

Entretien avec Laurent de Bartillat, scénariste et réalisateur de *Ce que mes yeux ont vu*

Nicolas Gendron

Volume 27, numéro 3, été 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33165ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Gendron, N. (2009). Entretien avec Laurent de Bartillat, scénariste et réalisateur de *Ce que mes yeux ont vu*. *Ciné-Bulles*, 27(3), 2-9.

Entretien avec Laurent de Bartillat
scénariste et réalisateur de *Ce que mes yeux ont vu*

« *Dans le parcours des cinéastes, c'est génial de voir une histoire se perpétuer avec des matériaux différents.* » Laurent de Bartillat

NICOLAS GENDRON

Avec *Ce que mes yeux ont vu*, Laurent de Bartillat propose un film singulier et alchimique, impossible à classer dans une catégorie précise. Un objet intelligent, racé, modelé du bout des doigts, telle une sculpture à la matière précieuse, mais brute. Un film à tiroirs dont le réalisateur ne possède pas lui-même toutes les clefs et qu'il a voulu accessible et intrigant, sans jamais céder à la facilité. Sorti en France à la fin de l'année 2007, le film fut une heureuse découverte pour le public et les critiques.

Dans une longue entrevue téléphonique, l'homme s'est livré sans ambages, avec une affabilité non fabriquée. Même par-delà l'océan, on le devine ouvert à l'inconnu, disposé à l'échange. Laurent de Bartillat a la voix posée et les inflexions mi-assurées, mi-songeuses du chercheur d'or toujours en quête d'un nouveau filon et qui, à cheval sur la passion et en selle sur la raison, s'éloigne gaiement des pensums et des certitudes pour mieux fréquenter les chemins de traverse.



Ciné-Bulles : À mon avis, la peinture a souvent été mal servie par le cinéma. Qu'en pensez-vous ?

Laurent de Bartillat : C'est complexe comme question parce que la peinture n'est pas du cinéma et vice-versa. Ces arts font appel à des réflexes, à des sensations qui ne sont pas les mêmes. Je pense qu'à chaque fois qu'on essaie de singer la peinture, on n'arrive pas à grand-chose. Je n'ai pas du tout voulu la traiter comme une chapelle sacrée, mais comme l'élément obsessionnel d'une jeune femme. Je n'avais pas l'idée de faire un film sur la peinture. Ni de singer les couleurs du peintre, ni de me rapprocher de la palette de Watteau. J'ai eu de vives discussions avec le chef opérateur, parce que je voulais être dans l'émotion des personnages et non dans le côté précieux de la lumière. Là où le cinéma est plus fort que la peinture, c'est quand il se rapproche de l'émotion du peintre ou de sa quête. Comme elle se suffit à elle-même, la peinture n'a besoin de personne pour parler. Mais dès qu'on l'aborde, c'est la deuxième

génération, comme on dit dans les transferts. Il y a une première et une deuxième génération d'images; quoi qu'il advienne, malgré le recul, on demeure sur une deuxième tranche de regard. Il faut assumer cette situation pleinement et c'est ce que j'ai essayé de faire.

Il est surprenant de constater qu'on a affaire à un premier long métrage tant les moyens sont impressionnants... Étiez-vous conscient du caractère imposant de votre film ?

Un film a déjà une première vie quand on écrit le scénario, et c'est vrai que ce film-là est passé par de tels méandres... Mon premier scénario aurait coûté trop cher, il a fallu réduire. Au tournage, j'avais l'idée d'un découpage encore plus complexe que celui-là. Ensuite, on se rend compte qu'on manquera de temps. Maintenant, je suis heureux, lorsque les gens regardent le film, qu'ils le voient comme une œuvre aboutie. Alors que durant la réalisation



Laurent de Bartillat et Sylvie Testud pendant le tournage de *Ce que mes yeux ont vu* – PHOTO : EMMANUEL EL-HAIK

d'un film, on n'arrête pas de gérer la perte. La perte des choses qu'on avait à l'esprit et qu'on n'arrivera pas à tourner.

