

Jean-Claude Brisseau

Pascal Boutroy and Olivier Kurz

Number 162, January 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50120ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

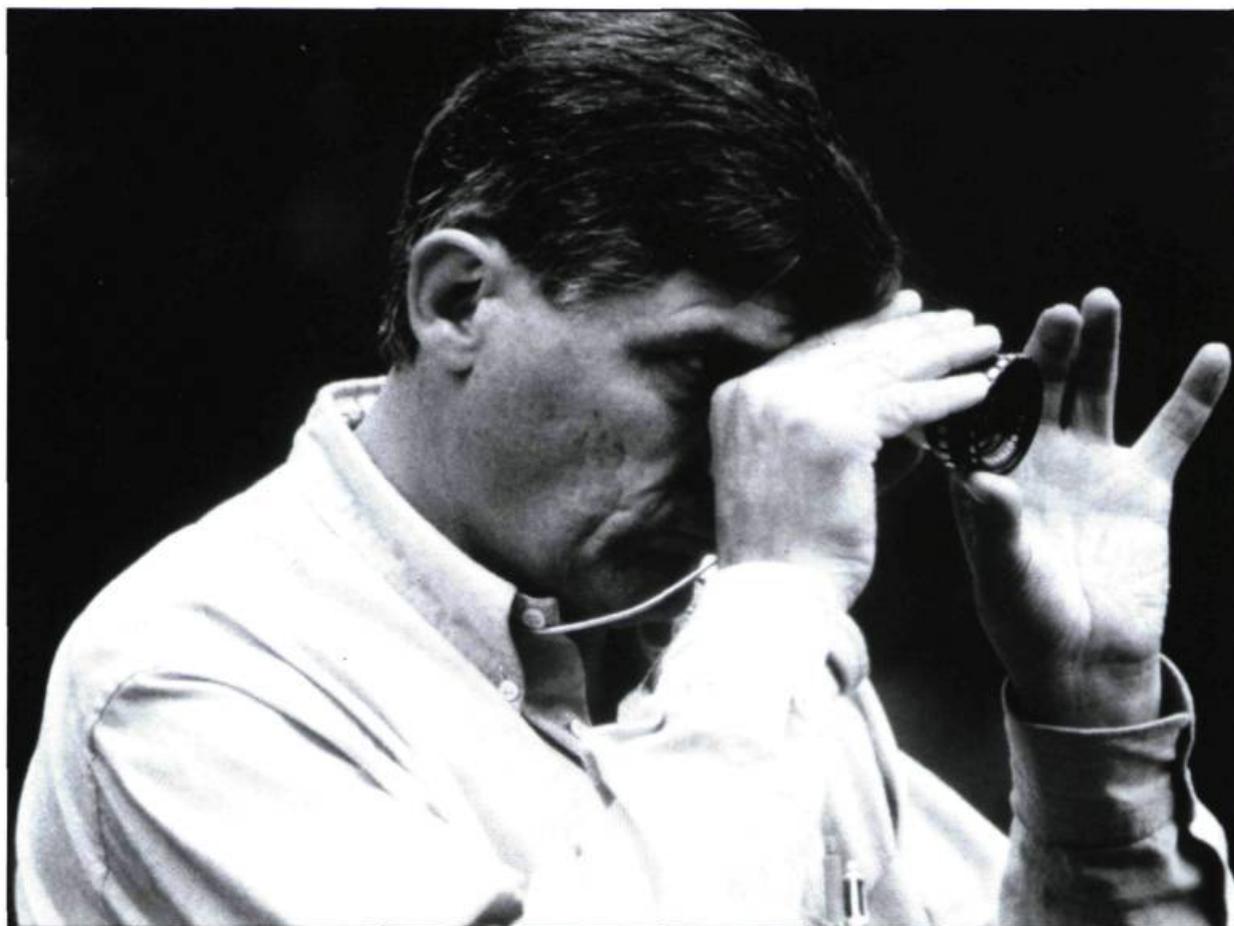
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Boutroy, P. & Kurz, O. (1993). Jean-Claude Brisseau. *Séquences*, (162), 38–42.

