

Rencontre avec Claude Miller

Léo Bonneville

Number 124, April 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50788ac>

[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. (1986). Rencontre avec Claude Miller. *Séquences*, (124), 22–27.

RENCONTRE AVEC

CLAUDE

MILLER



Photo Jacques Grenier

CLAUDE MILLER A SU ATTIRER L'ATTENTION de la critique dès son premier film *La Meilleure Façon de marcher* (1975). Depuis ce succès, il a fait des films qui ont pris le contre-pied du précédent. C'est ainsi qu'il travaille. Comme *Garde à vue* se passait dans un huis clos où se confrontaient deux hommes, en tournant *Mortelle Randonnée*, il a fait éclater l'espace. Avec *L'Effrontée*, il est revenu au film intimiste où une jeune fille est en proie à la rêverie. Bref, le cinéma de Claude Miller touche plusieurs genres, mais sans que le cinéaste cède à la facilité.

Léo Bonneville

Séquences — Vous avez été assistant de Godard et de Truffaut. Que vous ont appris ces deux cinéastes si différents l'un de l'autre?

Claude Miller — Godard nous a beaucoup influencés dans les années 60, mais les enfants de Godard, ce n'est peut-être pas très intéressant. Il y a des cinéastes dont l'influence est intéressante, mais d'autres ont un univers tellement particulier, tellement clos, qu'essayer de les imiter, c'est presque impossible. Comment imiter Godard ou Resnais? Ce sont des cinéastes sans postérité possible. Truffaut ce n'est pas pareil. Il a une ouverture plus grande. C'est moins un système clos. Je peux dire que, pour mon dernier film, François Truffaut est très derrière *L'Effrontée*. Tout ce qu'il a pu dire, surtout dans les dernières années de sa vie, concernant le style, se ramène à retenu qu'il faut que le metteur en scène s'efface derrière son sujet. Il ne faut pas qu'il fasse le paon. Le metteur en scène doit aimer suffisamment ses personnages et l'histoire qu'il raconte pour qu'il ne fasse pas d'effets supplémentaires en soulignant avec des traits rouges (des travellings à toute vitesse). Voilà, pour moi, une influence de François Truffaut.

— Vous avez commencé votre carrière par des courts métrages: *Juliet dans Paris*, *La Question ordinaire*, *Camille*. Qu'avaient en commun ces trois films?

— Ils avaient en commun un côté provocant. C'est sans doute l'apanage de toute oeuvre de jeunesse. Ces films étaient très violents. En fait, les gens ont pu croire que j'étais un provocateur qui faisait des films pour faire peur aux gens. Avec un certain recul, je me rends compte que c'était plutôt, chez moi, une façon d'exorciser des

phobies, des traits de jeunesse.

— Aviez-vous des modèles particuliers?

— Non. Comme j'ai toujours aimé des choses différentes dans le cinéma, je ne peux pas dire que j'avais des modèles. Pour ces courts métrages, peut-être que j'imitais *plastiquement* la façon de filmer de Godard. Je sais que je l'imitais parce que c'était plus facile. J'avais l'impression, à bon compte, que je faisais des choses artistiques. Cela m'évitait la corvée de faire vraiment de la mise en scène.

— Comment est né le scénario de *La Meilleure Façon de marcher* (1975)?

— Le film est né d'une rage, d'une colère. C'est-à-dire contre toute forme d'intolérance, qu'elle soit d'ordre racial ou sexuel. Disons que je ne supportais pas l'espèce d'intolérance que je constatais dans un cercle d'amis vis-à-vis de l'homosexualité. Bien que je ne sois

pas homosexuel, je trouvais très déplaisant la façon dont certaines personnes parlaient de cela et je trouvais que cela s'assimilait au racisme. C'est une chose qui m'avait fait du mal, alors que je n'étais pas directement concerné. Mais peut-être que j'étais directement concerné par le problème du racisme et que je l'ai transposé, comme une métaphore, dans le domaine de la sexualité. Ce n'était pas conscient. Je m'en aperçois en vous en parlant. Je suis en train de raisonner tout haut.

— Vous avez travaillé avec Luc Béraud sur ce scénario. Comment procédez-vous?

