



3<sup>e</sup>

**FESTIVAL  
DU CINEMA  
DE BRIVE**

**RENCONTRES DU MOYEN METRAGE**  
**les actes des tables rondes 2006**

| S R F | Société | des | réalisateurs | de | films

Table ronde samedi 17 juin :  
Dialogue entre cinéastes  
Alain Guiraudie et Jean-Claude Brisseau



L'entretien retranscrit dans ce document a eu lieu lors de la 3<sup>ème</sup> édition du  
Festival du Cinéma de Brive – Rencontres du moyen métrage  
du 14 au 18 juin 2006.

La reproduction totale ou partielle des propos contenus dans ce document doit faire l'objet d'une  
demande d'autorisation à [infos@festivalcinemabrive.fr](mailto:infos@festivalcinemabrive.fr)

Les photos sont signées Ingrid Franchi  
[www.ingridfranchi.com](http://www.ingridfranchi.com)

[www.festivalcinemabrive.fr](http://www.festivalcinemabrive.fr)

**S R F** | **Société** | **des** | **réalisateurs** | **de** | **films**

# RENCONTRES

## Tables rondes

Dès la création du festival en 2004, nous avons souhaité que ces cinq jours autour du moyen métrage soit un espace de rencontre pour les professionnels et le grand public. Les tables rondes que nous avons initiées, ouvertes, libres, ont permis à ceux qui font le cinéma d'aborder aussi bien des questions économiques qu'artistiques autour de ce format original, et en règle générale autour de ce qui constitue le 7<sup>e</sup> art : de l'écriture à la mise en scène, en passant par le montage ou encore sur la création musicale.

Ainsi nous avons, lors de la seconde édition du festival, proposé un dialogue libre entre deux cinéastes. L'expérience fut enthousiasmante et nous continuerons à initier ces paroles croisées à chaque fois singulières et étonnantes comme le furent cette année celles d'Alain Guiraudie et de Jean-Claude Brisseau.

Nous avons cette année créée sur un autre mode, un dialogue entre un compositeur et un cinéaste, en partenariat avec la SACEM, Philippe Colin et Jean-Claude Vannier se sont prêtés à l'exercice pour cette première, avec l'humour et l'érudition qui les caractérisent.

Nous vous souhaitons une bonne lecture et vous donnons rendez-vous du **11 au 16 avril 2007**, à Brive.

Sébastien Bailly  
Délégué général

## Dialogue entre cinéastes : Alain Guiraudie / Jean-Claude Brisseau

Inaugurée l'an passé par un dialogue entre Bertrand Bonello et Jacques Nolot, cette rencontre autour du métier de cinéaste offre

cette année à Alain Guiraudie la possibilité de dialoguer avec Jean-Claude Brisseau, cinéaste dont il admire le travail.

### **Alain Guiraudie**

C'est avec le moyen métrage *Du Soleil pour les gueux* que la critique découvre avec ravissement le cinéma atypique d'Alain Guiraudie, quelque part entre le western moderne, le récit picaresque et le conte philosophique. Lauréat du Prix Jean Vigo avec son second moyen métrage *Ce vieux rêve qui bouge*, Il passe ensuite au long, sans rien perdre de sa singularité. *Pas de repos pour les braves* en 2003, puis *Voici venu le temps* en 2005, sont de nouveaux fragments d'une utopie politique et sexuelle, avec comme terrain d'expérimentation un Sud-Ouest auquel Guiraudie est viscéralement attaché.

### **Jean-Claude Brisseau**

Né en 1944, professeur de français pendant plus de vingt ans dans un collège de la banlieue parisienne, il mène d'abord une carrière de cinéaste amateur, puis réalise en 1978 son premier long métrage : *La Vie comme ça*. En 1988, *De bruit et de fureur* est présenté à Cannes et obtient le Prix spécial de la jeunesse. Il connaît ensuite un grand succès public avec *Noce blanche*, en 1989, dans lequel il révèle la jeune Vanessa Paradis. Après six ans d'absence, il réalise la comédie dramatico-romantique *Les Savates du bon Dieu*, qui tranche avec les précédentes œuvres du cinéaste, et confirme ce changement en 2002 avec *Choses secrètes*. Dernier film en date, *Les Anges exterminateurs*, était en sélection à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes, en 2006.

**Alain Guiraudie :**

Je vous remercie tout d'abord d'être venu.

J'avais été très impressionné, à l'époque de sa sortie, par *De bruit et de fureur*.

Ce film ressemblait à ce que j'attendais du cinéma : un mélange de réalité sociale très forte et d'onirisme, de surnaturel. C'était inhabituel. Ensuite, j'ai été particulièrement impressionné par *Choses secrètes*. C'était un film à la forme très libre, cela m'avait énormément plu.

Dans ce dialogue, je souhaiterais partir de mes angoisses de quarantenaire. Actuellement, je suis en plein questionnement par rapport au cinéma que je fais. Il me semble que j'étais assez tranquille entre 30 et 40 ans. Et, aujourd'hui, après deux longs métrages, je me repose la question : Qu'est-ce que le cinéma ? Vers quoi faut-il aller ? J'ai envie de parler avec vous du naturalisme, de l'anti-naturalisme... Par exemple de cette envie dans *De bruit et de fureur* de partir vers le mystère, alors que dans *Choses secrètes* vous êtes beaucoup plus dans la réalité.

Comment s'est construit ce parcours qui vous a fait aller au surnaturel pour revenir à la réalité ?

**Jean-Claude Brisseau :**

Ce n'est pas tout à fait mon parcours. Dans le film que je viens de terminer, en particulier il y a encore davantage d'éléments surnaturels. Sur *De bruit et de fureur*, il s'agissait de choses que j'avais vécues en tant que professeur. Tout ce qui est dans le film - y compris ce type qui tire sur les murs - est authentique, bien qu'ayant été réécrit. Authentique, parce que les gens existent vraiment, mais ils n'existent pas exactement comme cela. Réécrit, parce que je ne voulais pas faire un film social. J'ai d'ailleurs connu - en tant que professeur - une délinquance bien plus violente que ce que présente le film.

Ce qui m'intéressait, c'était de renvoyer à des problèmes de fond en mélangeant les genres, y compris d'un point de vue émotionnel, pour essayer d'obtenir un effet de semi métamorphose de la réalité quotidienne.

