Document generated on 04/29/2024 2:01 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

Entretien avec Louis Malle

Léo Bonneville

Number 59, December 1969

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51554ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Bonneville, L. (1969). Entretien avec Louis Malle. *Séquences*, (59), 53–64.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1969

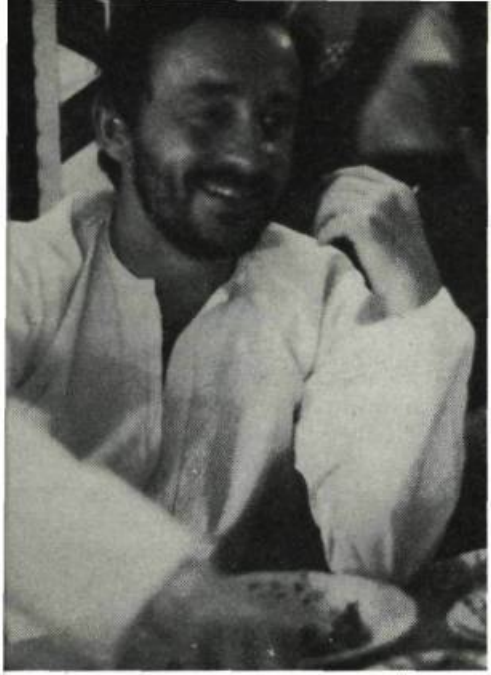
This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/



entretien avec LOUIS MALLE

Louis Malle était à Montréal pour présenter son dernier film **Calcutta.** La maison FAROUN FILMS LTEE, qui recevait le cinéaste français, a eu l'amabilité de nous ménager un entretien avec lui, dans ses bureaux, le 16 octobre dernier. Plutôt que de parler exclusivement de son dernier film, nous avons préféré couvrir la carrière du cinéaste. Voici la substance de l'entretien saisi au magnétophone.

L.B.

L.B.—*Qu'est-ce qui vous a fait passer du documentaire avec Jacques-Yves Cousteau au film de fiction?*
L.M.—Je voulais toujours faire du cinéma de fiction. Avec Cousteau ça a été un hasard. J'ai fait l'I.D.H.E.C. Comme pour toutes les écoles de cinéma, quand on en sort, d'abord on ne sait rien. Ce n'est pas parce qu'on a un diplôme qu'on peut travailler dans la profession. Les choses sont aussi difficiles après l'école qu'avant. J'ai eu la chance que Cousteau ait eu besoin d'un stagiaire, pour un été, sur son bateau. Alors j'ai quitté l'école et je suis parti avec Cousteau. Je me suis très bien entendu avec lui et son équipe. Ils m'ont demandé de rester comme cinéaste et photographe sur le bateau de Cousteau. J'ai travaillé pendant trois ans avec eux et ça été pour moi comme ma vraie école de

cinéma. C'est là que j'ai appris la prise de vue et le montage. J'ai tourné énormément de films. C'était presque des *one man* films. J'ai vraiment appris la technique. Et puis j'ai toujours invité Cousteau à faire un long métrage. Finalement, il s'est décidé à prendre une année à faire ça. On a fait *Le Monde du silence.* Comme j'avais beaucoup travaillé au film, Cousteau m'a mis au générique comme co-réalisateur. J'avais vingt-trois ans. Le très grand succès du film m'a permis ensuite d'entrer dans la profession. De tous les films que j'ai faits, c'est celui-là qui m'a rapporté le plus d'argent. Ce film a eu un énorme succès commercial. J'ai aussi travaillé avec Bresson parce que c'était le metteur en scène que j'admirais le plus.

L.B.—*Pour quel film ?*

L.M.—Pour *Un condamné à mort s'est échappé.* J'ai travaillé avec lui sur la préparation du film, sur le choix, pas des acteurs parce qu'il n'y a pas d'acteurs, mais des personnages, sur le scénario et sur une partie du tournage.