Le public fait lui aussi partie de la deuxième génération.

Oui. Comme on dit, il y a trois naissances, trois morts au cinéma. La première naissance et première mort, c'est le scénario, son écriture. La deuxième, c'est le tournage. Et la troisième, le montage, qui est quand même une recreation du film, on repart de zéro pour arriver à un autre point. Certains cinéastes en souffrent beaucoup parce qu'apparemment, ils n'acceptent pas, dans ces trois naissances et ces trois morts, qu'on perde des choses et qu'on en gagne d'autres.

Vous ne vous considérez pas comme un cinéaste souffrant.

Non. J'essaie. Je l'étais au début, mais je me suis rendu compte que moins je souffrais, mieux les cho-

ses se faisaient. (rires) C'est plutôt positif. Mais pour revenir à votre question, il est vrai que l'un des enjeux du film était d'arriver à ne pas lasser le spectateur avec autant d'images fixes, de peintures. C'est ici qu'entre en scène le processus de l'enquête, parce que si l'on réussit à placer les choses sous forme d'enquête quasi policière, tout d'un coup, ce ne sont plus des images qui s'enchaînent, mais des indices. Et là, le spectateur les accepte. On évite ainsi un peu le côté documentaire.

*Vous souvenez-vous de la première idée entourant le projet de *Ce que mes yeux ont vu* ?*

La première fois, j'étudiais l'histoire de l'art. J'ai travaillé sur Watteau, mais ce n'est pas en fouillant sur lui que j'ai eu l'idée de faire le film. Ce fut plutôt en m'initiant à l'iconographie. En iconographie, on étudie la symbolique des objets dans les tableaux. On scrute un tableau tel un enquêteur, on cherche ce que signifie cette inscription dans le coin, ce que représente cette lettre pliée à cet endroit, à quoi ce visage-là correspond... En fait, ma première idée

EN COUVERTURE

Entretien avec Laurent de Bartillat
scénariste et réalisateur de **Ce que mes yeux ont vu**



Le professeur (Jean-Pierre Marielle) et son étudiante (Sylvie Testud) – PHOTO : DUNNARA MEAS

était de concevoir un CD pour les musées, afin que les gens puissent cliquer sur les divers éléments d'un tableau reproduit sur un écran pour savoir à quoi ils correspondent, à quoi ils font référence, s'ils se sont déjà retrouvés ailleurs, etc.

Seriez-vous un lecteur de romans policiers?

Je suis un lecteur d'enquêtes. De policiers, pas tellement. Par exemple, j'aime bien les enquêtes psychologiques ou familiales. Un livre comme celui d'Ellroy, *Ma part d'ombre*. Un film comme **Monsieur Klein**. Partout où il y a un phénomène de reconstitution, où l'on essaie de redonner un ordre à des choses éparses, malgré le temps et la distance. Je travaille d'ailleurs mon prochain film dans ce sens-là. Oui au genre policier, s'il atteint cette dimension humaine très forte.

Vos études en histoire de l'art ont-elles facilité le travail du scénariste ou celui du réalisateur?

En tous points. C'est une formation de tous les instants, où l'on découvre les perspectives, les lignes de fuite. On apprend à s'attarder sur une image, à voir qu'elle n'est pas simplement quelque chose qu'on balaie du regard, qu'elle répond à des énigmes non encore élucidées. On arrive aussi à structurer un cadre. Ce fut assurément bénéfique au niveau cinématographique. Maintenant, de l'intérieur, il était

primordial d'avoir une petite maîtrise du sujet, même basique; je ne me considère pas comme un chercheur, mais il me fallait avoir un minimum de rigueur. Je craignais que les spécialistes me tombent dessus, les gens du Louvre et tout. Quand on s'attelle à un projet comme celui-ci, il ne faut pas dire n'importe quoi. Avoir été un peu dans ce milieu-là m'a certes aidé à mieux en traduire le fonctionnement.

