



5^e
FESTIVAL
DU CINEMA
DE BRIVE

RENCONTRES DU MOYEN METRAGE
les actes des tables rondes 2008

S R F | Société des réalisateurs de films

table ronde vendredi 25 avril :
dialogue entre cinéastes



L'entretien retranscrit dans ce document a eu lieu lors de la 2^{ème} édition du
Festival du Cinéma de Brive – Rencontres du moyen métrage
du 23 au 28 avril 2008

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

Les photos sont signées Ingrid Franchi
www.ingridfranchi.com

www.festivalcinemabrive.fr

Dialogue entre cinéastes : Jérôme Bonnell & Brigitte Roüan

De l'écriture au montage en passant par la mise en scène et la direction d'acteur deux cinéastes se prêtent chaque année à cet exercice du dialogue autour de ce qui fait leur quotidien et par là se dévoilent un peu à travers leurs méthodes, leurs doutes et les désirs qui jalonnent leurs parcours.

Après Jacques Nolot et Bertrand Bonello en 2005, Jean-Claude Brisseau et Alain Guiraudie en 2006, Emmanuel Mouret et Christian Vincent en 2007, Jérôme Bonnell et Brigitte Roüan ont accepté notre invitation.

Jérôme Bonnell

Jérôme Bonnell est né en 1977. Il étudie le cinéma à Paris VIII puis réalise des courts-métrages : *Fidèle* (1999), *Pour une fois* (2000), *Liste rouge* (2000) et *Nous nous plumes* (2003). Son premier long métrage, *Le Chignon d'Olga*, sort en 2002 et est remarqué par la critique. Avec *Les Yeux clairs*, tourné avec sa complice Nathalie Boutefeu, il obtient le Prix Jean Vigo. Son troisième long métrage, *J'attends quelqu'un*, avec Jean-Pierre Daroussin, Emmanuelle Devos, Eric Caravaca et Florence Loiret-Caille est sorti en mars 2007.

Brigitte Roüan

Brigitte Roüan débute comme comédienne en 1971 dans *Out 1* de Jacques Rivette, après avoir abandonné ses études à Science-Po. A la fin des années 70, elle se fait connaître du grand public en interprétant le Dr Hélène dans la série *Médecins de nuit*. Parallèlement elle alterne entre films de télévision et films de cinéma parmi lesquels : *Que la fête commence* (1975) de Bertrand Tavernier, *Le Mors aux dents* (1979) de Laurent Heynemann, *Mon oncle d'Amérique* (1980) d'Alain Resnais, *Les Uns et les autres* (1981) de Claude Lelouch, *Double Messieurs* (1986) de Jean-François Stevenin, *La Petite allumeuse* (1987) de Danielle Dubroux, *Le Café des Jules* (1989) de Paul Vecchiali, *Bar des rails* (1991) de Cédric Kahn, *Chasse gardée* (1992) de Jean-Claude Biette, *Olivier Olivier* (1992) d'Agnieszka Holland, *Vénus Beauté* (1999) de Tonie Marshall, *Le Temps du loup* (2003) de Michael Haneke, *Les Chansons d'amour* (2007) de Christophe Honoré.

C'est en 1985 qu'elle passe à la réalisation avec un court métrage, *Grosse*, qui lui vaudra le César du meilleur court métrage. Son premier long métrage, *Outremer* (1990), est présenté à la Semaine de la critique à Cannes et est salué par l'ensemble de la presse. Sept ans passent et elle réalise *Post-coïtum, animal triste* (1997) qui sera lui aussi très remarqué. Son dernier film en date, *Travaux, on sait quand ça commence...* avec Carole Bouquet fut présenté à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 2004.

Brigitte Roüan

Avec Jérôme, on a pensé que peut-être vous n'aviez pas vu nos films, ce n'est pas grave. On ne va pas les raconter, on va parler du boulot comme ça. On commence par l'écriture ? On se pose des questions ?

Jérôme Bonnell

Merci d'avoir accepté mon invitation. La première chose que je voudrais dire, c'est ce qui m'émeut énormément dans ton travail : le geste de jouer et de mettre en scène en même temps. Je trouve ça risqué, audacieux et très généreux. Cela m'a touché chez d'autres : Cassavetes, Woody Allen ou Chaplin.

Je me demandais comment, au tout départ, était né ton désir de cinéma, ton désir de mise en scène de cinéma. Est-ce que ça remonte à loin ? Est-ce que tu te souviens de comment c'est né ? Est-ce que c'était évident ?

BR

Merci à Jérôme de m'avoir invitée, d'avoir pensé à moi. Ça m'a beaucoup étonnée. Il pourrait être mon fils et mon prochain sujet de film est sur les mères et les fils ! Donc c'est agréable d'être avec lui.

Le désir de film... J'ai joué pendant 17 ans au théâtre. Donc je n'avais rien à voir avec le cinéma. Je faisais des rôles pour des réalisateurs prestigieux, comme Resnais, Tavernier, Danièle Dubroux, Stévenin, Tonie Marshall, Lelouch, Cédric Kahn, Haneke, etc... Mais il ne s'agissait pas de rôles principaux. Par contre, au théâtre je faisais des belles choses, avec des grands metteurs en scène, dans des grands théâtres. Et puis un jour j'ai été enceinte. Je ne tricote pas donc je me promenais et je me faisais draguer de façon incroyable. Je me faisais draguer avant aussi ! Mais là particulièrement, et notamment on me proposait de l'argent ! Il

y a des hommes amateurs de femmes enceintes, il faut le savoir ! Je n'étais pas sûre, je me disais que c'était moi qui inventait ça, donc je me mettais des décolletés, j'avais une énorme poitrine et je cachais mon ventre sous la table au café et ça ne manquait pas. Alors j'ai eu l'idée d'un sujet qui s'appelle *Grosse* : l'histoire d'une fille enceinte. En plus, à ce moment-là, je ne pouvais pas jouer, vu que j'avais un gros ventre. Ce qui m'énervait prodigieusement et qui m'a permis de comprendre le sens du raccord. On ne peut pas tourner enceinte parce qu'on n'est pas raccord, on grossit inexorablement. Même une femme avait refusé que je tourne dans son film et je me disais, quand même elle pourrait comprendre que je sois enceinte ! Mais quand on est enceinte, c'est affiché, on est deux voire trois. Or, j'ai compris que quand on engage un acteur on voudrait se l'approprier, on est très possessif, en tout cas moi je suis très possessive le temps du tournage. Et donc on ne peut pas s'approprier quelqu'un qui est à plusieurs. Il y a une chose de l'ordre du désir qui ne circule plus.

J'écris alors une petite nouvelle. Puis mon ami Philippe Le Guay - qui est cinéaste - la lit et la trouve très bien. Il me dit qu'il faut en faire un film. Le père du bébé étant un grand monteur, c'était le monteur de Pialat et Truffaut, m'a dit : "Tourne, de toutes façons je monte tout". Donc j'ai tourné l'histoire d'une actrice enceinte, qui faisait des passes pour le minimum syndical du cinéma puisqu'elle ne pouvait pas tourner. Et le seul client qui montait avec moi, parce que j'avais peur, c'était mon frère. Comme ça c'était plus simple, il jouait le client qui racontait une histoire de quand il était petit sur un glacier où il s'était perdu.

C'est comme ça qu'est venu le cinéma. Et comme j'ai eu un prix, on m'a demandé ce

que je voulais faire après. Pialat - qui jouait aussi dans le film - m'a dit : "Il faut continuer !". Voilà.

JB

Et tu étais dans la surprise de continuer ou ensuite ça a été évident ?

BR

Ah, non ensuite ça donne envie ! On a très envie de continuer évidemment. Tout ce qu'il y a avant et après est infernal : de l'ordre de l'enfer ! Mais tourner, c'est Noël. Imaginez : on est tous là pour faire un film, tous les matins... c'est un grand moment de joie. Quoi qu'il se passe, même si c'est compliqué, c'est merveilleux. Parce que de toute façon ça fait 4 ans qu'on rame - enfin en ce qui me concerne ça fait 7 ans ! C'est pas du temps de réflexion... On me dit : "Vous tournez peu". Evidemment, je n'arrive jamais à trouver l'argent.

Et toi, qu'est-ce qui te donne envie de te mettre en route pour faire un film ?

JB

C'est très mystérieux. Ça vient petit à petit et j'ai toujours l'impression que ce n'est pas moi qui vais aux films, mais les films qui viennent à moi. Je ne peux pas m'empêcher. C'est un chemin évident entre l'inconscient, l'instinct et une espèce d'envie qui au début est un peu floue et qui au final donne un projet cohérent. C'est essentiel à chaque fois. C'est un peu psychanalytique, mais on n'a pas de réponses. D'ailleurs tant mieux. Ce sont souvent les spectateurs qui ont les réponses.

