chose de cette femme me demeure opaque, je ne suis pas fidèle au personnage. Si je la comprends, si j'introduis de la psychologie, je la réduis et Esther Kahn ne serait pas d'accord. Il fallait qu'elle ait un territoire à elle et si je ne respectais pas cette altérité, c'était ne pas la comprendre.

Comment construit-on un personnage qu'on ne comprend pas ?

Pourquoi cette nouvelle m'avait-elle tant frappé au point qu'il y avait des années que je voulais l'adapter ? Pendant l'écriture du film – et cela m'a énormément aidé – je me suis rendu compte que c'est ce qu'avait fait l'écrivain : il n'avait pas du tout parlé d'Esther Kahn comme d'un personnage qu'il expliquait. J'adore aussi Thomas Hardy, qui comprend bien ses personnages et saurait tout

dire sur eux, tandis que Arthur Symons, lui, dit : « J'ai rencontré quelqu'un, elle n'a pas eu d'éducation, mais je crois qu'elle était beaucoup plus intelligente que moi. Elle n'aurait pas su vous dire, mais moi je suis écrivain, j'ai une bonne éducation et j'écris pour témoigner ». S'il avait écrit « à la place du personnage » il n'aurait pu que réduire l'intelligence d'Esther. Donc il a décrit cette espèce d'enquête que cette fille fait sur elle-même mais en étant son élève et non son maître. Je ne sais pas comment ça s'est passé, c'était tellement intuitif. Mais Summer, l'actrice, elle, savait. Une fois, je lui ai demandé comment elle savait, elle m'a répondu : « Je ne saurais pas le dire, mais je sais ». J'avais une certitude à propos de la musique à laquelle j'ai commencé à penser tout au début du projet : il n'y a que la musique qui a droit d'être en empathie avec Esther.

La musique lyrique d'Howard Shore dans Esther Kahn tranche avec celle de vos films précédents. Ces choix tiennent-ils à vos préférences musicales ou à une manière de revendiquer une certaine utilisation de la musique dans les films ?

Le cinéma est un art populaire, dévoyé au sens noble du terme, une façon foraine de rendre accessibles des musiques savantes. Mais je trouve très bizarre qu'on puisse raisonner avec des codes musicaux qui datent du milieu du XIX^e siècle, comme si Mahler ni Berg n'avaient jamais existé, pas plus que Ligeti ou Penderecki. Cela m'avait frappé chez Resnais mais sans le comprendre tout à fait, cette volonté de commander des musiques en rapport avec son temps. Après, les compositeurs que j'ai rencontrés m'ont appris à mieux entendre ce qui se passe dans les



Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle) (1996).

différentes formes de musique. Certaines compositions peuvent sembler un peu rébarbatives au début, mais une fois qu'on les connaît, on découvre leurs très grandes beautés. Pour les films d'époque, il y a des cas où il peut être pertinent que la tonalité musicale colle au moment de l'histoire, mais il est ridicule d'en faire un système. Connaissant le travail d'Howard Shore, je savais qu'il n'avait fait aucune musique d'époque. Me souvenant que les compositeurs qui l'avaient influencé étaient les Américains des années vingt et trente, je l'ai rassuré : il n'était pas obligé de pasticher une musique ancienne comme on le fait pour les téléfilms. Il pouvait écrire une composition moderne, les spectateurs savent bien que le film n'a pas été tourné à une époque où le cinéma n'existait pas.

Rois et Reine affiche l'ambition de mêler deux genres, la comédie et le drame. Comment est-ce né ?

J'ai été frappé, après avoir vécu un an en Angleterre pour le tournage d'*Esther Kahn*, par le fait qu'il y avait beaucoup plus de comédies en France que quand j'en étais parti. C'était vraiment devenu le genre national, mais ces comédies m'apparaissaient comme un peu sages. Par ailleurs, dans ce qui est la caricature du cinéma français depuis les années trente, le drame avec portrait de femme, un genre que j'aime bien, il n'y avait pas beaucoup de personnages féminins bien traités. Je revoyais des mélodrames avec Olivia de Havilland, des mélés de Cukor, des Bergman d'une violence inouïe, des films de Preminger... Le cinéma, quand ça cogne, ça cogne. J'avais eu cette idée d'une femme subissant le pire, un vrai cauchemar, et de faire quelque chose de très doux. Et de l'autre côté, ce serait une féerie, grotesque. Une face serait brûlante, l'autre glaçante. Si on veut faire un mélodrame c'est sans doute pour des raisons profondes, alors on y va à fond, et si on a envie de faire une comédie c'est pour des raisons tout aussi sérieuses et on ne s'arrête pas en chemin, on y va. Après, on a regardé le film se construire. Comme il y avait cet enfant au milieu, on savait qu'il nous attendrait à la fin. Du coup nous n'avions pas peur d'aller très loin avec Nora ou très loin avec Ismaël, convaincus que les deux films allaient bien se retrouver. Et tout marchait, les dissemblances, les comparaisons, cela devenait très musical de sauter du pire au meilleur. Dès que le genre était différent, c'était absolument différent et en même temps des choses identiques émergeaient. Quand Nora est aux prises avec le pire, la lettre de son père, elle se lève, elle s'en va. Que quelqu'un énonce une telle déclaration de haine et on ne peut rien faire.

