Document généré le 25 sept. 2024 23:30

24 images

Entretien avec Bertrand Bonello

Philippe Gajan

Numéro 109, hiver 2002

URI : https://id.erudit.org/iderudit/23955ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer ce document

Gajan, P. (2002). Entretien avec Bertrand Bonello. *24 images*, (109), 4–9.

Tous droits réservés © 24 images, 2001

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/

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/

BERTRAND BONELLO

Deuxième long métrage de Bertrand Bonello après *Quelque chose d'organique*, *Le pornographe*[1] est l'un des films français les plus singuliers de ces dernières années. D'abord parce que c'est un film politique, au sens fort du mot. Qui plus est, un film politique qui utilise la pornographie comme angle d'attaque. Et surtout parce que le politique n'émane pas dans son cas d'une situation sociale particulière comme quasiment tout le cinéma français d'auteur actuel, mais bien plus d'une réflexion contemporaine sur la société française encore et toujours post-soixante-huitarde, mais peut-être plus pour longtemps. Rencontre avec un musicien de formation, qui a décidé un beau jour que mieux valait continuer à se poser des questions sur la morale et l'esthétique que de finir comme musicien de studio au côté de Vanessa Paradis.

© JACQUES DUFRESNE

PROPOS RECUEILLIS PAR PHILIPPE GAJAN

Tout d'abord une question qui s'impose face à un film aussi dense: d'où vient le projet du* Pornographe*?

Ça ne vient pas du tout de l'idée d'une histoire en tout cas! À l'origine, je crois qu'il y avait une première question: Peut-on faire une belle scène porno? Une question que se posent paradoxalement des gens qui ne travaillent pas dans la pornographie. Wenders disait: «Moi, je ne ferai jamais de scènes porno mais si j'en faisais une, elle serait belle». Par la suite seulement, j'ai pensé que ça pouvait donner lieu à une histoire et qu'un homme dans la cinquantaine qui travaille dans le cinéma pourrait être le vecteur principal pour tenter de répondre à cette question. D'ailleurs la première version du scénario n'était pas très «scénaristique», c'était un récit, ou plutôt un tourbillon sous forme d'associations, sans idée de synopsis, de traitement, à la Thomas Bernard, un enchaînement, un paquet de questions. Est-ce qu'alors c'était plus intéressant d'y répondre par le biais d'un pornographe que par celui du cinéma d'auteur? Oui, parce que je crois qu'il y a là quand même des codes. Et la question «Est-ce qu'on peut faire une belle scène porno?» est alors devenue «Est-ce qu'on peut changer les codes?» De là est née l'idée d'un court métrage, les vingt premières minutes du film: un homme prend un café avec sa femme, il va travailler, il essaie quelque chose, ça ne marche pas, il rentre dîner, etc. J'ai donc essayé de le monter comme court métrage. Ça n'a pas fonctionné, personne n'en a voulu. Mais j'ai continué à vivre avec: l'homme rentre chez lui, qu'est-ce qui se passe? En fait c'est toujours ça, la question: Qu'est-ce qui se passe? Donc, il est pornographe, il ne travaille plus depuis longtemps. Qu'est-ce que ça signifie être pornographe dans la vie, aujourd'hui? Il a une femme, un gamin... Qu'est-ce que ça peut provoquer, quel est son rapport au monde? J'avais l'idée d'un personnage un peu kaurismäkien, très digne, confronté à quelque chose qui ne l'est pas, la pornographie. Puis les questions s'enchaînent. Le fils apparaît: Qu'est-ce que c'est d'avoir 17 ans aujourd'hui? Le père et le fils se retrouvent... Et ainsi de suite.

Jean-Pierre Léaud et Ovidie.

Autour de cette trame linéaire viennent se greffer mille et une autres questions qui dessinent un rapport à la société se déroulant sur au moins trente ans...

Oui, mais au départ ce n'était pas du tout là. Je suis parti d'un tout petit récit, et ce n'est qu'en le relisant que je me suis aperçu que ce rapport à la société faisait partie des questions que je me posais. Je suis né en 1968 et c'est quelque chose qui a été très lourd à porter. J'ai trop entendu dire que j'étais un enfant de la révolution, etc. Et face à cela on ne peut rien faire, car tout a déjà été fait. C'est très difficile à porter et cela m'a amené à me questionner sur la position de l'homme libre. D'une certaine façon, on se définit toujours en rompant avec ses aînés mais les gens qui se définissaient autour de moi avaient des idées que je trouvais absolument terribles. Je pense que dans toute ma vingtaine, cela m'a énormément pesé. Je me disais: ça va être quoi notre territoire, nos idées?