BR

Quand tu dis "au final", est-ce que ça veut dire que la façon dont tu t'es mis en route, la genèse, est très différente de l'objet film à l'arrivée ?

JB

Oui. Je trouve ça très bénéfique. Il y a toujours une fragilité à assumer. Parce qu'on a toujours une capacité à se mentir quand on écrit une histoire. On croit qu'on raconte quelque chose et puis on trouve autre chose. C'est comme dans un conte de fée, c'est le héros qui part chercher quelque chose puis finalement il trouve autre chose qui était l'essentiel. Et souvent dans un film j'ai l'impression qu'il y a un peu de ça. Ce qu'on raconte profondément nous rattrape et c'est vraiment quelque chose qui peut se cacher derrière une histoire, derrière un sujet.

Mais je ne crois pas du tout au contrôle total. Chez certains cinéastes, dans leur façon de faire ou leurs discours, on a l'impression qu'ils contrôlent absolument tout. Mais c'est souvent un alibi pour laisser des choses libres. La liberté se cache derrière la rigueur.

BR

Je suis complètement d'accord avec toi. Par exemple quand j'ai écrit *Outremer*, je pensais avoir fait un film qui racontait une histoire, qui se passait pendant la guerre d'Algérie, sur une famille de pieds-noirs. C'était plus ou moins autobiographique. Avec déjà des choses bizarres, parce que j'aime bien les choses pas réalistes. Par exemple, chaque homme qui rentrait dans le film avait une auréole au-dessus de la tête. Elles étaient toutes ratées, alors personne n'a bien vu que c'était des auréoles. Mais nous on s'est donné beaucoup de mal pour en faire des vraies ! En fait j'avais fait un film sur l'hystérie.

Après j'ai fait un autre film, où je pensais parler du chagrin d'amour ou de la passion et c'était encore un film sur l'hystérie. Ça, je le sais 2 ou 3 ans après. Je précise que l'hystérie ce n'est pas la

nervosité. Et que les hommes partagent ça avec nous, c'est répertorié en psychanalyse. L'hystérie, c'est rêver d'un homme qui serait un tout. C'est assez platonicien finalement. Et puis les hommes, les pauvres, ils ne peuvent être tout. Ils sont la moitié seulement.

Mon troisième film, *Travaux*, était un film sur les sans-papiers... Enfin, je voulais faire un film sur les sans-papiers par le moyen de la comédie car si j'avais fait un film militant personne ne serait venu... J'ai encore fait un film sur l'hystérie. Elle construit sa maison... c'est une métaphore. Je pense que *Mère et fils*, ça va être tranquille et avoué cette fois-ci.

Mon maître à filmer, c'est Maurice Pialat. Il me disait toujours qu'il fallait faire un plan rêvé par jour et on ferait un bon film. Et un plan rêvé par jour, c'est quelque fois juste une image qu'on a vue il y a 5 ans ou une sensation qu'on essaye de retrouver. Effectivement, c'est totalement de l'ordre de l'inconscient. Alors maintenant pour avoir de l'argent de la télévision on écrit des histoires, qu'il faut ficeler en plus ! Et après on les déficelle et ça fait nos films.



J'ai revu 2 de tes films et je crois me souvenir bien du *Chignon d'Olga*. Il me semble que tu t'attaches beaucoup aux personnages féminins. Contrairement à moi qui n'ose pas faire un personnage principal d'homme. Ça m'intéresse. Est-ce que tu peux en parler ?

JB

Encore une fois, je n'ai pas toutes les

réponses. Mais je sais que c'est une manière souvent de me planquer, d'être à la fois plus libre et plus à l'abri. Il y a toujours un peu de soi dans un personnage. Dans *Le Chignon d'Olga*, le personnage principal était un jeune homme et je me l'étais pris un peu en pleine gueule au montage. Parce que je n'avais pas d'expérience et je n'avais pas réalisé à quel point c'était intime et violent et à quel point ce personnage me ressemblait. Ça ne m'a pas beaucoup plu. J'étais malheureux de ça, parce que ça m'avait complètement échappé. En fait je me suis rendu compte ensuite que le fait de raconter l'histoire d'une jeune femme me permettait justement d'être beaucoup plus libre et beaucoup plus à l'abri. De voir davantage de choses et d'y mettre plus d'audace. Dans mes films, les femmes sont souvent l'élément moteur de l'histoire. Les hommes sont plutôt passifs, ils ont la trouille. Et les femmes sont vaillantes et "sauvent le monde". Et ça c'est une chose qui m'échappe aussi, je ne sais pas trop pourquoi.

BR

Tu viens de dire : "Je me cache derrière une femme comme ça je suis tranquille" et "Les femmes sauvent le monde" ; c'est bien ! C'est ça l'histoire de l'inconscient. Dans *Le Chignon d'Olga*, bien sûr c'est un jeune homme, mais quand même ce qu'on attend c'est le chignon, c'est Olga...

JB

Le "chignon d'Olga" n'a que 2 ou 3 scènes dans le film, pas plus...

BR

Oui mais on en rêve. C'est fait pour et c'est en creux. Moi je ne saurais pas écrire comme ça...

Toi tu écris seul. Moi j'écris toujours à

plein. On est nombreux, on est en groupe. Je commence une première version avec quelqu'un, puis une deuxième avec un autre. Comme j'en fais 6, on se retrouve souvent à 5 au générique. Et je prends toujours des garçons parce que je me dis : ils vont me donner le droit de réponse de ces hommes. Ce sont des garçons intelligents, brillants, répertoriés parmi les scénaristes français... Et en fait ils n'ont jamais le droit de réponse. C'est bizarre. J'attends ! Je leur demande : "Est-ce qu'un garçon peut dire ça ?" Dans mes films, les hommes sont présents mais n'ont pas de droit de réponse. Quand je vois *Outremer*, je m'en aperçois maintenant, ils étaient là, beaux, choisis pour leur beauté mais ils n'avaient le droit de rien. Maintenant je sais pourquoi, mais je ne le dirai pas.

JB

J'admire beaucoup le fait d'écrire à plein et de jouer toi-même le rôle. Je suis sûr que le fait d'écrire seul c'est aussi un manque de maturité. Une peur que le film m'échappe. Une peur de partager quelque chose d'intime avec quelqu'un d'autre. C'est comme un cap que je n'ai pas encore franchi et la mise en danger de travailler avec d'autres et de jouer soi-même, elle m'épate.

BR

Moi, j'aimerais bien écrire toute seule. C'est moi qui me sens impotente. D'abord tu as 100% des droits, ce qui est bien, reste comme ça ! Plutôt que partager à 5...

Tu as raison sur l'intimité. J'ai écrit avec Cédric Kahn, Santiago Amigorena, avec des gens vraiment formidables. Et ils n'ont jamais été mes amants, mais je les connais mieux que des gens dont j'ai été amoureuse. C'est vrai que passer 6 mois de part et d'autre d'une table tous les

jours... Parce que là je suis un peu colonisatrice. Au bout de 6, 7 heures ils déclarent forfait et je dis : "Allez encore un petit bout..." et on y retourne. On se connaît par cœur. On ne dit pas "je". On dit : voilà ça pourrait être un homme qui fait ci ou ça, une femme qui dirait ci ou réagirait comme ça... Et en fait on parle de nous. Mais sans jamais le dire. On ne dit pas "moi", ça n'a aucun intérêt donc on ne le fait pas. Et à travers toutes ces couches sédimentaires - on travaille un mois puis on laisse reposer la pâte puis on y retourne - arrivent des gens que je connais par cœur. Je les connais très, très bien, mais ce n'est pas un avantage que j'ai sur eux, ils me connaissent très, très bien aussi. Mais c'est de l'ordre du non-dit. Donc c'est très séduisant. Passionnant. Mais je ne me sens pas du tout dépossédée puisqu'ils me donnent autant que moi je leur donne. En fait, ce sont plutôt eux qui me donnent puisque je suis en train de travailler pour moi. C'est rarement impudique. C'est très pudique justement. Quelquefois, il m'est arrivé de sortir de la table et de faire semblant d'aller aux toilettes ou de prendre un café parce que j'avais envie de pleurer.



Quant à jouer ? J'étais actrice, donc je ne voyais pas pourquoi je n'aurais pas joué. Et dans *Grosse*, il n'y avait que moi qui pouvais jouer. Et j'avais envie, je me suis jetée à l'eau. Quand j'ai fait *Outremer*, il y avait 3 sœurs. Celle qui était le plus proche de moi était la plus jeune et je ne pouvais pas jouer la plus jeune. Je voulais que mon amie Nicole Garcia joue avec

moi et je voulais la changer des rôles de bourges donc je l'avais mise dans la seconde qui est sur le tracteur. Et puis on ne trouvait pas l'aînée. Et moi j'avais très envie de jouer. Et un jour Nicole m'a dit : "Bon allez, je vais jouer l'aînée, t'as qu'à aller sur le tracteur". Et on a fait comme ça.

