

Gérard Corbiau

Michel Buruiana

Numéro 138, janvier 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50552ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

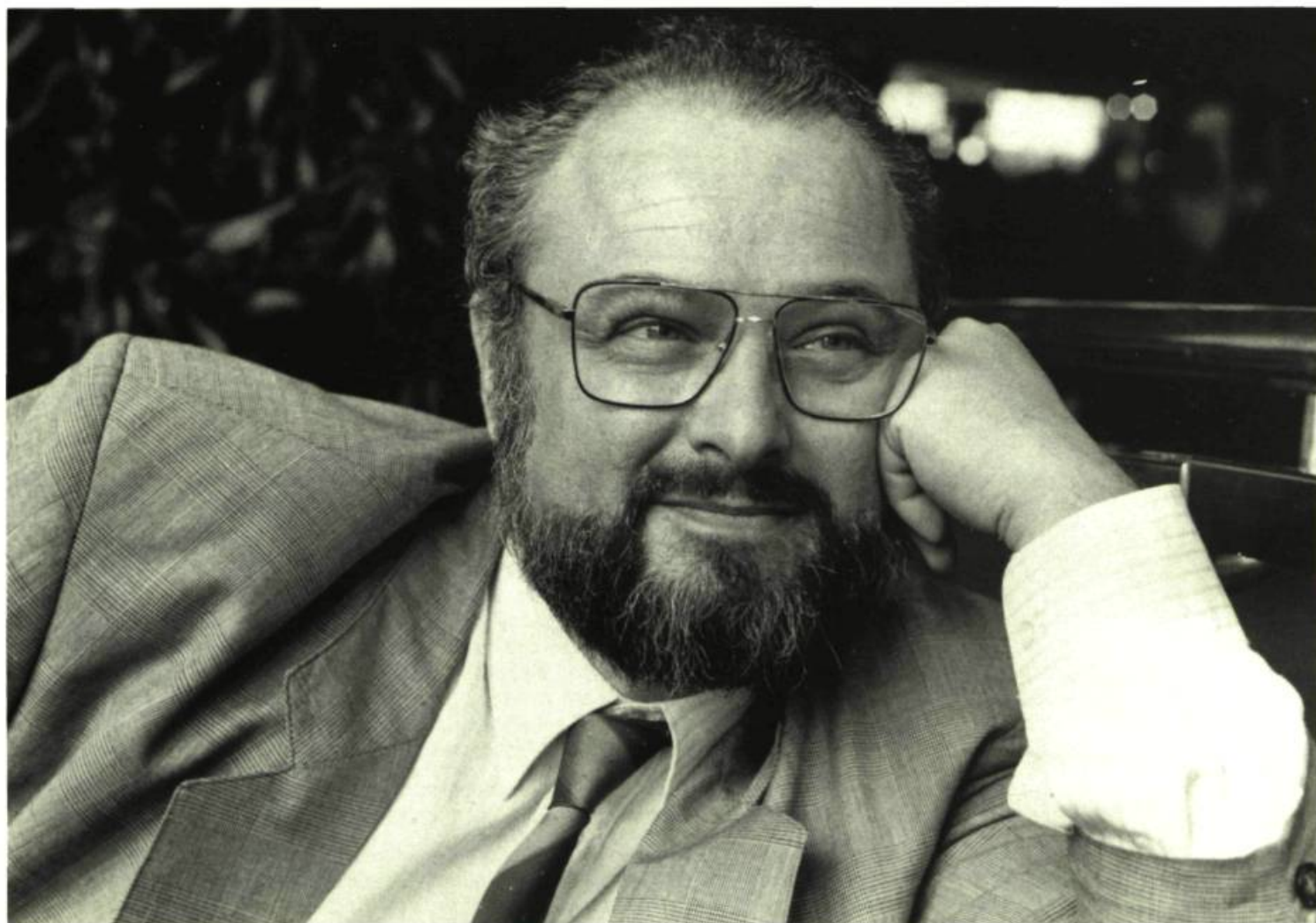
1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Buruiana, M. (1989). Gérard Corbiau. *Séquences*, (138), 43–50.

GÉRARD CORBIAU



Un film superbe. Un délice pour les yeux, pour l'ouïe, pour le coeur, pour l'être tout entier. *Le Maître de musique* est un film comme on n'en fait presque plus de nos jours, parfait mariage de la musique, de la fiction et de l'image. *Le Maître de musique* est le premier long métrage du réalisateur belge Gérard Corbiau. Au Festival de Vichy, le film a raflé quatre prix: le Prix du Jury, le Prix du Public, le Prix d'interprétation masculine, remis à José Van Dam, et le Prix d'interprétation féminine, remis à Anne Roussel. Le film a aussi occupé la première place au box-office en Belgique pendant six mois. Depuis la fin de ses études à l'Institut des Arts de diffusion à Bruxelles, en 1968, Corbiau s'est dédié exclusivement à la télévision. Ses films passent d'ailleurs sur toutes les chaînes européennes majeures.