Ça donne un film qui parle au départ d'un type qui démarre sa carrière à la fin des années 60 et qui aboutit à son fils. Il y a là forcément un point de vue qui se dessine sur la société, je vais dire française parce que je ne veux pas m'avancer plus loin. Mais encore une fois, ça n'est apparu plus tard que progressivement, ça devenait très présent dans le film, bien au-delà du discours politique des jeunes garçons par exemple. Disons peut-être comme idée de la fin des utopies.

Est-ce que le film doit dès lors être considéré comme un constat pessimiste sur notre société?

Optimiste, pessimiste... ce sont des mots un peu étranges, une forme de «théâtralisation» de la société. Je préfère les mots espoir ou désespoir... Disons pourtant que les générations précédentes ont toujours voulu construire un monde meilleur pour leurs enfants et que c'est la première fois qu'on entend des parents dire: «On vous laisse dans un monde pire que celui qu'on a connu». Et ce n'est certainement pas un constat très optimiste! Pour ma part, j'ai vraiment senti ce basculement. Je pense que dans l'histoire, c'est quelque chose d'absolument nouveau. On disait à la fin du XIXe siècle qu'au XXe siècle il n'y aurait plus de guerres, et plus de maladies. Résultat, tout semble aller de plus en plus mal. Avec, en conséquence, la montée de la nostalgie. La société, et notamment celle du divertissement, glisse vers l'abrutissement général, et c'est vrai que cela me terrifie car tout nous pousse vers l'absence de pensée.

Est-ce que c'est pour ça qu'un musicien de formation choisit un beau jour le cinéma comme mode d'expression?

C'était une idée, mais pas une idée raisonnable puisque je n'étais pas du tout cinéphile. J'ai vraiment commencé à voir des films quand j'ai commencé à en faire, à 22 ans. Je n'étais pas du tout un rat de cinémathèque, je n'ai pas fait d'école de cinéma, je n'ai pas été assistant. Donc, une idée, peut-être même une idée prétentieuse: le cinéma, c'est l'art du siècle, l'art le plus complet; réussir dans le cinéma, réussir à faire un film, c'est maîtriser à la fois une industrie et un art et c'est parcourir un territoire fascinant comme représen-

tation du monde. De plus, j'étais un peu frustré musicalement et je me disais: «J'ai 20 ans, 21 ans, qu'est-ce que je vais faire, je démissionne du studio? Dans dix ans, je vais jouer avec Vanessa Paradis, rien de très glorieux... Si je ne sais pas ce que je vais faire, il faut au moins que je sache à quoi j'ai envie de réfléchir». Et faire de la mise en scène devenait pour moi l'occasion de réfléchir à la morale et à l'esthétique. À ce moment, ça ne pouvait pas me faire de mal de vivre quotidiennement avec ces deux questionnements. C'était rassurant de me dire que même si je n'arrivais à rien, au moins je me serai posé ces questions-là. Et puis il y avait le problème de l'apprentissage. Le cinéma ne s'apprend pas de façon didactique. Moi, il y a deux mots que je me répète à chaque jour de tournage: rigueur et liberté. J'apprends plus en me répétant ces deux mots toute la journée qu'en regardant des films.

Cela nous ramène à la première question: «Est-ce qu'on peut tourner une belle scène porno?»

D'abord, il faut dire que personnellement ce n'était pas une question qui me gênait. Les films porno comme ils sont là ne me gênent pas. Je comprends leur utilité, leur fonctionnement. Par contre, il faudrait savoir ce que c'est qu'une scène porno. Est-ce que c'est le film qu'on se passe le samedi soir pour s'exciter ou alors est-ce que c'est une scène de sexe «explicite», comme on dit. Pour moi, ce sont deux choses différentes. Dans le film de Patrice Chéreau par exemple, il n'y a pas de pornographie. Il y a du sexe explicite et les gens disent: «Ah oui, la mode de la pornographie!» Ça n'a pourtant rien à voir! Peut-être que dans un certain cinéma on en arrive à montrer de plus en plus de sexe, mais ça n'a rien à voir avec la pornographie. D'où la confusion grandissante dans la tête des gens. À la limite on peut dire qu'il y a de la pornographie dans mon film parce qu'il s'agit d'un pornographe au travail, parce que, quand le producteur prend le film en main, c'est pour faire un film porno. Mais chez Breillat ou Chéreau, il n'y a pas de pornographie.