Jean-Claude Brisseau



Jean-Claude Brisseau est sur la piste de quelque chose. C'est un traqueur du réel, un trappeur. Il en a d'ailleurs le physique. Ses pièges à lui sont à la fois délibérés et aléatoires. Quand il parle technique (ou cuisine, comme il dit) il parle en fait de la plus haute des spiritualités. Quand il aborde le spirituel, c'est avec la plus grande des matérialités. Il se méfie des mots, comme il se méfie des critiques, des journaux, des professionnels du cinéma, de la religion et du réel. Mais il a touché à quelque chose qu'il n'est pas prêt de lâcher et dont, de film en film, il se rapproche. Céline, le long métrage qu'il a récemment lui-même produit et réalisé, est la dernière étape en date de ce cheminement.⁽¹⁾

Pascal Boutroy et Olivier Kurz

(1) On trouvera une première interview avec Jean-Claude Brisseau dans *Séquences*, no 137, novembre 1988, p. 43.

— Céline a reçu en France un excellent accueil de la critique. À quoi attribuez-vous ce succès?

— Je ne m'explique pas cela. Quand j'ai écrit le scénario, (j'avais déjà le scénario en tête il y a six ans et je me suis mis à le préparer réellement il y a deux ans), je pensais que ça n'intéresserait personne. Et comme c'était après le succès commercial de *Noce blanche* pour lequel j'avais une part des bénéfices, j'ai pensé financer *Céline* moi-même.

— Pourquoi pensiez-vous que ça n'intéresserait personne?

— Pour plusieurs raisons : parce que je trouvais que le sujet n'était pas facile, que d'autre part je risquais d'abandonner mon public, et qu'en plus, je reprenais dans ce film-là les thèmes que la critique française m'avait le plus reprochés sur *De bruit et de fureur*.

— ...Les apparitions?

— Absolument, alors que pour moi c'était un des fondements du film. Enfin, j'ai eu un accueil qui m'a surpris. Mais vous savez, de la même manière que je ne lis pas la presse quand mes films sortent, je ne me pose pas de questions de cet ordre-là, sinon, ça m'empêcherait de faire des films.

— Croyez-vous qu'il y avait une attente du public et de la critique pour un sujet traitant du surnaturel?

— Oui, mais le surnaturel était déjà présent dans mes films précédents, en particulier les deux premiers, si ce n'est que dans *Céline* j'aborde ce thème de façon frontale.

— Céline est un film où le surnaturel se manifeste de façon très visuelle et très physique. Pourquoi ce choix ? N'avez-vous pas eu peur qu'il soit perçu dans la mouvance du New Age?

— Pour répondre à votre question concernant le New Age, quand j'ai fait le film, je ne savais pas ce que c'était. On m'a expliqué depuis, en l'occurrence en Belgique, et effectivement il y a des similitudes. Alors pour la première partie de votre question : pourquoi est-ce que j'ai abordé ça comme ça?, d'abord pour des raisons très simples. Dans mon esprit, tous ces phénomènes de type surnaturel, ce n'est pas du surnaturel, ça n'a rien à voir avec le miracle au sens religieux du terme. Je pense tout simplement qu'il y a un certain nombre de forces qui passent en nous ou à côté de nous, et que nous contrôlons plus ou moins bien, mais ce n'est pas parce qu'elles existent qu'il faut les qualifier de miraculeuses. Ça, c'est la première chose. La seconde, c'est que je me suis posé la question, quand j'ai abordé le film, du style que j'allais prendre. Et c'est vrai que je voulais aborder cela de la façon la plus quotidienne et la plus simple. Parce que, d'autre part, d'un point de vue technique (de ce qu'on appelle la cuisine), je pense que si vous abordez des choses d'ordre fantastique, il faut les aborder de façon très naturelle et vice versa. En plus ce qui m'intéressait, c'est d'arriver à obtenir, de temps en temps, une métamorphose de la quotidienneté, de telle sorte qu'elle puisse apparaître comme quasiment surnaturelle ou en donner l'impression. Lorsque je suis en train de filmer un jardin la nuit, c'est comme s'il y avait une force invisible dedans. Le fond de tout ça, c'est aussi que s'il y a du surnaturel ou quelque chose qui renvoie au

mysticisme, je ne préfère pas employer le mot de Dieu. Je pense qu'il ne se définit que par rapport au quotidien, c'est exactement comme les deux personnages du film, le personnage de Céline ne se définit que par rapport à celui de Geneviève et vice versa.

— Mais tout de même, on peut se demander ce qui dans Céline relève d'une croyance réelle de votre part dans les phénomènes surnaturels et ce qui vient d'un désir d'exploiter les possibilités esthétiques d'un tel sujet?