Dans le making of, vous dites justement avoir accordé une attention particulière à la documentation et à la recherche de Lucie, pour en garantir la crédibilité. Auriez-vous trouvé de nouvelles pistes sur Watteau?

Je ne crois pas. Par contre, la scène de l'œil de l'âne a interrogé pas mal d'historiens de l'art. Le film a beaucoup circulé, a été vu dans pas mal de pays et s'est bien vendu dans le monde entier. J'ai eu quelques débats avec des historiens, mais ils portaient toujours sur la présentation de l'image, pas tellement sur la possibilité que mon hypothèse puisse être réelle. Je sais qu'elle est réelle, cette hypothèse, de toute façon. Parce qu'on pourrait trouver demain matin que Watteau a peint des tableaux et les a recouverts avant de les faire disparaître; c'est toujours possible. L'hypothèse que j'installe est la fascination d'un peintre pour une femme, et cette femme se dérobe un jour. Dans les orienta-

tions de mon travail, il est certain que je ne peux pas la déchiffrer jusqu'au bout, alors je ne crois pas qu'elle soit très « validable » pour l'histoire de l'art.

Le making of, réalisé par Margherita Caron, s'intitule d'ailleurs L'Œil de l'âne. Le personnage de Lucie développe une vision personnelle de ce que représente cet œil dans un tableau de Watteau. La vôtre se rapprocherait-elle de la sienne?

Non, parce que c'est une guerrière, une battante. C'était un autre enjeu du film. J'avais peur que le spectateur ne suive pas. C'était un des risques, car il n'y avait ni meurtres ni gros enjeu dramatique; on n'était pas dans un thriller à part entière. On pourrait faire une version américaine de mon film avec des poursuites, où soudainement les tableaux prennent toute leur valeur pécuniaire. Mais je me suis focalisé sur les aspects poétique et pictural. J'avais besoin d'une comédienne qui embarque vraiment le spectateur et Sylvie joue très bien les rôles d'obsessionnelle. Sa vision de l'art et la manière dont elle a joué les hypothèses et s'est bagarrée pour les prouver conservent une part de poésie, parce qu'elle rejette les hypothèses classiques de la peinture. Mon regard serait plutôt que l'art est un véhicule et que la peinture est le véhicule du mystère. Et plus je suis dépassé par ce que je vois, mieux je me porte.

Était-ce important de vous adjoindre un scénariste? Comment s'est opéré le travail avec Alain Ross?

Capital. C'est bien que vous me posiez cette question, car en ce moment, j'écris un film et il est étonnant de voir à quel point finalement les scénaristes n'intéressent pas du tout les gens. Oui, c'était très important, parce que j'adorerais écrire une histoire qui ne se terminerait pas! À partir du moment où l'on est dans un mystère qui concerne une peinture, on sait très bien que la résolution sera toujours moins étonnante que l'enquête, moins haletante. Et résoudre l'histoire, c'est aussi la finir et peut-être décevoir, parce qu'il pourrait y avoir une quête plus élevée que celle qu'on avait trouvée. J'ai eu la chance de travailler avec un scénariste qui m'a bien encadré et empêché de partir dans mes démons, qui a balisé le travail, sinon on aurait pu se perdre dans les méandres du mystère Watteau. Comme on avait déjà fait un scénario ensemble, cela a facilité les choses.

« J'ai eu quelques débats avec des historiens, mais ils portaient toujours sur la présentation de l'image, pas tellement sur la possibilité que mon hypothèse puisse être réelle. Je sais qu'elle est réelle, cette hypothèse, de toute façon. Parce qu'on pourrait trouver demain matin que Watteau a peint des tableaux et les a recouverts avant de les faire disparaître; c'est toujours possible. »

Le « vrai faux tableau » de Watteau est de votre invention, semble-t-il.