— Il s'agit de trouver un sujet d'intérêt pour les deux collaborateurs. Travailler ensemble, cela veut dire beaucoup de discussions préalables pour aboutir plus ou moins ensemble à une structure dramatique. Par contre, à partir du moment où la structure

La Meilleure Façon de marcher



est faite, chacun travaille les scènes tout seul. Ensuite, on se revoit et on fait une critique de l'un par l'autre afin d'arriver à une sorte de mixage des deux traitements.

— **Ce travail demeure-t-il au seul plan du scénario ou passe-t-il au plan du découpage?**

— Cela demeure au plan du scénario exclusivement.

— **Dans ce premier film, y a-t-il une part d'autobiographie?**

— Oui, à partir du moment où on parle d'humiliations. Je crois que l'enfance est un âge où les humiliations que vous subissez vous marquent terriblement et vous poursuivent toute votre vie, même si cela n'est pas conscient. Je pense que si l'on remonte à la surface, à travers cet emballage qui m'était étranger autobiographiquement, mes propres souvenirs douloureux — l'enfance c'est un âge où les peurs, les angoisses sont très fortes — me sont revenus. Mais je crois que cela est vrai également pour Luc Béraud.

— **Votre film laisse beaucoup d'avenues de réflexion. Aimez-vous l'ambiguïté?**

— Je ne sais pas si je l'aime, mais cela m'est naturel. J'avais, à l'époque, un sens très large de la relativité. J'ai toujours tendance à penser que les vérités ne sont pas unes. Elles sont multiples car tout phénomène accuse plusieurs facettes. Disons que cela correspond à ma façon de voir les choses. L'ambiguïté, c'est la vie même. On n'est jamais quelque chose uniquement ou alors on n'est pas très intéressant.

— **Comment en êtes-vous arrivé à tourner *Dites-lui que je l'aime* (1977)?**

— C'est l'adaptation d'un roman de Patricia Highsmith, romancière américaine. Je connaissais le roman

bien avant d'écrire le scénario de *La Meilleure Façon de marcher*. J'avais envie de faire ce film depuis longtemps.

— **Vous travaillez avec un story-board?**

— Cela m'est arrivé une fois à propos de *Garde à vue*. *Garde à vue* se passe dans un seul décor. Mon inquiétude était que l'oeil s'ennuie et que le spectateur se lasse. Je voulais, avant de commencer le tournage, trouver des rythmes visuels dans l'espoir que l'oeil ne s'ennuie pas. Je préférerais faire tout sur dessin pour chercher des rythmes qui donnent au film une certaine tension visuelle.

— **Vous êtes bon dessinateur?**

— Ce n'est pas moi qui ai fait le story-board. C'est un dessinateur qui l'a fait sous ma direction.

— **Pourquoi, dans la seconde partie de *Dites-lui que je l'aime*, avez-vous renoncé au suspense policier qui existait pourtant dans le roman?**

— C'est pour une raison esthétique. En fait, l'intrigue criminelle ne m'intéressait pas tellement. Ce qui m'intéressait, c'était plutôt le cas pathologique, l'histoire d'amour avec un côté obsédé sentimental qu'avaient les personnages. Toute la deuxième partie du roman dans laquelle se déroule l'enquête, ça ne me passionnait pas beaucoup. De plus, comme je dis toujours, les flics français ne sont pas très cinématographiques comme les flics américains. Ce qui m'intéressait dans cette histoire, c'était surtout le développement de la pathologie amoureuse de Gérard Depardieu. J'ai gauchi le scénario pour accentuer davantage les choses vers cela.

— **Le public a-t-il répondu à votre attente: autant par l'assistance que par la compréhension?**



Dites-lui que je l'aime

— C'est un film qui a plutôt connu un échec. Avec le recul, je crois comprendre pourquoi. C'était un film tellement douloureux. Pierre Billard écrivait: « On n'a pas le droit de donner au public un bol de vinaigre. » Il ne voulait pas dire par là que le film manquait d'intérêt; il le trouvait même très intéressant. Il se demandait pourquoi torturer le public. Les gens ne viennent pas au cinéma comme à la chambre d'inquisition pour être écartelés. Ce n'était pas tout à fait faux. Je crois comprendre que même si je veux administrer une potion amère, il faut l'enrober avec quelque chose de sucré.

