Document généré le 25 avr. 2024 07:48

24 images

24 iMAGES

Entretien avec Laurent Cantet

Jacques Kermabon

Numéro 110, printemps 2002

URI : https://id.erudit.org/iderudit/25163ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Kermabon, J. (2002). Entretien avec Laurent Cantet. *24 images*, (110), 30–35.

Tous droits réservés © 24 images, 2002

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'EMPLOI DU TEMPS

Entretien avec Laurent Cantet

PROPOS RECUEILLIS PAR JACQUES KERMABON

On a beaucoup parlé d'un retour aux grandes questions sociales et politiques en abordant le très médiatisé *Ressources humaines* (1999) de Laurent Cantet, précédemment réalisateur de trois courts métrages dont *Tous à la manif* (prix Jean Vigo 1995) sur un sujet analogue. Son second et troublant long métrage, *L'emploi du temps*, nous fait réaliser que si ce rapport au social était déjà incontestablement présent dans tous ses films, le cinéma de Cantet est également traversé par une question plus primordiale encore, celle de la complexe appartenance au groupe, représenté aussi bien par la famille (notamment à travers les conflits entre père et fils) que par l'entreprise ou la société. Il s'agit toujours d'y chercher sa place, improbable et ambiguë, en même temps qu'une raison d'exister. On comprend alors que l'œuvre qui s'amorce a peut-être un caractère plus largement existentiel que strictement social.

24 IMAGES : ***Quel a été le point de départ de* Ressources humaines, *votre premier long métrage où vous effectuiez une plongée dans le monde du travail aujourd'hui?***

LAURENT CANTET: J'avais juste l'idée de l'opposition entre le père et le fils, mais c'était une vague idée de court métrage, largement inaboutie. La confiance que me faisait Pierre Chevalier, responsable de l'unité fiction d'Arte — qui avait aussi coproduit avec Haut et court mon précédent court métrage, *Les sanguinaires* —, m'a permis de vérifier les hypothèses de travail que j'avais explorées dans mes courts métrages. Le projet de départ de *Ressources humaines* était en effet relativement mince.

En quoi consiste votre manière de travailler?

Elle repose en partie sur l'improvisation et un groupe d'interprètes formé de comédiens professionnels et d'autres qui n'ont jamais joué. Je leur demande d'improviser sur un canevas des scènes, des dialogues.

Et vous pensez qu'à cause de cela les interprètes sont plus justes, plus proches d'un sentiment de vérité?

Oui, puisque d'abord ce sont leurs propres mots. Les gens qui jouent des ouvriers dans le film sont ou ont été des ouvriers. Nous répétons, improvisons, je filme tout ça et ensuite je réécris les dialogues pour calibrer un peu les interventions des uns et des autres — sans cela par exemple, on se retrouverait avec des répar-ties interminables. Je prends en compte les tics des uns et des autres, les mots qu'ils utilisent, leur niveau de langage. Le texte est donc plus facile à retenir, puisqu'il vient d'eux. Je crois que

Aurélien Recoing dans *L'emploi du temps*.

le parler ouvrier que l'on retrouve au cinéma ne reflète pas nécessairement la réalité. Ma façon de travailler me permet d'échapper à la caricature.

Cela n'a pas empêché certains de parler tout de même de caricature. J'ai ainsi lu des critiques à propos des ouvriers de* Ressources humaines *qui récusaient, au nom de la réalité, le traitement du père comme image de l'ouvrier mutique, n'accédant pas à la parole, et la représentation de la déléguée syndicale comme caricaturale.