Avec Bresson

L.B.—*Quelle expérience avez-vous tiré de cette rencontre avec Bresson ?*

L.M.—J'ai quitté Bresson d'une façon assez drôle. Je m'ennuyais beaucoup. Je me suis aperçu qu'un homme comme Bresson, on peut l'admirer, on peut apprendre beaucoup en regardant ses films mais sa façon de travailler ne vous apprend rien. C'est quelque chose de très personnel, de très mystérieux, de très patient qui ne se communique pas. Je suppose que si on travaille avec certains metteurs en scène, on peut apprendre la technique. Avec Bresson tout est tellement simple et dépouillé. Moi, j'étais assistant, même un super-assistant. Un jour, je lui ai dit : "Ecoutez, on m'a proposé de faire un court métrage et, j'ai ajouté, la seule place qui m'intéresse vraiment sur un plateau, c'est la vôtre." Il a été formidable et m'a répondu : "Je vous comprends très bien moi ; je n'ai jamais voulu d'assistant. En fait, c'est vous qui avez raison et je ne vois aucune raison pour que vous restiez là." Je suis resté très ami avec lui. Bien qu'il ait très peu d'amis dans le cinéma, je le vois de temps en temps et je continue de l'admirer beaucoup. Ça été ma seule expérience d'assistant. Ensuite, j'ai fait des petites choses. Puis je me suis dit : il faut que je fasse un long métrage de fiction. A l'époque (avant la Nouvelle Vague), c'était très difficile d'entrer dans le cinéma, en France. Alors après avoir écrit un scénario très personnel et après avoir fait le tour de toutes les maisons de production qui ont

refusé de le produire, j'ai choisi un roman policier qui était *Ascenseur pour l'échafaud.* Je me suis arrangé en étant co-producteur du film, en prenant Jeanne Moreau qui n'était pas une grande vedette mais une vedette de série B. On a pu monter le film, trouver un distributeur. A l'époque, c'était formidable de voir un réalisateur de vingt-quatre ans pouvoir faire un film en France.

L.B.—*C'est d'ailleurs un film qui a été bien accueilli par la critique.*

L.M.—Ce film fut très bien accueilli. J'ai obtenu le prix Louis Delluc qui, à l'époque, était très important. C'était un peu comme le prix Goncourt du cinéma. Le film a eu un grand succès de critique et un certain succès commercial. A partir de là, je faisais partie de la profession. J'avais vingt-cinq ans. J'étais tout jeune. C'est comme ça que j'ai démarré.

Roman et cinéma

L.B.—*Presque tous vos films, sauf un ou deux, proviennent de roman?*

L.M.—*Les Amants* provient d'une histoire originale; *Zazie* est adapté d'un roman, *Vie privée* et *Viva Maria* sont des sujets originaux.

L.B.—*Sentez-vous une certaine contrainte quand vous avez à adapter un roman au cinéma?*

L.M.—Non. Je n'ai jamais vraiment fait la différence parce que, chaque fois, j'ai choisi moi-même le roman. A l'exception d'*Ascenseur pour l'échafaud* qui était un sujet imposé... Prenez *Le Feu Follet.* J'avais écrit un scénario qui était une histoire de suicide. Je m'é-