Michel Buruiana

Séquences — Depuis quelque temps, le cinéma belge est de plus en plus présent sur nos écrans. Je pense notamment à Marion Hänsel. Comment expliquez-vous cela?

Gérard Corbiau — Le cinéma belge est un cinéma d'auteur qui n'a pas encore trouvé son public. C'est un cinéma qui parlait pour lui-même, purement nombriliste. Il semblerait maintenant qu'il se passe quelque chose de nouveau depuis deux ans, surtout, avec Marion Hänsel, qui est peut-être une des premières à essayer de trouver un dialogue avec le public. Elle s'est rendu compte que ça ne servait plus à rien de faire des films pour soi, comme la plupart des réalisateurs de chez nous l'ont fait pendant si longtemps. Depuis qu'elle a eu le Prix à Venise, le public est venu voir ses films, s'est vraiment intéressé, et cela a été quelque chose d'important. Le cinéma belge était très refermé sur lui-même, entièrement subventionné et il se contentait, finalement, de ces subventions de l'État. Mais je crois aussi que depuis un petit temps les cinéastes ont mûri. Ils arrivent à un âge un peu plus critique, entre 40 et 50 ans maintenant, et ils se rendent compte que ce cinéma-là, ça ne sert plus à rien. C'est gâcher de l'argent et gâcher son temps. Avec ce film-ci, on a eu justement ce qu'on pressentait depuis un petit temps: tout à coup le public est arrivé, vraiment très nombreux, pour applaudir le film à la fin, pour soutenir le film, qui est resté pendant six mois entiers en tête des dix meilleures performances. Cela a été vraiment extraordinaire: on ne s'y attendait pas. Avec ce film, il s'est passé quelque chose entre le public et son cinéma national. Les autres réalisateurs voient maintenant qu'il y a peut-être moyen de toucher ce public, de dialoguer avec lui. Ce succès que le film a connu, c'est aussi un stimulant. Les interviews qu'on entend ne sont plus pareilles. Au contraire, on sent ce besoin qu'ont maintenant les réalisateurs de ne plus travailler seulement pour soi.

— On parle mondialement d'une crise de scénario et d'une crise encore pire de l'opéra. Les salles d'opéra auraient été, à un certain moment, désertées. Or, vous attaquez maintenant le domaine de l'opéra, en Belgique. N'y a-t-il pas ici un paradoxe?

— Il y a beaucoup de choses qui concourent ici. J'ai eu du mal à tourner ce film. J'ai eu du mal à convaincre des producteurs. Il a fallu cinq ans avant que je trouve un producteur qui décide de le faire. Je crois que si on l'avait sorti il y a cinq ans, ça n'aurait pas marché comme ça a marché aujourd'hui. Il y a maintenant une attente importante de ce genre de film. Cela se dessine déjà depuis un certain temps, depuis *Diva*. On sort du naturalisme qui fut le fort des années 60 et 70, pour retrouver la poésie, la véritable fiction, le romanesque, dont on a eu très peur pendant ces années-là. Était-ce une question de crise économique, de crise idéologique? J'y vois, pour ma part, la peur du mot, la peur d'un film qui ne serait soutenu que par les seuls dialogues. Le mot lui-même ne se suffit pas. Le mot a trompé tellement de gens qu'on a besoin de quelque chose d'autre en plus du mot. On a besoin de la musique qui soutient ce mot, donc du chant.

— Les gens sont souvent réticents par rapport à l'opéra. Normalement, les gens ont très peur de l'opéra. Ceux qui ne le connaissent pas ont très peur de l'aborder et il y en a qui n'acceptent pas l'opéra comme forme musicale.

— Tout cela est en train de changer. On perçoit un mouvement de la jeunesse qui retourne à l'opéra, parce qu'il y a un creux important au sujet de la musique qui est faite pour les jeunes, qui serait la leur. On remarque un retour vers la musique classique, et aussi vers l'opéra, qui est peut-être la forme ultime du théâtre. Le théâtre lui-même, je crois, est en crise. L'opéra, par contre, se porte très bien.

— Vous parlez de la Belgique?