On a travaillé un peu comme le faisait Watteau. C'est-à-dire qu'il traînait des carnets avec lui en permanence, il était comme un photographe et croquait des gens dans la rue, à droite, à gauche. Il repérait une expression, un visage ou un mouvement qui lui plaisait, une tenue, un groupe. Ensuite, il se confinait dans son atelier et reprenait les éléments un à un. Il faisait un assemblage d'images, comme je l'ai fait pour le film, d'ailleurs. Inutile de vous dire que j'avais très peur de cette histoire de tableau.

Peur de la comparaison?

Je me disais : cela va être une catastrophe! Je suis donc parti de dessins existants sur le monde du théâtre. On a commencé par poser des personnages présents dans les tableaux à l'ordinateur. On n'a intégré aucun nouveau personnage. J'avais trop peur que ce ne soit pas bon. Ce sont quand même des génies, ces hommes-là, et il est difficile de se substituer à eux. On a montré cette simulation graphique à un spécialiste très célèbre, Pierre Rosenberg, qui voyage partout dans le monde pour authentifier des tableaux; il a bien voulu nous recevoir et nous conseiller. Il nous a dit : « C'est une bonne piste, vous pouvez y aller. » À partir de ce moment, j'ai cherché un peintre. J'étais craintif parce que les artistes rencontrés me disaient toujours : « Oui, c'est facile, en deux jours, je vais avoir réglé le problème. » J'ai fini par trouver un Italien, Valerio Fasciani, qui m'a fait une tête de six pieds de long quand il a vu le projet et qui m'a dit : « C'est horrible, c'est affreux, il y en a pour six mois, je ne vais jamais m'en sortir! » Alors, j'ai dit à la production : c'est lui qu'il nous faut! (rires) Ils ont fait une tête de six pieds de long à leur tour. Il demandait cher, en plus. Valerio a mis six mois pour le réaliser, il a été dans les musées jusqu'à Berlin pour voir les personnages un à un et les revoir encore. C'était passionnant. La touche de Watteau est très particulière, à la fois précise et brouillonne. Quelque chose qu'il est seul à posséder. Chaque fois que Valerio commençait à travailler sur une touche un peu brouillonne, il perdait tout. Même chose s'il essayait d'être trop précis. Finalement, il a réussi et cela crée l'illusion dans le film.

EN COUVERTURE

Entretien avec Laurent de Bartillat
scénariste et réalisateur de *Ce que mes yeux ont vu*



Lucie (Sylvie Testud) abordant Vincent (James Thierrée) – PHOTO : EMMANUEL EL-HAÏK

Par son titre autant que par son récit, le film fait du regard un centre névralgique. L'œil se faisait aussi frénétique dans votre court métrage Sang d'encre. Était-ce longuement réfléchi, cette présence soutenue du regard?

Comment dire? Le principe du film tournait autour de la question de qui regarde. Est-ce vraiment nous qui regardons la toile ou est-ce elle qui nous regarde? Si l'on place dix personnes dans un musée, certaines seront fascinées par une peinture, d'autres par une tout autre toile. C'est finalement davantage le tableau qui nous regarde, qui interpelle quelque chose d'assez mystérieux et, à la limite, dont nous ne sommes pas toujours conscients. Quelqu'un qui a vécu un traumatisme ou un phénomène marquant dans son enfance sera attiré par telle œuvre parce qu'elle éveille en lui une résonance intérieure directement liée à son passé.

Une conversation intime?

Voilà! L'œil se promène beaucoup dans ce film. Et l'on ne sait pas vraiment qui regarde qui. Il y a cette idée, assez présente, de fantômes, de personnages disparus et de leur représentation. Parce que la plupart des personnages de Watteau ont bel et bien vécu. C'est comme des photographies anciennes. J'ai fait de la photo longtemps avant de faire du cinéma et j'ai toujours été fasciné par cette alchimie du regard. De toute manière, dès que vous commencez à faire du cinéma et à découper le réel, vous êtes déjà dans une fragmentation du regard.

