

## « Au cinéma, les sentiments sont des pensées » Entretien avec Arnaud Desplechin

Guillaume Lafleur

Numéro 18, printemps 2009

Dans les fleurs du tapis. Fictions au détail

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/134ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lafleur, G. (2009). « Au cinéma, les sentiments sont des pensées » : entretien avec Arnaud Desplechin. *Contre-jour*, (18), 9–20.

# « Au cinéma, les sentiments sont des pensées »

---

## Entretien avec Arnaud Desplechin

Depuis plus de quinze ans, Arnaud Desplechin crée des fictions de cinéma centrées sur la figure de l'acteur. Le fait d'exister et l'entendement cartésien qui peut s'y lier trouvent là leur résonance particulière dans le jeu. Cela peut être exposé de manière explicite dans le film anglais *Esther Kahn* (2000), où une jeune femme juive en rupture de ban avec sa famille veut vivre sur scène et se fait actrice, afin de dépasser ce qu'elle perçoit comme une existence d'ectoplasme. Le méconnu *Léo ou en jouant « Dans la compagnie des hommes »* (2004) propose de son côté une représentation synthétique de la figure de l'acteur, des affres de son travail aux réalisations du personnage qu'il incarne, via une collusion entre les images de répétition en amont du tournage et celles du film attendu, adapté d'une pièce d'Edward Bond.

Depuis le coup d'envoi de *La vie des morts* (1990), la trame fictionnelle chez Desplechin permet ça : donner à voir la vie de l'acteur par le personnage qu'il incarne. Autrement dit, dans le contexte d'un travail réflexif sur la fiction, transmettre la pensée de l'acteur par son jeu, d'autant plus vivace s'il est accaparé par un persistant doute d'exister, comme c'est le cas dans l'emblématique *Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)* (1996). Nourri du legs bergmanien, l'enjeu de ce doute est aussi

de permettre un dessin complexe des filiations, marqué par la tyrannie des liens. Qu'un personnage puisse exister et être incarné subjectivement à l'écran semble ici improbable sans une intime souffrance et quelques orages dans les rapports familiaux et humains en général. C'est parfois avec un humour décapant que le cinéaste montre les gouffres qu'entrevoient ses personnages. Desplechin fait ici le récit de cette démarche singulière, jusqu'à son dernier film *Conte de Noël*, où planent les esprits bienveillants de Renoir et de Minnelli et où le vecteur de la fiction, la figure de l'acteur, occupe à nouveau le centre de l'attention.

\*

*J'aimerais que nous nous concentrions sur votre travail avec les acteurs qui, me semble-t-il, est au cœur de la construction de vos fictions de cinéma. Je me souviens qu'à l'époque de Comment je me suis disputé..., vous insistiez sur le fait de filmer la pensée de vos acteurs au travail, ce qui m'avait intrigué. Pouvez-vous parler des motivations et du processus propres à une telle démarche ?*

Ce à quoi pensent les acteurs au théâtre n'est pas très important. Rendre perceptible leur pensée ne modifie pas leur performance et ce qu'en voit le spectateur revient au même. Le cinéma, lui, tient au gros plan. Mais pas seulement : la machine en entier fait une différence, parce que l'on enregistre, développe et projette. Je me souviens d'une phrase qu'on m'avait rapportée de Philippe Garrel, avec sa façon unique, très poétique de parler (ce qui n'est pas mon cas). Quand il se disputait avec Benoît Régent sur le plateau de *J'entends plus la guitare*, il disait : « Benoît, arrête immédiatement, je vois que tu n'as pas de belles pensées. Aie de bonnes pensées et on pourra continuer à filmer. » Du coup, l'acteur se retournait, paniqué, et se demandait : que dois-je faire de particulier dans une prise ? En fait, Garrel affirmait quelque chose de très juste, à savoir que la caméra filme les pensées. Si quelqu'un est plein de mauvaises pensées, il ne pourra pas jouer la prise, c'est pas possible, ou alors il y aura, par exemple, plein d'amertume dans la prise. Il y a des implications pratiques rattachées à cela.