— Votre question est délicate, délicate et simple en même temps. Ça m'embête toujours de parler de ce que je vais vous dire, parce que je ne voudrais pas renvoyer au côté sorcier, mais enfin bon! J'ai déjà vécu des choses comme ça dans ma vie. J'ai dit à plusieurs reprises que lorsque j'avais 14 ans, j'ai été sauvé par une intuition de l'ordre de celle que j'ai racontée dans le film. N'oubliez pas d'autre part qu'à l'origine le film était très expérimental. Je m'étais fixé une consigne supplémentaire qui était que, chaque fois que quelque chose d'imprévu surviendrait au tournage, je l'intégrerais en lui donnant un sens. C'est comme ça, par exemple, que le vent est devenu l'un des principaux personnages du film, parce que quand on a tourné, il y avait du vent.

— Vous avez également utilisé des symboles et des manifestations très accessibles.

— Ah ça c'est un autre problème. En ce qui me concerne, il y a toujours une volonté de simplicité, quels que soient le film et la volonté de toucher le public. Là où c'est plus difficile, c'est lorsque vous avez des thèmes qui sont émotionnellement plus difficiles à faire passer. Dans les films que je fais, il y a toujours des aspects qui peuvent être assez dérangeants. J'essaie de ne pas les esquiver, mais dans la forme je tâche de viser la simplicité. Pour moi c'est clair, les films sont faits pour le public.

— Il semble que vous ayez accordé un soin particulier à la bande son. Je pense au moment où Geneviève est dans sa chambre, et qu'on entend un tic-tac. Tout à coup le tic-tac s'arrête et c'est le silence. Geneviève se réveille, a l'intuition que quelque chose se passe et trouve Céline en état de lévitation...

— Et la bande sonore reprend après le réveil de Céline...Toute la conception de la bande sonore a été faite après le tournage. C'était vraiment ça l'exercice du film : donner un sens cohérent à la bande sonore par rapport au film. Dans *Céline*, la nature est très présente, et elle l'est non seulement à l'image mais au son. Et ça m'intéressait beaucoup, puisque le film allait virer vers les éléments du fantastique et donner, par le bruitage, le sentiment concret du changement de temps, du passage de l'eau, de l'orage au soleil.

— Est-ce que vous voulez dire qu'une partie du film a été modifiée de façon significative au montage?

— Non, parce que je prépare minutieusement mes films. Mais, malgré tout, la réalité ne se présente jamais à vous comme vous l'avez prévu. Il y a des metteurs en scène qui disent: «J'avais prévu de faire comme ça, j'irai jusqu'au bout!» C'est une manière de travailler. La mienne n'est pas du tout celle-là.

J'essaie, quand je commence un film, de savoir exactement ce que je veux, non seulement dans le fond mais dans la forme. C'est une des raisons pour laquelle je ne prends pas d'assistant et pour laquelle je veux moi-même être en contact avec tous les éléments : décors, comédiens... Décor pour savoir où on va mettre la caméra, comment on va pouvoir éclairer. Bref je m'imprègne de tout, et après, il y a un travail systématique d'accommodation par rapport à ce qui était prévu.

— **Cela explique peut-être l'homogénéité du film quant à l'image, à la bande son, à la façon de percevoir les intérieurs. D'ailleurs vos intérieurs n'ont jamais l'air des décors.**

— Et pour cause, ce ne sont pas des décors. C'est-à-dire que ce sont des décors réels. Et puis je déteste le studio. Pour donner l'impression de la vie en studio, c'est beaucoup plus difficile



que dans la vie. Les rapports entre la réalité et le cinéma sont complexes. D'un certain côté, il est évident que le cinéma est plus fort que la réalité. Le cas le plus typique c'est le trucage de la lévitation que j'ai utilisé dans *Céline*, qui est un cache/contre-cache. En fait, la réalité c'est que vous avez deux moitiés de l'écran qui ont été filmées séparément et qui, lorsqu'elles sont réunies, donnent l'impression d'une image unique, mais c'est archi-faux. Mais en même temps, il y a certains aspects de la réalité qui, au cinéma, sont quasiment incontournables. Il y a des comédiens, par exemple, qui ont une très forte présence. Ils peuvent mal jouer, ça passera quand même. À l'inverse, il y a des gens qui peuvent être d'excellents comédiens et qui n'ont aucune présence à l'image, et ça... on y peut rien. De la même manière, quand vous filmez un lieu, il y a automatiquement une métamorphose qui se fait. Je me rappelle que quand j'ai tourné *De bruit et de fureur*, les lieux étaient systématiquement améliorés par rapport à la réalité, alors qu'on n'y touchait pas. Il aurait fallu les enlaidir pour obtenir la réalité.

