

## Jacques Audiard réalisateur de *De battre mon coeur s'est arrêté*

Marie Claude Mirandette

Volume 24, Number 1, Winter 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33629ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

### ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this document

Mirandette, M. C. (2006). Jacques Audiard réalisateur de *De battre mon coeur s'est arrêté*. *Ciné-Bulles*, 24(1), 34–37.

Jacques Audiard  
réalisateur de *De battre mon cœur s'est arrêté*

« *Le personnage de Tom en est un qui passe un seuil, il passe d'une postadolescence qui dure à une maturité d'homme adulte.* » Jacques Audiard

MARIE CLAUDE MIRANDETTE

**F**ort de quelques films marquants, en particulier *Regarde les hommes tomber* et *Un héros très discret*, qui ont contribué au renouvellement du cinéma de genre en France, Jacques Audiard s'est imposé, au fil des ans, comme une figure marquante du septième art, autant à titre de scénariste que de réalisateur. Son plus récent film, *De battre mon cœur s'est arrêté*, évoque le parcours de Tom (Romain Duris). Une rencontre fortuite amène le jeune homme à délaisser le milieu de l'immobilier sans vergogne où il évolue, dans le sillon du paternel, pour tenter de devenir le pianiste concertiste qu'il a jadis rêvé d'être, à l'image de sa mère défunte.



*De battre mon cœur s'est arrêté*

Lors de la présentation du film en clôture du Festival du nouveau cinéma, Jacques Audiard a évoqué l'influence marquante du néo-noir américain des années 1970. Jusque-là, pas de grande surprise. On peut facilement concevoir que si le film noir classique des années 1940 et 1950 et la littérature policière populaire américaine (les *pulps*) avaient directement inspiré les cinéastes des années 1960 et 1970, ceux des années 1990 avaient certainement plus à voir avec les Coppola, Scorsese et de Palma qu'avec les Huston, Polanski et Aldrich. La surprise est surtout venue du choix de faire un *remake* de *Fingers* de James Toback (1978), un film plutôt moyen de cette décennie.

*Ciné-Bulles* a rencontré le scénariste-réalisateur afin de tenter de mieux saisir les motivations de ce choix, mais aussi pour discuter de ses thèmes fétiches et de ses principales sources et influences.

*Ciné-Bulles* : *Fingers* de James Toback, film dont *De battre mon cœur s'est arrêté* est le *remake*, n'est généralement pas considéré comme un film-phare des années 1970. Qu'est-ce que vous y avez vu qui vous a donné envie de le revisiter en le transposant dans le contexte de la France actuelle?

Jacques Audiard : Il faudrait d'abord se demander ce qu'est un *remake*. Est-ce que ça signifie refaire un film à l'identique, comme le *Psycho* de Gus Van Sant, *frame by frame*? Je trouve plus intéressant de reprendre, de revisiter les thèmes d'un film et je vois davantage *De battre...* comme une adaptation.

Et comment vous est venue l'envie d'adapter ce film?

Le producteur m'a demandé : « Si tu devais faire un *remake*, quel film choisirais-tu? » Pour moi, c'était évident que c'était *Fingers*. D'abord parce que c'est un film qui m'avait marqué à l'époque et que je trouve le sujet formidable. Il y a dans ce film des thèmes suffisamment forts pour voyager avec le temps. C'est un film qu'on ne pouvait pas revoir parce qu'il est tombé dans un purgatoire cinématographique. Je ne sais pas pourquoi, mais je crois qu'on le dénigre injustement. Bon, c'est vrai que ce

n'est pas un chef-d'œuvre, plutôt un film de série B; j'adore ce type de cinéma parce que c'est un cinéma modeste. En revanche, le public qui l'avait vu à sa sortie en 1978 à Paris en avait gardé un souvenir très puissant.