Pour être précis, je me souviens d'un moment fort sur *Comment je me suis disputé...* Toutes les scènes avec Esther (Emmanuelle Devos) seule n'étaient pas écrites, mais nous faisons des propositions de situations, des choses simples, sur le thème : « À quoi est-ce que Esther pense ? » Par exemple, nous précisions qu'Esther faisait une aménorrhée. Ceci relevait pratiquement d'un état de triomphe, puisqu'elle s'était débarrassée de son amant, cet emmerdeur de Paul Dedalus (Mathieu Amalric) et retrouvait un corps intact de petite fille. Elle n'a plus peur de sentir mauvais lorsqu'elle a ses règles, elle est immaculée. Elle pouvait penser cela ou encore autre chose, peu après ou en même temps. Entre autres choses, elle pouvait penser que c'est quand même bizarre de se sentir enceinte au moment où elle est seule, sans compagnon avec qui coucher. Mais, en fait, elle était peut-être aussi enceinte de quelque chose malgré tout, si Paul la désire encore. Elle était tous ces paradoxes à la fois, mais sans indications du type « elle entre par la droite, sort par la gauche, va au café... »

Le seul outil consistait à montrer l'idée à Emmanuelle Devos et à lui dire : on va faire des actions très simples. Puis on prenait le temps de trouver les accessoires qu'il nous fallait. Ce qu'elle avait à jouer, c'était ces notes. Cela tient peut-être à mon rapport à Emmanuelle, mais aussi à son génie singulier, le même quel que soit le réalisateur — elle savait faire avec ces notes, c'était assez pour elle. Dans toutes ces scènes muettes, les sentiments y sont exacts, car ce ne sont pas des humeurs. La critique que je fais du sentiment est celle du sentimentalisme qui applique simplement aux sentiments une humeur de notre corps. Je crois plutôt que le sentiment, c'est de la pensée. C'est aussi ce que veut dire Garrel.

*Cette illustration de la pensée par le jeu est subtile et ne passe pas vraiment par la parole...*

À ce propos, je vous donne un exemple. Je me souviens bien que dans l'avant avant-dernière scène du film *Comment je me suis disputé...*, quand elle tombe dans la douche, Emmanuelle rigole, puis elle pleure,

arrête de pleurer et enfin est songeuse. Tous les temps de la pensée dont je parle sont là, elle savait comment les jouer. Pour nous spectateurs, comme il n'y a pas de dialogues, nous ne savons pas exactement à quel moment elle bascule d'un sentiment à un autre, comme c'est possible en passant d'une parole à une autre. Mais nous voyons simplement qu'une idée conduit à une autre idée : l'idée du chagrin puis de la joie lui arrivent absolument, le soulagement aussi, et elle les a jouées comme une action. C'est le moyen que j'ai trouvé pour sortir de ce qui me fait peur, soit le sentimentalisme, mais il fallait que ce soit joué avec exactitude, afin que ces scènes muettes aient de la puissance.

*D'ailleurs, lors de cette séquence, le spectateur constate aussi qu'elle a de nouveau ses règles, sans que cela soit dit. Le sang revient souvent dans vos films, mais n'a pas toujours exactement le même sens, cela signifie parfois la fertilité, ou les différences génétiques, ou encore les liens de famille. Comment percevez-vous cette relative continuité ?*

Le sang a une valeur dramatique, frontale. Emmanuelle dit à Paul, au téléphone : « Tu es mort pour moi », et elle retrouve ses règles à la suite, elle est revenue à la vie. À nouveau, elle peut convoler avec un garçon : *She's Back* ! Le sang, ici, c'est le mouvement de la vie. Ensuite, il y a du sang dans les autres films, et en particulier dans *Léo*, mais j'ai du mal à en mesurer la portée. J'essaie toujours de rationaliser ça, et si je rationalise moins, c'est par manque de temps, par défaut. En travaillant le thème d'un film, souvent j'en viens à le formuler de plusieurs façons de telle sorte que j'ai du matériel pour deux films. L'écriture du scénario me prend du temps et il y a toujours des scories, des pas de côté. Stratégiquement, cela m'aide au moment de l'écriture de me dire que je n'écris pas quelque chose d'absolu mais de relatif. Ainsi, si j'ai deux projets sur le même thème, je les distingue en fonction du genre et peu importe que cela dise deux fois la même chose.