— Oui, mais je peux parler d'une manière assez générale. On a besoin de quelque chose qui emporte l'imagination, qui aille plus loin et plus profond que le mot. Cela, la musique le permet. Et ce rapport se retrouve entre la musique et le cinéma. Comme le mot, l'image a perdu totalement sa magie, notamment à travers la télévision. Tout le monde la reçoit tous les jours. C'est quelque chose de tout à fait usuel, tout à fait quotidien, et des images souvent mal filmées, souvent mal reçues, à travers les bavardages du salon, ou même de la cuisine, au milieu de disputes familiales. Pour moi c'est important de travailler avec la musique, justement pour essayer de retrouver la magie première de l'image comme elle était, il y a pas mal d'années. On allait au cinéma, on se laissait emporter, on pouvait rêver à partir d'une image. Godard aussi a recherché très longtemps cette magie première de l'image, celle qu'on avait perdue.

— Vous avez d'abord écrit l'histoire du Maître de musique. J'imagine que vous l'avez écrite en pensant pouvoir la réaliser? Comment vous est venue l'idée de ce film?

— Au départ, c'était une émission de télévision. C'est un projet qui a changé plusieurs fois et, chose curieuse, il prenait chaque fois une nouvelle importance et chaque fois nous nous sommes acharnés à vouloir le monter autrement. Ce devait être une émission de cinquante minutes, surtout musicale. Quinze jours avant le tournage, la TF1 s'est retirée de l'histoire. Cela nous a obligés à nous retourner, mais je trouvais le sujet tellement intéressant qu'on s'est dit, moi et mon compagnon de l'époque, le scénariste Christian Watton, qu'il serait bon de continuer, d'aller plus loin. Nous avons fait une dramatique pour la télévision, que la télévision a refusée. Après ce refus, nous avons commencé à travailler pour le cinéma. Je sentais ce besoin de travailler pour le cinéma aussi à cause de la pauvreté des choses qu'on nous proposait de plus en plus à la télévision. Moi-même, je suis réalisateur de télévision, et on se trouve pour le moment dans une espèce d'impasse. Il n'y



a plus grand-chose d'intéressant qui nous est proposé et je sentais véritablement le besoin d'en sortir. C'est tout ça qui a fait qu'on s'est acharné à produire ce film, un film qui soit autre, qui soit même à contre-courant de ce qu'on fait aujourd'hui.

— Quand on est réalisateur de télévision, on a quand même une certaine sécurité? On laisse cette sécurité-là pour aller vers autre chose?

— C'est important. La sécurité, ce n'est pas tout. Il faut pouvoir s'exprimer. Moi, j'ai toujours travaillé très, très bien à la télévision; mais je n'ai jamais conçu le travail de réalisateur de télévision comme ce que l'on demande d'habitude au réalisateur. Pour moi, c'est un moyen d'expression: que ce soit à la télé ou au cinéma, dans les documentaires ou les reportages, cela a toujours été des oeuvres de création. Mais ces oeuvres de création, on ne nous les demandait plus. Il est arrivé un moment où, à cause de la concurrence des télévisions commerciales, les télévisions d'État ne jouaient plus leur rôle. C'est ça le problème.

— Vous écrivez votre scénario, vous le présentez à des producteurs et cinq ans passent. Quels furent donc les grands obstacles?

— Au départ, c'est la télévision qui devait être le producteur. Personne dans le secteur privé n'avait accepté de le financer. C'était peut-être une question d'orientation: la Belgique s'est spécialisée dans le reportage, le film politique, l'actualité, laissant une part de moins en moins grande à la fiction. Quand elle les faisait, c'étaient des fictions faciles, des comédies qui devaient plaire à tout le monde, ou des policiers bien faits qui n'ennuyaient personne. Donc il fallait se battre. Or, j'arrivais là avec mon projet. Tout d'abord, c'était mon premier film. Je n'avais jamais fait de fiction avant. Tout le monde me voyait venir avec une certaine crainte, d'autant plus que ces portes-là étaient bien fermées. On a dû faire tomber beaucoup de barrières. On ne m'a pas fait confiance pendant très, très longtemps, jusqu'au moment où certaines portes se sont effectivement ouvertes. Ma chance a été un nouvel administrateur général chez nous à la télévision, avec une réelle décision de collaborer véritablement avec le cinéma. Mais c'était toujours la télévision. Le privé était dans ses petites affaires et ne s'intéressait pas à ce genre de choses.



José Van Dam

— **En écrivant, vous aviez déjà pensé à José Van Dam?**

— José était là dès le début.