Si je vais un peu plus loin dans la réflexion sur la question des sources et des influences — et c'est pour ça que j'ai parlé d'un héritage cinématographique lors de la présentation du film —, j'ai le sentiment que le territoire cinématographique d'où je viens est celui des années 1970 et 1980. C'est là que j'ai appris le cinéma en le fréquentant et celui que je dévorais alors était le cinéma américain indépendant, mais aussi beaucoup d'autres choses. Ça correspond à l'apparition d'un nouveau cinéma allemand extrêmement fort avec les Fassbinder, Kluge, Herzog, Wenders, ainsi qu'à une période très fertile du cinéma italien.

*Du cinéma américain de cette période, qu'est-ce que vous retenir en particulier?*

Une espèce de sauvagerie, de brutalité mêlée à une incroyable naïveté qui a commencé à disparaître au début des années 1980. Je trouve particulièrement extraordinaire que ces gens aient appris à faire du cinéma en montrant leur parcours, leurs sources. Quand on voit des films comme **Mean Streets** de Scorsese, ou encore certains films de Cassavetes ou de Toback, il y a quelque chose de très innocent, de transparent dans la démarche et de viscéralement passionné en même temps, quelque chose qui a disparu à partir des années 1980.

*Chez les cinéastes de cette époque, les milieux marginaux et criminels, en particulier la mafia italo-américaine, sont récurrents. L'action de **De battre...** ne se situe pas dans le milieu dépeint par Toback. Comment s'est imposée la nécessité de modifier ce contexte et qu'est-ce qui a motivé le choix du milieu de l'immobilier français, milieu qui sert aussi de trame de fond à votre précédent film, **Sur mes lèvres**? Percevez-vous cet univers, parfois à la limite de la légalité, comme un équivalent français contemporain de celui de la mafia de l'époque?*

J'exploite mes sources à fond... (rires) Le film de Toback est un film de genre qui se passe dans la mafia italo-new-yorkaise. Dans le contexte de la France, ce milieu n'a aucun sens. Il y a une pègre, certes, mais ce n'est pas celle-là. Et ça pose pour moi un autre problème: celui de la convention.



Jacques Audiard — PHOTO : ÉRIC PERRON

*« Pour moi, un film de gangsters, c'est un film qui établit un certain nombre de conventions que le public va admettre parce qu'il sait que c'est du cinéma. »*

Pour moi, un film de gangsters, c'est un film qui établit un certain nombre de conventions que le public va admettre parce qu'il sait que c'est du cinéma. En acceptant ces conventions, on subit une relativisation des valeurs morales — du Bien et du Mal, par exemple — propres à cet univers. Je n'avais pas envie de ça, je voulais que la ligne de partage entre le Bien et le Mal soit appréciable pour quiconque, pour vous, pour moi. Il fallait donc amener le film dans le réalisme pour permettre cela et le fait de le situer dans le milieu de l'immobilier rendait cela possible. C'est un milieu fait de gens qui connaissent très bien la loi et qui sont en mesure de la détourner à leur profit, ce que le spectateur peut facilement comprendre. Par exemple, quand ils jettent sur le trottoir des familles qui squattent des appartements, moi, spectateur, je peux parfaitement apprécier où est le Bien et où est le Mal. Je sais que c'est mal de faire ça. Par ailleurs, si vous empruntez de l'argent à un gangster et ne le lui rendez pas, il va venir vous casser les doigts. Il ne fallait pas le faire, c'est tout. Pour créer un rapport empathique à l'endroit du personnage de Tom, il importait que j'établisse toutes ces choses pour permettre que le film fonctionne et que le spectateur soit dans un rapport d'empathie avec lui, ce que le réalisme permet mieux que la convention.



Tom (Romain Duris) avec son père (Niels Arestrup)

À propos du personnage de Tom, le choix de Romain Duris ne semble pas s'imposer a priori. Quand on pense à cet acteur, on voit tout de suite les personnages qu'il a incarnés dans les films de Cédric Klapisch et qui ont peu en commun avec Tom.