Dans la facette comique, Ismaël rencontre le félon qui lui a volé son alto et l'accable de reproches longuement ruminés. De la même façon, Ismaël se contente de dire : « Bon, je crois que je vais y aller ». En même temps les deux scènes ne sont pas du tout filmées de façon identique, elles ne parlent pas du tout de la même chose et c'est drôle de voir comment Nora et Ismaël réagissent pareillement. Ce n'est qu'après coup qu'on découvre ces rapprochements.

Vous faites preuve, dans *Rois et Reine*, d'une grande liberté dans les façons de filmer. Cela pourrait apparaître comme disparate mais donne un film homogène.

Je le dois beaucoup à Éric [Gautier] et à son dialogue avec Dan [Bevan], le décorateur, qui ont construit des oppositions de toutes sortes, de couleurs, de choses toutes bêtes. Dès le départ il y a deux personnes dans deux hôpitaux, l'une à Grenoble, l'autre à Paris. Comment faire pour ne pas répéter la même chose ? On en prend un froid, un chaud, un moderne, l'autre ancien. En même temps c'est le même opérateur et c'est le même désir romanesque qui anime les deux films. L'envie était aussi, pour le fabricant et pour le spectateur, que les romans des deux personnages soient larges. Quand Nora doit revenir de Grenoble à Paris, je tenais à l'idée d'un long voyage. Pas de petite chose, ni dans les personnages ni dans la représentation romanesque du pays, *bigger than life*.



Esther Kahn (2000).



Léo en jouant «*Dans la compagnie des hommes*» (2004).

Dans chacun de vos plans il y a une force particulière, une vérité qu'on rencontre rarement. Comment construisez-vous vos scènes ?

Il y a un moment très émouvant, quand Nora retrouve son fils pour la première fois et qu'elle ne l'agresse pas avec son amour, qu'elle lui parle comme une femme à un homme. Si on a écrit «*Nora retrouve Elias*», je ne peux même pas écrire les dialogues, car je sais que ce sera des clichés. J'attends qu'il y ait quelque chose, une façon de parler que je n'ai jamais entendue ou qui soit décalée. On s'est servi de dialogues d'amour entre un homme et une femme que nous avons transposés. Nous avons inversé les sexes et peu à peu les personnages étaient là. Et puis j'avais vu l'endroit, qui me plaisait bien, qui me semblait bien pour les acteurs. J'ai juste changé la couleur du sol en le recouvrant d'un sable qui éclaire de façon très belle. C'était une façon de bien isoler les personnages. Comme je joue la scène avant que les acteurs arrivent sur le plateau, craignant qu'ils s'ennuient sur telle réplique ou aient des difficultés pour telle autre, j'essaie d'inventer des gestes que je peux leur proposer, d'autres répliques. Après, ils en font quelque chose ou pas.

Vous interprétez vous-même les rôles ?


Très mal, mais oui, avec l'assistant, tout le monde est acteur, pour voir ce qui va être difficile pour les interprètes. Parfois les choses les plus simples peuvent s'avérer très difficiles : on peut avoir l'air d'un imbécile quand on se relève de par terre et tuer la réplique. Il faut trouver une façon de se lever afin de pouvoir enchaîner les phrases. La scène, quand Elias apprend la mort

de son grand-père, était difficile à interpréter pour Valentin [Lelong-Darmon]. J'avais écrit une sorte de logorrhée avec des jeux de mots et un truc qui ne voulait rien dire. Emmanuelle pensait que ça ne marcherait jamais, Éric Gautier était atterré, l'ingénieur du son disait qu'il ne comprenait pas ce qu'il disait. En fait, Valentin aimait bien dire ça. Il trouvait que ça marchait. L'enfant s'en va et crie : « ça va y va, ça va ou va, ça va y va, ça va ou va ». Je lui avais écrit trois séries et c'est celle-là qu'il a choisie. Ça l'aidait.

Dans la scène où Nora revoit Pierre, le père de son fils, et que se rejoue la scène de sa mort, le traitement de l'espace est très par-

ticulier, indécidable, comme si on était sur une scène de théâtre sans fond.