Toujours dans le making of, Pierre Rosenberg vantait la confusion qui existe entre le théâtre et la réalité dans Le Carrosse d'or de Jean Renoir. Vous suivez en quelque sorte son exemple. Pourquoi alors ne pas vous être contenté des faits pour établir votre intrigue? D'où vous est venue l'envie d'extrapoler?

Le problème avec les faits, c'est que Watteau, parce qu'on ne connaît pas grand-chose de cet homme — c'est sans doute pour cela que je l'ai choisi —, laisse vraiment place à l'invention. Il disparaissait dans ses ateliers parisiens, il était assez taciturne, plutôt secret sur le plan amoureux. On ne comprenait pas pourquoi il peignait ces femmes de dos. C'est pour cela que les surréalistes, les symbolistes et les romantiques l'ont beaucoup apprécié, pour sa très forte part de mystère. Je me suis contenté de relever cet esprit, de me permettre d'aller dans les petites anfractuosités, les blancs, les vides de sa vie et d'essayer de les combler comme je les voyais. Et puis, je ne crois pas aux faits...

Êtes-vous sceptique de nature?

Souvent, je crois qu'on peut rendre plus fortement un personnage historique en mentant à son sujet. Regardez le Mozart de Milos Forman [NDLR : **Amadeus**, adapté de la pièce du même titre de Peter Shaffer, qui s'était justement permis d'extrapoler sur la mort de Mozart], c'est un tissu de mensonges! Pourtant, ça donne une incarnation assez juste du personnage. Ce qui compte, c'est que je rende service à ce peintre. Quand j'ai commencé le film, les distributeurs m'ont dit : « Watteau, il n'est pas bankable! » Aujourd'hui, je prends conscience que plusieurs spectateurs l'ont connu, ont eu envie de découvrir ses tableaux. La question qui me guide, c'est plutôt : « Êtes-vous fidèle à l'esprit d'une personne? » Au lieu de faire un film terre à terre sur un personnage. Le mystère est une porte d'entrée pour la culture. À partir du moment où l'on installe du mystère, on crée de l'empathie et du désir, un passage vers des terres inconnues. De nos jours, réaliser un film sur un tel sujet, parvenir à le sortir en salle, à le faire exister et voyager, elle est là, pour moi, la fidélité à l'esprit du peintre.

Il ne faut pas sous-estimer la curiosité du public non plus.

« Le mystère est une porte d'entrée pour la culture. À partir du moment où l'on installe du mystère, on crée de l'empathie et du désir, un passage vers des terres inconnues. »

Oui! On a eu des petits soucis avec la distribution. Le film est sorti en peu de copies, mais il a tout de suite marché, a eu une bonne fréquentation et un accueil des journalistes vraiment formidable. On dit tout le temps que les gens ne s'intéressent pas à des choses comme celles-ci, mais on a connu une jolie histoire à la sortie du film. Le public demeure incontrôlable, imprévisible. Et c'est bien ainsi.

*Je ne sais pas si c'est une question qu'on vous a beaucoup posée en entrevue, mais... choisir Jean-Pierre Marielle pour jouer dans une enquête sur l'œuvre d'un grand maître de la peinture, n'était-ce pas forcer la comparaison avec **The Da Vinci Code**?*

Non, parce que mon film est né il y a longtemps. En fait, on n'a pas du tout cherché à s'en rapprocher. J'ai pris Marielle parce que je l'avais vu dans **Les Âmes grises**, dans lequel j'ai admiré sa dimension dramatique. J'avais d'abord choisi Bruno Crémer, mais il a eu des petits problèmes de santé; j'ai beaucoup regretté. Les personnages de cette trempe-là, Crémer et Marielle, aussi charismatiques, il n'y en a pas beaucoup dans le cinéma français. Donc, je fus très heureux de rencontrer Marielle, parce qu'il a selon moi la stature et la dimension du personnage. Je n'avais même pas vu **The Da Vinci Code**. J'avais su qu'il tenait un rôle là-dedans et l'on en a rigolé par la suite.