Je pense qu'il y a toujours contagion de sens d'une séquence à l'autre. Si vous juxtaposez une séquence réaliste et une séquence surréaliste, l'une va déteindre sur l'autre. C'est ce type de recherche que j'ai fait et que j'ai accentué pour *Les Anges exterminateurs*. En revanche, sur ce film il ne s'agit pas de violence (comme dans *De bruit et de fureur*) mais de sexe. Un peu comme dans *Choses secrètes*, mais de manière moins atténuée.

Par rapport à ce que vous venez de dire sur la liberté de forme, je tiens à signaler que *Choses secrètes* était un film très élaboré.

**Alain Guiraudie :**

Je me suis beaucoup confronté à la question de la transposition de la réalité. J'ai commencé à faire du cinéma au début des années 90. Il me semblait qu'il y avait à ce moment-là une sale tendance dans le cinéma français : on se contentait de reproduire la réalité, de reproduire le réel. Je me suis demandé comment sortir de la réalité, ou tout au moins comment l'appréhender autrement.

Pour ce qui est de la liberté de forme dans *Choses secrètes*, j'évoquais votre capacité à ne pas craindre les clichés, à recourir à des figures de style du genre champ/contre-

champ. J'imagine bien que la mise en scène a été très élaborée. Mais elle n'était pas affichée comme dans *De bruit et de fureur*. Pour mes tout premiers courts métrages, j'avais une attitude dogmatique par rapport à la forme. J'ai même fait un court métrage où la caméra n'avait pas le droit de bouger, ne serait-ce que pour un recadrage. En tant que jeune cinéaste, j'ai eu besoin de passer par une forme très forte, très affichée, très rigoriste. Maintenant, j'essaie de m'en détacher sans vraiment y arriver. Je pense que je suis encore très emprunté. J'ai encore beaucoup trop de références culturelles dans la tête. Quand je parle de forme libre sur *Choses secrètes*, je pense à certaines séquences - notamment celles avec Roger Mirmont - où l'on pourrait aller vers le téléfilm... Mais où, à chaque fois, on bifurque vers quelque chose de vraiment beaucoup plus fort.

### **Jean-Claude Brisseau :**

Je suis arrivé au cinéma essentiellement par la lecture des *Cahiers du Cinéma*, et en allant voir jusqu'à six à sept films par jour à la Cinémathèque, je me suis donc posé au début des questions formelles. Mais je ne me les pose plus de la même manière. Je me suis en effet vite aperçu que nous vivions avec des modes. Par exemple, il y a eu la mode de "pas de musique", la mode de "pas de mouvement de caméra"... Le milieu parisien parle d'une tendance, et trois ans plus tard elle n'existe plus. D'ailleurs, il y a souvent des contradictions dans ces modes. Par exemple : quand il était question d'éliminer systématiquement la musique et le montage, l'un des metteurs en scène les plus aimés de la critique, Godard, utilisait énormément la musique et le montage...

Je me suis plutôt concentré sur la question de mon point de vue dans le film : quelles émotions je veux faire passer, comment je peux essayer de faire des choses nouvelles... Je prends le format 1.37 - presque systématiquement - car c'est le format qui permet à l'œil d'être le plus recentré. Il permet d'isoler les personnages beaucoup mieux que les autres formats 1.85 ou en scope. Si je suis dans le champ/contre-champ, c'est pour obliger le spectateur à voir ce que je veux lui imposer. Je suis très directif avec le spectateur. On m'a d'ailleurs dit un jour que je faisais de la direction de spectateurs. Et c'est vrai ! Ce n'est pas pour cela qu'ils ressentiront les émotions que je veux faire passer... Le spectateur est en droit de ressentir ce qu'il veut ! Donc, si je suis, par exemple, dans une expérience de contagion de sens, il faut impérativement que la signification des plans passe. Prenons *De bruit et de fureur*, je n'étais pas le premier à mettre des éléments fantastiques dans le social puisque Bunuel l'avait fait bien avant moi. Dans ce film, je voulais mélanger des émotions autour de la violence, de la poésie, du fantastique, et de l'humour, y compris parfois grotesque. Et j'avais une séquence clé : le grand-père est en train de mourir. Dans une autre pièce, Crémer est en train de distribuer de l'argent à des mômes. Cela se termine mal, par un combat et une tentative de viol. Tout le monde se bagarre et le vieux va mourir». Pour moi, cette séquence était clé parce qu'elle avait été tournée parfois à la limite du bouffon ridicule et du mauvais goût, parfois avec une phase de bravoure «le gamin tourne autour du cadavre du vieux», parfois avec des moments émouvants «Crémer pose la main sur le front de son père». Et juste après il y a la séquence de la danse... Ce mélange n'est pas du tout français... Or, pour être réceptif, il fallait impérativement que le spectateur comprenne la disposition des lieux. J'ai mis trois jours à décider où placer ma caméra. La séquence devait de dérouler au 14<sup>e</sup> étage d'un immeuble en décor naturel. Mais

nous ne pouvions placer les projecteurs à l'extérieur, car nous ne disposions pas d'une tour de 14 étages ! J'ai passé un long moment sur les lieux. J'ai réfléchi à quelle émotion je voulais donner et de quels moyens je disposais pour y parvenir. J'ai donc même obligé de tricher : dans les milieux populaires, la table est au centre de la pièce, mais là je l'ai placée contre un mur pour une question d'espace et filmage d'espace. Dans mes deux derniers films, je voulais faire des choses qui n'avaient jamais trop été faites au cinéma auparavant. Le point de départ de *Choses secrètes* était de savoir s'il était possible d'utiliser le sexe à des fins dramatiques comme Hitchcock utilisait la peur. Dans *Psychose*, vous savez que dans la maison il y a une vieille dame qui peut surgir à tout moment avec un grand couteau. Résultat : quand l'héroïne arrive près de l'escalier, monte l'escalier, s'approche d'une porte, vous vous demandez si en haut de l'escalier il n'y a pas la vieille, si derrière la porte il n'y a pas la vieille. Et du même coup vous dramatisez du vide.