Mais ça donne beaucoup de liberté aux partenaires.

Outremer c'est un premier film. Donc je n'avais pas de combo (moniteur vidéo sur le plateau, NDLR)...

JB

Moi je déteste ça, j'en ai jamais eu.

BR

C'est immonde. On voit des metteurs en scène plantés devant leur combo. Tout ce qui se passe hors du combo, c'est comme si c'était dans la pièce d'à côté, ils ne voient pas ce que l'acteur fait hors champ. C'est mesquin. C'est con.

Dans *Outremer* j'improvisais beaucoup. J'ai horreur qu'on improvise mais je poursuivais quelque fois des choses... Pour la direction d'acteur, le film c'est comme une autoroute. Je trouve que les gens peuvent tout faire et s'ils prennent un chemin de traverse on les remet tout doucement sur la route. C'est ça la direction d'acteur. On a choisi des gens qu'on aime bien, qu'on respecte et si on s'est trompé - ça m'est déjà arrivé - c'est à notre charge de les remettre sur la route. Donc à partir de là, il y a toute la liberté. On peut rouler à gauche ce n'est pas gênant. Je me souviens, dès les premiers jours de tournage, Nicole me dit : "Est-ce qu'on a le droit de faire ça ?" Je lui dis : "On a tous les droits et si tu penses que c'est dans ton personnage tu y vas". Et du coup tout le monde était très libre. Il n'y avait qu'une seule interdiction et encore une fois c'était une phrase de

Pialat : "Sous aucun prétexte on ne coupe une prise." Qu'il y ait un fou rire, et avec Nicole... Alors qu'elle était censée jouer son agonie ! Elle avait le fou rire... on coupait pas. Tout le monde se disait : mais qu'est-ce qu'elle va faire de ça ? Mais ça servait à la honte, et la prise d'après elle n'avait plus de fou rire.

Ensuite sur *Post-coïtum, animal triste*, j'avais le rôle toute seule. Quand je suis actrice et qu'on me prend en photo alors que j'ai une pauvre tête et que je me suis couchée tard, ça m'ennuie. Quand on est actrice, on se dit mes rides, mes machins... Mais quand on est actrice et metteuse en scène, on n'a pas le temps d'avoir des états d'âme sur ses cernes. Et ça nous décharge aussi comme metteuse en scène parce qu'on se dit qu'il faut dormir 8 heures puisqu'il ne faut quand même pas avoir une tête de serpillière. On prend des pilules pour dormir et des piqûres pour se réveiller, c'est pas très sain, mais on n'a le temps que d'être joyeux. On n'a pas l'angoisse ni de l'actrice, ni de la metteuse en scène. J'exagère un peu mais franchement à peine. Double tâche, c'est plein, on n'a le temps de rien. Et je parle du personnage, quand c'est moi qui joue, "elle". Au montage je dis là "elle" surjoue, là "elle" a un sourire idiot.

Donc c'est pas si admirable que ça.

JB

Tu transformes une difficulté en facilité parce qu'il y a une cohérence.

BR

En plus comme je suis scénariste, l'actrice connaît les intentions, la metteuse en scène aussi et puis l'actrice ne fait pas de caprices. Je respecte les caprices des acteurs. Ce qu'ils font c'est sans filet. Ils ont des paniques qu'il faut respecter. Moi mes paniques, je ne les ai

pas puisque je sais qu'en gros, le metteur en scène m'aime bien. Ou plus exactement, je n'ai pas peur de lui déplaire.

JB

Mais toi tu n'as jamais peur de déplaire.

BR

Mais si toujours.

JB

Ca ne se voit pas du tout. J'ai revu le film que tu as fait pour Arte, *Sa mère la pute*, qui est une espèce de chose complètement extra-terrestre. Tu n'as peur de rien.

BR

Oui, là il fallait y aller. Disons qu'à chaque fois j'ai des bonnes raisons pour me caster. Un jour j'ai parlé avec Josiane Balasko qui m'a dit : "Moi je m'écris des rôles parce que sinon personne ne m'en écrit". Ce n'est pas mon cas. J'écris des rôles très beaux et puis là je me dis : "Il est très bien ce rôle, je le jouerais bien". *Sa mère la pute*, c'était quand même tourné en très peu de temps, à peine 20 jours, avec une petite caméra vidéo PD150, donc personne ne la voyait. On tournait avec de vraies prostituées, de vrais toxicomanes. On avait beau avoir 2 gardes du corps, quand même on s'est fait casser la tête. Ce tournage c'était rock-and-roll, beaucoup plus que le film. Et puis Arte nous disait : "Après vous faites signer une décharge pour qu'ils soient à l'image". On venait de se prendre une charrette de légumes sur les jambes et on filmait ça et on disait au marchand de légumes : "Vous voulez pas signer les droits pour Arte ?" Et après on a couru ! Je ne pouvais pas imposer ça à une actrice. Mais en même temps c'était formidable de faire ce truc.

Parlons maintenant de ta sourdine. Ce qui me plaît beaucoup dans les films de Jérôme, c'est qu'il a un style à lui. Moi je filme mais je suis tout sauf cinéaste, je ne connais pas les moyens de filmer. Lui il a un truc qui est remarquable, ce sont les plans fixes. J'avais lu dans une bible, genre Les Cahiers du cinéma, que le plan fixe était féminin. Je rêverais de faire des plans fixes. Ce sont des plans fixes qui sont presque des plans séquence, non ?

JB

Oui, parfois.

BR

Les Russes font ça très bien. Les Français, ce n'est pas tellement leur truc. Je ne vois pas beaucoup de films qui sont faits comme ça. En regardant tes films, je pensais à ça. Je me disais comme je n'ai pas fait d'école et il y a des choses que je ne sais pas forcément.

Mon monteur claque des doigts à chaque fois qu'il y a un changement de plan. Dans les films de Besson c'est tout le temps. Dans les films de Jérôme c'est espacé, un autre rythme. C'est le temps des choses. Comme ça m'est un peu étranger, j'adore ça.

Alors comment tu sais ? Parce que tout le monde a envie de faire un plan séquence réussi. Comment tu sais au tournage le temps des plans fixes ? La caméra ne bouge pas, elle est habitée, il y a des gens qui rentrent, qui sortent, qui vont dans la profondeur de champ... Comment sais-tu le temps de ça ? Est-ce que c'est physique ?

JB

C'est l'instinct. Il m'arrive aussi de tourner des plans séquence dont au montage je me rends compte qu'ils ne marchent pas du tout. Et je suis obligé de tailler dans le buisson. Je ne sais pas comment tu fais,

mais moi j'ai plein d'idées de plans quand j'écris. Et en général, quand je tourne, je change tout : parce que la lumière, parce qu'un acteur m'a proposé quelque chose que je n'avais pas imaginé. Parfois, en regardant les acteurs répéter une fois on se dit : "C'est évident de poser la caméra dans un coin et de ne pas bouger". Parfois on se trompe. Ce n'est pas une chose que je théorise.

BR

Oui mais tes acteurs répètent, tu te dis : "Tiens on va mettre la caméra, on va pas bouger". Mais tu te le dis tout le temps ! C'est impressionnant.

JB

C'est peut-être aussi une caméra qui parfois n'a pas l'air très mobile parce qu'elle bouge avec les acteurs. Je fais rarement des plans où les acteurs ne bougent pas et où je mets la caméra au plafond. Par exemple je n'ai jamais utilisé de grue de ma vie.

BR

Moi non plus.

JB

Mais de toutes façons je n'aurais pas assez d'argent pour ça. C'est une caméra qui est assez neutre. On me l'a reproché déjà : une caméra qui a l'air assez neutre et qui dramatise peu. Je fais suffisamment confiance aux acteurs ou à ce qui se passe à l'intérieur du plan pour ne pas sur-découper ou ne pas trop bouger.

BR

Je pense à un plan dans *Les Yeux Clairs* où Nathalie Boutefeu suit Judith Rémy, la belle sœur, de dos. Il y a un peu de montage, un plan intermédiaire : l'actrice rentre dans une maison, et l'autre la

regarde et attend. Ensuite elle ressort. Et tu filmes la façon dont elle est suivie. Il y en a une qui va de dos loin, loin, loin, et l'autre se cache puis ressort et va loin, loin, loin. Donc les personnages deviennent petits dans l'image et c'est le temps qu'il faut. Je ne sais pas si vous avez déjà essayé de suivre quelqu'un mais ce n'est pas facile : il faut se cacher. Au cinéma ça paraît évident, mais je l'ai déjà fait dans la vie, pour essayer : c'est très difficile de ne pas se faire voir.