Vous précisez au générique du film que le léger décalage dans le langage des signes de Vincent était voulu. Cherchiez-vous ainsi à magnifier le caractère lunaire du personnage, ses allures de Pierrot (et donc sa parenté avec le Gilles de Watteau)?

Le monde des signes, des malentendants et des malparlants est très complexe. Ils ont une langue propre et y tiennent beaucoup. Il faut faire attention de ne pas les froisser. C'est pourquoi j'avais pris cette décision. James Thierrée [NDLR : l'interprète de Vincent] a un univers intérieur incroyable, c'est un metteur en scène formidable. Il a donc agrémenté le tout à sa manière.

Vous avez apparemment pris soin de bien multiplier les énigmes... celle de Watteau bien sûr, mais aussi celles de Vincent, du père de Lucie disparu, du caractère insaisissable de Dussart... Tenez-vous à ce que chaque personnage ait son énigme?

Je travaille les scénarios en forme de systèmes. Je ne sais pas si l'on peut appeler cela de l'analyse systémique, mais je crois que les gens ne se rencontrent pas par hasard et qu'ils sont tous en réseau. Si Lucie rencontre Vincent, c'est peut-être parce qu'elle-même est parasitée par la disparition de ce père qu'elle n'a pas abandonné, qui reste dans sa mémoire et dont elle n'a pas fait le deuil. Dans le milieu où il évolue, personne ne voit ce garçon, tout le monde passe devant lui. Il semble presque invisible. Mais pour elle, il est visible parce qu'il fait inconsciemment partie de son histoire.

Vous parliez plus tôt de fantômes. Vincent est probablement le plus grand mystère du film pour le spectateur.



Jean-Pierre Marielle (Dussart) devant « le vrai faux tableau de Watteau » réalisé par la production et dont il est question dans l'entretien - PHOTO : DUNNARA MEAS

C'est un plaisir pour moi de laisser, dans un film, des espaces pour que les gens y mettent ce dont ils ont envie. Dans les débats que j'ai eus avec le public, les réactions à l'endroit de Vincent se sont révélées très variées. Pour certains, c'était quelqu'un qui se réincarrait; pour d'autres, c'était le Gilles ou un être de passage chargé de donner une information majeure. Pour moi, il s'agissait d'un être doté d'une énergie limitée, qui avait besoin d'une forme d'immobilité permanente pour vivre. Lorsque Lucie se rapproche de lui pour essayer d'en faire un être vivant, elle ne réalise pas qu'elle est en train de le tuer. C'est le cloisonnement d'un être qui n'est là qu'à moitié, qui est dans une vie, mais n'y est pas tout à fait non plus. James lui-même a un fantôme, celui de son grand-père [NDLR : c'est le petit-fils de Charlie Chaplin], alors je crois qu'il était un peu parmi nous lui aussi.

Avoir fait de la mère de Lucie une comédienne, était-ce anecdotique ou une façon d'ajouter aux jeux de rôles et de miroirs?

C'est surtout lié au fait que, fondamentalement, Lucie s'interroge sur ce qui a présidé à sa naissance. La relation entre cette comédienne qui hante les plateaux de théâtres de boulevard et ce type qui monte des sommets pour finir par se perdre dans une montagne... Comment a-t-elle pu en être l'aboutissement? Par son regard sur les tableaux de Watteau, elle cherche un miroir de sa propre existence.

Vous faites dire à Lucie, lors de son exposé sur Watteau, que, généralement, « le point de fuite est centré sur la femme » dans les tableaux de ce peintre. Auriez-vous pu imaginer votre histoire avec une figure centrale masculine?