J'ai donc choisi de prendre deux filles qui ne portent pas le sexe sur leur visage (pas des Marilyn Monroe ou Brigitte Bardot), mais des filles de tous les jours dont le spectateur sait qu'elles peuvent faire un certain nombre de choses : se caresser sous la table, baiser avec une autre fille ou avec un mec devant tout le monde... Et je donne envie au spectateur que cela se passe pour finalement ne rien montrer. Pour voir si l'émotion va passer, s'il va y avoir une dramatisation de la fille... Dans *Les Anges exterminateurs*, j'ai mélangé des éléments de fantastique, de poésie - comme chez Cocteau ou dans *Macbeth* - de sexe, à des moments dramatiques, voire mélodramatiques. Une critique est sortie du film en larmes et m'a dit qu'elle avait été cueillie par une émotion mélodramatique. Elle pensait que le film allait parler beaucoup, voire uniquement, de sexe et elle n'avait donc pas eu le temps de se défendre. Ce qui m'intéresse c'est de réaliser des mélanges émotionnels. Tout en restant grand public, ce qui ne veut pas dire commercial.

**Alain Guiraudie :**

Justement est-ce que vous avez eu cette tentation ?

**Jean-Claude Brisseau :**

Après *Noce Blanche*, la voie tracée était de faire de gros films. Mais je ne voulais pas. Et puis, mes films attirent quand même du public. *Noce Blanche* a dû dépasser les deux millions d'entrées pour un budget de sept millions de francs, ce qui n'est pas cher.

**Alain Guiraudie :**

Ah oui, c'est un gros succès ! Le jour où je ferais deux millions d'entrées, je serais bien content ! Et *L'Ange Noir* avec Sylvie Vartan, combien a-t-il fait d'entrées ?

**Jean-Claude Brisseau :**

Il a dû faire 200 000 entrées. Et le film a été un triomphe à la télévision. En Allemagne, il a été le second succès européen de l'année. Et aussi en Espagne.

**Alain Guiraudie :**

Même à 200 000 entrées, je prends ! Donc finalement vous êtes en phase avec le public. Vous avez une vraie exigence et vous attirez quand même du monde.

**Jean-Claude Brisseau :**

Pour *Noce Blanche*, personne ne s'attendait à ce qu'il ait autant de succès, même pas moi...

La question du succès se pose aussi en termes de budget. Plus votre budget est élevé, plus vous aurez de la publicité, et plus vous pourrez avoir de l'influence sur la presse écrite et sur la télévision ! Aujourd'hui, le système d'exploitation fait que les films ont une durée de vie de trois semaines. Ils doivent donc bénéficier d'un véritable bombardement médiatique et publicitaire. Sans cela, il est très difficile de faire des entrées. Et vous, combien ont coûté vos films ?

**Alain Guiraudie :**

J'en ai fait un avec un budget de deux millions d'euros. Et une production qui dépose le bilan à l'arrivée, et la barre des 15 000 entrées qui n'a pas été atteinte !

**Jean-Claude Brisseau :**

Oui, mais je n'ai pas entendu parler de votre film à sa sortie. Cela veut dire qu'il n'y a pas eu d'impact publicitaire, de bombardement médiatique, malgré les deux millions d'euros.

A propos de l'un de mes films sur lequel j'avais eu énormément de presse, presque exclusivement positive, j'ai rencontré dans le midi deux architectes qui n'en avaient pas entendu parler ! Le grand public lit rarement la presse en entier. Il feuillette. Et même les cinéphiles ignorent parfois les critiques. Il y a beau avoir un grand nombre d'articles cela ne sert à rien. Le plus important, c'est *Elle* (parce que ce magazine est lu par des femmes de tous âges et toutes classes sociales), et la télévision. Par contre, il suffit d'un mauvais article dans la presse cinéphilique pour dissuader les spectateurs.

**Alain Guiraudie :**

Sur *Voici venu le temps*, je me suis posé la question des moyens de m'ouvrir à un autre public. Je ne voulais pas seulement planter mes personnages dans un arbre. Il y a même un combat à l'épée et une séquence d'action pré-générique, comme dans les films de James Bond ! Mais nous avons fini avec 6 000 entrées. Je pense cependant qu'en matière d'art, il faut être très individualiste. Il serait compliqué de penser tout le temps à un public. J'essaie pourtant de parler à l'autre, de mixer mes interrogations avec un contexte plus général. Mais malgré cela je me suis aperçu que mon public représentait au maximum 30 000 entrées. Et je vais m'en contenter parce que sinon faire du cinéma populaire reviendrait à faire appel aux quatre à cinq stars "bankables"...

**Jean-Claude Brisseau :**

En France, ce qui est fabuleux c'est qu'il y a des acteurs qui n'attirent absolument plus le public, mais qui restent "bankables". C'est le cas de Depardieu, mais c'est le cas de beaucoup d'autres. Aux Etats-Unis, cela ne fonctionne pas de la même manière. Au bout de deux ou trois échecs, une star est mise au placard. Regardez Stallone qui était une vedette et a disparu de la circulation.

En France, vous devez donc subir des vedettes et leurs caprices tout en sachant que le public ne suivra pas. Mais les chaînes les exigent quand même dans un complexe par rapport aux agents. Une société comme Artmedia a limité le nombre de comédiens

pour faire vivre le reste avec un gros train de vie. Il y a dix ans Dominique Besnehard était mon agent et je cherchais pour *L'Ange Noir* l'équivalent d'un Gregory Peck à la fin des années 40 (à l'époque du *Procès Paradine* par exemple). Tout au long d'une soirée nous avons passé en revue tous les acteurs français connus et inconnus sans en trouver aucun. En conclusion il a dit qu'à Artmedia ils avaient commis l'erreur de promouvoir deux acteurs, Patrick Dewaere et Gérard Depardieu, qu'il n'en restait plus qu'un, et que pour le reste c'était le désert...

Récemment, un ou deux acteurs sont apparus, surtout dans le domaine de la comédie. Mais souvenez-vous des années 60 : sept à huit acteurs - Crémer, Delon, Belmondo, Maurice Ronet, Noiret... - pouvaient attirer le public sur leur seul nom. Aujourd'hui, il y a bien Daniel Auteuil, mais ce n'est pas Delon quand il avait trente ans.

### **Alain Guiraudie :**

Est-ce que l'envie de s'ouvrir au grand public n'est donc qu'un fantasme ? Est-ce qu'il faut passer par du casting ? Dans les années 70, et même dans jusqu'à la fin des années 80, ce devait être possible. Parce qu'il y avait moins la force de frappe de la promotion. Mais est-ce que vous pensez qu'aujourd'hui il est encore possible de parler de cinéma populaire, d'un cinéma fait par et pour le peuple, d'un cinéma compréhensible par tous, et en même temps d'un cinéma qui ne sombre pas dans les clichés et dans l'académisme ambiant ? Le vendeur à l'étranger de mon film à deux millions d'euros me disait que mes films devaient coûter moins d'argent et être mieux. Et je suis persuadé que je peux faire des films qui coûtent moins d'argent et qui soient mieux. Vous êtes quand même un bon exemple à ce niveau-là. Avec quel budget avez-vous tourné *Choses secrètes* ?