— **Vous avez fait un portrait de lui à la télévision?**

— L'idée du film est même partie de cette collaboration que nous avons eue alors. C'est quelqu'un pour qui j'ai énormément d'estime et d'admiration, et que je considère comme une des plus belles voix d'aujourd'hui. C'est vraiment un très grand artiste. De ce travail que nous avons fait en commun, il s'en était suivi une certaine amitié. Dans une interview, il m'avait dit: « Dans 4 ou 5 ans, j'arrêterai peut-être le chant et je me consacrerai à de jeunes élèves, parmi les plus brillants, que j'essaierai de former. » Cette phrase m'a trotté dans la tête et on a écrit un film sur la transmission du savoir.

— **Mais il n'a pas encore cessé?**

— Non, mais il vient de créer sa classe de chant.

— **Il a fallu longtemps pour former votre équipe?**

— Non. Je savais très bien qui je voulais. L'équipe s'est formée très rapidement.

— **Les photos de ce film sont absolument superbes.**

— Je crois que Walther Van den Ende est un des plus grands directeurs de photographie actuellement en Europe. Mais c'est une personne assez humble, assez timide, ce qui ajoute à son humanité et à la facilité qu'on a à travailler avec lui. C'est vraiment un très grand artiste. Il a bien compris le film. Avant de l'entreprendre, nous avons discuté longtemps de la photographie. Nous avons visionné ensemble des films de Visconti. Je lui ai montré aussi certains films allemands, parce que je cherchais le contraste avec des éclairages venant de l'arrière. D'ailleurs, le film est construit presque toujours en contre-jour, avec des fenêtres. La lumière naturelle joue un grand rôle dans le film. C'est important parce que le chant lui-même est peut-être la plus belle expression du corps, comme la danse; la voix est quelque chose de tout à fait naturel. Donc, il fallait que la lumière elle-même soit naturelle. Ce mariage était essentiel. On joue très souvent avec les fenêtres, dans le fond, par exemple. À l'extérieur, on doit sentir la lumière et on joue sur les contre-jours. Je voulais au départ une photographie assez contrastée, où cette idée déjà était marquée. Lui a apporté son tempérament et quelque chose de plus chatoyant. Je crois qu'il a eu bien raison.

— **On a vraiment l'impression d'une oeuvre esthétique parfaite.**

— Il y a énormément de moyens dans la photographie. Tout l'ensemble du film devait être beau. Les acteurs sont beaux, les costumes, les lieux, les lumières, la photographie... C'est un film sur la beauté, un film sur la création artistique. C'est aussi ce qui en fait son charme, qui fait qu'il est bien reçu. C'est peut-être pour ça aussi qu'il est à contre-courant.

— **Est-ce que les décisions au sujet de l'image étaient prises par vous?**

— Il avait une responsabilité. Il connaissait entièrement le découpage. On avait discuté avec son cameraman pendant les semaines précédentes. On a pris le temps de bien préparer ça. C'était important. Sur le plateau, c'est lui qui était vraiment le maître de l'image, en tout cas de la lumière, sinon des cadrages, mais en fonction de ce que nous avions décidé ensemble. Quand j'ai vu les premiers résultats, cela a été un enchantement continu. Lui a fait son travail de son côté, et moi du mien.

— **Visconti a-t-il eu une grande influence sur vous?**

— Oui, même si nous n'avions pas les moyens que lui avait. Nous avons beaucoup regardé *Le Guépard*. *Mort à Venise*, c'est superbe, une des plus belles choses au monde!

— **Avez-vous participé au montage?**

— Ah oui, tout à fait! Je ne peux pas faire autrement. Nous avons une excellente monteuse qui a fait un très beau travail. C'est un film qui a son rythme, un rythme presque musical; un film sur la musique, où la musique joue un rôle. Elle est là presque tout le long. C'est un film où le personnage principal est la musique. Mais la construction elle-même est musicale aussi.

— **Vous utilisez du Verdi, du Mozart, et des plus difficiles aussi, comme Schubert, Schumann, Offenbach et Mahler?**

— Je ne crois pas que nous ayons là de chant difficile. L'ensemble de la musique a été très bien reçu. J'ai eu beaucoup de problèmes avec la production, qui a trouvé que les chants étaient difficiles, mais il s'avère que c'est un beau choix, qui

finale^{ment} fonctionne très bien. Le disque qu'on a édité, qui reprend tous ces morceaux, forme, curieusement, une espèce de tout, un ensemble assez cohérent, malgré la variété des musiques. C'est peut-être même cette variété qui a fait le charme du film.