Non! Vous savez, on dit toujours que la femme est un symbole nocturne et l'homme un symbole diurne. Que la femme est davantage lunaire et l'homme plus solaire, donc dans la lumière. La femme est plus dans l'intuition, dans le mystère, dans les choses inaccessibles. Les enjeux et les motivations n'auraient pas été les mêmes avec un homme. J'avais vraiment envie d'avoir cette image d'une femme impossible à identifier. Cela me ressemblait plus, en tout cas.

Nécessairement plus ombrageux, quoi?

(Rires) Plus lunaire, en tout cas.

« Vous savez, on dit toujours que la femme est un symbole nocturne et l'homme un symbole diurne. Que la femme est davantage lunaire et l'homme plus solaire, donc dans la lumière. La femme est plus dans l'intuition, dans le mystère, dans les choses inaccessibles. Les enjeux et les motivations n'auraient pas été les mêmes avec un homme. J'avais vraiment envie d'avoir cette image d'une femme impossible à identifier. »

Le trouble qu'éprouve Lucie pour Vincent n'est pas d'ordre sexuel. Seriez-vous d'accord pour dire que, pour l'une des rares fois au cinéma français, on a affaire à une héroïne pour ainsi dire asexuée?

J'aime beaucoup *Taxi Driver*. C'est intéressant les personnages qui n'ont pas de sexualité, car ils reportent souvent, comme Lucie, leur ancrage sur autre chose. Ou alors, ils n'ont pas d'ancrage. Elle vit dans une espèce de misère, cette jeune femme. Une misère de sentiments, de relations et même si on la suit dans sa quête, elle a beaucoup de soucis affectifs. Je trouvais que cela collait bien au personnage. On aurait pu faire une tout autre version. Lucie et Vincent sont deux personnages clairement asexués. Cette séquence entre eux, au milieu du film, est assez jolie, parce qu'on sait très bien que cela ne peut pas se faire. Au plus grand malheur du spectateur, peut-être... (rires) qui se dit, on va peut-être avoir une petite récréation.

Le professeur prétend qu'il est mauvais pour un chercheur de se laisser « submerger par (ses) émotions ». Vous a-t-il fallu retenir vos acteurs de façon à ce qu'ils se concentrent sur la logique de l'enquête et non sur leurs émotions?

Non, au contraire. Ce qu'il dit, c'est qu'un chercheur ne peut se laisser aveugler par des hypothèses émotionnelles, comme celles fondées sur l'amour, surtout si l'on n'en a aucune preuve. En histoire de l'art, on évite de partir sur des hypothèses de ce type, ou alors il faut posséder des écrits qui les soutiennent. Dans le travail avec Sylvie, le risque était qu'elle n'arrive pas à transférer des émotions sur cette recherche artistique qui aurait pu rester cérébrale. C'est pourquoi j'ai ramené ses adjuvants, son père et sa mère, sinon on se serait retrouvé dans une logique d'enquête pure et simple. Je me rappelle lui avoir dit : « Tu t'en fous des peintures, ne t'en occupe pas. Dis-toi que tu enquêtes sur tes parents! Imaginons que Watteau soit son père, et que Charlotte Desmares [NDLR : la comédienne qui aurait inspiré le peintre], sa mère. » Mais Sylvie est une comédienne exceptionnelle. Elle a son matériel personnel pour se mettre en marche.

Et Jean-Pierre Marielle?

Ah, Marielle m'a dit dès le début : « Je ne veux pas être un gros dégueulasse! » J'ai ri et l'ai rassuré, car

ce n'est pas cela qui était en cause. Marielle y est parvenu avec une grande élégance. Son personnage n'était pas évident, parce que c'est celui qui empêche. En même temps, il fallait faire ressortir sa fascination, puisqu'il est dans un double mouvement. Autant il voudrait qu'elle trouve ce qu'il n'a pas trouvé, autant il a peur qu'elle le dépasse pour découvrir qu'il n'a jamais réussi. Jean-Pierre a très bien compris; il est si fin et si intelligent que je n'ai pas eu à lui expliquer cela.