Là, il y a la bonne distance entre les deux personnages. On sent la gêne de la première qui ne sait pas qu'elle est suivie mais qui sait qu'elle vient de faire un adultère. Et puis l'autre qui a le cœur qui bat parce qu'elle a peur d'être vue en train de suivre. Et elle est de dos ! Et on sent qu'elle a la trouille. Et tout ça, prend un vrai temps. Je me suis demandée comment tu avais calculé ce temps là ?

JB

Il y a un peu de montage, c'est quand même une scène qui est pas mal découpée. Et puis il y a un long travelling aussi mais qui se voit à peine puisque c'est vraiment toujours à la même distance de Nathalie qui marche. Dans le plan d'avant j'ai eu l'idée - mais je ne suis sûrement pas le premier - que le plan subjectif où Nathalie voit sa belle sœur traverser au loin devienne un plan dans lequel elle rentre. Mais ça je pense que c'est vieux comme le monde !

BR

On n'a rien inventé de toute façon mais c'est la manière de s'en servir.

JB

Nathalie voit sa belle-sœur dans le plan, toute petite en train de traverser une place et disparaître dans une rue. Et du coup, elle rentre dans ce plan-là et en

s'éloignant de la caméra elle devient toute petite à son tour. Et on comprend comme ça qu'elle la suit.

BR

Ça fait penser à un western avec deux petites femmes. Parce que le temps est suspendu.

JB

De toutes façons ce sont des types de durées qui sont compliqués, quand on veut assumer des choses qui sont un peu contemplatives ou un peu lentes. C'est très mystérieux au montage. Ce sont des équilibres compliqués à trouver parce qu'entre un plan mou et un plan trop long... Parfois, quand on est dans ce type de durées là, un plan peut être ennuyeux parce qu'il est trop court. Et on se rend compte que si on rajoute 10 ou 20 secondes, c'est une durée qui dépasse l'ennui et ça devient fascinant. Je prends toujours l'exemple de *Shining* de Stanley Kubrick : le petit garçon qui est sur son vélo et qui traverse les couloirs de l'hôtel. C'est très, très long. Et c'est un plan qui, s'il avait été monté 4 secondes, aurait été un plan narratif. Et s'il avait duré 20 secondes il aurait été juste chiant. Et comme ça dure des minutes et des minutes ça fout les jetons et c'est complètement fascinant. Il n'y a que le son des roues quand il passe sur le plancher et sur la moquette... C'est une grande exigence de faire ce genre de choses et c'est beaucoup de souffrance au montage parce que ce n'est jamais tout le temps réussi.

BR

Mais ce que je voulais savoir - c'est une recette de cuisine - c'est si au tournage quand tu tournes ce plan-là dont on parle, tu sais combien de temps il faut que ça dure ? À quel moment tu dis "Coupez" ?

JB

En général, je n'ai jamais envie de dire "Coupez". Je ne savais pas ce que disait Pialat... Parfois je dépense un magasin entier parce que je ne coupe pas et les acteurs continuent de jouer et je ne m'arrête pas. J'ai beaucoup fait ça sur *J'attends quelqu'un*, mon dernier film. Quand il y avait une scène écrite, une configuration où on pouvait se permettre de continuer à jouer sans trop de contraintes techniques, une fois que les acteurs avaient fini de jouer, je ne coupais pas et ils continuaient. Ils inventaient le texte. Comme chacun connaissait vraiment bien son personnage, ce n'était pas une liberté artificielle. On avait nourri les choses en amont, on avait une confiance. Et souvent au montage je ne gardais que ce qui surgissait après le "Coupez" que je n'avais pas dit. Finalement, ce qui avait lieu avant je l'avais écrit et ça m'intéressait moins que ce qu'ils inventaient et qui était finalement beaucoup plus riche. Ça c'est pour les scènes dialoguées.

Sur *Les Yeux clairs*, il y a beaucoup de plans muets. Il y a toute une partie du film qui raconte une histoire d'amour entre deux personnes qui ne parlent pas la même langue. Dans un endroit complètement isolé en plus. Du coup ils ne parlent pas. Le défi, c'était que ce ne soit pas ennuyeux et qu'ils communiquent autrement. Ça donne lieu à des scènes parfois burlesques, animales, instinctives.

BR

C'est quand même une jeune femme qui a – pour le dire rapidement - des soucis psychiatriques. Aux yeux des autres elle est compliquée. Elle prend une voiture et elle va voir le cimetière où est enterré son père en Allemagne. Ensuite elle crève un pneu, près d'une maison. Et donc l'homme qui habite cette maison vient lui

réparer son pneu. Comme il ne parle pas sa langue, elle lui mime ce qu'elle cherche, le cimetière, elle se donne du mal et du coup il l'emmène. Puis au cimetière il y a une scène formidable où elle ne trouve pas les mots elle dit "Mon père", et puis finalement elle dit "Papa". Et le mec joue le jeu il dit "Oscar". "Oscar, Papa" et il se présente sur la tombe. À partir de cela ils peuvent tout faire. Il la ramène, il l'héberge. Ils peuvent tout échanger puisqu'il sait pourquoi elle est là. Il n'y a plus besoin de paroles.

JB

C'est vrai qu'à partir de là ils se taisent complètement. Je me suis rendu compte que les dialogues sont parfois une espèce d'abri pour les acteurs et qui favorisent une liberté. Ça m'a surpris en tournant *Les Yeux clairs*, parce qu'il y avait certains plans complètement muets et je pensais que le fait de ne pas avoir de mots favoriserait la liberté. Pas tout le temps finalement. Je n'ai jamais autant dirigé les acteurs que sur ce film. On était presque un peu malheureux de ça. À des moments il y avait une rigueur un peu burlesque. Qui peut disparaître quand il y a des dialogues. Et puis les acteurs se cachent derrière les mots. J'ai découvert ça. C'est peut-être banal à dire, mais le fait de ne pas avoir de texte, c'est pour l'acteur assumer de donner son corps et son visage à voir à la caméra sans le dialogue comme abri. C'est se mettre en face de ce courage-là.

BR

Mais c'est un cadeau. Parce qu'il n'y a rien de périphérique, rien qui distrait et tout le langage est sur le visage des gens. Ils ne font pas de mime, mais tout ce qu'ils pensent transparaît. Les amoureux se disent tout le temps : "À quoi tu penses ?" Parce que c'est anxiogène quelqu'un qui

ne parle pas. Là, c'est formidable parce que ce n'est pas anxiogène. La confiance vient petit à petit. Il y a des gestes qui l'indiquent. Elle joue du piano. Il lui donne à manger. Ensuite, il y a une chose incroyable, il coupe du bois avec une scie électrique. Elle a été à l'hôpital plusieurs fois pour troubles psychiatriques, et il la rééduque avec une tronçonneuse ! Le passage où il lui apprend à s'en servir, on a peur parce qu'elle est brusque et ne fait pas toujours des gestes calmes. C'est très beau. C'est physique et métaphorique. Elle sourit pour la première fois du film parce qu'elle a réussi à couper une branche. Son visage se détend. Il y a du danger, de l'érotisme et en plus c'est drôle.

JB

C'est parce que c'est l'histoire de quelqu'un qui est sauvé par l'absence de mots. Dans la première partie du film il y a des mots et pas de communication. Et le paradoxe c'est qu'une fois qu'il n'y a plus de mots il y a un vrai échange qui naît. Je me demandais, sur *Post coïtum*, ton deuxième film, tu voulais le faire tout de suite après *Outremer* ou tu as mis du temps à écrire ou à trouver de l'argent ?

BR

7 ans. Oui, 7 ans pour trouver de l'argent. Je ne sais pas comment tu fais pour trouver de l'argent. Moi c'est terrible. J'ai mis 5 ans à faire *Outremer*. Ensuite 7 ans. L'argent pour faire nos films, c'est la télévision et l'avance sur recettes - que j'ai toujours eue. Pas forcément facilement, c'est un concours, mais on le repasse, on le repasse puis on l'a. Ensuite à la télévision... Canal+, à l'époque, c'était encore très bienveillant, un grand argentier un peu sensible. Puis on va voir la 1, la 2, la 3... Pour *Outremer* : "Oh, la guerre d'Algérie mais qui ça va

intéresser ? On peut pas parler de ça”. Je réponds : “Mais c’est le fond la guerre d’Algérie. C’est l’histoire de trois sœurs qui ont des secrets amoureux”. “Outremère” : mauvais jeu de mot qui n’est pas de moi. Elles ont six gosses chacune, ce sont des catholiques et en même temps elles n’ont qu’une envie c’est d’aller aimer ailleurs. Ce sont des secrets familiaux. Heureusement qu’il y avait l’Algérie, sinon ça n’aurait été que des histoires... Et en plus c’était en trois parties. Nicole Garcia jouait 20 minutes elle mourrait, je jouais 20 minutes je mourrais et la petite jouait 20 minutes et elle se mariait. En gros on jouait chacune dans l’histoire de l’autre et il y avait des scènes qui se recoupaient.