Le Feu Follet, de Louis Malle

tais inspiré d'un de mes amis qui s'était tué après avoir annoncé son suicide à plusieurs personnes. Elles ne l'avaient pas cru. C'était un personnage très instable. Deux jours plus tard, on a su qu'il s'était tué. C'est exactement la situation du *Feu Follet.* J'avais écrit le scénario. Je n'en étais pas content. Puis je suis tombé sur le livre de Drieu La Rochelle. Je me suis dit : c'est très proche du thème que je veux traiter; voilà une matière très intéressante et très riche. J'ai donc intégré le roman de Drieu de La Rochelle dans ce qui était, à ce moment-là, mes préoccupations. J'ai fait la même chose avec *Zazie.* Après *Les Amants,* j'avais envie de faire un film complètement différent, un peu expérimental, un peu provocant, une espèce de réflexion sur le langage cinématographique. Le roman de Quesneau était très intéressant parce que c'est une réflexion sur le langage, sur l'écriture verbale et c'était amusant de trouver une équivalence cinématographique. Donc, chaque fois, on m'a proposé des romans et chaque fois j'ai dit aux producteurs : écoutez, je veux bien le lire mais, à priori, je ne vois pourquoi je m'y intéresserais. Il faudrait un miracle pour que, tout d'un coup, ce roman rejoigne mes préoccupations du moment. Alors chague fois que j'ai tourné un roman, c'était toujours quelque chose coïncidant avec des choses qui m'intéressaient à ce moment-là. C'était un peu comme si je volais un sujet ou un thème à quelqu'un. Quelquefois, c'est intéressant parce que vous trouvez une matière romanesque qui est un très bon point de départ pour un film.

En toute liberté

L.B.—*Donc, il n'y a aucun de vos films qui vous a été imposé ?*

L.M.—Pour *Vie privée,* la productrice Christine Gouze-Rénal m'a demandé : Est-ce que vous voulez faire un film avec Brigitte Bardot ? C'est une histoire un peu paradoxale, parce que je venais de faire *Zazie* qui avait été un grand échec commercial. A l'époque, cela me préoccupait un peu. D'un autre côté, ça m'amusait de faire une exploration dans le monde du "Star System". J'étais intéressé par la personnalité de Brigitte Bardot! J'avais consulté plusieurs de mes amis qui me dirent : Tu es fou, ne touche pas à ça. Tout le monde m'avait déconseillé. Cela m'avait agacé et c'est un peu à cause de ça que je l'ai fait. C'est une histoire que j'ai écrite moi-même avec Jean-Paul Rappeneau. C'est un film sur lequel j'ai un peu de réticences. Il y a certaines parties du film que j'aime bien, d'autres

Viva Maria, de Louis Malle

que je n'aime pas. Mais c'était quand même un peu un sujet obligé; c'était Bardot et le mythe de la vedette. En dehors de ça, aucun de mes films ne m'a été imposé. Jamais.

La vedette

L.B.—*Justement, dans vos films, j'ai remarqué que vous avez utilisé beaucoup de personnages importants dans le cinéma, des vedettes comme Jeanne Moreau, Brigitte Bardot, Marcello Mastroianni, Maurice Ronet, Alain Delon. Est-ce que vous en tirez une expérience? Est-ce que vous trouvez que c'est avantageux d'avoir des noms aussi imposants?*

L.M.—Actuellement, ma conclusion est tout à fait négative. Je crois qu'il y a beaucoup plus d'inconvénients que d'avantages à utiliser des acteurs qui sont des stars. J'admets que certains inconvénients sont parfois intéressants. Par exemple, dans le cas de Bardot, le premier film que j'ai fait avec elle posait un problème particulier parce qu'il s'agissait justement de faire un film sur le mythe de la vedette de cinéma. Il fallait donc prendre le super-mythe qu'était Bardot. Ça collait. Jeanne Moreau, c'est encore un cas différent. Les deux premiers films que j'ai fait avec Jeanne Moreau, ce sont ces films-là qui en ont fait une vedette. Mais lorsque j'ai travaillé