Il y a une grande différence d'âge entre Emmanuelle Devos et Joachim Salinger. Elle et lui avaient peur de la scène et je craignais que n'en ressortent que des clichés : elle est méchante, ils se disputent. On avait trouvé à Grenoble une chambre de bonne très bien, qu'on avait meublée simplement. Mais deux semaines avant le tournage, je dus reconnaître que je ne pouvais pas, je ne savais pas comment filmer la scène. Parce que j'ignorais ce qui s'était passé entre eux cette nuit-là. J'ai proposé de filmer la séquence deux fois, une fois dans la chambre de bonne et une fois dans un espace vide – ça ne coûte rien – avec seulement un lit, une porte, une table, un tabouret, un pistolet. Avec des bouts de moquette, j'ai fait un couloir, un morceau de salle à manger. J'avais une piste, je pensais qu'ils étaient trop jeunes pour s'aimer et qu'ils ne savaient s'aimer que comme frère et sœur, comme pareils, pas comme différents. On a donc tourné dans cet espace et c'était magique parce que j'arrivais à comprendre tout, comment la violence peut monter, comment Nora n'arrive plus à l'empêcher. Ensuite, nous avons attendu quatre, cinq jours, le temps d'oublier ce que nous avons fait, et nous avons retourné la scène, les mêmes dialogues, dans la chambre de bonne. Ainsi, au montage, il peut y avoir un plan d'Emmanuelle filmée dans cette chambre et le contrechamp extrait des plans tournés dans l'autre espace. Leur jeu n'avait rien à voir dans les deux cas. Ça partait trop vite, cela devenait confus dans la chambre de bonne. Trop proche du naturalisme. Les comédiens ont reconnu après que, dans cet espace plus étroit et plus réaliste, leur jeu était beaucoup plus violent, il était plus difficile

ce qui ne l'est. De *Rois et Reine*, on me disait que c'était un film pour bac + 2. Je leur répondais que moi, je n'ai pas fait d'études et que j'y voyais un film romanesque. L'enthousiasme des spectateurs est reconfortant et, heureusement, peut être totalement imprévisible. On n'est pas tenu à la norme, on est tenu à les surprendre, à les amuser, à les faire pleurer. Sur la notion de cinéma d'auteur, plusieurs glissements se sont opérés en 50 ans. Originellement, la formule exacte de Truffaut était « politique des auteurs ». L'idée était de dire qu'un cinéaste négligé à l'époque comme Hitchcock était loin d'être inintéressant et que, de film en film, des choses se construisent. Aux États-Unis, on a parlé de « author theory », ce n'est pas du tout pareil. Un tas de choses que j'aime au cinéma ne viennent pas de l'auteur. Cela a une signification de faire une rétrospective Katharine Hepburn. Bien que je n'aime pas beaucoup les films de Tarentino, je dois reconnaître que *Jacky Brown* est un des films politiquement les plus intéressants sur la misère de la côte ouest, un portrait de femme nettement supérieur à *Kill Bill*, d'une audace inouïe. Est-ce que c'est l'auteur qui m'a touché dans le film ? Après, c'est vrai que les différenciations du circuit économique labellisent des films d'auteur. Le pire, qui représenterait un véritable appauvrissement, serait que le cinéma d'auteur devienne un genre, le genre « film d'auteur ». Je n'aime pas l'idée qu'on puisse catégoriser, tirer une plus-value intellectuelle ou artistique à laquelle correspond alors une plus-value sociale. Comment feront ceux qui n'ont pas fait d'études pour découvrir Ozu si tout est cloisonné ? Il y aura des ghettos et le cinéma n'appartiendra plus à tout le monde. Ça vaut le coup de se battre contre ça. 



Rois et Reine (2004).



Maurice Garrel et Arnaud Desplechin. Durant le tournage de *Rois et Reine*.

de s'éloigner des clichés, de ne pas crier trop vite, de conserver une grandeur au désespoir du jeune homme, à l'immatunité de la fille. En même temps, il y avait des instants irremplaçables, car c'était des fragments de vie. Avec la monteuse, nous avons choisi les moments les plus vrais dans l'un et l'autre lieu et comme elle est très habile, cela ne se voit pas.

Le succès de Rois et reine a confirmé votre place au sein du cinéma français, celle d'un auteur de premier plan. Pourtant, vous tenez à vous démarquer de ce qu'on appelle le cinéma d'auteur.

Je n'aime pas ces différences entre cinéma de divertissement et cinéma d'art, cinéma populaire et cinéma pour les intellectuels. Ce sont toujours les mêmes qui pensent prévoir ce qui est populaire et

FILMOGRAPHIE

La vie des morts (1991)
La sentinelle (1992)
Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle) (1996)
Esther Kahn (2000)
Unplugged (2003)
Léo en jouant « Dans la compagnie des hommes » (2004)
Rois et Reine (2004)

1. Être ATER (attaché temporaire d'enseignement), c'est avoir la possibilité de préparer une thèse ou de se présenter aux concours de recrutement de l'enseignement supérieur tout en enseignant dans le cadre d'un statut d'agent contractuel.