— **Plusieurs personnes ont participé au scénario, dont un dialoguiste. Quel genre de collaboration recherchiez-vous?**

— Il y a eu plusieurs personnes pour différentes raisons: tout d'abord parce que cela a duré cinq ans. Quand on attend cinq ans, il faut continuer à s'étonner. Certains de mes collaborateurs ne pouvaient plus remplir leurs rôles, d'autres se sont arrêtés. Ils n'avaient plus envie: je les comprends, on a envie de changer. Reprendre le scénario, remettre de nouveau tout en question... Aussi, je croyais tellement fort à ce sujet que je voulais continuellement l'améliorer. C'est pour cela que, finalement, il y a eu des collaborateurs assez divers. Je les ai tous mentionnés au générique, bien sûr, parce que chacun a eu sa contribution, même si dans le résultat final il n'y en a plus que deux ou trois qui ont encore vraiment participé.

— **Comment avez-vous fait le choix d'Anne Roussel et de Patrick Bauchau?**

— Je n'ai pas trouvé en Belgique l'actrice pour faire ce film. Anne Roussel est la dernière venue dans le casting. Je ne la connaissais pas. Je travaillais avec quelqu'un de spécialisé dans le casting qui me l'a fait découvrir. J'ai vu une quinzaine de jeunes filles qui auraient pu faire le rôle et, finalement, c'est elle qui a été choisie. Je crois que c'est surtout pour son regard. Elle a des yeux qui prennent vraiment une grande part du visage. C'est incroyable. Elle a un regard absolument extraordinaire. C'est quand même un film qui fonctionne assez bien sur le regard. Il y a des choses qui ne sont pas dites ou, quand on dit des choses, il y a autre chose derrière, et finalement on travaille beaucoup sur les expressions. Comme je disais, moi, j'ai très peur des dialogues qui diraient tout. Donc, très souvent les personnages amorcent des dialogues, des phrases, qu'ils ne parviennent pas à achever, à cause de difficultés d'expression, à cause d'une certaine timidité, de rapports assez difficiles entre les personnages. La musique et le regard parviennent à rendre ce qu'il y a derrière, ce qui n'est pas dit. Patrick Bauchau est belge. Lui, je le voulais dès le début. La production n'était pas d'accord, mais moi j'étais sûr qu'il pouvait faire ce rôle, et je crois qu'il l'a fait à merveille. C'est un splendide acteur, un personnage absolument extraordinaire. Patrick, je le trouve superbe: d'abord, il est extrêmement beau, et puis, il est grand. Il a une autorité, une magnificence. C'est véritablement un prince. Il devait être inquiétant; il l'a été. Il a beaucoup joué les méchants; il a le physique du méchant, un méchant qui est en même temps un seigneur. Je suis content de ce qu'on a fait ensemble.

— **Les jeux d'opposition du montage, est-ce que vous les pensez au moment d'écrire?**

— C'est vraiment un film qui est basé sur les acteurs. Il y a la musique, l'image aussi, bien sûr, mais ce n'est jamais une image gratuite. C'est toujours avec un acteur. C'est l'expression de l'acteur qui est importante. Donc, bien sûr, que c'est prévu, mais c'est aussi en grande partie avec le comédien lui-même qu'on parvient à trouver ces choses-là. C'est à nous ensemble à définir exactement ce qui sera bon pour la scène.

— **Vous disiez, dans une entrevue, que vous pouviez faire un tout autre métier, changer de métier.**

— Depuis toujours j'ai voulu faire du cinéma.

— **Quand donc a commencé ce toujours?**

— Oh là! J'ai essayé, il n'y a pas longtemps, de me remémorer cela. Ce sont des choses que j'avais oubliées. Quand j'étais gosse, je voulais devenir acteur, ça c'est sûr. James Dean comptait beaucoup pour moi. J'ai commencé à faire des films vers l'âge de 16 ans. On écrivait, et je filmais, des films de dix minutes, quinze minutes. On les tournait en 16mm. On trouvait les fonds. Je n'oserais plus les montrer maintenant. Mais c'était extraordinaire. C'était une véritable passion. On faisait des projections. On rentabilisait les investissements que nous avions faits, enfin pas tout à fait, mais on faisait des projections chez nous, on invitait du monde qui venait nous voir, et on se sentait un peu suivis. Ça n'a jamais été des affaires, ce n'était pas possible. Tout ça, pour vous dire que, pour moi, l'image a toujours été importante. J'étais aussi dans un milieu qui n'était pas très simple, parce que mes parents étaient très opposés à ce genre de choses. Ils voulaient absolument que je fasse des études, alors je m'étais dirigé vers des études d'ingénieur. Mais après deux ans, je n'en pouvais plus: je cassais presque tout; je devenais absolument insupportable. Alors j'ai commencé des études de cinéma et, à ce moment-là, disons que je me suis un peu calmé. Je commençais là vraiment ce que j'avais envie de faire.