— **Vous avez parlé de cette contrainte que vous vous êtes imposée d'utiliser les imprévus qui interviendraient en cours**

de tournage. Auriez-vous pu, ayant plus de moyens, mieux ajuster la réalité à vos intentions?

— En fait, une grosse production, c'est encore plus compliqué, tout au moins ailleurs qu'en studio. Plus il y a de gens, plus les éléments extérieurs risquent de jouer. Dans tous les cas, ou dans presque tous les cas, le metteur en scène est obligé, qu'il le veuille ou non, de se plier à la logique de la réalité, c'est-à-dire de faire avec ce qu'il a. Étant donné que ce que vous avez à l'image et ce que vous avez dans votre scénario sont toujours des choses complètement différentes, pour retrouver l'esprit du film que vous avez en tête, vous êtes obligé de corriger sans arrêt. Au montage, il y a deux grandes écoles, enfin en France, parce qu'ailleurs il n'y en a qu'une. Ou bien vous collez au scénario sans rien modifier, ou bien vous rectifiez un certain nombre d'éléments au montage, en travaillant votre matériel presque indépendamment du scénario. Mon école à moi c'est la seconde. C'est inhérent au côté cinématographique : un personnage prend plus de force que vous ne l'avez imaginé; vous avez un regard qui vous permet de sucrer plein de choses. Vous avez, par contre, telle scène, que vous imaginiez posséder une grande force, qui s'avère tarte, et vous êtes obligé d'en tenir compte au montage et parfois de rectifier. D'où d'ailleurs la difficulté d'avoir de l'expérience au cinéma. Moi, par exemple, et je reviens à *Céline*, je me suis imposé toute cette série de contraintes en me disant : «J'apprends mon métier.» Et je le fais à partir d'un film qui, thématiquement, me tient profondément à coeur (car on peut m'acheter les droits de *Noce blanche*, je m'en fous! Par contre, *Céline*, c'est le seul film dont j'aurais envie de faire un remake dans vingt ans.) Et bien, malgré tout, je me suis imposé tout cet imprévu dont je vous ai parlé auparavant.

— **Les images de nature apportent beaucoup au film. Il y a une respiration qui rappelle Murnau.**

— Je vais vous dire. Je ne connais pas bien Murnau, enfin si, j'ai vu un film de lui, *Nosferatu*, c'est tout. Je ne me porte pas spontanément vers le cinéma muet. C'est utile, si vous voulez, pour la respiration et pour les passages d'un plan à un autre mais sur ce terrain-là, il y avait quelque chose qui m'avait beaucoup intéressé dans un film de Sjöström qui s'appelle *Le Vent*.

— **Vous donnez également beaucoup d'importance aux fenêtres, et pas seulement à cause de la lumière.**

— Non. Il y a tout un travail sur les fenêtres, entre intérieur et extérieur, pour créer dans une autre perspective. Le travelling final, par exemple, on peut le lire comme une acceptation du monde avec la nature. On peut le lire de plusieurs manières, comme le passage vers l'au-delà de la mort. Non, les fenêtres, les cadrages, les rapports entre intérieur et extérieur et même la campagne ont été travaillés en fonction du sens global du film, mais au second degré, dans sa philosophie... Ça m'emmerde de raconter trop de détails là-dessus.

— **Les critiques parlent facilement de panthéisme à propos de vos films et pourtant ce panthéisme, vous ne l'expliquez pas?**

— Parce que ce sont les gens qui l'ont mis plus que moi.

— **Oui?**

— Je dis pas que ce soit faux. Parce que ce n'est pas totalement faux. Mais là on commence à rentrer dans les problèmes de fond et ce qui est très difficile, c'est que les mots, dans ce domaine-là, sont beaucoup trop réducteurs et qu'ils sont d'autant plus réducteurs que, comme on frise quelque chose de l'ordre du mystique, la plupart des gens projettent des interprétations religieuses. Exactement comme ce que je vous ai dit quand on parlait de miracles. Pour moi, il n'y a pas de miracle dans le film. Ou il y en a peut-être un, à la toute toute fin, mais le miracle ne se situe pas là où on veut me le mettre.