Et donc tout le monde disait : “Mais pourquoi faire ça en trois parties, c’est trop compliqué !”. Quand on a été à Cannes, on a eu le prix à cause des trois parties, c’est évident. Sinon c’était une série télévisuelle d’une famille pied-noir dont on n’avait rien à cirer.

JB

Est-ce que c’était écrit comme ça dès le départ ?

BR

Non, on avait écrit une première version où il y avait 14 personnages qui sont tous dans le film mais ils étaient tous à égalité et c’était une saga télévisuelle. Ce n’était pas un film de cinéma. C’est en parlant des heures avec Philippe Le Guay, qui a essayé de m’arracher pourquoi je voulais faire ce film. Parce que dans ma famille on n’est jamais tranquille, dès qu’on se met dans sa chambre pour bouquiner on vient vous toquer pour dire : “Ça va ?”. Quand j’étais adolescente ça me rendait dingue. Voilà. Et dans ma famille, il y a plein de secrets de Polichinelle, mais on n’en parle surtout pas. Parce que ce sont

des secrets pas marrants comme dans toutes les familles : d’origine sexuelle la plupart du temps ou politique.

C’est comme s’il y avait un Noël en famille où tout le monde s’aime bien. Et tout d’un coup il y en a un qui offre un collier de perles à sa femme pendant que sa maîtresse se morfond trois maisons plus loin. Quand on se raconte ce Noël là entre sœurs, une des sœurs dit : “Ah oui, c’est l’année où il m’a offert mon collier de perles. Et moi j’avais mis ma robe bleue”, “Non ta robe était rouge”, “Non t’avais ta robe bleue...”. Les gens voient la scène différemment. Si on vient de se faire larguer et qu’on ne l’a pas dit à sa famille, on ne vit pas le même Noël que si on a un amour qu’on n’a pas encore avoué. Donc on voit les scènes en rose ou en noir.

Si j’avais poussé ce que je voulais faire très loin, ç’aurait été effectivement la même scène - qui est une scène de fiançailles où il se passe plein de choses - sous différents regards, avec différentes choses vues par l’un ou l’autre. Et j’aurais même changé les couleurs des robes... Et puis je me suis dit que les gens n’allaient plus rien comprendre. Et puis c’était beaucoup de travail et tout d’un coup j’ai eu la flemme.

Pour en arriver à l’argent, personne ne voulait faire ça. Ensuite tout le monde a dit que c’était bien, j’ai eu un prix à Cannes, c’était formidable. Donc ça va être facile... Hé non 7 ans ! J’ai écrit *Post coïtum* tout de suite après. C’était l’histoire d’un chagrin d’amour, d’une passion. Tout le monde a dit : “Mais pourquoi elle fait un film psychologique maintenant alors qu’elle a fait un film un peu historico-politique ?” Je réponds : “C’est ça que j’ai envie de raconter maintenant”. Après *Post-coïtum*, j’ai écrit *Chameaux*. Une sorte de western dans le désert avec que des hommes, parce les gonzesses j’en avais marre. Je voulais des garçons avec

des fusils, des chameaux. Et puis l'inconscient. Il y a trois personnages féminins qui sont arrivés, elles sont restées. Là c'était très cher, très compliqué. Je voulais tourner dans un endroit de désert, mais pas au Maroc. Tout le monde tourne à Ouarzazate, tout le monde connaît cette pauvre dune par cœur, c'est tout sauf le désert. Donc je n'ai pas voulu tourner là et je n'ai pas cédé. J'ai eu tort parce que sinon mon film se serait fait.

Après j'ai écrit *Travaux, on sait comment ça commence...* Par hasard. Je faisais des travaux dans ma vie. Et le producteur m'a dit c'est formidable les travaux c'est source de tracas... Si je lui avais dit : "Je veux faire un film sur les sans papiers, les immigrés", il ne m'aurait pas donné de sous. Et même *Travaux...* C'est une comédie alors rebelote, France 2, France 3 : "Mais pourquoi elle fait une comédie ? Elle n'en a jamais fait. Elle ne saura pas faire". Mais c'est moi qui l'ai écrite ! J'ai débuté avec Coluche. Je sais faire rire !

JB

Ce qui est incroyable c'est qu'à chaque fois ceux qui sont du côté du pouvoir essaient de nous cataloguer. De réduire ce qu'on fait à un adjectif. Or, que tu parles de la guerre d'Algérie ou d'une passion, je trouve que tu es toujours dans le sentiment des choses, c'est personnel. Et en plus il y a de la comédie dans tous tes films.



BR

C'est comme ça. Déjà j'ai du mal à trouver un producteur. Ils ne sont pas très pugnaces. Ils passent 2-3 coups de fil. Et puis voilà. Alors que c'est un métier où on vous chasse par la porte et il faut rentrer par la fenêtre.

JB

Heureusement il y en a encore qui sont investis. De toute façon c'est un système que toute l'Europe et même la terre entière nous envie, en France. Mais un système bourré de paradoxes. Apparemment on a beaucoup de liberté puisqu'on tourne 200 films par an.

BR

Tous les mêmes ! Les mêmes affiches, les mêmes acteurs, quasi les mêmes histoires. Des acteurs que j'adore Clovis Cornillac, Karin Viard - qui est une amie - je n'ose pas lui dire : "Arrête de tourner !". Ce sont les mêmes acteurs qui font 6 films par an.

JB

On a l'impression que ce sont les 15 mêmes acteurs qui se partagent tous les rôles dans l'année.

BR

Et puis ils s'usent. Ils n'ont pas une palette de jeu si extraordinaire. Clovis Cornillac, quand il a fait *Karnaval* de Thomas Vincent, il était extraordinaire. Il était génial. Maintenant, dans le dernier film qu'il a fait il joue un bûcheron, on lui met un pantalon en velours côtelé, une chemise à carreaux et en voiture Ginette et il fait du Clovis et on s'en tape. C'est dramatique. Il n'a pas le temps de quitter un personnage. De prendre des vacances, laver sa tête, faire autre chose, voyager, et replonger dans un personnage. Ce n'est pas vrai. Ils disent

le texte. Il faudrait leur faire faire des films muets entre deux.

JB

Je pense que comme il y a 200 films dans l'année, soit 4 films français chaque mercredi, pour les spectateurs la manière d'aller au cinéma a changé. Ce n'est plus du tout un événement d'aller au cinéma. Les gens voient les films, mais même quand ils les aiment ils les oublient très vite. Du coup le formatage s'installe. On ne sait pas si c'est la poule avant l'œuf ou l'œuf avant la poule. Mais on attend une chose très rigide du cinéma français. Dès qu'on propose un peu autre chose... Je me suis toujours dit - même si c'est un peu prétentieux - si *Les Yeux clairs* avait été un film coréen, il aurait mieux marché. On attend toujours du cinéma français des bons mots d'auteurs, des acteurs...

BR

C'est vrai qu'on est cloisonné, mais les acteurs aussi. Quand j'ai voulu faire *Travaux*, le producteur m'a dit : "Je prends tout de suite, je te fais un chèque, mais à une condition, tu ne joues pas dedans". Comme j'étais dans la merde financièrement et que mon film *Chameaux* s'était arrêté 6 semaines avant le tournage après 8 mois de préparation, j'étais bien malheureuse, j'ai dit d'accord. Je me suis dit tant qu'à faire, je vais chercher tout ce que je ne suis pas : une actrice jeune, belle, une star. Kristin Scott Thomas dit oui. J'arrive à France 2, on me dit :

- "Mais Kristin Scott Thomas n'est pas comique, prenez Catherine Frot et on vous donnera de l'argent.

- Mais je veux pas de Catherine Frot. Je la trouve formidable mais ce n'est pas elle que je veux.

- Kristin Scott Thomas n'est pas drôle.

- Mais si on la met avec des gros

colombiens qui sont de vrais maçons à qui je vais apprendre à jouer...

- Ah oui c'est pas des acteurs connus ?

- Mélangé aussi avec Castaldi qui lui court après.

- Mais c'est un couple improbable ?

- Hé bien justement !"