Une chose était claire dès le départ entre les comédiens et moi: je voulais que chacun des personnages glisse d'un rôle social, fixé à l'intérieur d'un organigramme très défini, vers quelque chose de plus personnel et de plus humain. La syndicaliste, au départ, joue son rôle de syndicaliste, puis nous la découvrons petit à petit sous un autre jour, comme le patron qui, lui aussi, se dévoile progressivement, tout comme Jalil qui, partant d'un personnage de jeune loup, va peu à peu se définir autrement et prendre fait et cause pour les ouvriers licenciés. Danielle Mélador, la syndicaliste, a assisté à une projection avec ses copains syndicalistes, qui ont commencé à lui dire: «Mais tu as vu l'image que tu donnes de nous?» alors qu'ils aimaient bien pouvoir reconnaître clairement les types des Forces ouvrières et de la direction. Elle a ensuite discuté avec eux et leur a fait reconnaître que, dans les entreprises, en tant que représentants syndicaux, ils étaient obligés de tenir tels propos, de s'imposer avec tel genre d'attitudes, sans quoi on ne les écoute pas, parce qu'il faut être rapide, aller droit au but, gueuler. On a souvent peur de certaines images, de certaines évidences, qui nous gênent mais qu'il ne faut pas forcément gommer de la représentation que l'on donne du monde.

Et sur les tournages, procédez-vous de façon tout aussi pragmatique?

Lorsque nous nous retrouvons sur le tournage, nous avons déjà travaillé et répété ensemble, les choses sont alors beaucoup moins expérimentales. D'autant plus que j'ai moi-même réécrit chaque dialogue en partant de ce que les comédiens m'avaient proposé. Ils ont l'impression que le film leur appartient, à eux aussi. Il s'agit dès lors surtout de «mettre en espace». Les dialogues, dans ***Ressources humaines***, ont été tournés presque toujours dans la continuité, ce qui est beaucoup plus facile lorsqu'on tourne avec des non-professionnels. Ensuite, au montage, il faut affiner tout ça pour arriver à un rythme soutenu. Il reste malgré tout des creux, des moments d'oubli, des imprécisions que l'on n'aurait pas avec des comédiens professionnels, mais qui, quoi qu'il en soit, m'intéressent plus. Je préfère souvent le jeu plus rugueux d'un amateur, dans tout ce qu'il peut parfois avoir d'imprécis, au jeu complètement maîtrisé d'un comédien où je sens trop la fluidité justement. Et puis, au montage, certaines imprécisions peuvent se transformer en forces.

Pour le montage, il vous faut combien de temps?

C'est très rapide. ***Ressources humaines*** s'est monté en six semaines, ***L'emploi du temps***, en huit. Une fois que le film est tourné, il y a un matériau qui existe, qui est là. Je n'ai jamais de regrets de ne pas avoir tourné trois prises de plus, par exemple. Il y a très peu d'inversions de séquences ou de remises en cause de ce qui a été écrit et tourné. Dans ***L'emploi du temps***, nous n'avons supprimé que deux scènes. Travailler sur la structure du film n'est pas un travail qui m'amuse. Cela m'agace même…

À Venise, lorsque vous avez reçu le Lion de l'année, premier prix de la section Cinéma du présent, vous avez déclaré ne pas très bien savoir où vous en étiez par rapport à ce film…

Nous n'avions terminé le mixage qu'une semaine avant. Après avoir passé quatre semaines à voir et à revoir le film, je n'avais plus

***Ressources humaines* (1999).**

L'emploi du temps

L'inquiétante étrangeté du banal

PAR ANDRÉ ROY

Si ***L'emploi du temps***, deuxième long métrage de Laurent Cantet, reste dans le sillage de ***Ressources humaines***, c'est-à-dire le monde du travail et de l'organisation sociale, il s'en démarque par sa subtilité et sa profondeur. Il en est le versant noir et trouble, et il n'est pas sûr, à cause de cela, que le consensus se fera si facilement autour du présent opus, comme cela est arrivé à ***Ressources humaines***, où le réalisateur n'avait pas su se défaire d'une certaine rigidité qui faisait basculer son film dans le manichéisme (capitalisme vs travailleurs), qui, s'il n'était pas frontalement affiché, n'en contaminait pas moins la fiction et avait réussi, par cela, à créer l'unanimité autour de lui. Ce manichéisme ne faisait pas masse (heureusement!) car il était troué par un élément qui était la famille, en particulier la relation père-fils, source du conflit idéologique exposé.