*La manière dont vous parlez du genre me fait penser à la galerie complexe de personnages que vous nous présentez le plus souvent. Par exemple, dans Rois et Reine, on change de registre dès que vos personnages changent de lieu et de milieu, la complexité dramatique faisant écho à celle des caractères. Lorsque Mathieu Amalric retourne voir ses parents à Roubaix où son père tient une épicerie, il se fait dévaliser et le spectateur peut avoir la sensation soudaine de regarder un western !*

Certainement, mais que ce soit dans une pièce d'O'Neill ou dans un western, l'idée de fondation revient, c'est-à-dire ce qu'on partage ou pas, ce qui est singulier ou pluriel, en plus du fait de survivre. Plus simplement, on dira : le fait de vivre « au-dessus » de gens décédés et que nous ne soyons pas morts. Être dans un film permet cela, car puisqu'on y apparaît, nous ne sommes pas vraiment à plaindre, d'autres n'y sont plus, ils sont déjà morts ! Partant de là, nous pouvons réaliser un petit film, comme une sortie. Mais si je change d'échelle, passant de la famille au pays, ce n'est pas du tout la même chose, cela donne un film d'espionnage... Le sentiment exprimé ne peut pas être le même, malgré des idées semblables, par exemple une cicatrice sur un corps et l'envie de montrer une bataille.

*Au fond, ces pistes multiples qui impliquent une déclinaison des genres, elles peuvent faire écho au doute d'exister et au sentiment d'inconsistance qui assaillent souvent vos personnages.*

C'est particulièrement vrai dans *Comment je me suis disputé...*, où je travaillais l'idée de scepticisme. Paul est un sceptique, non pas parce qu'il doute des autres, mais parce qu'il n'est pas sûr qu'il existe. J'ai constaté que le scénario montrait des moments de comédie avec une dispute — c'est le premier titre —, et puis des scènes avec la fiancée ou l'ex-fiancée du héros — c'est le deuxième titre du film. Voilà, Paul se dit : « Je me suis disputé avec un type, je ne sais plus pourquoi. » Il pense : « Mais qui étais-je ? Comment se fait-il que j'aie pu être le meilleur ami de ce type ? »

Il ne sait pas où il en est, devrait-il être offusqué ou pas de ses frasques antérieures ? Il n'en est pas bien sûr. C'est quoi, éprouver un sentiment ? Est-ce qu'il a toujours aimé cette fille ? L'a-t-il jamais aimée ? D'ailleurs, au début du film, la voix-off donne cette indication : ça n'a jamais été bien avec Esther.

Il y a une incertitude sur lui-même, à laquelle s'ajoute une incertitude plus générale, qui me vient de Descartes et des *Méditations métaphysiques*. Mais ceci ne tient qu'en un plan. Paul doit passer une porte, c'est dérisoire, mais même la porte ne le remarque plus, sa présence ne déclenche pas les yeux électroniques. Paul n'existe plus, il est inconsistant. Il se dit : « C'est pas du tout sûr que je sois éveillé. » Et encore : « Peut-être que toute ma vie est un rêve auto-centré, égotiste, et ainsi je n'ai jamais eu accès à ma fiancée, ni à mon ennemi, ni à mes élèves, je n'ai jamais eu accès à rien. Je n'ai fait que rêver. » Il y a une séquence où il tombe dans un escalier à Nanterre et ne se fait pas mal, alors qu'après une telle chute, ce devrait être un moment de soupçon énorme quant à son existence. Peut-être que Descartes avait raison et qu'il n'existe pas, car il fait une chute terrible et après, ça ressemble étrangement à un rêve.

*Ce qui étonne, c'est de voir à quel point vous jouez avec le scepticisme. Plus qu'un thème, c'est une hypothèse de cinéma avec laquelle vous produisez votre dramaturgie de telle sorte que vous ménagez habilement, à l'intérieur du récit, des contradictions et des zones d'ombre...*

Je propose volontiers plusieurs niveaux de lecture. Cette scène de la porte est bizarre, aussi parce qu'il y a trois filles qui passent juste derrière lui, trois femmes évidemment, alors il est obligé de penser à ses trois épouses... J'adore le geste de Mathieu Amalric à ce moment précis, où il met son sac devant le signal, en espérant qu'il sera peut-être un peu plus consistant que lui ! À bien des moments, l'intrigue est comique, dramatique, populaire..., et il y a des moments où je suis perdu dans le processus d'écriture. Après, à chaque fois, avec les gens qui voulaient bien travailler avec moi, je disais : revenons à nos fondamentaux, c'est l'histoire d'un sceptique.