— **Y avait-il, à ce moment-là, des metteurs en scène que vous essayiez de copier, d'imiter, d'analyser?**

— Bien, c'était la nouvelle vague! Bien sûr, c'était Godard, c'était Truffaut, c'était tout ce cinéma qui bougeait. C'étaient mes aînés d'une dizaine d'années. Toutefois, Truffaut a toujours été très important pour moi. Je me réfère souvent à lui. Disons que je n'aime pas tous ses films, mais j'aime surtout sa personnalité, c'est-à-dire cette manière de raconter avec une grande pudeur. J'aime aussi sa générosité.



Anne Roussel



Patrick Bauchau



Sylvie Fennec

— **Les grandes influences sont donc finalement de la nouvelle vague? Ce ne sont pas les classiques?**

— En effet. Et puis, bien sûr, il y a eu les grands films de Visconti. C'est l'expression des années 60: **Le Guépard**, en particulier, et **Mort à Venise**, des choses absolument extraordinaires, par cette recherche de la beauté, par cette culture qu'on retrouve dans toute l'expression, et aussi ce besoin d'être confronté au passé, de se ressourcer dans le passé. Et maintenant qu'on me donne effectivement l'occasion de refaire de nouveaux films, j'ai un problème: je ne parviens pas à repartir sur des histoires de maintenant. J'ai besoin d'avoir ce regard vers l'arrière, de toucher de vieilles pierres, d'avoir un endroit où je me trouve merveilleusement bien: c'est en Provence.

— **Vous faites les quatre ans de l'Institut des Arts de diffusion, vous sortez avec un diplôme de réalisateur, mais vous commencez par le montage...**

— Le montage a toujours été ma passion. Si je n'avais pas réussi comme réalisateur, je serais devenu monteur. Mais pour rester toute l'année dans cette salle toute noire, il faut du courage! Mais la construction elle-même se fait là. Ce qui m'intéresse le plus, ce sont les structures, la construction d'un film, d'un récit, d'une histoire. C'est passionnant. C'est le rythme qu'on va injecter dans le film.

— **Vous avez fait carrière à la télévision pendant presque vingt ans?**

— Oui, vingt ans. Beaucoup de documentaires, beaucoup de grands reportages aussi, des films à l'étranger. Pendant dix ans, j'ai surtout travaillé dans les films à caractère social. Les problèmes étaient urgents (Je ne dis pas qu'ils ne le sont plus). J'ai fait de tout à propos de l'expression et, après dix ans, je me suis dirigé vers autre chose. J'avais peut-être l'impression aussi que tout le travail que l'on faisait ne servait peut-être pas vraiment à grand-chose. Rien ne bougeait, rien n'a plus bougé; alors on s'est réfugié dans la musique.

— **Et cet amour pour la musique, vous l'avez depuis quand?**

— J'ai toujours aimé la musique.

— **Et l'opéra, non?**

— Non, pas l'opéra. Très longtemps, je n'ai pas du tout aimé l'opéra. Cela ne m'intéressait pas du tout. Or, il y a eu un phénomène important à Bruxelles, en 1981. Gérard Mortier est arrivé, comme nouveau directeur de La Monnaie, le théâtre d'opéra à Bruxelles, et il a fait un travail formidable de renouveau total de l'opéra. Pour ma part, j'ai été amené assez vite à filmer chez lui: des portraits, des reportages, des reportages sur des mises en scène, que je suivais de bout en bout, et ça commençait véritablement à me passionner. Je me suis rendu compte qu'il y avait là un art qui avait été décrié tellement longtemps, dont on se moquait. Moi-même aussi, d'ailleurs, je le trouvais très caricatural. Je me suis rendu compte qu'il y avait là quelque chose de tout à fait différent. Tout le travail de Mortier était justement de montrer l'importance du théâtre dans l'opéra. J'ai rencontré José Van Dam; j'ai suivi effectivement l'opéra et ce qui s'y faisait. Mais c'est vraiment tout récent. La musique en tant que telle m'intéresse, mais peut-être moins que le rapport entre l'image et la musique, entre la fiction et la musique. Ça, pour moi, c'est une chose importante. Il y a là un terrain extraordinaire et très fertile dans la recherche de nouvelles émotions. Je doute qu'on l'ait bien utilisé jusqu'à maintenant.