— **Et pourtant, dans les dialogues et dans les mots des personnages, il y a des tentatives d'explication, par le docteur, par Geneviève, par le prêtre.**

— Celui-ci est en train de dire ce qu'il a vu, et Céline, d'ailleurs, est tout à fait surprise. Je me rappelle qu'un jour une femme m'a guéri. Et bien, je n'ai pas voulu admettre que c'était un miracle. Une autre fois, une table m'a suivi sur vingt mètres. Ce n'était pas un miracle, surtout qu'on peut quasiment arriver à le faire sur commande. Ce n'est pas parce qu'il y a des choses pour lesquelles la science n'est pas capable de donner un mot ou une explication qu'il faut leur appliquer la terminologie de miracle. Tous les gens des écoles de relaxation, proche du yoga ou du bouddhisme, vous diront que, de temps en temps, il peut se produire un certain nombre de manifestations comme ça. Mais elles sont toujours considérées comme un frein par rapport à l'évolution spirituelle, ce qui est le cas pour Céline.

— **Vous n'avez pas hésité à reprendre des manifestations, assez connues du surnaturel : apparitions, guérisons, lévitation.**

— Ça a même été délibéré. Entre parenthèses, dans ce domaine-là, les manifestations ne sont pas, semble-t-il, variables à l'infini. C'est comme l'amour, les positions ne sont pas variables à l'infini. Et je n'avais pas envie, non plus, de faire du neuf dans ce domaine. Exactement comme l'«ombre noire», moi, j'aime bien d'une part rendre de discrets hommages à des films que j'aime bien et, d'autre part, utiliser des contenus qui sont ceux de l'inconscient collectif, parce que ça me permet d'aller plus vite et de ne pas passer trop longtemps à donner les explications qui permettront aux spectateurs de comprendre.

— **La silhouette noire, c'est la mort?**

— Dans mon esprit, c'est moins la mort que l'angoisse de la mort, mais il s'agit là plutôt d'un emploi de type symbolique alors que le reste ne l'est pas. J'aurais pu faire plus fin. J'ai d'ailleurs été tenté de le faire à la table de montage, mais l'essentiel était que, devant un sujet comme ça, je voulais avoir une certaine honnêteté vis-à-vis de moi-même et appeler un chat un chat, quitte à être complètement excessif et d'une simplicité totale.

— **Il faut dire aussi que parfois vous ne vous embarrassez pas de transition.**

— C'est même rare! Au contraire, ce qui m'est caractéristique, ce sont justement les ruptures ou même les rapprochements rapides de séquences pour obtenir des contagions de sens de

l'une sur l'autre. Je fais ça dans tous mes films. Il y a une autre raison aussi, c'est que j'aimerais bien arriver à donner l'impression qu'une force est derrière les gens, ou une logique de fatalité, fatalité sans une connotation péjorative.

— **Parlons un peu des actrices. D'un côté, Isabelle Pasco (Céline) a une sorte de beauté abstraite, préraphaélite, alors**



que Lisa Hérédia (Geneviève) évoque plutôt les madones de Vinci par son côté «habité». Lisa Hérédia aurait-elle pu jouer le rôle de Céline?

— Je ne crois pas parce qu'elle avait une fragilité, une fêlure interne qui l'aurait empêchée de faire ça. Céline avait besoin d'une sorte de dureté, finalement presque d'une indifférence progressive vis-à-vis du monde. Je doute qu'on sente tellement la fêlure chez Isabelle, enfin moi, je ne la sens pas. Et c'est d'ailleurs pour ça, entre autres, qu'elle a été choisie, et sur ce terrain-là, on n'aurait pas pu intervertir. Je n'avais pas envie que le personnage de Céline soit nécessairement un personnage très sympathique.

— **Isabelle Pasco a aussi quelque chose d'opaque.**

— Oui. Nous sommes d'accord là-dessus. Mais Lisa (Hérédia) est aussi le personnage le plus proche de nous. Quelque part, le film aurait pu s'appeler Geneviève. J'y ai d'ailleurs songé. Céline est plus conçue comme un personnage énigmatique devant lequel moi-même je m'interroge.