L'emploi du temps est plus fin et ample parce que Cantet, tout en brassant les mêmes éléments que dans son précédent long métrage, le fait ici d'une manière moins claire et didactique. Il y introduit l'effroi, la peur, le vertige, qui enlèvent à son film tout aspect autoritaire; pas de message écrit en pointillé comme dans ***Ressources humaines***. La mise en scène y est plus tendue et mystérieuse car elle joue presque essentiellement sur la durée et le regard. Plus préoccupé de stratégies esthétiques, le cinéaste ne place pas son fait divers au centre de son récit, mais lui imprime déphasage et décalage, en collant en cela de très près à son personnage proche de la psychose (il pourrait être un cas de borderline).

Le fait divers sur lequel s'appuie le film est connu: c'est l'affaire Romand, l'histoire de cet homme qui s'est fait passer pendant dix-huit ans pour un médecin travaillant à Genève pour l'Organisation mondiale de la santé et qui, sur le point d'être découvert, assassine sa femme, ses enfants, ses parents et sa maîtresse (Emmanuel Carrère s'en est inspiré pour son livre *L'adversaire*). Si ***L'emploi du temps*** respecte les données de l'affaire, il en évacue les meurtres. C'est que cet *acting-out* n'entre pas dans la logique d'un récit moins fixé sur les causes sociales du mensonge dans lequel baigne le héros Vincent (interprété magnifiquement par Aurélien Recoing) que sur ses effets, abyssaux, sur son entourage. Car Vincent, qui a perdu son boulot et fait croire qu'il travaille pour un organisme international en Suisse (il vit en France), est confronté au regard de l'Autre, de sa femme, de ses enfants, en particulier de son fils aîné Julien, qui a découvert très rapidement ce qu'il fallait découvrir de son père, qu'il était un étranger.

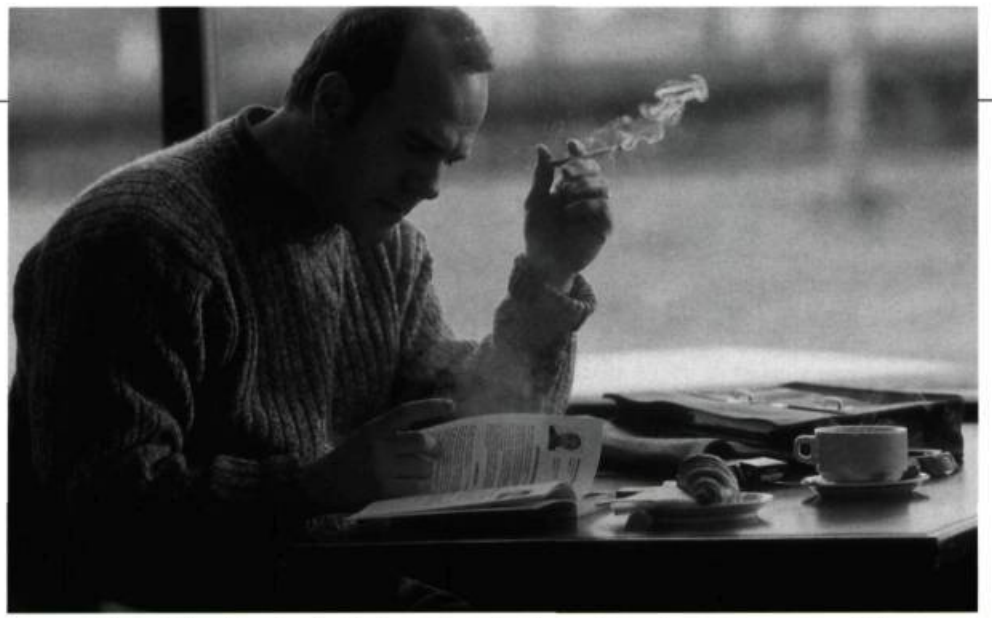
En fait, Vincent est un *alien* (ne travaille-t-il pas déjà dans un autre pays que le sien?), sorte de visiteur du monde ordinaire, qui, pour ne pas se faire remarquer, adopte toutes les apparences d'une vie normale. C'est un intrus, fantasmant jusqu'au vertige sa banalité. Et si son mensonge est découvert, c'est à cause de sa propre faiblesse, celle de ne plus pouvoir supporter le regard de l'autre, qui est un regard sans concession (voir là-dessus comment ses enfants le

qu'une envie: l'oublier. Et puis, c'est un film qui, dès le début, nous a posé, à Robin (Campillo) et à moi, des problèmes d'évaluation, dans la mesure où nous connaissions très bien le mensonge du personnage et que sa stratégie était trop claire pour nous, alors que nous ne voulions pas qu'elle le soit dans le film. Il était difficile d'évaluer le niveau de clarté du scénario lui-même. Au moment du tournage, j'avais le sentiment de très bien savoir ce que le film voulait dire, mais arrivés au montage nous avions souvent une impression de vide. Mais c'est vrai que pour ce genre de film, le regard des autres est indispensable. Mon acceptation du film était liée à ces réactions.