Mais dans* Le pornographe, *il n'y a pas de «belle scène porno».

Non! À la limite, on voit Léaud qui essaie: le cadrage, la mise à distance, le montage, on voit comment il cherche à filmer l'éjaculation de façon intime, sans l'explosion finale au visage. Mais, dans un film porno, c'est impossible. Car si l'éjaculation n'est pas montrée, il n'y a plus rien. C'est un peu comme le coup de feu lors du duel final dans un western, ça met fin à la scène. Le personnage de Léaud aurait voulu que cet événement soit intime, que la fille dise «je t'aime» pendant l'acte. C'est là que réside le danger: le spectateur pourrait se reconnaître parce que ça va lui rappeler sa propre intimité. Et c'est la dernière chose qu'il faut faire pour provoquer l'excitation. Au contraire, tout est mis en œuvre pour éviter l'identification du spectateur: le comédien qui joue très mal — évidemment ces gens n'ont pas de formation de comédien —, le film monté en quatre jours, etc. À partir de là, puisque tout sonne faux, il est possible de se concentrer juste sur le sexe. C'est un code très important. Si, par exemple, le film propose un personnage féminin extraordinaire, à un moment donné le spectateur peut s'identifier, se dire: «Tiens, elle me fait penser à ma fiancée». Et ça, c'est le pire qui puisse advenir. Il faut tout effacer, y compris les visages. Jusqu'à ces coupes de cheveux qu'ils adoptent participent de ce code. Peu importe que ce soit X ou Y, ce sont juste des corps. Le spectateur peut alors devenir lui-même son propre pornographe. Il va pouvoir projeter, sur ces espèces d'organes emboîtés, ce qu'il souhaite. Et là, ça commence à marcher... C'est assez fascinant comme principe même si ce n'est probablement pas aussi intellectualisé que ça.

Le pornographe *n'est pas un film porno. Pourquoi, dès lors, avoir voulu aller jusqu'au bout de cette scène de tournage pornographique «explicite»?*

Pour plusieurs raisons. D'abord parce que c'était le quotidien de mon personnage au travail: comment il parle à son actrice, les problèmes avec le producteur, les cadrages, etc. Ne pas montrer ce vers quoi ça converge aurait été purement un effet de style. Au contraire, le montrer est normal pour moi, presque anodin comme ça l'est pour lui puisque c'est son métier. Deuxième raison, je pense: la scène a une valeur plus dramatique que pornographique. C'est l'échec de quelque chose. Évidemment, il y a toujours la possibilité de suggérer mais alors elle devient une idée, elle devient théorique et encore une fois c'est un effet de style. Là, en regardant Jean-Pierre, je suis triste parce que je vois ce qu'il a en face de lui, je comprends pourquoi quelque chose s'écroule pour lui. Il baisse les yeux et j'ai de la peine. C'est vraiment un champ-contrechamp. À ce moment, mon personnage représente quelque chose d'assez digne parce que c'est un homme de cinquante ans qui essaie de continuer comme il peut, du mieux qu'il peut, etc. Et, face à lui, il y a cette scène de cul qui est censée représenter un truc obscène. D'où l'emploi du champ-contrechamp. Car si le champ n'existe plus, alors le contrechamp n'est plus tenu par rien, il est tout «mou». Enfin, troisième raison, même si elle ne devrait pas entrer en ligne de compte par rapport à la mise en scène du film, c'était de m'opposer à l'association pornographie/film sulfureux. Pour moi, montrer cette scène était justement ne pas être sulfureux. Au contraire, appeler son film ***Le pornographe*** et y intégrer des scènes de tournage pornographique sans les montrer, ç'aurait été se servir de la pornographie comme quelque chose d'un peu malin. Ici, il n'y a plus rien de malin, tout est plat, et, dès lors, on ne se pose plus la question. Peut-être qu'effectivement naît une sorte de tension quand arrive cette scène: elle est assez longue, filmée en plan-séquence, etc. Mais c'est la tension du metteur en scène qui est en jeu. Il est assis, il regarde sa scène et c'est ce qu'on voit. On n'est pas tendu parce qu'il y a pénétration, on est tendu parce qu'on accompagne Léaud.

Dominique Blanc et Jean-Pierre Léaud.