— **Voulez-vous continuer à explorer ce domaine?**

— Oui, j'y retournerai. Mais pour le moment, j'ai peur de représenter un nouveau film sur la musique. Quand on fait quelque chose, il faut étonner. On est un peu poussé, par le succès qu'on a eu, à faire autre chose. Mais j'y retournerai certainement dans un troisième ou quatrième film.

— **Est-ce qu'il y a quelque chose qui vous préoccupe particulièrement à ce sujet-là?**

— Je ne peux pas exprimer cela. C'est vraiment quelque chose que je ne peux définir. Disons qu'il y a quelque chose qui me passionne dans la construction elle-même, dans ce rythme général à trouver, parce qu'il faut trouver un équilibre constant entre la fiction et la musique. Mais ce n'est pas seulement ça. C'est que cela permet aussi un autre type de cinéma, un cinéma qui ne soit pas directif. Je m'explique. On essaie de concentrer les dialogues au maximum, de donner quelques petites phrases, mais il n'y a pas énormément de dialogues, ce qui fait que tout n'est pas dit. Et, par la musique, le spectateur peut aussi entrer dans des plages où on lui permet de rêver, et pas seulement de rêver, mais en rêvant, d'apporter aussi son propre imaginaire et de construire le film aussi, dans les limites qui lui sont données, dans les limites que nous lui indiquons, avec les personnages que nous avons travaillés et que nous lui présentons. Mais on a parfois des interprétations différentes selon les gens qui vont voir le film. C'est pour cela qu'on ne peut jamais raconter l'histoire, dire comment on a réellement construit ce personnage. Je le sais, et j'ai peur, en le disant, de mettre trop de limites, de trop préciser les choses, ce qui réduirait finalement cette possibilité qu'il y a pour le spectateur d'aller plus loin. Ce film est non-directif et, en ce sens, il est peut-être réellement européen; il n'est certainement pas américain. Il y a cette possibilité de rêver, ces zones de liberté du spectateur. Je ne crois pas qu'on s'y ennuie non plus. On est toujours poussé en avant.

— **Les films d'opéra ne marchent pas, en général.**

— Je crois que le film est une réponse à cela. On est parti d'un scénario original, qui peut avoir des répondants maintenant, ce qui n'est pas le cas de tous les livrets d'opéra, avec des personnages évidemment dans le passé, mais qui peuvent correspondre encore à des choses qu'on peut sentir totalement aujourd'hui, ou qui, en tout cas, permettent malgré tout une écriture d'aujourd'hui. C'est ça la réponse. Je crois que le scénario pourrait être un scénario d'opéra. C'est quelque chose d'extrêmement simple: la transmission du savoir, des histoires d'amour assez différentes, toujours empreintes de générosité, mais quand même extrêmement simples. Si je dis que c'est un thème d'opéra, c'est qu'il permet d'aller plus loin dans l'aventure. Ce sont des thèmes qui en appellent d'autres. Je ne sais pas pourquoi les films d'opéra ont raté. Peut-être parce qu'on a trop enfermé l'opéra dans une certaine conception qui n'est peut-être pas celle que d'autres auraient pu imaginer; peut-être aussi qu'on l'a trop ancré dans la réalité. Peut-être que l'opéra lui-même a besoin de s'exalter sur la scène aussi, enfin, qu'on ne le rende pas trop véridique, réaliste. Nous avons ici un scénario original, avec des personnages qu'on peut comprendre maintenant, et aussi avec des musiques extrêmement diverses, le tout faisant un ensemble cohérent. Les musiques elles-mêmes contrastent entre elles, dans un panorama assez vaste. Mais la construction elle-même répond vraiment à l'opéra en ce sens que, dans la dernière partie du film, comme à l'opéra, les choses ne peuvent plus se dire que par la musique. Il n'y a pratiquement plus de dialogues. La musique devient indispensable. C'est elle qui règle tout et les choses ne peuvent plus se dire que par le chant et la musique. Et c'est ça l'opéra. En ce sens-là, je crois qu'on a fait un petit opéra avec des dialogues, avec de la musique, et avec l'image elle-même, avec la possibilité que l'image offre de rêver.