Vous êtes parti, d'abord, de l'affaire Romand — cet homme qui, des années durant, a fait croire à tous ses proches qu'il travaillait dans la recherche médicale alors qu'il n'avait aucun emploi — pour en faire complètement autre chose. Pourquoi avoir détourné ce sujet, tout en continuant de laisser entendre que votre film était inspiré de ce fait divers?

Cela ne s'est pas vraiment passé comme cela. Le point de départ est l'envie de raconter l'histoire d'un individu qui cherche à échapper aux contraintes du boulot. Puis cela nous a renvoyés à Jean-Claude Romand, et nous n'avons pas cherché à nous en protéger. Il est vrai que c'est un peu moi qui, au moment de la sortie de ***Ressources humaines***, alors que le scénario était déjà pratiquement écrit, ai orienté les journalistes vers l'affaire Romand. Il faut dire, par ailleurs, que la sortie du livre d'Emmanuel Carrère[1] — dont nous ne soupçonnions alors pas qu'il allait voir le jour — est venue réactualiser le fait divers et que nous avons été dépassés par le retour, sur le devant de la scène, de cette affaire. Un fait divers, c'est quelque chose de tellement riche dans le condensé qu'il offre de dimension humaine, de possibilités de suspense. Je n'ai pas eu envie de biaiser avec ça et, en même temps, l'envie de fiction dépassait la restitution du fait. Le drame en particulier (*NDLR:* l'assassinat par Romand de toute sa famille) ne nous a jamais intéressés. Dès le départ, la fin était écrite telle qu'elle apparaît dans le film, c'est-à-dire sous la forme d'un retour à la normale, qui devait être plus douloureux que toute l'errance et les problèmes avec lesquels le personnage s'était débattu durant le film. Nous voulions également créer un personnage qui soit ordinaire, banal même. Pas un psychopathe, ni quelqu'un de complètement hors du monde, mais un homme qui pouvait nous renvoyer des sentiments assez partageables.

Qu'est-ce qui était primordial pour vous au départ? Y avait-il une tonalité particulière que vous vouliez donner au film? Celui-ci est assez envoûtant et, ce qui est fascinant, c'est qu'on se demande, à mesure que le film avance, comment il peut tenir comme ça, pendant deux heures, sur presque rien. Comment avez-vous trouvé cette vitesse propre?



Vincent (Aurélien Recoing) est un intrus, fantasmant jusqu'au vertige sa banalité.

voient, dans la toute dernière partie du film). C'est là qu'il prend peur et cette peur se disséminera dans son quotidien et lui enlèvera progressivement toutes ces couches d'apparences qu'il s'était évertué à revêtir. Par la peur, la fiction qu'il s'était inventée ne tient plus, parce qu'il n'en a pas contrôlé tous les éléments. L'entourage de Vincent est comme le spectateur qui voit que le comédien ne croit plus à son rôle. Cette peur, qui amène Vincent au bord du gouffre, sourd progressivement du film; le réalisateur réussit à nous la transmettre parfaitement (il y a un côté hitchcockien dans ***L'emploi du temps***), en particulier par l'utilisation perspicace de la musique de Jocelyn Pook.