Question aigre-douce : avez-vous fait le film dont vous aviez rêvé?

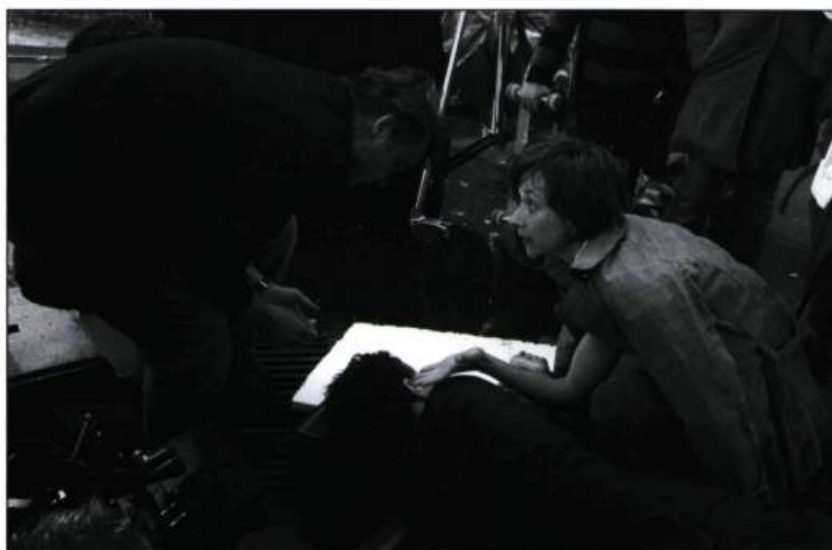
Le film dont on rêve, c'est toujours le suivant. (rires) Je ne suis pas quelqu'un qui regarde en arrière. Par contre, je regarde mes erreurs. Reprendre un scénario, le regarder à nouveau une fois que le film a été fait pour voir là où l'on n'a pas réussi. Et souvent, là où l'on a fait erreur, c'est parce que les questions n'étaient pas résolues au scénario, ou qu'on n'est pas allé jusqu'au bout. C'est ma seule manière de regarder en arrière. Que pour le travail. Comme un film en continu. Dans le parcours des cinéastes, c'est génial de voir une histoire se perpétuer avec des matériaux différents.

Il est donc primordial pour vous de tabler sur le passé.

Vachement! On est quand même des faiseurs, des artisans. Au fil des années, il faut essayer de s'enrichir, de se perfectionner. La seule chose que je regrette, c'est que, comme j'écris mes films, cela prend du temps et, du coup, je tourne moins. Mon second long métrage, je le tournerai l'année prochaine. Je suis presque en fin de scénario. J'ai l'impression de m'améliorer en matière d'écriture, mais pour la réalisation, j'espère disposer de plus de temps et de moyens pour m'exprimer davantage.

Vous tournerez peut-être votre prochain film à Montréal. Dans quelle direction souhaiteriez-vous le guider?

Le sujet du prochain film est la mémoire d'une famille. Il parlera fondamentalement de la mémoire du corps. Et de comment les histoires qui se sont produites il y a une génération, voire deux, peuvent exister et ressurgir. Comment une information qui n'a pas été dite ni formulée peut-elle justement



Tournage de *Ce que mes yeux ont vu* – PHOTOS : EMMANUEL EL-HAIK / DUNNARA MEAS

continuer à agir jusqu'au moment où elle cesse de parasiter ou d'envahir l'espace.

Il y aura encore quelques fantômes...

Oui, au sens où il y a une action, un phénomène fantôme, ce qu'on appelle la crypte. J'avais envie de le tourner à Montréal pour avoir une famille française qui a émigré là-bas. Ce que j'aime à Montréal, et globalement au Canada, c'est le fait qu'il y ait un *melting-pot*, des origines et des nationalités diverses.

Souhaitons alors que votre film hante les spectateurs québécois, toutes origines confondues!

(rires) Je l'espère. ■