### **Jean-Claude Brisseau :**

Trois millions et demi de francs (530 000€ environ). Mais nous avons tourné pendant six semaines avec un rythme de 20 à 30 plans en huit heures. Mais tout doit être répété à l'avance. Cela donne une plus grande liberté, bien que ce soit à double tranchant. *Les Anges exterminateurs*, a été tourné en 24 jours pour quatre millions de francs (650 000€ environ). Là encore tout était préparé. Par exemple : le film comporte une séquence érotique avec trois filles et nous l'avons répétée comme un ballet pendant trois séances de plusieurs heures. Et je peux dire qu'à la fin j'étais saturé ! Préparer permet de tourner vite. Les comédiens savent ce qu'ils vont avoir à faire. Pour *Choses secrètes*, dans un plan séquence au début, une fille fait un numéro de danse. Comme nous n'avions pas d'argent, nous ne pouvions pas payer un chorégraphe. Nous avons donc répété, elle et moi, pendant trois séances de deux heures afin d'inventer la chorégraphie nécessaire à la séquence. Nous avons quand même mis sept prises et cinq heures à la boucler. D'habitude, c'est plus rapide.

### **Alain Guiraudie :**

Je voudrais parler du travail entre le réalisateur et le producteur. Pour moi, il doit permettre de trouver la bonne économie du film. Comme vous êtes souvent producteur de vos films, je voulais savoir si cette «double casquette» permettait de mieux y arriver ?

### **Jean-Claude Brisseau :**

Oui et non. Pour ce qui est de chercher de l'argent, je suis nul et je déteste cela. L'intérêt d'être producteur c'est d'avoir un plus grand contrôle sur le film. Au début, je croyais que cela me donnerait une autorité plus grande, mais en fait cela donne plutôt des risques plus importants. Sur *Les Anges exterminateurs*, je me suis retrouvé un moment seul producteur de mon film. Si une des actrices ne m'avait pas aidé dans le travail de production, le film était mort. Et les gens de TS Productions nous ont aidé par la suite.

Sur la question de la faisabilité de films populaires que vous évoquiez, je ne pense pas qu'il soit possible de faire aujourd'hui ce qu'ont fait Hitchcock ou Ford en leur temps. Il ne faut pas oublier que le public a changé. Quand j'étais jeune homme, il y a 30 ou 40 ans, le public était d'abord un public d'adultes. La sortie de *La Boum* a été une date clé. Les professionnels se sont rendu compte que les teenagers avaient du pouvoir d'achat. Ils sont devenus la cible idéale. Et ils doivent maintenant représenter la majorité du public. Et ces jeunes gens sont beaucoup plus sensibles à la publicité que nous. Quand il y a un énorme afflux publicitaire, ils considèrent que le film doit être bon et ils ont tendance à se précipiter. Par contre, le bouche-à-oreille peut être rapide et mauvais. C'est aussi pour cela que l'exploitation d'un film se fait maintenant très vite. Le problème en France c'est aussi que pour financer des films il faut qu'ils soient potentiellement diffusables à 20h50 et qu'il faut prendre des vedettes. C'est vrai que les vedettes peuvent apporter beaucoup d'avantages. Pour *L'Ange Noir*, par exemple, la robe que porte Sylvie Vartan à la fin du film a été fabriquée gratuitement par Dior parce qu'ils considéraient que c'était pour eux de la publicité. Par contre, pour *Choses secrètes*, nous avons demandé un jean et il a fallu le payer car nous n'avions pas de vedette. Ce problème économique est un problème clé. Il fut un temps où les ventes à l'étranger étaient décisives, maintenant j'ai l'impression que le système fonctionne en vase clos. Est-ce que les comédies qui marchent en France depuis deux ou trois ans fonctionnent vraiment à l'étranger ? Alors que *Choses secrètes* a été vendu dans le monde entier. Ce qui a permis de rembourser les participations. Car, avec un budget si réduit, les techniciens sont payés à la moitié du tarif syndical et le reste est en participation.

### **Alain Guiraudie :**

Je ne réduis pas le producteur à sa simple dimension de gestionnaire. Pour l'instant, je n'ai pas trouvé ma tasse de thé. Je voudrais trouver un producteur qui soit un vrai interlocuteur, qui me pousse, qui m'aide à trouver la bonne économie de mes films. J'avais moins de mal à le faire pour mes courts ou mes moyens métrages. Je savais exactement à quoi correspondait une journée de tournage, ce que je pourrais obtenir en plus si j'utilisais une bobine en moins... Je voulais savoir si pour un réalisateur - producteur cet équilibre est plus facile à trouver du fait que l'on se trouve dans une confrontation avec soi-même ?

### **Jean-Claude Brisseau :**

On n'est jamais dans la confrontation avec soi-même. Il y a toujours des gens qui sont autour. Mais j'économise des postes. Par exemple, je n'ai pas d'assistant, je choisis moi-même les comédiens, je les fais moi-même répéter, et je fais moi-même les