— **Qu'est-ce qui vous intéressait dans *Garde à vue* (1981)?**

— C'est le sujet. Encore une fois, il y avait quelque chose qui se rapprochait de *La Meilleure Façon de marcher*. C'était le cas de quelqu'un (l'accusé: Michel Serrault) qui avait un univers secret qui touchait à une sexualité plutôt inavouable, car elle portait sur des choses graves en rapport avec des enfants. L'ambiguïté restait entière. Je crois qu'il est terrible pour un homme, quel qu'il soit, de faire l'expérience d'être accusé et être mis en jugement devant la honte publique sur des choses qui sont du

domaine des profondeurs. C'est ce qu'on connaît de plus horrible au monde, parce qu'il n'y a aucune justification possible. Si on est un monstre, on peut l'être sans aucune responsabilité malheureusement. Bien sûr, il faut protéger la société, il faut protéger les mineurs. J'ai essayé de me mettre à la place de quelqu'un qui est un pervers sexuel et qui l'est parce qu'il l'est, comme on a les cheveux blancs ou les cheveux noirs. Et qui est accusé devant la société et qui est obligé d'avouer ces choses-là. Je trouve cela pathétique et même tragique.

— **Quand vous vous servez d'un livre existant pour tirer un film, avez-vous conscience de toujours faire du cinéma d'auteur?**

— Oui. J'en suis arrivé au point où je me fous de dire si c'est un cinéma d'auteur ou non. Par contre, ce que je revendique, c'est de ne faire que les choses dont je n'ai pas honte et que j'ai envie de faire. Si c'est ça être auteur, je suis auteur. Par exemple, je sais très bien que si j'ai dit oui au producteur, c'est précisément pour ce thème dont je viens de parler et qui entre dans les choses qui me motivent à faire du cinéma et à raconter une histoire. Même dans des films qui sont des commandes, du moment que j'y glisse mes préoccupations, mes passions, je suis aussi motivé que pour *L'Effrontée* et *La Meilleure Façon de marcher*.

— **Trouvez-vous alors que vous êtes restreint, retenu?**

— Pas du tout. Je me sens aussi à l'aise. J'ai appris malgré tout, en faisant *Garde à vue*, à composer avec des producteurs qui avaient envie d'un certain produit, alors que j'avais personnellement envie de mon produit. Cela était bon pour mon apprentissage professionnel de

savoir composer avec eux et d'arriver quand même à un produit dont je n'ai pas à rougir.

— **Pour *Garde à vue*, avez-vous suivi rigoureusement la trame du roman et avez-vous conservé la règle des trois unités: lieu, temps, action?**

— Oui, pour la règle des trois unités, sauf que j'ai inclus des flashes (images mentales). Le film suit très fidèlement le roman, sauf que le personnage de l'accusé, interprété par Michel Serrault, est dans le roman quelqu'un de beaucoup plus modeste, un petit employé battu par la vie. Ce n'est pas le notaire brillant qu'on trouve dans mon film.

— **Pour ce film, avez-vous tourné différemment?**

— J'ai l'impression de faire toujours pareil. Dans un découpage, je procède très logiquement. J'essaie de mettre l'accent, soit par un gros plan, soit par un plan rapproché, c'est-à-dire sur ce qui est important de faire ressentir ou comprendre. Cela est toujours intimement lié au récit.

— **Les dialogues de Michel Audiard ne vous gênent pas?**

— Pas un tout. Une grande partie du succès de *Garde à vue* revient à Michel Audiard qui a écrit des dialogues très brillants et qui font partie du plaisir que prend le public. Ce n'est pas seulement la mise en scène.

— **Vous êtes modeste.**

— Non. Il faut faire attention. Il y a une grande déification des metteurs en scène qui vient des *Cahiers du cinéma* et de la Nouvelle Vague. Le metteur en scène, en dernier recours, est le responsable du film. Mais il faut tenir compte qu'on fait un art très collectif. Il y a beaucoup de créativité artistique dans le cinéma.

— **C'est difficile de diriger des**

acteurs aussi importants que Lino Ventura et Michel Serrault?

— C'est délicat. Il faut apprendre à être humble et à être malhonnête. Je m'explique. Il faut être humble avec ces gens-là parce que ce sont des artistes. Ils ont une créativité eux aussi. Il n'y a aucune raison qu'ils ne l'expriment pas. Mais ce que j'aime, c'est de voler leurs qualités artistiques.

— **Est-ce que cela demande des accords avec les acteurs ou acceptent-ils volontiers votre point de vue?**

— Parfois, ils acceptent; parfois ils n'acceptent pas volontiers. Tout cela demande une discussion, une composition.