Donc ils n'ont pas donné d'argent. Kristin au bout d'un an m'a dit : "Bon Brigitte, je ne fais pas le film". Carole Bouquet, rebelote, "Elle n'est pas drôle"...

Ils n'ont pas donné d'argent. Le film sort, Carole a reçu une vingtaine de propositions de comédies ! Elle me dit : "Oh mais je suis devenue l'Actrice comique". Elle est très drôle car elle a conscience de ça. Elle dit : "Tu comprends j'ai démarré en étant un obscur objet de désir, comment veux-tu qu'ils changent d'avis plus de 20 ans après ?". C'est dur de faire changer les choses, mais il faut avoir du courage. Après tout Godard, il est arrivé, il a foutu un coup de pied dans la fourmière et ça a marché.

JB

J'ai l'impression qu'aujourd'hui on est revenu à l'époque d'avant Godard. Pour *Travaux*, et c'est peut-être la seule critique que je te ferais - qui est en fait un compliment déguisé puisque c'est un film que j'ai aimé - mais je l'aimerais au moins autant que les autres si c'était toi qui avais joué le rôle. Je ne dis pas ça contre Carole Bouquet qui est très bien, mais il y a une cohérence dans ton cinéma où c'est ce geste-là qui a du sens. Quand je vois tous tes autres films, c'est une évidence.

BR

Tu n'es pas le seul à dire ça. Mais quand même, il y a un moment où il faut arrêter d'être autocentré. J'ai pris beaucoup de plaisir à diriger quelqu'un d'autre, et je pense que je vais recommencer maintenant. Maintenant je regarde. Et

j'aime mieux regarder que faire. C'est un autre passage. Mais effectivement mon monteur me disait : "Mais quand est-ce qu'elle va se mettre à table ? Elle va jouer quand ? C'est pas ce qu'elle préfère ? " N'empêche que c'était une bonne locomotive et à l'arrivée, elle a fait les choses, largement. Mais j'étais fatiguée. Je me souviens de Claire Denis qui montait les marches pour son premier film *Chocolat* ; j'allais commencer *Outremer*. Cette année-là, c'était dans l'air du temps, il y avait trois films sur la colonisation : *Le Bal du gouverneur* de Marie-France Pisier en Indochine, *Outremer* en Afrique du nord et *Chocolat* en Afrique noire. On ne s'était pas concertées. Et je dis à Claire : "Tu montes les marches, c'est génial !". Et elle me prend dans ses bras, au bord de l'évanouissement tellement elle était fatiguée et elle me dit : "Tu vas faire ton film, ne cède sur rien. Ne cède sur rien". Alors, là, pour *Travaux* j'ai cédé. Parce qu'il y a un moment où il faut être très en forme pour ne céder sur rien. Mais sur rien ! Et c'est prendre le risque de ne pas faire le film, comme je n'ai pas fait le western. Il y a un moment où il faut négocier. Pas trop, pas trop d'eau dans le vin. Mais c'est compliqué pour l'argent. Vous avez en face des gens qui ont 50 films à faire, ils s'en foutent de faire le vôtre. Il faut vraiment être brillantissime. Moi mon truc c'est d'essayer de les faire rigoler. Mais ça ne marche pas toujours. Il faut faire tout ce qu'il faut pour l'avoir ce fric ! On ne peut pas être désagréable. Après tout c'est beaucoup d'argent, même un film pas cher. C'est plus cher que pour être peintre.

JB

Mais je pense qu'il vaut mieux ne pas faire un film que de le faire à n'importe quel prix.

BR

C'est ce que je pense, mais c'est beaucoup de souffrances. Sans vouloir être dans la plainte. C'est vrai. Vous écrivez un scénario, ça vous prend un an et demi de votre vie. Un scénario original, pas une adaptation. Une adaptation je viens d'en faire une pour la télé, ça va : "Prends l'oseille et tire-toi !...". Mais un scénario original, entre le moment où vous avez l'idée et le moment où vous passez l'avance sur recettes, c'est 10 mois, 12 mois. Jacques Audiard c'est 2 ans, Agnès Jaoui c'est un an et demi, pour citer des grandes pointures.

JB

Chacun son rythme, il y en a qui mettent 10 ans à faire un film. Au-delà même de la recherche d'argent.

BR

Oui mais ensuite vous cherchez de l'argent. Vous avez envie de faire votre film mais pas à tout prix. Vous l'avez peaufiné... Alors après on a le talent qui s'arrête au niveau où il peut, mais quand même, ça a été travaillé dans tous les coins. Mon premier film - c'est ridicule, il ne faut pas faire ça - mais la longueur d'une jupe, les ourlets, la hauteur des sacs de sable devant les fenêtres, j'avais tout vérifié. Je ne déléguais rien. C'était idiot, à partir du moment où on a une bonne équipe, il faut déléguer un peu. Et c'était ça aussi jouer moi-même, je pense. Maintenant j'apprends un peu à déléguer, mais j'apprends à céder. Parce qu'il n'y a que nous qui savons. Ce n'est pas prétentieux. Kubrick, ses films sortaient dans le monde entier, il vérifiait chacune des 3000 copies.

JB

Il a fait repeindre une salle de cinéma parce qu'il y avait un reflet sur l'écran.

C'était un grand malade. Mais on est tous des grands malades !

BR

À Cannes j'ai fait scier la fenêtre de projection. Non, mais c'est incroyable, à la Quinzaine des réalisateurs !



On fait des répétitions, heureusement j'étais avec mon assistant. Mon producteur était mort, j'étais toute seule, c'était Cosette. Je répète à minuit alors que la dernière séance est finie, et tout à coup je m'aperçois que l'écran est comme un écran de télé. Alors je demande : "Mais c'est quoi cette fenêtre ?". Et on me dit : "Attendez on va un peu ouvrir le rideau comme ça, ça fera un angle". Ils ouvrent le rideau, il y avait un gros trou donc la lumière passait à travers le trou. On était à la Quinzaine des réalisateurs, un festival international ! Donc j'ai fait scier la fenêtre. A deux heures du matin on y était encore. Pour que ce soit carré comme au cinéma. Du coup j'ai oublié de répéter le son, ce qui est quand même la chose pour laquelle on est là. Les mecs étaient furieux. Et la stagiaire de Pyramide - mon distributeur - qui part à minuit à un cocktail, et qui donc ne me défend pas. Résultat le lendemain il y avait tout le monde, le banc et l'arrière banc et le son était pourri : on n'entendait rien. Donc les gens lisaient les sous-titres, mais on ne comprenait rien. Et Carole Bouquet me dit : "T'as pas vérifié le son ?". Elle dit : "Fais une annonce !", "Ah non, j'ai déjà fait chier cette nuit". Alors elle a fait une

annonce après le film en disant : "Le son est pourri, c'est inadmissible dans un tel festival". J'avais une bonne défenseuse. Et après en plus je me suis faite engueuler parce que j'avais fait travailler les gens jusqu'à 2 heures du mat'. Je les ai fait travailler pour tous les Tchèques, et les Roumains qui venaient derrière projeter leurs films et qui n'auraient jamais osé demander à Cannes qu'on scie la fenêtre. Donc maintenant c'est fait pour plusieurs années. Ce n'est pas du tatillonnage.

Et le premier film... Je ne sais pas si tu te souviens de la première projection de ton premier court-métrage, c'est physiquement terrible.

JB

Moi la copie s'était cassée. Heureusement c'était pendant le générique, donc il a fallu enlever le nom d'un acteur. Et j'ai dû faire une annonce, j'étais fou de rage.

BR

T'avais pas peur ? Mal au ventre ?

JB

La copie c'était le détail qui m'a fait oublier l'essentiel de la peur... J'étais malade, j'avais mal au ventre. C'est horrible. Même encore maintenant. C'est une étape qui demande autant d'énergie que l'écriture ou le tournage. On a l'impression qu'on est encore en train de le faire. C'est le moment qu'on attend le plus et en même temps, c'est horrible.

BR

Même Pialat la veille d'une projection à Cannes, il est dans un état proche terrible. Il ne dort pas de la nuit. Il est allongé sur son lit, les yeux ouverts en pensant au lendemain. Et il se lève en disant : "Allons faire la guerre". Parce qu'il

a peur comme un fou. C'est physiquement intolérable. C'est comme un bébé. Et puis après on passe son temps à refaire le montage. Moi je refais le montage dans tous les festivals : là j'aurais dû couper, là maintenir. C'est idiot mais on ne peut pas s'empêcher. On n'est pas désinvoltes ! Et d'ailleurs c'est dommage. Je disais à Dieu : "Donnez moi 3 kilos de désinvolture. C'est tout ce que je vous demande". C'est douloureux. On a un peu d'humour, mais c'est fatigant. Génialement fatigant.