repérages. Il est vraiment exceptionnel que j'arrive sur un décor sans savoir où je vais mettre la caméra et les lumières. Quant à la pellicule, je calcule ce que l'on va dépenser et je demande à mes collaborateurs de m'encadrer pour être sûr qu'il n'y ait pas de dépassement. Et si un dépassement est nécessaire, je leur demande de voir s'il est possible de faire des économies sur un autre poste. En somme, pendant le tournage, je fais reposer la production sur d'autres car je ne peux pas tout faire. Je n'interviens qu'en dernier recours. Et cette délégation n'est pas toujours sans conséquence. Sur *Les Anges exterminateurs*, un papier n'a pas été envoyé et cela a failli nous coûter 60 000€. Mais en ce qui concerne la réalisation, je n'aime pas déléguer. Je trouve qu'on perd du temps et de l'argent. C'est pour ça que je ne prends pas d'assistant au sens usuel du terme. Je maîtrise mieux en faisant les choses moi-même. Dans *De bruit et de fureur*, un jeune homme s'occupait des repérages pour moi. Je ne voulais pas de HLM cradingues, je ne voulais pas charger le propos. Ce jeune homme a trouvé des bâtiments dont l'extérieur convenait, mais il ne s'est pas rendu compte qu'ils étaient constitués de deux ou trois pièces mis à l'achat pour des petits cadres. Il a fallu que je lui donne l'ordre d'aller à La Courneuve et de demander à la mairie des appartements de six ou sept pièces dans les HLM. Dans *L'Ange Noir*, il était question d'une cité de brique rouge. Je voulais tourner là où j'étais né. Mais les personnes en charge du repérage s'y sont mal pris. Ils ont demandé l'autorisation aux HLM alors qu'il était certain qu'elle serait refusée. Je leur ai dit de demander au concierge qui était mon ami. Ils ne l'ont pas fait. Et nous avons été obligés d'interrompre le tournage pendant huit jours avant de trouver d'autres HLM, beaucoup plus loin... Ce que je veux dire c'est qu'il est utile de connaître extrêmement bien les choses dont on parle. Les milieux populaires de *De bruit et de fureur*, je les connaissais très bien. Même chose pour le milieu de *Noce blanche* car j'ai été enseignant pendant 20 ans. Et c'est l'une des raisons pour lesquelles le film coûte très peu cher. Je me souviens d'Alain Bergala qui ne comprenait pas pourquoi des jeunes éclataient de rire pendant la scène où le conseiller d'éducation demande un carnet de correspondance, ne l'obtient pas, et envoie l'élève chez le proviseur. Et bien, ils riaient parce que c'était leur réalité quotidienne. Autrement dit, il faut connaître ce dont on parle concrètement, au ras des pâquerettes. C'est comme cela qu'on peut avoir un style. Et nous sommes obligés de le faire ainsi car nous n'avons pas beaucoup d'argent.

### **Alain Guiraudie :**

Je voulais faire un film dans une usine. Je suis d'un milieu ouvrier-paysan, mais je n'ai fait que deux séjours de quinze jours dans une usine parce que cela ne m'intéressait pas. Quand je me suis retrouvé à filmer dans l'usine, je me suis demandé qui j'étais pour filmer ce qui devait être, en plus, la fermeture de cette usine. Je n'étais pas plus habilité qu'un autre pour en parler. Du coup, je suis passé par une transfiguration, dans laquelle d'ailleurs les ouvriers se retrouvent. Je me suis posé la question de savoir comment habiller la classe ouvrière, comment ne pas rentrer dans une logique de figuration. Et ils portent finalement des tee-shirts oranges ou rouges qui passent très bien. Même si j'ai beaucoup extrapolé, cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas quelque chose de vrai là-dedans. Et je pense qu'il faut en passer par là. Vous ne pouvez pas rester collé à la réalité. Comme vous l'avez fait dans *De bruit et de fureur*.

### **Jean-Claude Brisseau :**

Mon principe est de transposer légèrement la réalité pour obtenir quelque chose qui tende vers le beau. C'est comme pour le jeu. Par exemple, quelle est la différence entre une véritable crise d'hystérie et le jeu d'une crise d'hystérie au cinéma ? Et bien, je pense qu'au cinéma il faut une transposition vers le beau. Je ne peux pas me contenter de la simple reproduction d'une crise d'hystérie. Je ne suis pas un cinéaste naturaliste. Pas du tout. Et je ne tiens pas à l'être. Après *De bruit et de fureur*, j'ai fait délibérément un mélo tout en sachant que la presse qui m'avait soutenu allait cette fois me descendre. Mais je ne voulais pas être cantonné dans un genre. Aujourd'hui, ayant fait deux films à la suite qui parlent de sexe, je n'en ferai pas un troisième sinon je serai catalogué définitivement. Je vais totalement changer de voie. Mais le fait de connaître ce dont on parle permet d'éviter des erreurs. Dans mon premier film, qui était en 16 mm, un type était censé être un bourgeois. Je ne connaissais pas beaucoup l'univers de la bourgeoisie, et je l'ai fait se balader avec un costard. Mais ce ne sont que les prolos qui se baladent comme ça ! De même, je me souviens avoir vu toute une série de films à la fin des années 70 et au début des années 80 où dès que des ouvriers allaient à l'usine on les faisait arriver en vélo. Ce qui est ridicule. C'était le cas à la fin de la guerre. Mais au début des années 80 c'était la honte de se déplacer en vélo ! Ce sont des idées toutes faites. Comme vous voyez toujours un accordéon dans les films américains lorsque l'action est censée se dérouler à Paris !

### **Alain Guiraudie :**

Sans parler de sublimation ou de transcendance, il y a tout de même chez vous cette idée d'extirper ce qu'il y a de beau dans la réalité. Quant à moi, j'ai refusé d'être naturaliste. Je me dis féroce­ment anti-naturaliste. Et en même temps, il y a une phrase de Flaubert que j'aime beaucoup : «Le plus haut dans l'art, c'est d'agir à manière de la nature, c'est de faire rêver». Je trouve qu'il s'agit d'une assez bonne définition du naturalisme. Et, à l'heure actuelle, j'ai tendance à me poser la question de revenir à une réalité brute, mais toujours en extirpant le beau.

### **Question du public :**

J'avais une question pour Jean-Claude Brisseau. Quand vous parliez tout à l'heure d'introduire le sexe à l'écran à la manière d'Hitchcock, cela m'a fait penser aux premières images du *Dernier tango à Paris* de Bertolucci, où après cette scène de cri libérateur sous le métro, tout est possible dans l'appartement. Tout au long du film, malgré la présence de la mort, on s'attend à ce que le sexe surgisse à tout moment. Je pense qu'il y avait déjà dans ce film cette idée que vous développiez tout à l'heure.