Père et fils (Jérémie Rénier).

Trois raisons qui finalement traversent le film en entier: le rapport au cinéma (comment filmer), le rapport à la dramaturgie (ce qu'on dit) et le rapport à la société.

Oui, la pornographie pour la scène de sexe explicite, ce n'est pas le film. Mais la pornographie, comme trajectoire, comme trajectoire vers la fin des utopies, là est le film. Mais, encore une fois, ça n'était pas quelque chose de voulu. On ne voit réellement son film qu'au moment de la copie zéro. Avant, on ne voit rien, on ne sait pas, pas complètement en tout cas. C'est Giacometti qui disait: «Je peins pour voir ce qui va apparaître». On peut évidemment toujours décider de suivre un modèle: «Je vais prendre ça comme modèle, je vais le peindre». Mais qu'est-ce qui va apparaître? Est-ce que c'est le modèle justement, ou est-ce que c'est autre chose? Si c'est autre chose, tant mieux. C'est là que ça peut commencer à exister. Si c'est le modèle qui apparaît, alors je n'y vois pas grand intérêt.

Est-ce qu'on peut dire que la pornographie a changé aujourd'hui?

Les jeunes qui travaillaient avec moi sur le film ont choisi la pornographie en se disant: «Nous, on va changer des choses, c'est fini le cinéma porno à papa...» Cela dit, je ne sais pas ce que ça va donner. L'évolution de la pornographie, c'est un peu comme ce qui sépare le père et le fils dans le film. Il y a eu une explosion, une raison sociale, politique *et cætera*, et puis tout ça s'est transformé en industrie... Maintenant d'autres, plus jeunes, s'en emparent — Ovidie a 20 ans, par exemple. Et le passé du cinéma porno ne l'intéresse pas. Elle arrive, elle a envie de faire ça pour des raisons extrêmement précises, des raisons à la fois politiques et artistiques. C'est un peu comme entre moi et Jérémie Rénier. Moi, je suis né en 1968. Donc, pour moi, 68 c'est un poids; lui, il est né en 1980 et 68, c'est dans les livres d'histoire. Il a la possibilité de balayer tout cela. C'était important pour moi de ne pas prendre quelqu'un de mon âge, quelqu'un de 30 ou 32 ans, mais quelqu'un de plus vierge que cela. D'abord je trouve ça beaucoup plus beau de prendre un gamin de 18 ans parce que tout est possible pour lui, c'est l'âge des possibles. Parce que nous, déjà on a fait des choix, on est déjà un peu marqué, on va vers la tombe.

Pourtant, le groupe autour de Jérémie Rénier dans le film semble extrêmement proche de la tombe de par ce choix étonnant de se taire, un choix terrifiant.

Pourquoi pas? La phrase que j'ai peut-être le plus entendue lors du casting était la suivante: «Je refuse d'être politisé, mais à la limite je voudrais bien être politique. Simplement, je ne sais pas comment faire.» Certes, pour l'instant, ils ne vont pas le traduire de cette façon: soit ils réagissent en individualistes purs, du type «je ne crois plus du tout à l'idée de la solidarité, ça c'est le passé, je vais d'abord me "sauver" moi-même et peut-être qu'en étant meilleur je vais aider les autres en montrant l'exemple», soit c'est le mouvement «batte de base-ball».

Pourtant ce choix a déjà été vu par des philosophes ou d'autres comme un acte révolutionnaire ultime! Dans ***Persona***, l'actrice arrête de parler complètement. Bergman expliquait que c'était pour lui

l'acte de contestation suprême. Et en effet, je trouve ça extrêmement violent, car comment répondre? Celui qui se tait n'offre plus de prise. C'est toujours ça en fait dans le film! Plus j'en parle, plus je m'en rends compte: comment exister? Peut-être que la seule manière de redonner du sens aux choses, c'est de se taire pour les renommer. Le téléphone portable en France a évacué les deux seuls moments où les hommes étaient un petit peu seuls, donc confrontés à des choses qui pouvaient d'abord les effrayer mais aussi peut-être les construire: marcher dans la rue, s'asseoir aux terrasses des cafés... Non pas qu'ils aient des choses à dire, mais au moins ça leur évite de mesurer le vide de leur existence. Et ça, c'est une image terrifiante.

Un sentiment habite le pornographe. Je pense à cette scène où enfin le pornographe se livre à une forme de confession à quelqu'un d'anonyme pour lui comme s'il souhaitait conjurer ce vide.