avec elle, au début, dans *Ascenseur* et *Les Amants,* elle n'était pas une vedette. Mais je dois dire qu'elle ne s'est jamais vraiment comportée comme une star. Elle est une star pour les spectateurs mais, dans les rapports qu'un réalisateur a avec elle, elle ne se conduit pas du tout comme une star; c'est une de ses grandes qualités. Donc, avec elle, les choses se passent très bien. Delon, c'est une erreur, je le dis très honnêtement. J'ai fait un sketch d'*Histoires extraordinaires,* c'était aussi un peu obligé. C'est un des rares films que j'ai adapté. On m'a proposé de tourner cette nouvelle d'Edgar Poe avec Delon et c'est Delon lui-même qui voulait absolument que ce soit moi qui fasse le film et qui m'a un petit peu convaincu et entraîné dans cette aventure. Je pense que je n'avais pas besoin de le faire, que je n'aurais pas dû le faire. Ça m'a beaucoup intéressé de le faire; c'est pas du tout que je le renie. Toutefois, d'une façon générale, aujourd'hui, je ne suis pas systématiquement contre les acteurs, ni même contre les vedettes. Etant donné ce que le cinéma est devenu, je crois qu'il y a beaucoup plus d'inconvénients que d'avantages à utiliser des acteurs même vis-à-vis du public. Je crois que le public est beaucoup plus exigeant sur l'authenticité des films et que finalement aujourd'hui on ne peut plus employer des acteurs que pour jouer des rôles d'acteurs et des stars que pour jouer des rôles de stars. Naturellement, il y a des exceptions. Mais dès qu'il y a un phénomène de *starité* qui s'amorce, il y a un très grand danger. Je vais vous donner un exemple. *Le Voleur* est un film auquel je tiens beaucoup parce que c'est, sous des apparences très recherchées, un film d'époque. En fait, c'est un film très personnel et, par plusieurs aspects même, un peu autobiographique. C'est un film qui a coûté très cher. J'étais obligé de prendre un acteur et j'ai été très content de prendre Belmondo parce que je l'admire beaucoup. Mais les rapports entre les spectateurs et le film étaient faussés parce qu'il y a une mythologie Belmondo qui est à l'opposé du personnage du film. Alors, moi, j'oubliais que c'était Belmondo et je voyais un personnage. Imaginez *Le Voleur* fait avec un acteur inconnu et qui aurait eu le talent de Belmondo. Je crois que tout le monde aurait été très frappé par son interprétation. C'est certainement une de ses meilleures interprétations. Mais quand les gens sont venus voir le film, ils avaient une certaine idée de Belmondo parce que c'est une star, parce que c'est un mythe. Ils ont vu un person-

nage complètement différent, ils ont été déroutés et, au fond, ils ne l'ont pas tellement aimé dans le film. Finalement, cela s'est retourné contre moi. Dans l'absolu, je crois que le choix était juste parce que Belmondo est Belmondo.

L.B.—*Il a desservi le film?*

L.M.—Il a desservi le film.

L.B.—*Pensez-vous que nous sommes en régression dans le système de la vedette? Est-ce que vous croyez qu'on va vers la disparition de ce phénomène-là?*

L.M.—J'entends dire depuis des années, par les distributeurs et les commerçants de cinéma, qu'il n'y a plus de vedettes, que les vedettes n'existent plus, que le spectateur n'en veut plus. Cependant, chaque fois qu'on veut faire un film, ils essaient de vous coller des acteurs, des noms célèbres. En fait, il est évident qu'aujourd'hui il y a peut-être cinq acteurs dans le monde qui font automatiquement recette. Les autres? *Boom* de Joseph Losey, avec Burton et Taylor, le couple le plus célèbre du cinéma mondial, a été une catastrophe commerciale. Je crois qu'il n'y a plus d'automatisme entre la vedette à l'affiche et les recettes. Et ça c'est une chose très salutaire et très bonne.

Le Voleur, de Louis Malle

Adieu à la fiction

L.B.—*Vous avez abandonné le film de fiction pour le film documentaire. Qu'est-ce qui vous a fait opérer ce passage?*

L.M.—Pour différentes raisons. D'abord, j'ai toujours gardé un oeil, une envie de retourner pas tellement au documentaire qu'aux films sans scénario, enfin aux films improvisés. Entre *Vie privée* et *Feu Follet,* j'étais allé au Japon. J'avais un projet de film au Japon qui devait être un documentaire que finalement j'ai abandonné. Je n'étais peut-être pas prêt, à l'époque, pour faire ce genre d'expérience. J'ai fait un court métrage sur le Tour de France, une des choses que je préfère.