— **Des concessions?**

— Rarement. Des fois, je peux laisser croire que j'en fait, mais j'essaie toujours d'en arriver à mes fins.

— **Votre dernier film, *L'Effrontée*, provient-il d'un roman?**

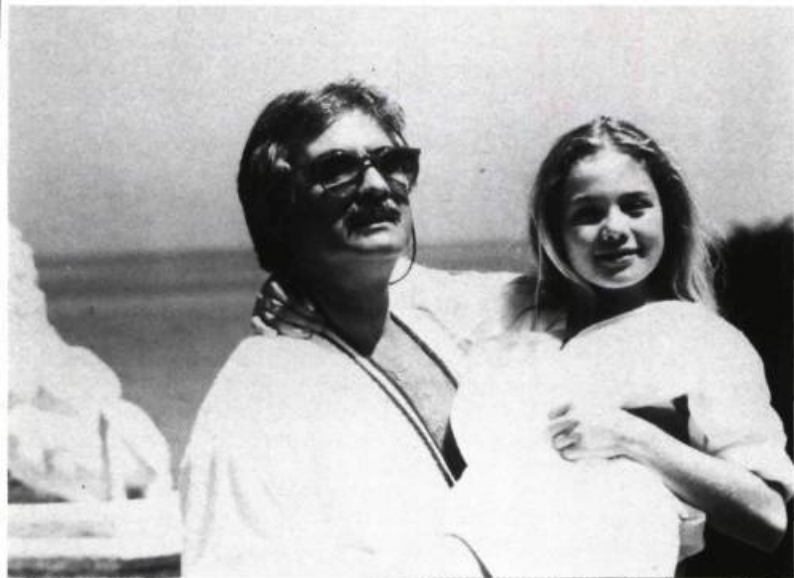
— C'est un mélange. Il provient de mes souvenirs personnels, des souvenirs personnels de ma femme qui a travaillé au scénario et de beaucoup de choses tirées de la littérature que j'aime.

— **Pourquoi ce titre?**

— Je sais qu'aujourd'hui le mot est déformé. Si on me pose la

Garde à vue





L'Effrontée

question, c'est que les gens ne trouvent pas qu'elle est si effrontée que ça. Mais si vous ouvrez le dictionnaire, vous trouvez: qui n'a pas honte de ses désirs; qui n'a pas le rouge au front à cause de ses désirs. Cela correspond bien à Charlotte.

— **Votre personnage de Charlotte est vraiment insupportable parce que toujours insatisfaite. Elle semble ne pas être bien dans sa peau. Personne ne sait ce qu'elle veut au juste.**

— Une enquête circonstanciée me fait vous répondre que toutes les filles, mais toutes les filles de cet âge, sont comme ça. Et ce n'est pas un problème de famille. J'ai bien fait attention de montrer un père merveilleux qui adore sa fille, qui est toute tendresse pour elle, mais il n'a pas les mots pour le dire. Donc ce n'est pas un problème de conflit d'une jeunesse avec un

entourage de vieux. Cela ne m'intéressait pas, car ce sujet a été traité mille fois. Ce qui m'intéressait, c'est le transfert du bouleversement d'ordre physique (qui se passe dans le corps d'une jeune fille de quatorze ans) et de montrer le résultat à l'extérieur. C'est vrai qu'elle ne sait pas ce qu'elle a. Ce qu'elle a, c'est qu'elle est en train de changer, de devenir une femme. C'est un énorme bouleversement. C'est l'âge où les filles sont comme ça: des emmerdeuses. Elle trouve que rien n'est bien. Elle dit que la maison la plus moche, c'est la sienne. Bien sûr, elle ne vit pas dans un palais. Mais il y a bien plus de chaleur humaine dans sa maison que dans celle de la pianiste.

— **Peut-être rêve-t-elle d'être comme la jeune pianiste, Clara Bauman?**

— C'est un leurre. Charlotte est à l'âge où l'on croit qu'ailleurs l'herbe

est plus verte. C'est vrai et c'est bien. D'être avide et désirant, même si c'est un leurre, c'est fondamental. C'est ce qui nous fait avancer dans la vie. La vie est faite d'additions de désillusions et de rêves de jeunesse. C'est ce qu'on appelle l'apprentissage de la vie.