On choisit un acteur au casting en fonction, comment dire... Le scénario choisit pour vous, il fait en quelque sorte pour vous un travail qui est de l'ordre de la déduction à partir de ce que l'on connaît déjà d'un acteur, de ce que l'on voit de lui au casting et de ce qu'exige le scénario. À un moment, il y a un déclic qui se fait en fonction de tout ça et de la disponibilité des acteurs. Le personnage de Tom en est un qui passe un seuil, il passe d'une postadolescence qui dure à une maturité d'homme adulte. Et parmi les acteurs français qui étaient envisageables au moment où j'ai fait ce film, Romain s'est imposé comme celui qui semblait le mieux pouvoir incarner cela.

Le thème de la filiation — de même que celui de son affranchissement — est posé, dès la séquence d'ouverture, comme central au film. Ce thème semble récurrent dans votre filmographie : dans **Regarde les hommes tomber**, le rapport entre Mathieu Kassovitz et Jean-Louis Trintignant est de cette nature, tandis que dans **Un héros très discret**, l'absence de la figure du père motive en bonne partie le comportement du personnage de Kassovitz.

C'est un peu loin déjà, mais dans **Regarde les hommes tomber**, j'avais un modèle, celui du film westernien, en particulier **Rio Bravo**, qui pose la

« Dans **De battre...**, le fait que ces deux individus ne puissent communiquer normalement mais seulement, dans un premier temps, par la musique, permet une érotisation de leurs rapports. »

problématique de l'ambiguïté des amitiés masculines et jusqu'à quel point elles prennent en charge l'homosexualité latente. Mais c'est vrai aussi qu'il y avait dans **Regarde les hommes tomber** ce thème du père qu'on va élire, qu'on va désigner.

Alors que dans **De battre...**, c'est plutôt la figure du père qu'on élimine à travers la découverte d'un autre univers, dans ce cas un univers féminin associé d'abord à la mère — à travers la musique —, puis à la répétitrice de piano, Miao-Lin, qui deviendra éventuellement l'épouse de Tom.

Oui, c'est le père encombrant...

Ce changement d'univers, ce passage de l'univers du père — l'immobilier, un milieu majoritairement masculin et dépeint comme très viril — à celui de la mère — la musique qui est ici plutôt féminin — semble s'incarner par des choix très spécifiques sur le plan esthétique. Autant sur le plan sonore que visuel, l'univers de la musique est plus lent, plus calme, généralement filmé en plan-séquence alors que celui de l'immobilier est plus haché et dominé par un rythme soutenu, des plans courts, très chargés...

Oui. Cela permettait de faire ressentir que ce type changeait d'univers et qu'il accédait alors à un univers avec une durée autre, un rythme autre, et d'incarner cela de manière palpable, sans avoir à le lui faire dire. Par exemple, il y a un plan dans la cuisine de Miao-Lin où ils boivent du thé. Il ne joue pas de piano, on peut imaginer que c'est lors d'une pause, ils ne se disent rien du tout. Pour moi, ce plan devait exprimer le fait que pour cet homme, c'était là l'endroit où il était le mieux au monde.

C'est d'autant plus intéressant que, d'une part, le personnage de Miao-Lin apparaît comme catalyseur du processus de mutation de Tom et que, d'autre part, l'endroit où il est le mieux au monde, c'est l'endroit où il est, sur le plan verbal, dans « l'incommunicabilité » à cause de la barrière linguistique et culturelle qui le sépare de cette Chinoise fraîchement débarquée en France. Un peu comme s'il arrivait, grâce à elle, à communiquer autrement, dans ce cas par la musique et le langage corporel. On retrouve un thème similaire dans **Sur mes lèvres**, non?

Dans **Sur mes lèvres**, en tout cas dans toute la partie qui se passe entre elle et lui, la surdité servait à installer un rapport érotique. Pour moi le véritable suspense dans ce film était de savoir : quand

vont-ils s'aimer? Pour tenir ce suspense-là, la surdité de Carla permettait un point de vue cinématographique. Dans **De battre...**, le fait que ces deux individus ne puissent communiquer normalement, mais seulement, dans un premier temps, par la musique, permet une érotisation de leurs rapports. Il y a là un amour qui ne se déclare pas au sens communicationnel. Et cette tension permet d'arriver à installer quelque chose de très érotique entre eux.