L.B.—*Est-ce qu'on l'a vu ici?*

L.M.—Je sais qu'il est passé à l'Expo au Pavillon Français. C'est un film de vingt minutes et il s'appelle *Vive le Tour.* C'est une réflexion sur le Tour de France, non sur la course elle-même, mais sur les à-côtés de la course.

L.B.—*Contrairement à Lelouch, contrairement à* Pour un maillot jaune?

L.M.—Tout à fait à l'opposé du *Maillot jaune* qui joue beaucoup sur l'esthétique, la beauté des choses. Moi, j'ai fait le film sur la violence et la dureté, sur les rapports de la foule et du cycliste vanné. C'est un film intéressant. Cette année-là, j'ai passé deux mois en Algérie; c'était la fin de la guerre d'Algérie. J'ai tourné un film en 16 mm; je ne l'ai pas monté parce que je pensais qu'il n'était pas suffisamment intéressant. Je l'ai gardé comme ça. Un jour, je l'éditerai peut-être. Et puis, j'ai recommencé à faire des films de fiction. En faisant *Le Voleur,* j'ai pensé que c'était pour moi la fin d'un cycle. Il me fallait retourner dans la réalité. J'avais besoin de me recharger, de sortir un peu de ce domaine un peu artificiel du cinéma de fiction, des studios, des acteurs, de cette espèce d'égocentrisme. A la limite, j'avais l'impression que je risquais de m'enfoncer dans une sorte de routine, de devenir un cinéaste académique. J'avais peur de perdre l'inspiration, la curiosité. J'avais très peur de m'épuiser, de devenir une source tarie. Alors j'ai pris une décision très brusque. J'ai décidé, après le sketch d'*Histoires extraordinaires,* de quitter Paris enfin... Je suis allé en Inde. J'ai passé un certain temps à réfléchir. L'Inde a réveillé ma curiosité. J'ai eu l'impression que ma sensibilité, mon intelligence, ma volonté étaient complètement réveillées. Je me suis dit qu'il fallait continuer dans cette direction. J'ai décidé de revenir en

France chercher un caméraman et un ingénieur du son et de repartir et de prendre le temps nécesre pour faire un film complètement libéré de toute obligation commerciale et de toute idée préconçue.

L.B.—*Est-ce bien ce que vous vouliez dire quand vous avez annoncé que* Le Voleur *serait votre dernier film classique ?*

L.M.—Oui. Je crois que, pour moi, *Le Voleur,* c'est très précisément la fin... Je ne pense pas que je puisse aller plus loin dans cette direction sous une forme très elliptique et très pudique. Le film traite dans une écriture classique — quand je dis classique, je pense à la tradition classique de la littérature française — de problèmes personnels, mais d'une façon très retenue. J'avais envie d'exploser et de rentrer dans la réalité du monde contemporain. Aujourd'hui, mon aventure indienne est terminée. Je suis en train de réfléchir. Je vais sans doute revenir à la fiction mais je voudrais y revenir d'une autre façon. Je voudrais revenir en tenant compte justement de l'expérience et de tout ce que m'a apporté l'expérience indienne. Je voudrais pouvoir faire du cinéma où l'invention serait beaucoup plus au niveau de la prise de vue, du tournage qu'au niveau de la conception, de l'écriture, du scénario. En fait, ce qui m'a toujours intéressé, c'est le tournage proprement dit. Or, dans les films classiques, c'est presque une activité bureaucratique, c'est-à-dire qu'on exécute. Pour moi, l'invention, l'imagination, elle est dans le plan, elle n'est pas dans l'exécution.