La peur de Vincent vient de ce qu'il vit aussi entre deux mondes qu'il ne peut suturer, celui de sa famille, centre insécable, bien réel de sa vie, et celui de son travail, monde périphérique, marginal (Vincent hante des non-lieux, parkings, salon d'un hôtel, chalet isolé dans la montagne). Allant de l'un à l'autre, impuissant à y trouver appui et maîtrise, il s'aliène lui-même, devient une victime. Plutôt que d'avancer dans un ordre social (il en vient à faire du trafic illégal) et familial (femme et enfants ne lui parlent plus), il fait du sur-place, ce que rend bien une mise en scène travaillée par la lenteur. Vincent creuse ainsi son abîme — vers lequel nous amène un réalisateur plus sûr de ses moyens (il n'a plus besoin de soutien idéologique), capable de montrer combien le banal et le social peuvent être d'une inquiétante étrangeté. ■

L'EMPLOI DU TEMPS
France 2001. Ré.: Laurent Cantet. Scé.: Cantet et Robin Campillo. Ph.: Pierre Milon. Mont.: Robin Campillo. Mus.: Jocelyn Pook. Int.: Aurélien Recoing, Karin Viard, Serge Livrozet, Jean-Pierre Mangeot, Monique Mangeot. 133 minutes. Couleur. Dist.: Les Films Séville.

Il y avait l'envie de passer d'une description presque naturaliste d'une vie de famille et d'une situation professionnelle à une errance dans un espace mental. Il me semblait alors important, non pas de resserrer le scénario, mais au contraire de prendre le risque du trouble et du flou, que le personnage pouvait éprouver lui aussi. Ainsi, je me rends compte, à mesure que j'essaie de parler du film, de décortiquer les motivations, que le film s'en trouve souvent appauvri.

Si j'avais à écrire sur le film, j'intitulerais mon texte «Le principe d'incertitude», ce qui est, je crois, le titre du film que Manoel de Oliveira vient de terminer. Dans* L'emploi du temps, *nous passons constamment d'un sentiment à un autre par rapport au personnage, à ses motivations, et tout cela évolue tellement qu'à la fin, nous ne sommes plus sûrs de rien.

D'ailleurs, la difficulté que j'ai eu à évaluer le film après qu'il a été terminé vient beaucoup de cela: est-ce que le trouble n'est pas trop trouble, est-ce que le flou n'est pas trop flou? Pour arriver à créer cette impression, c'est la première fois que j'ai à ce point le sentiment de devoir faire confiance à la mise en scène davantage qu'au scénario et aux rouages de l'histoire. Cela a rendu le casting beaucoup plus difficile aussi pour le personnage de Vincent.

Aurélien Recoing est, au théâtre, un acteur très physique alors que dans votre film, il est au contraire un type rentré. Ce choix peut paraître, de prime abord, étonnant.

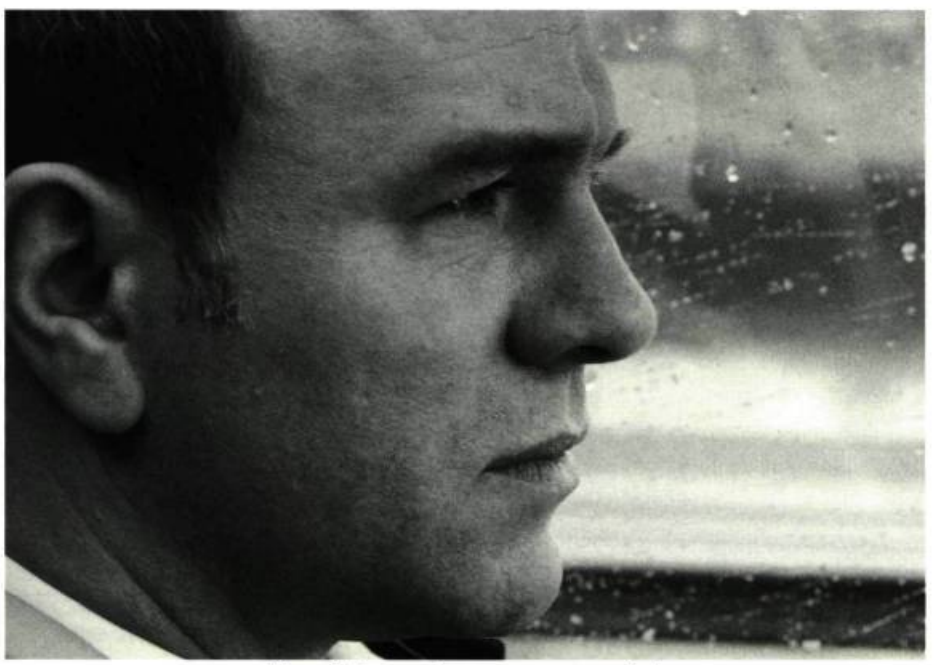
Peut-être que j'ai justement eu de la chance de ne pas le voir au théâtre. Mais c'est vrai que parfois, pendant les répétitions ou sur le plateau, cette tendance à jouer de façon très physique tendait à ressortir, mais avec ma façon complice d'approcher les acteurs, nous avons essayé de retenir la bête. Et c'est peut-être pour cela que, du coup, cette expansivité s'est concentrée sur le visage. C'est d'ailleurs un des trucs que je lui avais suggéré au moment où nous préparions le rôle: de n'imaginer que son visage, tandis que le reste devait rester très monolithique. Robin Campillo et moi avions aussi l'idée d'un personnage très fantomatique, qu'on saisit à peine. Nous avons travaillé les images de la même façon, en les rendant au fil du film de plus en plus imprécises. Les contours s'estompent un peu, la nuit dévore petit à petit les personnages, le blanc de la brume aussi.