Mais je vous assure, chercher de l'argent... C'est comme si quelqu'un voulait monter une entreprise. Il faut aller voir les banques, faire les papiers, c'est énorme. Et c'est à chaque fois une entreprise. Et quand un film s'arrête juste avant le tournage, c'est comme quand on arrête une entreprise qui marche, ou qui marche pas bien et qu'on licencie, et que tout d'un coup ça ferme.

Et quand il y a eu 4 ans, 5 ans de boulot et qu'on arrête avant le tournage c'est pareil. J'ai vu les hommes de mon équipe pleurer. Moi je me disais : "Il faut pas que je pleure". Je leur ai fait un cadeau à chacun, on a dîné une dernière fois ensemble et on s'est séparé. Ils pleuraient les garçons, le chef opérateur, l'accessoiriste. C'était atroce. On enterrait le film. C'est physique. Je ne sais pas si je m'exprime assez bien.

Une question dans le public : Antoine Barraud, réalisateur

Il y a quelque chose que j'aimerais que vous expliquiez : vous dites que vous attendez une réponse de la part de vos co-scénaristes hommes.

BR

Pas une réponse, un droit de réponse.

Dans le public : Antoine Barraud, réalisateur

Un droit de réponse au nom des hommes. Je me sens plus proche de ce que dit Jérôme. Je ne crois pas qu'il se cache derrière des personnages féminins. C'est plus qu'il y a des personnages plus naturels, moins naturels. Je ne vois pas de ligne de démarcation, de frontière, de fossé entre les hommes et les femmes spécialement...

BR

On est des animaux différents, mais d'ailleurs tant mieux, mais on est très, très différents.

Dans le public : Antoine Barraud, réalisateur

Je ne sais pas. Mais quand bien même on le serait, je ne vois pas bien en quoi l'un ou l'autre pourrait parler au nom de son espèce...

BR

Ah oui ! c'est un personnage. Mais quand même quelquefois je me pose vraiment la question en ces termes : comment un homme penserait ? C'est mystérieux, mais j'adore ça le mystère.

Dans le public : Antoine Barraud, réalisateur

Mais vous ne pensez pas que toutes les autres femmes pourraient penser différemment de vous ? Ça veut dire quoi "au nom des femmes" ?

BR

Je vais peut-être être prétentieuse, mais j'ai l'impression de connaître un panel assez large. Parce que je suis bavarde, mais j'attire la parole. Donc j'ai plein de confidences. Et je le fais exprès car c'est poissonneux, j'adore qu'on me raconte des choses. Donc je connais plein de

femmes de cultures très différentes, mais par contre les garçons c'est toujours un peu mystérieux. Je me demande si j'ai le droit de leur faire dire ça. Ou je manque d'imagination sur les garçons.

Dans le public : Antoine Barraud, réalisateur

Mais en quoi ça peut vous empêcher de les faire parler, ou même de les mettre au premier plan ?

BR

J'ai beaucoup de mal à mettre un homme au premier plan oui ! Mais je suis en analyse ! Et donc j'ai peur de le faire parler mal. On m'a reproché dans *Outremer* que les hommes étaient des riens ! Moi je prétendais que c'était des princes charmants. Il y a toujours une bonne raison à ça.

Pour *Post-coïtum* j'ai vu 272 hommes pour choisir celui qui tient le rôle. Ce n'est pas rien. J'ai pris le 268^{ème} et encore, je trouvais qu'il était trop jeune donc je l'ai fait grossir pour qu'il n'ait pas un corps d'ado. Je voulais qu'il soit frisé comme ci, comme ça... Mes frères se moquent de moi en disant que je prends toujours mon père. Ce garçon, je l'ai pris d'une extrême beauté pour que toutes les filles qui payent leur place de ciné se disent : "Ah bah, oui je comprends qu'elle morde la poussière". C'était idiot. Mais comme ça c'était plus générique, au lieu qu'il ait un charme particulier à lui. Et je voulais aussi qu'il soit intelligent, qu'il ait tout. Donc il travaillait dans une ONG. On devait faire les scènes d'ONG, elles étaient prêtes mais on n'avait plus d'argent et Humbert Balsan, mon producteur, a décidé qu'on ne les tournait pas. Résultat, le pauvre... C'est pas de ma faute... Enfin si, j'aurais du insister, faire des crises, dire : " Si on ne tourne pas ça, je ne finis pas le film ! ". J'ai dit ok, on ne fait pas ces scènes là. Donc le personnage

perd énormément. Ça, c'est pour la petite histoire. Le public qui voit le film, il voit un très beau garçon qui aime puis n'aime plus. Mais il n'a pas le droit de réponse dans le film. Et je ne me suis pas battue pour son droit de réponse à lui. Alors que je me suis battue pour qu'on aille vraiment tourner en Grèce et pas à La Ciotat la scène où elle se jette de la falaise. C'était très con, j'ai vu La Ciotat après, c'était aussi beau. J'aurais peut-être gagné les scènes en Afrique pour lui. Mais voilà, j'ai mal géré son droit de réponse.

JB

Il n'y a pas de hasards...

BR

Mais bien sûr, il n'y a pas de hasards. Et c'est très bien que le croisement inverse se fasse. Que Jérôme dise "moi j'écris des personnages femelles et je me mets dedans".

Et le casting, la façon dont on caste quelqu'un... ce n'est pas raisonnable. Comme par hasard il y a une espèce de filiation dans toutes les filles que tu choisis pour jouer et elles ont à voir avec toi. Elles sont fines, minces.

JB

Mais moi ça m'échappe d'ailleurs. Souvent, ces réflexions que je me fais sur les distinctions entre les hommes et les femmes dans mes films, ou pourquoi je raconte un personnage féminin plutôt que masculin, c'est une chose que je constate quand le film est fini. Quand j'ai fait *Les Yeux clairs*, je me suis dit : "Tiens, ce n'est pas un hasard si je raconte une histoire avec une jeune femme". Parce que je sortais du *Chignon d'Olga* où c'était un jeune homme et où je l'avais vécu de façon tellement violente parce que c'était tellement intime et tellement moi. Mais ce n'était pas du tout une réaction consciente.

BR

Tu es la fille des *Yeux clairs* mais tu es aussi le jeune allemand qu'elle rencontre. Tu es les deux.

JB

Bien sûr. Avec les actrices je trouve qu'on s'identifie et on contemple en même temps complètement. C'est un vrai plaisir.

BR

Pour parler à nouveau de Maurice Pialat, dans *Van Gogh*, j'ai halluciné. Dutronc, si vous fermez les yeux, il a des intonations de Pialat. Il parle comme lui ! Et Carole Bouquet dans *Travaux* elle parle aussi vite que moi. Pourtant elle ne parle pas comme ça dans la vie !

JB

Je m'étais dit ça de Depardieu qui parle comme Truffaut dans les films de Truffaut et qui parle comme Pialat dans les films de Pialat.

BR

Oui, ça déteint, et c'est formidable.

JB

Je trouve ça très émouvant.

BR

C'est Humbert Balsan qui m'a dit : "Elle parle aussi vite que toi et ça lui enlève de sa superbe. C'est pas mal". Je ne lui avais pas dit de parler vite. On travaillait beaucoup ensemble, on était ensemble.

JB

Nathalie Boutefeu me volait aussi des gestes sans que je m'en rende compte en jouant le personnage des *Yeux Clairs*. C'est elle qui me l'a avoué. C'est émouvant parce qu'a priori c'est un personnage fictif, inventé.

BR

C'est pour ça qu'on fait des films d'auteur. On a l'impression que "films d'auteur" c'est devenu un gros mot. Avant c'était "films de femmes". Comme si on faisait des films d'hommes. Moi j'ai refusé d'aller au Festival des films de femmes à Créteil. J'y allais comme spectatrice mais comme metteuse en scène je ne voulais pas y aller.

Et maintenant "films d'auteur" ça veut dire films à petit budget vus par peu de gens.

JB

Ça c'est très français.

BR

C'est ridicule. Alors maintenant il y a un nouveau concept, c'est "films d'auteur porteurs". On a intérêt à être porteur. Moi je préférerais être portée mais...

JB

On a toujours besoin de cataloguer. Il n'y a qu'en France que ça existe cette distinction idiote entre le cinéma d'auteur et le cinéma populaire. Comme si c'était deux choses différentes et comme si l'un méprisait l'autre. Et vraiment on a l'impression de ça depuis toujours.

Alors que les Américains ils font les deux choses en même temps. Cronenberg, il fait des films de genre qui sont des films d'auteur et qui sont des films populaires. Et en France personne n'a jamais dit que Gérard Oury faisait des films d'auteur. Qu'on aime ou pas son cinéma, là n'est pas la question. Pour moi Gérard Oury fait des films qui lui ressemblent donc ce sont des films d'auteurs. Alain Chabat pareil. C'est ce que faisait John Ford quand il faisait des westerns dans le système très hollywoodien où il arrivait à trouver une liberté.