Promotion du montage

L.B.—*Dans* Calcutta, *vous parlez beaucoup du découpage qui est pour vous une préoccupation. Je voudrais ajouter ceci : quel serait alors le rôle du montage et aussi du commentaire que vous y mettez ?*

L.M.—Dans ce genre de film, il est évident que le montage est d'autant plus important qu'il n'y a pas eu antérieurement un travail de réflexion. Il faut que le travail de réflexion se fasse quelque part. Alors *Calcutta,* c'est une expérience limite. Le montage est une mise en ordre de choses qui ont des structures déjà existantes. Je le répète, *Calcutta,* c'est un cas extrême parce qu'il n'y a pas de scénario. C'est donc une prise directe sur la réalité. On a même essayé que la réflexion ne se fasse pas à l'heure du tournage et que le tournage soit presque au niveau de l'inconscient, c'est-à-dire sans le filtre de la réflexion. Par exemple, on se trouvait à *Calcutta* dans

un endroit et une situation donnée. Je disais, on va tourner. Alors on prenait la caméra. On tournait sans réfléchir comment on allait tourner; on a essayé de prendre les choses d'une façon brute. Evidemment, il faut bien que la réflexion se passe quelque part. Alors la réflexion est reportée au moment du montage. C'est la raison pour laquelle ce film qui est un document, un constat brut a nécessité un montage très long parce qu'il y avait un certain nombre de choix à faire, de réflexions à apporter sur le matériel. Au lieu de réfléchir sur la réalité, on réfléchit sur la réalité filmée, sur la matière filmique. Naturellement, dans ce genre de film le montage devient d'une importance capitale et le commentaire aussi. Je me suis beaucoup interrogé sur le commentaire. Ma première idée me faisait rejeter tout commentaire. Je voulais aller jusqu'au bout de l'expérience de cinéma brut. Je voulais présenter une heure et demie d'images et de sons. Mais lors de quelques projections à Paris, je me suis rendu compte que les gens se posaient toutes sortes de questions sur certaines séquences précises. Alors pour que la séquence apporte un véritable éclairage, il fallait donner quelques informations sur la situation politique, économique, mais vraiment des faits et non pas des commentaires. Alors j'ai écrit ce commentaire qui est très réduit et consiste strictement en une énumération de statistiques, de faits, sans interprétation ni jugement. Ecoutez-le bien: ce sont simplement des phrases qui viennent de temps en temps et qui permettent de mieux comprendre ce qui se passe dans l'image et dans le son.

L.B.—*Est-ce que, dans l'ensemble, le film comprend une idée directrice? Est-ce que vous avez voulu montrer la pauvreté, la misère?...*
L.M.—Il n'y a pas d'idée directrice parce que l'on ne l'avait pas en tournant. Le film ne dit pas: on va vous expliquer *Calcutta.* Le film dit: on va vous rendre compte, on va vous transmettre notre expérience de trois semaines de tournage intensif à Calcutta. Par conséquent, il ne fallait surtout pas qu'il y ait une idée générale qui vienne après se plaquer artificiellement au montage. Au contraire, il fallait essayer de respecter ce mouvement d'improvisation dans ce flot d'images. Un peu comme la ville elle-même vous donne l'impression d'être un flot d'images contradictoires. Ce qui a été très difficile, c'est de faire du non-montage qui est beaucoup plus difficile à réussir que le montage. En somme le montage, c'est une dramatisation. Il consiste à rap-