Karin Viard, qui interprète la femme de Vincent, est elle aussi d'une extrême justesse.

Je voulais surtout que le personnage de Muriel ne soit pas une femme dépressive, bouffée par l'histoire. Qu'elle puisse imposer une force de vie, quoi qu'il arrive. Karin a précisément cette force vitale en elle qui fait que, quelle que soit la situation, elle n'est jamais abattue. Il y a des moments sur le tournage qui m'ont bouleversé,

en particulier l'enregistrement du coup de téléphone final, qu'on a fait, comme ça entre deux prises, alors que Karin prétendait être nulle pour les voix off. J'étais assis en face d'elle et j'ai eu envie de pleurer. C'est le genre de moments qui n'arrivent pas souvent sur un tournage. Et puis, c'est un personnage qui doit s'imposer en assez peu de plans et continuer à hanter Vincent et le film même lorsqu'il n'est pas présent à l'écran.

Il est assez fascinant de ne jamais arriver à cerner le personnage de Vincent, chez qui on sent une fragilité, comme si quelque chose s'était probablement écroulé en lui. On se pose tout le temps des questions à son sujet. Au début, quand il téléphone à sa femme en lui disant «je t'aime», on a l'impression qu'il ment ou alors qu'il s'agit d'une formule mécanique, et plus tard, rétrospectivement, on revient sur cette impression en se disant qu'il l'aime vraiment, mais qu'il est travaillé par autre chose. Il possède en même temps la faculté d'être bien partout grâce à une force de dissimulation, à cette façon qu'il a de trouver les mots pour répondre tout en ne répondant pas, en gardant un air assuré alors qu'il est complètement brisé de l'intérieur. Tout cela donne le tournis.



Vincent. Errance dans un espace mental.

Nous voulions aussi faire en sorte que chacun des deux menteurs (*NDLR*: c'est-à-dire Vincent et Jean-Michel, le faussaire avec qui il s'associe) recycle ses compétences professionnelles par le mensonge. Vincent est très habile lorsqu'il s'agit d'arnaquer ses copains parce qu'il est un spécialiste des finances. Jean-Michel, pendant le repas de la fin du film, va retourner ses compétences de faussaire pour parler de la lutte anti-fraude. Vincent n'est pas en train de s'inventer une vie d'aventurier, il s'invente la vie de quelqu'un qu'il pourrait être. Il y a des gens qui, à la fin des projections, disent que son mensonge est un peu vain puisqu'il ne fait que s'inventer une vie de travailleur. À quoi bon vouloir échapper au travail et continuer à jouer le jeu du travail? Pourtant, je crois que ce qui intéresse Vincent, ce n'est pas le contenu du mensonge, c'est son mécanisme, dans la mesure où il peut y avoir quelque chose de très excitant à mentir. Et plus on réussit ce mensonge, plus cela devient excitant.

En même temps, on se demande s'il ne jouit pas surtout de cette plage de temps où il n'a de comptes à rendre à personne.