### **Jean-Claude Brisseau :**

C'est possible. Plus précisément je voulais dire tout à l'heure que je travaillais à ce qu'il y ait un même effet de suspense en utilisant le sexe comme Hitchcock a utilisé la peur. Mais en étant quasi explicite, en montrant les corps. Prenez *Le Silence* d'Ingmar Bergman qui a déclenché un tollé parce qu'Ingrid Thulin se caressait devant la caméra. Le climat sensuel du film donnait un poids à la déambulation du gamin dans l'hôtel. (Et à mon avis Kubrick s'en est servi pour *Shining*). Quand on revoit le film, dès lors que le sexe n'a plus ce côté presque interdit qu'il avait à l'époque, et bien il a perdu de sa

force. Un certain nombre de réalisateurs se sont amusés à utiliser le sexe dans leurs films tout en ne montrant rien. Je l'ai fait moi-même dans *Les Anges exterminateurs* avec une longue séquence de sept minutes dans un restaurant. Je voulais aussi explorer la zone où l'on voit. Je voulais parler de sexe en troublant les hommes, mais aussi les femmes, ce qui est plus dur. Mais je fais des films qui se veulent sérieux, et pas pornographiques. Un film porno, c'est quand même le degré 0, 1, ou 2 de l'écriture cinématographique. Je n'ai rien compte, mais je trouve dommage qu'il n'y ait pas dans le cinéma l'équivalent d'Aragon par exemple. Je ne préfère pas dire Sade, car je ne l'aime pas beaucoup d'un point de vue philosophique.

Je voulais réinsérer le sexe - qui fait quand même partie de la vie quotidienne de tout le monde - dans le cinéma. Je vais reprendre ce que m'a dit récemment une jeune fille de 17 ans lors d'un casting. Elle était avec sa mère. La gamine me dit qu'elle adore danser devant sa glace, et qu'elle se trouve tellement belle qu'elle se déshabille, se caresse, et jouit. La mère est choquée et lui demande comment elle ose dire cela devant Monsieur Brisseau. La gamine lui répond : «Il fait pareil et toutes ses copines font pareil, et tu n'as aucune raison de faire tout ce cirque». On se retrouve tous les trois à boire un verre Place de la République et elle dit que tous les gens qui se trouvent là reposent sur le sexe puisqu'il a fallu qu'un homme et une femme baisent ensemble pour les concevoir. Nous relevons donc tous de l'utilisation du sexe. Alors, pourquoi ce cirque ? Et quand je parle de cirque, je sais ce que cela veut dire car je l'ai assez payé.

Pour revenir au *Dernier tango à Paris*, quand je l'ai vu, j'ai été époustoufflé. Les gens s'étaient rués sur le film à cause de la séquence "du beurre", mais aussi parce qu'il y avait Marlon Brando, qui était une grosse vedette, dans des scènes érotiques. Alors qu'il n'y en avait pas tant que cela. À mon avis, l'homosexualité latente contenue dans le film a également contribué à son succès. Parce que cela a permis aux femmes d'y aller. Mais je persiste à dire qu'un film comme *Les Anges exterminateurs* est rare dans le cinéma français ou mondial.

### **Question du public :**

J'ai vu *Les Anges exterminateurs* et je trouve qu'il y a un côté très vaporeux qui m'a rappelé des films comme *Emmanuelle*.

### **Jean-Claude Brisseau :**

C'est avec ce film que le sexe s'est ouvert au milieu social des cadres. Ça a fait peur à tout le monde. Et c'est quelque temps après que le classement X est intervenu et qui a du même coup relégué le sexe aux salles spécialisées.

### **Question du public :**

Et avec quelle interdiction va sortir *Les Anges exterminateurs* ?

### **Jean-Claude Brisseau :**

La commission de censure l'a interdit aux moins de 16 ans. *Choses secrètes* avait failli être interdit aux moins de 18 ans et il avait finalement été interdit aux moins de 16 ans. Alors que *Eyes Wide Shut*, qui au niveau du sexe n'avait pas de grosses différences avec *Choses secrètes*, a été classé tout public.

**Question du public :**

C'est en effet surprenant qu'il n'ait pas eu d'interdiction. Mais aux Etats-Unis des scènes un peu torrides avaient été coupées.

**Jean-Claude Brisseau :**

Elles n'ont pas été coupées. Un voile rouge transparent est posé sur la pellicule. Ce qui atténue la force sensuelle de la séquence. Cette technique est beaucoup utilisée au Japon et je l'ai vue dans un film avec Jean Piat, *La Tour de Nesle*. Toujours est-il que sur cette question du classement il y a deux poids deux mesures. Selon que vous soyez puissants ou misérables. De la même façon que certains films interdits aux moins de 12 ans passent tout de même en prime-time au lieu de passer à 22 heures comme c'est la règle.

**Question du public :**

Dans *Les Anges exterminateurs*, je trouve que la mise en scène peut laisser penser que ce qui se passe est réel, que les actrices se masturbent réellement. On ne se dit pas qu'elles font semblant. Dans le film de Kubrick, la caméra est un peu plus loin que dans le vôtre. La mise en scène induit vraiment qu'il s'agit d'une fiction. À mon avis, la différence de classement se situe là.

**Jean-Claude Brisseau :**

Je ne suis pas totalement certain qu'elles baisaient réellement dans la vie. Et c'est vrai que dans le film de Kubrick on voit bien que tout est faux. Mais je remarque simplement que pour la violence tout passe. On coupe des têtes, des bras... Et parfois le plaisir du spectateur est basé sur une jouissance sadique. Il n'y a pas trop d'organisations d'extrême-droite qui hurlent pour faire interdire ces films. Je trouve cela étrange. Pour revenir à la question du mélange des genres, pour moi, *Les Anges exterminateurs* est un film expérimental. Pas au sens où l'on va se creuser la tête pendant des heures pour comprendre sa signification, mais au sens où les spectateurs sont émus à la fin du film. Mon but, c'est l'expérience émotionnelle. Un jour, j'ai relu tous *Les Cahiers du cinéma* depuis au moins 50 ans et toute une série de revues qui ont disparu depuis. Et j'ai remarqué qu'il n'y a pas un seul article sur le maniement de l'émotion au cinéma. J'ai donc posé la question à une quinzaine de critiques. En général, ils m'ont répondu qu'ils en avaient peur. Parce qu'ils ont d'abord une culture littéraire. Un critique m'a dit qu'il pouvait avoir un discours littéraire sur un film, mais quand à savoir comment l'émotion est maniée... Il n'en sait rien. Un autre critique m'a dit être allé sur le montage d'un film de King Vidor. Il a vu une scène une première fois et il l'a trouvée ennuyeuse. Il est revenu une deuxième fois, une minute et demie de cette scène avait été coupée, et il a été bouleversé. Et, en fait, il m'a dit ne pas vouloir parler d'émotion car il ne veut pas parler de choses qu'il ne connaît pas. J'ai donné récemment des cours à la Fémis sur Hitchcock, pas sur un plan métaphysique, mais sur la manière dont il arrivait comme Lubitsch à créer une émotion. J'ai vu que les élèves n'avaient jamais abordé ce maniement du suspense au cinéma.