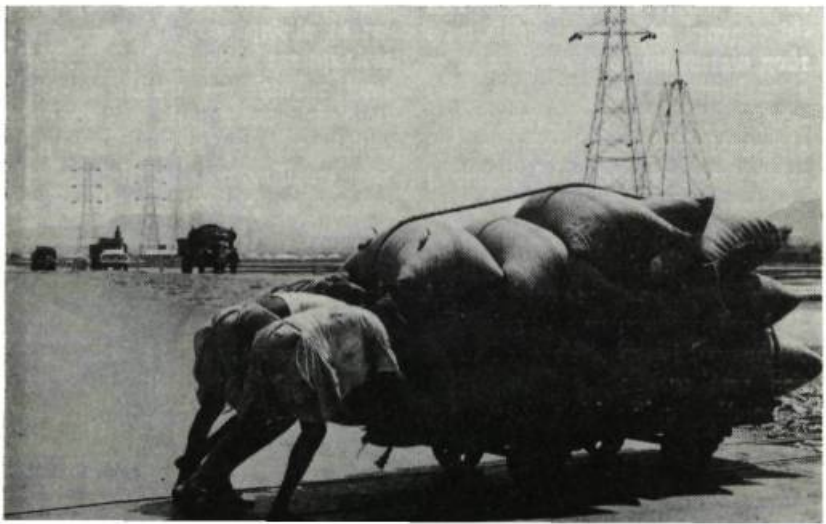
procher des images pour créer un choc ou une réflexion. On a essayé de garder cette espèce de flot selon un rythme très lent qui est le rythme indien. Le film ne prétend pas expliquer quoi que ce soit. Le film montre. Ce genre de films, donne une plus grande responsabilité au spectateur car il est beaucoup plus libre. On lui demande de faire une partie du travail de l'auteur. En fait, j'abdique une partie de ma responsabilité d'auteur pour le transmettre au spectateur. Le spectateur doit faire lui-même un effort de réflexion à partir de la matière finie au lieu de lui mâcher la besogne comme on a fait jusqu'à présent avec les documentaires. J'aurais pu très facilement montrer *Calcutta* autrement et en faire un discours. Je voulais surtout que ce soit le contraire d'un discours.

A Cannes

L.B.—*L'an dernier, vous avez contribué à faire arrêter le Festival de Cannes. Cette année vous y avez présenté* Calcutta. *Ne voyez-vous pas là une sorte de contradiction?*

L.M.—Non. Je suis allé à Cannes. Toutefois, je ne voulais pas y aller parce que je trouvais que c'était vraiment inutile. C'était presque de la provocation. Il se trouve que le film a été sélectionné par

Calcutta, de Louis Malle



la Commission de Paris, qui est une commission de professionnels, de gens qui ont beaucoup aimé le film et qui ont voulu que le film aille à Cannes. Pour le film, c'était une chance très importante de promotion internationale. Comme je voulais que le film soit vu par le plus grand nombre de gens, je n'avais pas le droit d'empêcher que le film aille à Cannes. A partir de ce moment-là, j'ai été pris dans un engrenage parce qu'il fallait que je présente le film, ce qui était normal. A la conférence de presse, on m'a attaqué. J'ai dit aux journalistes : écoutez, l'année dernière, en France, il y avait une situation révolutionnaire. La France entière était en grève. Il était inconvenable que le Festival de Cannes continue. C'était presque obcène de voir le Festival de Cannes continuer avec les flons flons, les starlettes, les soirées en smoking alors que la France entière était au bord d'une révolution. Il était parfaitement normal d'arrêter le Festival de Cannes. Nous avons demandé beaucoup de changements au Festival de Cannes. Nous avons obtenu certaines modifications. Nous allons encore nous battre pour en obtenir d'autres. Mais le Festival de Cannes, finalement, c'est un outil, c'est une foire commerciale. Le Festival de Cannes rassemble les gens qui proposent des films, qui éventuellement vont les distribuer dans le monde entier. Par conséquent, tant que le système du cinéma est ce qu'il est, je pensais que c'était ma place normale, présentant *Calcutta,* d'être à Cannes.

L.B.—*Pour finir, est-ce que vous vivriez sans cinéma?*

L.M.—Non. Je me suis posé souvent cette question, ces temps-ci. J'avais envie d'arrêter pendant quelques années. Je suis quelqu'un de très actif et de très curieux et mon besoin d'activité, ma curiosité s'expriment par le cinéma. Je n'ai jamais rien fait d'autre. J'ai commencé à faire du cinéma à dix-neuf ans et je n'ai jamais arrêté depuis. Je ne sais rien faire d'autre mais je voudrais que, de plus en plus, le cinéma soit pour moi plutôt que de sacrifier ma vie au cinéma. Je voudrais que le cinéma devienne une façon de vivre plus intensément. Je voudrais changer radicalement mes rapports avec le cinéma. Le cinéma doit devenir pour moi un moyen d'exploration et non pas une fin en soi.