*Cela implique de laisser quelques questions en suspens, n'est-ce pas ? Tout ne sera pas su des personnages dans le film, mais l'aventure est à suivre, un même type de caractère pouvant apparaître dans un prochain opus.*

Je me souviens avoir présenté le scénario de *Comment je me suis disputé...* à l'écrivaine Virginie Linhart et elle a bien voulu me conseiller, le lisant dans l'une de ses dernières versions. Elle m'avait dit : tout ça c'est très bien, je sais ce que pense Paul au niveau du scepticisme, mais Esther, elle en pense quoi de tout ça ? Je lui ai dit : ce sera le film d'après, *Esther Kahn*. Il y aura la même chose, une séquence de rêve avec des silhouettes dans la rue, des baudruches. C'est le rêve de Descartes dans l'hypothèse du Dieu méchant, où il se dit : « Bon d'accord, je vois d'autres gens, mais si Dieu est tout-puissant — et si jamais il existe, il l'est forcément —, il a très bien pu déguiser des trucs qui n'existent pas pour me faire croire que je ne suis pas seul au monde ! » Descartes se retourne, dans la rue, il voit des silhouettes et se dit : il est tout à fait possible que ce soit une illusion. Quelqu'un parle beaucoup (Paul) et une autre parle peu (Esther). C'était donc deux déclinaisons d'un même motif, l'une en comédie parisienne, l'autre en mélodrame anglais. Je le rationalise comme ça, mais je ne peux pas dire que ce soit dans l'après-coup. Rationaliser m'aide à trouver des solutions scénaristiques, bonnes ou mauvaises, où je vais me perdre, un peu plus ou un peu moins.

*Le « fait d'exister » ne vous inspire pas seulement pour une définition singulière du jeu de l'acteur. Ce thème semble correspondre aussi à un désir de don et ce n'est pas innocent que vous ayez révélé nombre d'acteurs à l'écran, dont Mathieu Amalric, Jeanne Balibar ou encore Sumner Phoenix et Emile Berling, qui joue le petit Paul dans Conte de Noël.*

C'est vrai et de même, il y a eu ces deux films sur l'adoption, ou plutôt deux fois des histoires d'adoption. Ce serait formidable comme ligne directrice de mes films et cette unité peut-être que je l'atteins peu à peu... Quoique, quand même, au cinéma on ne donne pas naissance. Mais je peux faire que l'acteur existe un peu plus devant la caméra, pour lui-

même comme pour les autres. Qu'est-ce que ça veut dire, au juste, exister devant une caméra ? Un truc bizarre, où un acteur essaie de se voir via le film. Enfin, il aura la preuve devant une caméra qu'il existe, il y aura une preuve filmée. C'est déjà pas mal, non ? Nous regardons un film de Charlot et cela nous donne la preuve qu'un type faisait des blagues dans les années dix. Ce fait est énorme car, par exemple, si vous faites une blague à table, vous n'en serez peut-être pas sûr le lendemain... Au fond, ce n'était peut-être pas si drôle ! Le doute peut s'installer, du genre : « Ils n'ont pas compris la blague, quoiqu'ils aient rigolé. » Mais avec le film, vous pouvez être sûr que quelqu'un a fait des blagues. Qu'on aime ou pas, c'est une autre histoire. L'effet est le même, lorsque l'on voit Buster Keaton sauter d'un wagon à l'autre. Cela dit, je peux seulement aider un acteur, avec mes soucis esthétiques singuliers.

*Il a souvent été question de cinéma de troupe, pour désigner peut-être hâtivement votre travail. Tout en révélant des acteurs, vous représentez des portraits de famille qui appellent cette qualification. Êtes-vous prêt à l'endosser ?*

La question de la troupe dans mes films est au fond celle de la continuité. Elle me ramène d'abord prosaïquement au type de rôles interprétés par Emmanuelle Devos : elle sortait déjà avec Mathieu Amalric dans *Comment je me suis disputé...*, ensuite dans *Rois et Reine* et à nouveau dans *Conte de Noël*. On peut me critiquer là-dessus : je ne filmerais plus des personnages, mais les gens du spectacle, de façon récurrente, et l'on écrit des idioties à propos de ce fabuleux pays où l'on rase gratis, où l'herbe est plus verte. Comme le dit l'adage, « Paris est une blonde et la reine du monde »... Bien sûr, il est super de filmer des gens du spectacle à travers leurs personnages, leurs haltes au café, leurs vacances communes. Oui, il y a peut-être quelques troupes au cinéma. Mais même si je remonte dans le temps, vous auriez parlé de troupe avec les acteurs de John Ford, chacun aurait sorti son revolver...