*Le rapport qui lentement s'installe entre Tom et Miao-Lin légitime la chute, laquelle diffère sensiblement de celle de Toback. En fait, cette nouvelle fin modifie tout le propos moral du film, le faisant passer d'un film de vengeance ou de justicier — thème marquant du cinéma américain des années 1970 —   un film d'affranchissement et de cheminement initiatique, en quelque sorte.*

Je trouvais que la fin du film de Toback était paresseuse, tragique et dramatique par défaut. C'est probablement un symptôme de l'époque où il a été tourné. C'est un film très romantique et noir, du genre : le monde est noir, l'âme humaine est noire, alors je vais aller dans la noirceur jusqu'au bout. Il y a cette hyperviolence à la fin du film qui, si elle pouvait apparaître légitime dans le contexte d'alors — et je ne le pense même pas —, ne me satisfaisait pas parce que je trouvais cela contradictoire avec tout ce qui précédait. Si ce type-là tue, c'est qu'il n'a rien appris...

*Et qu'il reste dans le cercle de la violence de l'univers du père, ce qui confère à **Fingers** quelque chose de pessimiste, de fataliste qu'on ne retrouve pas dans **De battre...***

C'est facile de tuer au cinéma, c'est désespérément facile. Je trouve  a beaucoup plus amusant, et là c'est le scénariste qui parle, de poser le problème à l'envers. On arrive alors à un dispositif de jeu beaucoup plus intéressant qui pose la question : et si le personnage, physiquement, n'arrivait pas à tuer?

*La principale conséquence de cela est que les personnages incarnés par Keitel et Duris sont assez différents en termes psychologiques. Pourquoi cet écart?*

Les rapports du personnage de Keitel avec son père sont infantiles et infantiliss s jusqu'à la pathologie. Sa vie est foutue parce que, pathologiquement, il est foutu. Moi, je mets Tom sur un terrain réel, c'est-à-dire que je pense qu'à partir du moment où



Miao-Lin (Linh-Dan Pham) et Tom (Romain Duris)

*« C'est facile de tuer au cinéma, c'est désespérément facile. Je trouve  a beaucoup plus amusant, et là c'est le scénariste qui parle, de poser le problème à l'envers. »*

je dis, dans le prologue du film, quelque chose comme : tu verras, les pères deviennent un jour les fils de leurs enfants, je parle de quelque chose qui n'est pas pathologique, mais tout à fait réaliste. Et ça, n'importe qui est à même de le comprendre.   partir du moment où je dis cela, je ressers la communication entre le sujet et nous parce que c'est un des lieux communs de l'expérience humaine.

*Toutes ces considérations nous ramènent à la question de l'écriture cinématographique, au travail de scénarisation. Quelle est pour vous la part du filmique déjà prise en charge par le scénario?*

Je pense que les scénarios que j'écris, en particulier ceux avec Tonino [Benacquista], sont des scénarios où le dispositif cinématographique, comment dire, est vraiment déjà «   l'œuvre dedans ». Je veux dire par là que ce sont des scénarios qui expulsent, qui refusent certains types de séquences ou de plans. Par exemple, règle générale, il y a impossibilité à faire des plans d'établissement. Je vous dis ça en connaissance de cause parce que j'ai essayé d'en faire sur le dernier film. Je dis bien essayer. Soit je mettais le plan en place et au moment de tourner, un vide sidéral me saisissait et j'arrêtais la manœuvre, soit j'en ai fait un ou deux qui sont allés directement à la corbeille. Pour moi, le scénario porte déjà en lui le dispositif cinématographique.   plusieurs reprises, lors du montage, quand je faisais défiler les images à grande vitesse, j'ai été frappé par le caractère homothétique des plans, par la construction des plans qui portaient déjà leur propre rythme. Pour moi, c'est l'essence d'un bon scénario.

Jacques Audiard, merci. ■