Disons que le moyen autant que le but l'intéresse. Lorsque, par exemple, Vincent déambule dans les couloirs d'une entreprise, il me semble qu'il éprouve un réel plaisir à y être sans y être, à pouvoir traverser ce lieu sans être obligé de participer à ce qui s'y passe. C'est le mensonge qui lui procure ce bonheur-là.

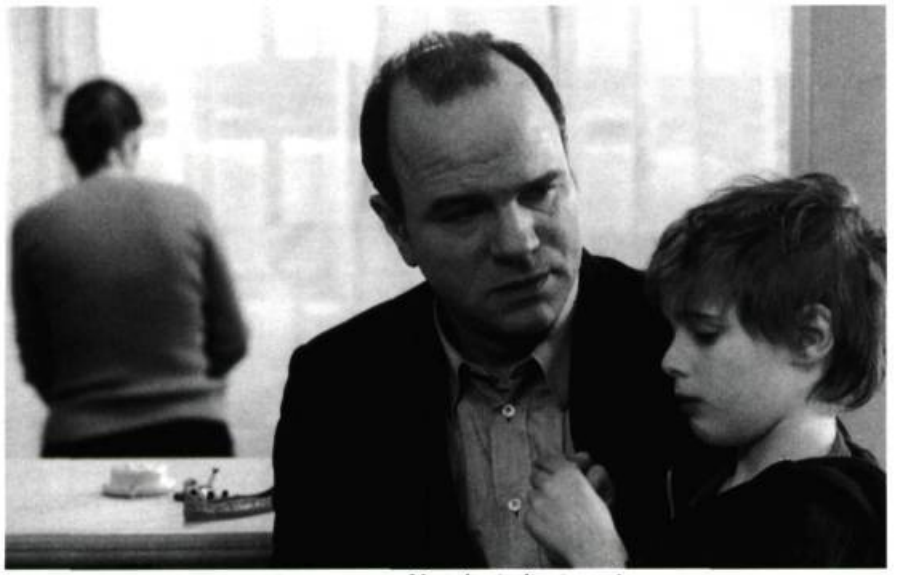
Cela devient presque comique de voir tous ces gens qui s'agitent dans leur bureau, derrière leurs vitres, saisis par le travelling de la caméra...

...entrecoupé par des plans en travelling sur son visage qui donnent le sentiment qu'il est à sa place, malgré tout. C'est sûr qu'il y a là quelque chose d'un peu systématique dans le fait de créer cette opposition entre la fiction du mensonge et la fiction du travail. C'est peut-être un peu trop schématique...

En même temps, c'est une charge assez féroce contre le travail et ses rituels. Je pense aussi aux scènes dans le Novotel, avec cette permanente musique de fond insipide. Tout de suite, nous sommes plongés dans l'univers des «attachés-cases», et le personnage de Jean-Michel est là qui observe, en retrait. On sent très bien qu'il n'est pas dupe, comme s'il décryptait les jeux que les autres ne voient pas.

C'est probablement parce qu'il y a une sorte de communauté de destins entre Vincent et Jean-Michel que ce dernier est capable de décrypter l'histoire sans même que Vincent ait à la lui raconter. La confession de Vincent n'en est pas une. C'est Jean-Michel qui lui raconte l'histoire et il se contente d'acquiescer. On pourrait croire que la première rencontre de Vincent avec Fred — le copain d'enfance qu'il va arnaquer —, alors que celui-ci sort d'un séminaire avec tous ses collègues, son patron et qu'il doit se prêter au jeu de la photo de famille, que tout cela est caricatural. Pourtant, cela nous a été directement inspiré de ce qu'on a vu au cours de nos repérages dans ce Novotel-là. C'est là qu'on constate que le travail peut se limiter aux signes du travail. Il s'agit d'adopter ces signes pour tenir sa place.

Ce n'est pas l'effort qu'impose le travail que Vincent refuse, puisque son mensonge en exige autant que l'emploi régulier qu'il pourrait avoir dans une entreprise. Il refuse avant tout la structure, le travail salarié, le rapport aux autres. En fait, le point commun entre mes courts et mes longs métrages, c'est qu'ils montrent tous des personnages qui manifestent le désir d'appartenir à un groupe, tout en



Vincent et son fils Félix (Félix Cantet).