**Question du public :**

Un professeur et critique de cinéma qui s'appelle Jean-François Tarnovsky a étudié la

psycho-affectivité. Et il a écrit dans plusieurs revues, notamment Positif. Et il a toujours éprouvé des difficultés face aux écrivains cinéphiles sur cette question du traitement de l'émotion.

**Jean-Claude Brisseau :**

C'est ce que j'essayais de dire. Une bonne partie des critiques ne comprend pas comment un réalisateur crée une scène, la dirige, et l'organise dans un film. Quel est le rapport entre le silence, la bande sonore, la musique... À propos de la musique et des modes, que j'évoquais tout à l'heure, si vous prenez *Le Mépris* de Godard, pour lequel j'ai une grande admiration, et si vous retirez la musique de Delerue, et bien le film tombe. Cela veut dire que Godard a utilisé la musique de manière à ce qu'elle soit constitutive de l'émotion qu'il y a dans le film. La musique ne peut pas être séparée.

**Question du public :**

Sur ce que disait Alain Guiraudie, il y a en effet une confusion entre la réalité et le réel. Dans les raccourcis de montage du cinéma, il y a toujours plus de réel, car on va droit à l'émotion contrairement à la réalité qui est perçue avec des grilles de lecture. Pour avoir travaillé aux Etats-Unis, avec des directeurs d'acteurs, j'ai pu constater qu'ils partent du principe qu'il n'y a pas d'émotion fausse. C'est-à-dire qu'à un moment donné si on a la chance de capter quelque chose du réel au cinéma, que si un acteur produit une émotion, qu'il maîtrise plus ou moins d'ailleurs, cela touche le spectateur parce qu'il y a quelque chose d'indicible qui se passe à ce moment-là. Et donc, même l'acteur a l'impression que cela ne correspond pas à la réalité de la scène, l'émotion n'est pas feinte, et le spectateur va la recevoir.

**Jean-Claude Brisseau :**

Je pense que vous avez raison. La force de certaines stars américaines est venue de là. Je pense à John Wayne, Gary Cooper, Clark Gable... S'ils ont réussi à avoir un impact mondial, c'est que vous êtes touchés par eux uniquement par ce qu'ils ont dans les yeux. Dans *La Prisonnière du désert*, le regard de John Wayne est formidable quand il pense que sa belle-sœur va mourir et après quand il la voit morte. Dans *High Noon*, Gary Cooper est brillant. Dans *L'Homme de l'ouest*, il joue le rôle d'un tueur, il ne dit pas grand chose, mais il dégage une émotion d'une force impressionnante. Mais ces gens-là ont appris à redonner cette émotion. Au départ, je me suis amusé à acheter des vidéos uniquement pour la mise en scène. Maintenant, je m'attarde sur l'évolution du jeu des acteurs. Ces acteurs-là, j'ai pratiquement tous leurs films. Pour John Wayne et Gary Cooper, l'intervention de certains metteurs en scène a été déterminante. C'est au moment où John Ford a fait chialer John Wayne en public qu'il est devenu une star. Je ne partage pas ses opinions politiques, mais cet homme avait une certaine humilité. Il est difficile de redonner l'émotion, mais il est encore plus difficile de le faire dans un temps déterminé, souvent en une minute ou en une minute et demie, alors que dans la vie ce sont des choses qui prennent beaucoup plus de temps. C'est là où le travail technique doit être dépassé pour arriver à une authenticité. Supposez que vous demandez à un comédien de jouer une scène de suicide. Va-t-il être obligé de se suicider dans la vie ? Certainement pas. Mais pendant l'espace d'une heure il doit arriver à trouver une émotion équivalente en transposant.

**Question du public :**

Vos deux cinématographies ont un lien. Déjà dans la relation entre la réalité et l'imaginaire. Et puis, il y a dans le cinéma de Jean-Claude Brisseau une audace merveilleuse à filmer le plaisir et la sexualité. Et chez Alain Guiraudie, il y a une progression dans son cinéma à filmer les corps et la sexualité. Je voulais savoir si c'était une question qui vous intéressait ?

**Alain Guiraudie :**

C'est une très bonne question. Je suis en plein dans ce questionnement. Même si je ne suis pas vraiment intéressé par le plaisir, mais plutôt par ce qui touche au désir qui est pour moi le grand mystère de la vie. Comment les gens se trouvent ou ne se trouvent pas ? J'ai développé un projet à forte connotation sexuelle où j'irai m'affronter au sexe montré. Mais je ne sais pas si cela m'intéresse vraiment. Autant dans un film comme *Choses secrètes* je suis très sensible à ce qui se passe entre les filles. Autant quand je me confronte au sexe j'ai toujours tendance à préférer l'insatisfaction. Pour moi, c'est le moteur de la vie. Dans *Ce vieux rêve qui bouge*, j'ai réécrit le scénario plusieurs fois, mais finalement je me suis dit qu'il ne fallait pas qu'ils couchent ensemble. C'était même une nécessité. Je trouve que le fait qu'il ne le fasse pas ouvre de nouveaux horizons. Donc quand je relis mon projet, je me dis que cela m'intéresse effectivement de filmer les corps. Et je pense que j'aimerais m'affronter à une pornographie en plan large et non pas partialisée. Mais, dans mon cinéma, je me demande où cela me mène. Je ne suis pas tellement dans l'exploration des émotions. Je suis plutôt dans une mise à plat, de manière à ce qu'il y ait du possible. Pour ce qui est du jeu naturel, je considère que c'est un code mis en place par le business. Mon premier film était quelque chose de très écrit, où une nuit deux mecs en attendant un troisième qui ne viendra jamais. Et tout passe par le dialogue. Je voulais que cela ressemble à la vie, mais en plus beau. Quand on a commencé à répéter avec l'autre comédien, on s'est rendu compte qu'il ne fallait pas parler comme dans la vie de tous les jours, mais qu'il fallait parler vite et rentrer dans quelque chose de mécanique. On a fait de nombreuses italiennes. J'ai vu récemment un texte de Skorecki qui disait que tout ce qu'il y a de bien dans le cinéma français vient de Bresson. Je pense qu'il a raison. Et vous, vous venez quand même beaucoup de Bresson ?