Pascal disait que le malheur de l'homme est qu'il ne peut pas rester seul dans une chambre. Je pense que mon personnage essaie le retrait jusqu'au moment où arrive le désir de la confession. La scène commence comme une conversation ou une interview puis se transforme en confession. À ce moment, son fils n'est plus là, il ne peut plus lui parler, pas plus qu'à sa femme ou à son ami. Il y a alors cette figure de la journaliste, figure un peu anodine et parfaite pour ce genre d'exercice. C'est l'image du robinet qui s'ouvre. Ç'aurait pu être un psychanalyste, un curé. Mais c'est beaucoup mieux avec un journaliste car ça lui permet de parler de son métier, du métier de pornographe au cinéma, pour ensuite poursuivre sur sa vie.

Une vie après Mai 68 et ce qui a suivi, jalonnée au cinéma par Truffaut, Godard, puis par Eustache ou Garrel, qui viennent ensuite.

Je me demande ce que ferait Eustache aujourd'hui? Garrel, on le sait. J'adore ses films, mais c'est quand même un cinéma très marqué par cette époque. Son dernier film parle d'un cinéaste dont la copine mannequin est morte droguée et qui réalise un film contre la drogue; son précédent parlait d'un homme qui a subi des électrochocs en 68 et à qui un gamin demande: «Comment c'était? Comment c'était?» Il ne sort pas de ce cadre. Un peu comme Léaud dans le film, qui fantasme sur son *Animal*, ce film qu'il porte en lui et qui aurait pu être un porno abstrait. Encore une fois on retrouve là un phénomène de génération. C'est ce qui différencie peut-être le plus cette génération de celle d'Ovidie qui, quand elle fait un film porno aujourd'hui, n'est pas du tout rattachée au passé.

Considérez-vous que c'est un film politique?

Ce n'est pas un film social en tout cas. En fait, je vais réfléchir en parlant, j'ai l'impression que si le social est évité, c'est parce que je ne travaille pas sur les personnages. je travaille sur les situations. Du coup, leur implication sociale est effacée. Ce sont les situations qui vont donner les personnages. Ça, pour moi, c'est quelque chose qui appartient au cinéma, le reste appartient plutôt au théâtre filmé, dans la manière de penser, de construire un personnage.

N'est-ce pas un peu du même ordre que le rapport entre télé et cinéma?

La télé a influencé tout le cinéma dans sa manière de construire un récit. Ce rapport télé-cinéma est juste, mais ancien. Le premier grand cinéaste de télé français, c'est Maurice Pialat: il a inventé la télé au cinéma et c'est un des plus grands cinéastes! Sa force quand il travaille est d'enlever tout ce qui peut faire «cinoche». À part peut-être dans ***Sous le soleil de Satan***, qui est un film d'époque, donc autre chose. D'ailleurs, en inventant la télé au cinéma il a réussi à faire du cinéma pur. Comme Cassavetes! Tous leurs suiveurs n'y arrivent pas.

Et qu'en est-il dès lors du film de genre? Car qui dit pornographie dit film de genre.

Le film de genre, c'est le cadre! donc, ça m'intéresse parce que quand je parle de rigueur, je parle du cadre, du jeu de l'acteur, du décor, etc. Et la liberté, c'est de ne pas se dire: «J'ai tourné ce plan-là comme ceci donc il faut que le prochain soit comme cela». L'espace de liberté dans le plan, c'est de s'affranchir des contingences du scénario, c'est de faire disparaître tout ça pour atteindre quelque chose d'autre. Il ne faut pas que la rigueur empêche d'essayer, il faut qu'au contraire elle le permette. Rigueur et liberté. À cela, j'ajouterai un troisième terme: c'est «humain». Avec Jean-Pierre, je pense qu'il y a une humanité qui se dégage de chaque plan.

Le choix de Léaud est d'ailleurs très important pour diverses raisons. C'est entre autres le choix d'un comédien extrêmement atypique jusque dans le jeu même, un jeu extrêmement distancié.

Est-ce que ce n'est pas le seul comédien de cinéma finalement? Les autres seraient alors des comédiens de théâtre qu'on filme... J'exagère. Monteiro, qui apparaît dans le film, est un autre comédien de cinéma. Et on retrouve cette tenue, cette dignité chez Kaurismäki mais aussi chez Dreyer, dans ***Gertrud*** par exemple.