Je ne crois pas pouvoir parler de troupe en prenant l'exemple de *Rois et Reine*, car le film met en scène des personnages seuls. Mais les spectateurs, selon leur pays et leur éthique, le rôle politique qu'ils veulent occuper, pouvaient considérer la solitude de Nora (Emmanuelle Devos) choquante ou alors cette partie du film leur paraissait aride. Je ne vois pas les choses ainsi, mais il est vrai qu'une telle solitude semblait contaminer les autres personnages. Au fond, tous les personnages y sont extrêmement seuls : le cousin Simon n'a pas une ligne de dialogue, il attend dans la pièce à côté ; l'enfant, tout comme le père mourant, l'infirmière, l'avocat héroïnomane sont très isolés. J'en reviens à la question du genre. Du coup, après, j'ai eu envie d'un film de troupe, au sens de *Band Wagon* de Minnelli. À savoir : se mettre tous ensemble, faire des chansons ou, comme dans *Conte de Noël*, monter un spectacle avec une troupe — une petite comédie musicale sur Œdipe, mais qui rate, évidemment.

*Ce ratage semble se rattacher au thème de l'adoption et à son impossibilité, qui est déjà le propos de la séquence finale de Rois et Reine. Pourrait-on dire que l'idée de la troupe vous permet de renvoyer dos à dos le principe d'adoption et les liens de sang ?*

Les liens de sang sont souvent abordés de biais dans mes films. Il y a des jeux d'écho sur ce point : un personnage nommé Paul Dedalus existe sous la forme d'un ancien normalien dans *Comment je me suis disputé...* et en enfant à la santé psychique fragile dans *Conte de Noël*. Comme Mathieu Amalric jouait Paul dans le premier film, sa rencontre avec l'enfant dans le deuxième implique une sorte de don, pas loin de l'adoption. À la fin du film, ils font du footing ensemble et l'on comprend que l'adulte a manqué à l'enfant. Bien sûr, Mathieu n'est pas son père mais son oncle. Cependant il y a une reconnaissance. Mathieu n'a probablement pas couché avec sa sœur, comme c'est dit dans le dialogue, mais il pourrait avoir couché avec d'autres personnes proches sans que nous en sachions rien ! Cela me rappelle aussi le geste d'Ismaël (Mathieu Amalric, de nouveau) qui se disputait très fort avec sa sœur dans *Rois et Reine*. La sœur (Noémie Lvovsky)

disait : « Moi ce que je veux c'est avoir des enfants. » À ce moment, le frère posait ses mains sur son propre sexe en disant : « Là, franchement, j'y peux rien du tout. » Il ajoutait ensuite : « Je peux te donner de l'argent, mais enfin, ça s'arrête là. » Il y a là une grande peur de l'inceste. Le geste était adorable parce que sa sœur ne tenait pas spécialement à coucher avec lui, mais on comprenait que le personnage de Mathieu voyait tout de suite que c'était tout de même de cela dont il s'agissait. C'était très drôle. Le geste et la façon dont il le fait dans la chaîne logique de toute la scène, un autre l'aurait fait différemment et le sens en serait modifié.

*Quelle est la marge de manœuvre que vous laissez aux acteurs dans l'expression de ces gestes ?*

J'indique les gestes, mais l'acteur y insuffle une pensée propre. À condition, c'est certain, que je veuille bien lui prêter cette pensée et donc le croire, en essayant de la mettre en valeur, de la souligner. Avec le montage, avec le choix des prises, à charge pour moi d'y croire éperdument ! D'où mon intérêt pour le cinéma américain contemporain et James Gray en particulier, dont les films reposent beaucoup sur la foi. Mais, modestie : je pense que le cinéma ça fabrique des idées et que celles-ci sont inventées par les acteurs. Soit par un lapsus, soit par la voix. Enfin les pensées passent et heureusement ça me soulage un peu, car ce n'est pas moi qui les ai dès le départ. Après, je les regarde sur un écran et je les vois, sinon les spectateurs ne pourront pas les voir non plus. Mon travail s'arrête là.

*Propos recueillis par Guillaume Lafleur le 6 novembre 2008, à Montréal, au bien nommé Restaurant Renoir.*



Richard-Max Tremblay, *Contenant au sol*, 1991, photographie noir et blanc (virage sépia), 40 x 50 cm