— **Pensez-vous que son rêve de partir la guérirait?**

— Pas du tout. Puisque c'est un état naturel. Ce qui va la guérir, c'est de passer à quinze ans, puis à seize ans, etc. C'est un moment particulier de la vie. Je ne sais pas moi-même jusqu'à quel point Charlotte croit qu'elle va partir. Ce qui l'intéresse, c'est de faire croire qu'elle va partir. Cela lui donne une identité, une importance, en disant que Clara Bauman l'aime beaucoup, que Clara Bauman veut qu'elle s'associe avec elle. Cela lui pose et lui donne une importance.

— **Ne vit-elle pas une certaine féerie qu'elle s'inventerait intérieurement?**

— Elle vit dans son monde intérieur. Elle prend ses désirs pour des réalités, ce qui est typique de l'immaturation de son jeune âge.

— **Dès le début, vous posez le problème. Quand Charlotte voit la jeune pianiste, elle est déjà emballée par son triomphe. Mais il y a un décalage entre elle et Clara Bauman. Conséquemment, on prévoit un conflit intérieur chez Charlotte. Le film se déroule normalement jusqu'à ce qu'elle renonce à rejoindre Clara Bauman.**

— C'est une désillusion.

— **Qu'advient-il d'elle après cette désillusion?**

— Quand on écrit sur les enfants, j'aime bien que ce soit ce qu'on appelle un roman ou un film d'apprentissage. Je crois tout simplement que Charlotte peut dire comme à la fin du roman ou du

film *Zazie dans le métro* « J'ai vieilli ». Qu'est-ce qu'elle est devenue Charlotte? Elle a vieilli. Pourquoi? Quand elle va voir le petite Lulu à l'hôpital, que lui dit-elle? Elle lui dit: « Jamais j'ai voulu partir ». Elle fait un pieux mensonge. Ce qu'elle n'aurait jamais fait auparavant. Auparavant, elle disait: « Je veux partir ». Elle est méchante, elle est involontairement cruelle. Qu'est-ce qui prouve qu'elle a vieilli? Elle se rend compte qu'elle peut faire de la peine aux autres. On relève une sorte de sagesse naturelle et une sorte de noblesse chez elle. Jamais elle n'a voulu partir. C'était pour embêter les autres. Quand on commence à dire cela, c'est qu'on commence à passer à un stade de conscience.

— **Comment avez-vous trouvé Charlotte Gainsbourg pour jouer ce rôle?**

— L'an dernier, j'écrivais le rôle sans évidemment savoir qui allait l'incarner. Puis, j'ai vu un film,

Paroles et musique dans lequel Charlotte Gainsbourg avait un petit rôle. Elle était exactement physiquement le genre de gamine que je décrivais.

— **Je viens de voir *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda. Je trouve qu'il y a des ressemblances entre Mona et Charlotte. Toutes deux sont des j'em'en-foutistes et des individualistes.**

— L'individualisme, c'est naturel à l'homme. D'ailleurs, l'enfant se caractérise par le manque de censure. C'est là que les choses essentielles du caractère humain se manifestent et de façon la plus forte durant la jeunesse.

— **N'y a-t-il pas chez Charlotte un souci inhérent de liberté?**

— Oui, mais ce n'est pas à ce niveau. Elle est à l'âge où l'on est avide de connaissances, de connaître mieux le monde. C'est la curiosité de vivre.

— **Est-ce aussi un rejet de ce qu'elle a pour rechercher autre chose?**

— Oui, bien sûr, ce qu'elle a elle

l'a.

— **Mais elle n'est pas satisfaite.**

— À cet âge, on n'est jamais satisfait. On a le monde devant soi que l'on ne connaît pas. On rencontre une classe sociale qui est autre que la vôtre. On découvre la sexualité qu'on veut connaître. On n'a rien connu à treize, quatorze ans.

— **Y a-t-il un souci d'indépendance?**

— Pas nécessairement. Elle serait peut-être prête à devenir l'esclave de Clara Bauman, si elle le lui proposait. Ce qui l'intéresse, c'est ce qu'elle n'a pas. Tout ce qu'elle n'a pas, elle pense que c'est mieux que ce qu'elle a.

— **Avez-vous des projets?**

— Je n'ai pas de projets immédiats. Cependant, si cette « effrontée » plaît au public, je pense que je n'en ai pas fini avec elle. Cela m'intéresse de la reprendre à vingt ans pour savoir ce qu'elle est devenue et pour traiter d'un autre aspect de la vie d'une femme.

L'Effrontée