— **Vous réussissez très bien à entretenir le suspense?**

— Ça, c'est la construction. C'est la structure; ça fait parti du jeu, le jeu du cinéma, c'est-à-dire prendre plaisir à raconter les choses. J'ai l'impression que, dans le cinéma, il y a très peu de gens qui ont encore du plaisir à raconter des choses. On trouve des personnages, on s'enferme dans des personnages, souvent difficiles d'ailleurs, mais le plaisir lui-même de raconter une histoire a presque disparu. Je l'ai retrouvé, moi, dans un film récent, dans **Le Festin de Babette**. Si on a eu ce succès à Bruxelles, je crois que c'est aussi pour ces raisons-là. Il y a tout un public qui n'était plus allé au cinéma et qui est revenu. C'est assez étonnant. Le public sent qu'on prend plaisir à raconter.

— **Les décors sont un autre élément important dans votre film. Comment avez-vous attaqué ce problème?**

— Tout est en décors naturels. J'avais une décoratrice. Je cherche toujours la plus grande simplicité possible dans les décors. J'ai peur de surcharger. Je veux que tout soit beau, et un élément devient beau quand il est presque seul, mais bien placé, pas quand il y a quarante-cinq choses qui font qu'on ne le voit plus. Selon moi, il importe de bien faire ressortir des choses extrêmement simples. Généralement, les décorateurs remplissent, remplissent, pour mettre quelque chose dans l'image. Le décor est important parce qu'il contribue l'image. Mais si l'on peut faire ressortir une chose tout simplement, le décor devient signes: il participe à l'intelligence du récit. Mais le plus important, ce sont les acteurs. On ne peut pas se laisser distraire par trop de choses.

— **Vous considérez-vous surtout comme un metteur en scène d'acteurs?**

— Je ne peux pas vous le dire parce que c'est ma première expérience. Mais ça me plaît. Je dois dire que je me suis trouvé très bien avec l'ensemble de mes comédiens.

— **Vous donnez d'abord aux comédiens la chance d'interpréter?**

— Voilà, c'est ça. On n'aime pas ce qui est donné si cela ne correspond pas à ce qu'on avait envisagé et à ce qui va se passer après. Donc, il y a toujours à aménager, mais l'aspect général du travail du metteur en scène est de trouver l'homogénéité complète du film, dans le jeu des acteurs, comme dans les décors, la musique. C'est ça qui permettra aussi au rythme général de trouver sa place. Mais on est toujours à l'écoute de l'acteur, de ce qu'il peut donner. C'est ainsi qu'on parvient à vraiment travailler. Ce sont des artistes tellement extraordinaires, et c'est un art si difficile, si exigeant! Ce sont des gens tellement fragiles qu'il faut les écouter pour arriver à construire quelque chose avec eux. J'ai déjà remarqué, sur des plateaux, des metteurs en scène qui n'arrêtaient pas de parler. Les acteurs n'avaient plus rien à dire, ou du moins, on ne leur laissait plus la possibilité de travailler. C'était le metteur en scène qui était là. Mais quand on voit les images, le metteur en scène n'est plus là.

— **Anne Roussel est quand même une actrice très jeune; elle doit manquer un peu d'expérience?**

— Oui, mais elle a un tel professionnalisme, un tel désir de bien faire les choses. Et elle peut faire des choses extrêmement simples, dans un regard. Vraiment étonnante, cette fille-là!

— Vous connaissez un immense succès avec votre premier film. Qu'est-ce que cela vous fait?

— Cela stimule. Ça fait plaisir, mais on ne sait pas si ça va durer. Ce qui importe, c'est d'être stimulé, et d'avoir, peut-être, la possibilité de repartir très vite sur un long métrage. Et ça c'est une chance. Il faut la saisir. C'est surtout pouvoir continuer à travailler.

— Avez-vous déjà des projets arrêtés?

— Pour le moment, j'écris une adaptation. Ce sera un film très romantique: **Les Maisons du soir**. C'est quelque chose de très beau. Il y a là aussi le thème de la transmission. Mais dans une certaine mesure, c'est l'envers du **Maître de musique**. Cette fois-ci, ce sont des châteaux où il y a des personnages assez âgés dont les enfants ne parviennent plus à reprendre le flambeau, comme ils auraient imaginé et voulu. On y trouve malgré tout de grands moments de bonheur.

— Avez-vous l'intention de faire un saut dans l'opéra ou le théâtre?

— Non, vraiment pas. Le théâtre ne m'intéresse pas. Je n'ai jamais vraiment aimé le théâtre, sinon le théâtre d'opéra, parce qu'il permet autre chose que le dialogue. Il permet vraiment de rêver à partir de la musique et du mot, les deux collés ensemble. Mais la mise en scène d'opéra ne m'intéresse pas. Ce qui me passionne, c'est le rapport entre l'image et la musique. C'est là que je peux trouver mon moyen d'expression.