**Jean-Claude Brisseau :**

Pour moi, les films qu'il a réalisés entre *Les Dames du Bois de Boulogne* et *Jeanne d'Arc*, c'est un sommet du cinéma mondial. M'a-t-il influencé ? Je suis incapable de répondre.

**Alain Guiraudie :**

J'ai découvert Bresson assez tardivement, mais je trouve qu'il avait posé une patte qui dure bien, une autre proposition par rapport aux règles qui définissent le jeu naturel.

**Jean-Claude Brisseau :**

Je serais plus nuancé. Je pense que chaque cinéaste doit trouver son style propre, ses propres équilibres. Vous évoquiez la vitesse du dialogue. Regardez *La Charge fantastique* et observez le débit d'Errol Flynn. Pourtant, il arrive quand même à donner

l'impression du naturel. Sur les comédiens, se pose le problème de la force et de l'impact. Voyez dans un western, il y a des codes, mais souvent les personnages ne sont pas définis pendant des heures. Ils ont la force de l'évidence. Dans un film comme *Les Aventures du capitaine Whyatt* lorsque Gary Cooper sort des marais, en trois plans il est le héros mythique. Et il ne dit pratiquement pas un mot. Je me suis d'ailleurs demandé en le voyant qui actuellement pourrait jouer cela. Autre exemple : *La Mort aux trousses*. C'est l'histoire d'un quinquagénaire qui a peur des femmes et qui appelle sa mère dès qu'il a bobo. C'est Woody Allen. Mais si vous prenez Woody Allen pour jouer le rôle de Cary Grant, le film s'effondre. Et qui prendriez-vous à la place de Cary Grant aujourd'hui ? Et bien la question se pose.

### **Question du public :**

Alain Guiraudie, pourquoi est-ce vous apparaissez dans vos films et parfois non ? Est-ce que vous pourriez expliquer ce désir de jouer ? Et comment cela va-t-il évoluer ? Est-ce qu'on va vous revoir dans vos films ?

### **Alain Guiraudie :**

Je n'ai joué que dans deux de mes films. Et puis, j'en avais vraiment envie. Sur mes premiers films, j'ai eu beaucoup de mal à déléguer. Je voulais absolument tout faire. Au départ, il y avait un autre comédien, mais il ne s'en sortait pas. Et donc j'ai dit qu'on allait s'arrêter là et que j'allais reprendre le rôle. C'était la veille du tournage. Après sur *Du soleil pour les gueux*, j'avais envie de m'habiller en collants roses, de mettre un chapeau de paille, et d'aller gambader sur le Causse. C'était ma veine transformiste ! Et puis, sur ce film, j'avais dépassé ce problème de délégation. J'arrivais à travailler avec des gens, à leur faire confiance, à m'entourer. Donc je me suis dit que le rôle était suffisamment décalé par rapport à ce que je suis pour que je puisse l'incarner. Il y avait même une forte dérision par rapport à ce type qui ne veut pas quitter son pays. Et aujourd'hui, l'envie de jouer me retravaille pour garder une trace de moi à 40 ans, quand je suis encore présentable. Ce sont plus des opportunités qui se présentent. Et il y a ce côté physique qui m'intéresse vraiment.

### **Jean-Claude Brisseau :**

Pour ce qui est du fait de jouer dans ses films, je voulais juste préciser que je ne suis jamais présent dans les miens. Même pas dans le dernier. Dans *De bruit et de fureur*, cela ne viendrait à l'idée de personne de dire que c'est moi. Alors que c'est un dixième de moi. Dans *Choses secrètes*, c'est un quart. Tous les films que j'ai faits sont certes des fictions, mais ils reprennent des choses que j'ai vécues ou dont j'ai été témoin. Cela me permet de savoir de quoi je parle.

### **Question du public :**

Je voudrais revenir sur la part que vous mettez de vous-mêmes dans vos personnages. Dans *Les Anges exterminateurs*, le personnage principal est un réalisateur, et dans *Voici venu le temps*, le héros est lui entre les groupes, il cherche sa place à la marge, un peu comme si vous parliez tous les deux du statut de l'artiste dans notre société ?

**Jean-Claude Brisseau :**

En ce qui me concerne, il ne s'agit pas de cela. Un des sujets du film était de se confronter à un tabou. À l'époque de *De bruit et de fureur*, la retranscription de la violence avait été très critiquée, notamment par les politiques. On disait qu'il s'agissait de mes fantasmes. Je suis très proche des communistes, mais dès lors que je faisais un film sur la délinquance je devenais Lepéniste. De source sûre, je sais que des ministres socialistes sont intervenus pour m'empêcher d'avoir des prix. Et pour *Les Anges exterminateurs*, j'ai voulu faire pareil, me confronter à un tabou, mais cette fois avec le sexe. Quand j'écris, je me mets à la place de tout le monde et, en particulier, des méchants. Par exemple, dans *De bruit et de fureur*, je me suis principalement mis du côté de Crémer. Même si comme tous mes personnages c'est un mélange, le personnage était surtout inspiré d'un petit mec un peu minable. Crémer l'a rencontré, mais je lui ai dit que je voulais qu'il lui donne une dimension plus tragique. Par exemple, quand il fait son discours sur le banc du Sacré Cœur, je lui ai conseillé de le dire comme s'il était persuadé d'avoir raison. Je pense qu'il faut toujours se mettre du côté des gens que l'on aurait tendance à ne pas aimer dans la vie.

**Alain Guiraudie :**

Moi, j'aime bien me distiller dans trois ou quatre personnages. Nathalie Sanchez dans *Du soleil pour les gueux*, c'est moi, à l'instar de Gustave Flaubert. Je ne peux pas faire abstraction de ce que je suis, de mes désirs, de mes opinions politiques... À partir de ce moment-là, tout cela apparaît dans le film. La première mouture de *Voici venu le temps* consistait à transformer les intermittents du spectacle en guerriers. Ils bossent et ils vont gagner leurs primes. Et après, ils sont au chômage. J'avais envie de parler de moi, de quelque chose qui me préoccupait à l'époque, parce que j'étais régisseur sur des téléfilms. J'avais envie de traiter de ce côté mercenaire. Et je trouvais que, dans le cinéma, il était intéressant de proposer les aventures d'un guerrier homosexuel et révolutionnaire. Alors certes je me mythifie sacrément ! Je ne suis jamais parti combattre le bandit ! Mais c'est vrai que le cinéma est quand même une manière de rentabiliser mon individualisme. De parler de moi d'abord, et de me mixer ensuite avec le monde entier.