Vincent et sa femme Muriel (Karin Viard).

sachant qu'au fond, ce n'est pourtant pas ce qu'ils souhaitent. Quand Jeff dit à Vincent: «Mais enfin, on a mangé ensemble pendant quinze ans. Ce n'est quand même pas rien!» Vincent lui répond: «Mais si, c'est rien. On était collègues et c'est tout. »

Et le père, ce n'est pas un comédien? Sa présence un peu maladroite a quelque chose d'attachant.

Dès le départ, nous avons cherché quelqu'un qui pouvait incarner le grand bourgeois tout en étant assez tendre, parce qu'il me semble que la complexité de la relation que Vincent entretient avec son père vient du fait qu'il y a beaucoup d'amour entre eux. Cela me semble toujours plus intéressant qu'une vraie opposition entre deux personnes. Tout ce que Vincent fait, c'est aussi pour faire plaisir à son père — comme il passe d'ailleurs son temps à prendre en compte les attentes des uns et des autres dans son scénario —, même si ce n'est pas sa seule motivation. S'il s'invente un boulot en Suisse, c'est évidemment parce que cela correspond à une image sociale qui lui plaît, mais dont il ne veut pas payer le prix. Je n'ai pas l'impression qu'au départ Vincent agit par frustration ou par honte d'être chômeur. À la limite, il n'a rien à prouver à personne, il n'a pas à se justifier, sinon en donnant des gages de normalité.

Par rapport à* Ressources humaines, *qui était très ancré dans le social — même si la relation père-fils et celle des générations entre elles y était aussi très importante, tout comme dans les courts métrages que vous avez réalisés —, il y a dans* L'emploi du temps *une dimension autre, disons existentielle ou métaphysique. Une satire du social est toujours présente, mais le film semble atteindre quelque chose de plus vaste, de plus profond...

Ressources humaines et *L'emploi du temps* sont très proches dans la mesure où, dans l'un comme dans l'autre, il est question de la difficulté de trouver sa place dans le monde. *L'emploi du temps* est plus développé, plus assumé, mais sinon, je ne vois pas de grosse rupture.

J'y vois plutôt une évolution. Le scénario étant plus lâche, probablement que cela laisse plus de place à cette espèce de méditation vers laquelle le spectateur est entraîné.

Nous tenions beaucoup à montrer au début du film que le personnage pouvait éprouver un bonheur assez indicible à seulement «être»: le plaisir d'*être*. Et ça, c'est quelque chose qui n'est pas facile à filmer, à faire partager. On peut le ressentir à travers des moments aussi simples que de faire la course avec un train qui passe à côté de la route, prendre le temps de profiter d'un petit rayon de soleil pour s'installer sur un banc et lire son journal. Rien de très excessif. Il n'y a à aucun moment de paroxysme.

Comment vous situez-vous par rapport à d'autres cinéastes de votre génération?

Je n'ai pas l'impression d'appartenir à une famille, sinon à une famille très proche, celle que forment les gens qui m'accompagnent depuis un certain nombre d'années et avec qui je partage des préoccupations, des envies. Au-delà de ça, je n'ai pas vraiment de points de référence extérieurs. Je n'ai pas non plus un rapport très cinéphilique à mon travail. Je ne vois que les films qui m'inspirent le sentiment qu'ils m'intéresseront, mais je ne prends pas beaucoup de risques. À l'époque où j'étais à l'IDHEC, je voyais pratiquement un film par jour. Je ne fais plus ça! Il y a d'abord la vie de famille... Et puis, je dois dire que les films qui m'intéressent sont ceux qui, aujourd'hui, ont de plus en plus de mal à se faire, et qu'on aura toujours de plus en plus de mal à voir. Peut-être que c'est très pessimiste d'envisager les choses ainsi, mais en même temps, lorsque j'entends plusieurs personnes proches me dire que, pour la première fois, ils n'ont pas eu le financement de Canal +, les craintes que je peux avoir ne font que se confirmer. ■

1. *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère, POL, 2000, inspiré de la vie de Jean-Claude Romand, fait l'objet d'une adaptation cinématographique, réalisée par Nicole Garcia.