— **Il y a, dans Noce blanche et dans Céline comme un constat d'échec des relations de maître à élève. Est-ce là une leçon de vos années d'enseignement?**

— Il y a toujours un rapport entre deux personnages dont l'un, au départ, aide l'autre, et cet autre surpasse le premier. Mais de là à ce que ce soit lié à mon travail d'enseignant, ça, je ne sais pas. Je crois qu'il y a des racines beaucoup plus profondes, beaucoup plus lointaines que ça. Peut-être que le fin fond de tout ça, chez moi, c'est un penchant à la fois à intervenir chez



les autres, par exemple, dans le domaine amoureux, mais en même temps à les laisser totalement libres. Il arrive la même chose quand je fais des films, il y a ce double mouvement, d'essayer de m'effacer devant la réalité mais en même temps de ré-intervenir. Et il y a toujours cette angoisse profonde de perdre prise. Vous savez, les quatre films que j'ai faits, et celui-là en particulier, recouvrent un élément chez moi qui est peut-être moins un fantasme d'abandon que l'idée de la perte, l'idée que les gens auxquels on est attaché se mettent brutalement à disparaître. Ça m'est difficile d'aller plus loin dans ce domaine-là.

— On a l'impression que, dans ce qui unit Geneviève à Céline, il y a comme l'espoir d'une relation à deux où la sexualité ne viendrait pas se mettre en travers du chemin.

— Ça c'est vrai.

— De même que dans *Noce blanche*, on avait l'impression que c'était à contrecœur que le personnage de François (Bruno Crémer) voyait sa relation avec Mathilde (Vanessa Paradis) verser dans la sexualité.

— C'était à contrecœur, c'est évident. Une des problématiques de certains des personnages dans mes films, c'est d'arriver à se mettre à aimer sans attachement. Il y a une sorte d'idéal de l'amour sans attachement. Par contre, je ne conçois pas la sexualité comme un mal, au contraire... mais, je la conçois comme insérée dans un ensemble de relations humaines plus profondes

— Parce que le corps est une étape de l'apprentissage

spirituel?

— C'est évident.

— J'ai l'impression que l'image de l'homme n'est pas très positive dans le film.

— Pas tellement dans les films précédents non plus. Je crois que dans le domaine psychologique, les femmes sont plus fortes que les hommes. C'est presque un truisme. Elles sont beaucoup plus fines, plus intelligentes que nous dans ce domaine-là. Je trouve que les hommes sont faussement forts. C'est peut-être aussi lié au fait que les femmes m'intéressent plus que les hommes. Mais je veux aussi systématiquement éviter le manichéisme dans le comportement des gens. Le manichéisme implique que les personnages soient blancs ou noirs, et la réalité c'est qu'ils sont gris, gris blanc ou gris sombre, et que je préfère prendre des gens gris. Cela dit, *Céline* est un film de femmes. Quelqu'un m'a dit : «Est-ce que vous n'auriez pas pu faire l'inverse et faire un film avec deux hommes?» Là, ça m'aurait été vraiment difficile de prendre deux hommes. Une femme s'occupe plus facilement de son corps, ne serait-ce que parce que la société est organisée sur le charme et que les marques du vieillissement, et donc leurs conséquences dans la vie sociale, sont plus fortes chez les femmes. Pour les hommes, ça arrive en général plus tard. Si j'avais pris deux hommes qui commençaient à faire du yoga, ça aurait pris un côté directement mystique ou religieux que ça n'a pas, du fait que ce sont deux femmes. Les femmes sont plus spontanément portées vers ce type d'équilibre corporel destiné à les faire vivre en harmonie avec elles-mêmes, et donc avec les autres ... et donc avec l'univers. Les hommes sont moins portés à ça. Ils sont plus portés vers la domination que vers ce type de rapport. Cela dit, je n'ai pas voulu me laisser aller à trop parler d'un certain nombre de choses.

— Quels sont vos projets?

— Ce que je vais écrire va être tourné dans la foulée. Pour les deux projets que j'ai en tête, je vais même essayer, mais ça je ne peux pas dire que je le ferai, de tenter une autre expérience, c'est-à-dire avoir deux scénarios l'un derrière l'autre, de les tourner l'un derrière l'autre, et les monter tous les deux après.

FILMOGRAPHIE

TÉLÉVISION

1975: **La Croisée des chemins**

1978: **La Vie comme ça**

1981: **Les Ombres**

1981: **L'Échangeur**

CINÉMA

1982: **Un jeu brutal**

1987: **De bruit et de fureur**

1989: **Noce Blanche**

1992: **Céline**