BR

Et du génie.

JB

Mais en France il y a toujours cette espèce de cloison où on a besoin de classer, de cataloguer pour que ça rassure tout le monde.

BR

Mais quand même, le style c'est l'argent. Je sais que je choque quand je dis ça, mais si on te donne une grue, tu ne fais pas la même chose que si on te donne un pied. Tu ne fais pas le même film si on te donne 6 semaines ou 3 mois.

JB

Oui, mais en même temps il y a des gens qui utilisent des grues et qui n'ont pas forcément de style.

BR

On est d'accord, mais si toi on te donnait plus d'argent peut-être que tu continuerais pareil mais tu prendrais plus de temps ?

JB

Oui, ça c'est sûr.

BR

C'est terrible de tourner en 6 semaines. Je sais bien que Renoir tournait très, très vite, mais c'était le seul. Moi qui aime bien les grues j'en ai eu qu'une fois. Même si la contrainte c'est bien. Dans *Outremer*, il s'est passé une chose merveilleuse. Je voulais que Nicole Garcia meure et que les volets s'ouvrent par enchantement et que son âme monte au ciel avec l'air d'opéra que j'avais prévu.

Il y a ça dans le film, grâce à un chef machino. J'avais demandé une Louma. Je ne l'ai pas eue. Et on tournait dans une maison assez vieille qui était déjà étayée,

donc il n'était pas question de mettre même une petite grue. La terrasse ne supportait pas. C'était mon premier film donc je ne doutais de rien. Je voulais un hélico, un paquebot... J'ai eu un hélico pourri et un paquebot qui ne marchait pas... Mais je disais : "Je m'en fiche, elle ne mourra pas comme une chienne, je veux que son âme monte au ciel". Alors tout le monde se disait : "Elle veut que son âme monte au ciel, c'est emmerdant ça va coûter cher". Et finalement, on tourne et je ne voyais rien venir. Je me suis dit, je ferai comme Godard, je resterai dans ma chambre et ce jour là je ne viens pas. Je savais bien que je viendrais, mais j'essayais de m'auto-persuader que j'étais capable de le faire. Et puis je vois le chef machiniste qui est un mec des Alpes et qui avait mis sur la terrasse un morceau de bois dans le mur, une corde et puis une petite caméra. Et moi je ne disais rien. Le temps passait et on devait tourner à la fin de la semaine cette mort. La veille rien. Je me dis : je me lève pas. Et puis finalement je me lève en me disant : je m'en fous je repartirai. Ils avaient construit dans la nuit une crémaillère comme il y a dans les montagnes, à 45 degrés de dénivelé. Ils avaient cloué dessus un énorme cube à l'envers avec une ceinture de sécurité et en bas il y avait des poids que deux tunisiens tiraient et ça faisait monter la crémaillère. Et ils avaient prévu deux fils de nylon pour ouvrir les volets. Donc ce n'était pas un seul plan mais quand même, Nicole Garcia tombait, les rideaux s'ouvraient, la caméra sortait, on installait Dominique Chapuis – le chef opérateur - sur le cube avec la caméra, on sanglait et puis en bas les mecs tiraient et j'avais mis l'opéra pour que ce soit en rythme. Toute l'équipe, les cuisiniers, les plongeurs, les couturiers, s'étaient cachés dans les buissons pour voir ce plan. Et ça allait trop vite alors je suis allée voir les mecs en bas

et j'ai dit : "C'est l'âme de ma mère qui s'envole". Ils ont tiré, on a fait deux prises avec la musique, c'était génial. Et on n'avait pas un sou. Et c'est un des plus beaux souvenirs que j'ai. Le soir, je lui ai dit merci infiniment. Et il a dit : "Si vous êtes contente, je suis content". Et c'est tout. Mais c'était un cadeau, une trouvaille.

JB

Du coup l'effort participe à l'émotion, du plan, à tout, à ce que tu as rêvé. Encore une fois il n'y a pas de hasards.

BR

Mais c'est quand même bien d'avoir un peu de fric, un peu de temps pour faire les films. Et c'est honteux de dire ça. Moi un des films que je préfère, c'est *12h08 à l'est de Bucarest* de Corneliu Porumboiu. C'est un Roumain qui fait un film avec rien et il fait un film sur la révolution de son pays, et on rit beaucoup et on pleure à la fin. Et c'est parfait.

Une question dans le public

Vous étiez actrice, pouvez-vous parler de cette expérience ? Est-ce qu'elle a nourri votre désir de cinéma ?

BR

Au théâtre j'étais très heureuse. Au cinéma j'ai eu des joies et puis après j'ai fait de la télévision : *Médecins de nuit*. Et je me suis dit que je n'étais pas née pour faire *Médecins de nuit*, et que j'allais commencer à écrire mes machins. C'est sûr. Il faut être un peu snob, sinon on ne tient pas debout. Moi je me coache en me disant qu'il faut que je sois snob. Et aussi j'ai tourné avec Michel Deville, un truc qui s'appelle *Les Capricieux*. Et Michel Deville était quelqu'un de très précis. A l'époque je ne comprenais pas du tout, maintenant je comprends ça très bien. Je

jouais une soubrette et il me dit : "Coupe cette tranche de pain comme ça parce que dessus, il y a 4 mesures de Bach"... Je vous jure que c'est vrai. Et là - j'étais idiote - je pense : "Il est trop con, 4 mesures de Bach, comment il le sait d'avance ? Et si c'est plus beau si je coupe vite ou lentement ? Je fais mon métier". Je trouvais qu'il était sec et pas charnel, ni tendre. Aucune tendresse n'émanait de ça. Ensuite j'ai tourné avec Michael Haneke, aucune tendresse n'émanait de ça et je fais ce qu'il me dit. Et je trouve ça formidable. Mais à cette époque là de ma vie, je venais d'avoir ce bébé et je trouvais que couper une miche pour 4 mesures de Bach !... Alors j'ai fait ce qu'il m'a dit et ensuite j'étais là assise dans mon coin en me disant : il faut que j'arrête d'être actrice. Et il m'a dit : "Bouge pas je vais prendre une photo, il y a la lumière, t'es très belle". Et je me suis dit : "Il ne sait pas que je viens de prendre la décision d'arrêter d'être actrice et d'écrire". J'en avais peut-être ras le bol d'obéir. C'était idiot puisque après j'ai ré-obéi mais en comprenant de l'intérieur. Comme j'avais moi-même pratiqué, je comprenais. Nicole Garcia et moi on nous a prévenues que parce qu'on faisait nos films on tournerait quatre fois moins. Parce que les gens qui vous prennent comme actrice ont l'intention - et ont raison - que vous leur apparteniez. Et comme on sait à quel point il est difficile de faire un film, quand on va dans le jardin d'un autre, on va dans le jardin d'un autre, et il n'est pas question de dire : "Tu mets ta caméra là, je l'aurais mise là". Jamais de la vie. Mais ça les gens en ont peur. Un jour on a fait une blague à un metteur en scène qui nous avait engagées toutes les deux. On s'est mises à bavarder dans un coin en attendant la prise et puis moteur. Et Nicole est très blagueuse. Elle me dit : "Il va s'approcher après la prise et

il va nous dire de faire plus ci ou ça. Et on va lui dire ensemble : nous on n'aurait pas fait comme ça !". Il est devenu blanc. Et on lui a dit mais non c'est une blague. Et il a dit : "Déjà j'ai hésité à vous prendre et en plus vous êtes copines et en plus...".

Mais c'est vrai que ce n'est pas du tout le même geste d'être actrice et d'être metteur en scène. Mais c'est délicieux d'être actrice et d'être dans le bateau d'un autre. Evidemment il vaut mieux être sur un beau bateau. Quelquefois on tombe sur des metteurs en scène qui vous disent : "Là elle pleure". Et t'as envie de dire : "Oui je sais tu l'as écrit, c'est écrit là". Mais sinon, c'est merveilleux d'être dirigée, d'être regardée. C'est comme quand on est petit : "Regarde moi, regarde moi j'ai enlevé les petites roues du vélo !". C'est ça être acteur. D'être

regardé avec tout le plaisir du monde. C'est plaisir à son metteur en scène en premier, je crois. Et s'il ne montre pas qu'il est content, par contre, ça fait des nuits blanches.



JB

Mais c'est vrai qu'on peut presque se passer de mots finalement parce qu'il y a un échange, un truc qui circule, et effectivement ça a beaucoup à voir avec l'enfance.