Bonello, Jean-Pierre Léaud et Jérémie Rénier.

Au cinéma plus qu'au théâtre?

Oui, parce qu'il y a là quelque chose de l'ordre de la non-dictature du réalisme qui permet d'atteindre autre chose. L'acteur de théâtre apprend son texte et se dit: «Voilà, le texte est comme ça, les intentions sont celles-ci, je vais le jouer comme cela». Léaud n'a jamais joué au théâtre sinon une fois à 23 ans et il s'est ennuyé. En fait, un acteur de théâtre est un acteur, un acteur de cinéma doit avant tout être un objet de cinéma, et je ne le dis pas du tout de façon méprisante. Au cinéma, si le comédien veut malgré tout encore être un acteur, je crois enfin qu'il n'est pas là. Monica Vitti disait au sujet d'Antonioni — et Dieu sait si elle aimait Antonioni: «Voilà, pour

Sur le tournage du ***Pornographe.*** **Bertrand Bonello au centre.**

Antonioni, un verre de lait c'est aussi important qu'un acteur: on est dans le cadre.» C'est l'art de la composition. C'est ça être un objet de cinéma. Mais être un objet de cinéma, ça veut dire aussi être un objet de désir.

La plupart des cinéastes privilégient pourtant le rapport à l'acteur.

Et moi aussi! Mais pas de la même manière. La plupart privilégient le rapport à l'acteur autour d'une idée: «J'ai un texte, vas-y, donne-moi quelque chose ». Moi c'est plutôt: «J'ai un texte, construisons». Et je n'ai pas dit que je voulais nier l'humain. L'un n'empêche pas l'autre. Mais l'aspect humain, ce n'est pas pour moi l'acteur qui pleure dans le cadre. J'ai beaucoup de mal avec les acteurs qui pleurent au cinéma, par exemple. Ou alors, il faut un David Lynch derrière la caméra. Gertrud nous tire des larmes, mais elle ne pleure pas. C'est son attitude, puis le montage qui provoque cela en nous. Et c'est beaucoup plus fort, je trouve. Cela dit, on arrive là à un tout autre discours, un discours sur la manipulation du spectateur, qui peut être belle, dans le film de genre par exemple, mais qui ne m'intéresse pas pour l'instant. Entre l'acteur qui pleure pour faire pleurer le spectateur et une espèce d'alchimie qui fait que le spectateur pleure alors que l'acteur ne pleure pas, je préfère la deuxième solution.

Et dans* Le pornographe, *il n'y a pas de manipulation.

Le film propose scène après scène des états. Si émotion il y a, elle vient de la construction de ces états. C'est très important. Sinon je n'y arrive pas. Je ne pourrai jamais filmer quelqu'un qui pleure. Je vais mettre le plan en place, l'acteur va arriver, il va pleurer… et j'arrêterai tout! Je me sentirais indécent, obscène.

Comment aborde-t-on un prochain film après une expérience aussi riche?

Sainement, sainement, je pense! Les questions sont toujours les mêmes, questions de morale, d'esthétique, de rapport au spectateur, de cadrage, etc. Encore une fois, peut-être que quelque chose auquel je n'avais pas pensé va apparaître au montage final. C'est ça qui est très beau! Pour moi, il y a deux sortes de cinéastes: les cinéastes de l'abandon et les cinéastes de la maîtrise. Dans chacune des catégories, il y a les bons et les mauvais. Mais les bons cinéastes de la maîtrise sont peu nombreux: Mizoguchi, Hitchcock, Bresson, Dreyer, Kubrick… Les cinéastes de l'abandon sont déjà plus nombreux à réaliser de bons films. Je repense à la phrase de Garrel dans ***Les baisers de secours***. Il marche avec Anémone, lui joue le rôle du cinéaste et elle de l'actrice, et elle lui dit: «C'est quoi le film qu'on va faire?» Il répond: «Tu sais, quand on fait un film, les gens qui travaillent sur ce film, que ce soit les acteurs, les producteurs, les techniciens, ils ont tous une idée extrêmement précise de ce que le film va être, c'est une idée qui leur vient d'avant. Et pour que le film existe réellement, il faut bien qu'il y ait un type qui ne sache pas ce que le film va être. Voilà, c'est ça, mon métier.» C'est ça la mise en scène, en fait. C'est beau, cette façon de le dire, et puis… ce plan est magnifique! ■

1.Voir critique *24 images*, n° 107-108, p. 60.