ENTRETIEN

Bruno Dumont

L'invisible ne se filme pas*

PHILIPPE ROUYER et CLAIRE VASSÉ

PHILIPPE ROUYER et CLAIRE VASSÉ : ***L'Humanité s'ouvre sur un homme que l'on voit au loin traversant l'intégralité du plan, de la gauche vers la droite. Cette scène a quelque chose de quasi programmatique, qui impose d'emblée une esthétique du cadre et de la durée.***

BRUNO DUMONT : Oui, ce plan donne une idée de la lenteur que l'on retrouvera par la suite, ainsi que du rapport entre la taille du personnage et l'immensité du paysage, qui est une bonne indication de la place réelle de l'individu sur cette planète. Et le niveau d'écoute donne également une indication : le petit bonhomme est loin, mais il est en même temps ramené à une écoute très forte puisqu'on l'entend respirer. Il y a une proximité très forte à l'intérieur de son corps, que l'on ne quittera pas, du début à la fin, et qui annonce la modification de la réalité qui va avoir lieu. *L'Humanité* n'est pas un film à propos de la réalité. C'est un film foncièrement poétique. Et la poésie consiste justement à modifier la représentation du monde.

Il y a également l'idée d'un parcours, de la gauche vers la droite.

Et surtout de l'épuisement, du temps qu'il faut passer sur lui. C'est en passant du temps que les détails vont surgir. Le choix de la durée d'un plan est avant tout le choix de la durée d'exposition du spectateur. Quand on monte un film, on ne monte pas des images, mais un spectateur. On le met dans des situations de montage.

Travaillez-vous beaucoup en amont du tournage ?

Entre l'écriture et la préparation du tournage, je passe énormément de temps seul sur les décors, à les comprendre pour savoir où je vais mettre la caméra. La place de la caméra est quelque chose de très difficile à déterminer et j'ai besoin de m'imprégner des lieux pour établir mon découpage. Tout est précis car je n'aime pas le doute technique sur le tournage – les prises de bec avec les techniciens ont lieu avant. Mais j'aime le doute avec les acteurs. L'important est de donner corps à ce que l'on tourne, qu'il y ait de l'équilibre, que des formes harmonieuses commencent à se dessiner, dans les voix, dans les tons. Pour cela, il faut être là, être vigilant, écouter, regarder. Si quelque chose de non prévu se passe, il faut pouvoir le prendre, être disponible. Je n'ai pas la tête dans mon scénario. Si un acteur a du mal à dire son texte, on ne va pas se prendre la tête à faire quinze prises. Cette phrase, il ne pourra pas la sortir, de toute façon. Donc il faut trouver de l'ordre à cette indisponibilité dans laquelle il est, donner de la forme à ce que que l'on entend. Et on en fait du cinéma. Dans le film par exemple, le père de la victime ne dit qu'un mot, « non », alors que son texte était beaucoup plus développé. Mais il avait tellement de difficultés à s'exprimer que j'ai retiré du texte. C'est tout ce qui lui est resté, et je trouve cela magnifique. il s'agit d'invention avec les acteurs, sur le tournage.

Vos personnages sont-ils très définis dans le scénario ?

Oui, énormément. Ils sont écrits, plantés. Ils ont un cadre, du texte.

En même temps, ils semblent essentiellement nourris de la personnalité des acteurs qui les incarnent.

Habituellement, quand on donne un rôle à un acteur, son travail est un travail de composition. Il doit s'habiller de son personnage, de sa psychologie, de son histoire. Moi, je fais exactement le contraire. Je prends mes personnages et je les fonds sur les acteurs que j'ai trouvés. Il y a un réglage, mais en même temps ce n'est pas eux. Par une opération de fusion, ce sont les personnages qui entrent à l'intérieur d'eux. Ils interprètent des situations, des émotions. Je prends une part d'eux-mêmes immense et je la sculpte dans la matière du personnage.

Comment choisissez-vous vos comédiens ?

J'y passe un temps fou. Je crois qu'il y a au fond de chaque être une justesse. Et la vraie chose que l'on puisse donner, c'est cette justesse. Si j'ai votre justesse, j'aurai votre sincérité, votre émotion, votre vérité, tout ce que veut un cinéaste. Ce que je ne veux pas, c'est quand cela devient faux, quand la personne tente de sortir d'elle-même pour inventer un personnage artificiel – cet artifice que l'on retrouve dans les compositions d'acteurs professionnels. Mon choix d'acteur est plutôt un choix de personnes qui se rapprochent du dessin que j'ai esquissé dans mon scénario. Je vais leur prendre leur matière, leur caractère, leur corps, leur esprit. Leur capacité à composer, je n'en ai rien à faire. Une fois que je les ai, je les modèle. Je peux les faire rire, les faire pleurer, tout en respectant leur matière. Un travail sur eux-mêmes se fait, dans lequel je les aide, en étant très près d'eux.

Et où les trouvez-vous ?

Dans la rue, dans les magasins. Je n'ose pas trop aborder les gens dans la rue. Mais, là, j'ai bonne conscience car j'ai quelque chose à leur demander.

Comment se passent les premières rencontres ?

Assez banalement. Je discute avec la personne et je sens très bien si elle m'intéresse ou pas. Si oui, je continue à la voir, à parler avec elle. Je cherche à la connaître, à savoir si elle entre en phase avec le personnage. Mais, en même temps, ce ne sont jamais les personnages que vous imaginiez. C'est comme lorsque vous lisez un roman, que vous vous figurez quelqu'un. Mais je n'ai plus peur de cela. Il n'y a pas de recherche de l'absolu. Après, il y a l'épreuve de la caméra. Il faut savoir si la personne est capable de jouer. Pour Domino par

* Entretien réalisé à Paris le 16 septembre 1999.

R. Arnaud

Une façon de remettre les personnages à leur place **Séverine Caneele**

exemple, d'autres que Séverine Caneele convenaient *a priori*, mais, aux essais, elles n'étaient pas capables de se donner, de se livrer, de sortir leurs émotions.

Pourquoi avez-vous choisi Emmanuel Schotté ?

Quand j'ai vu Emmanuel, j'étais content, mais étonné. Il était plus fort, plus massif, alors que je pensais le personnage plus maigre. Deux jours plus tard, j'ai fait des essais avec lui – la scène avec le père de la petite fille. Il n'a pas dit grand-chose, peu bougé, il regardait surtout, hors cadre. Ce n'est qu'au moment où j'ai vu à l'image son regard et entendu sa voix que j'ai eu un choc. Parce que ce qui se passe sur un plateau est assez banal. On ne sent pas tout cela. Il y a un supplément de force qui se fait par le cadre, par la caméra sur le comédien. Il est très courant de rencontrer des acteurs qui vous semblent tout à fait ordinaires. Mais vous les cadrez et il se passe quelque chose. Dans le cas de David Douche – le Freddy de *La Vie de Jésus* –, ce sont ses yeux qui m'ont convaincu immédiatement. Pourtant, les premiers essais étaient une catastrophe. Il jouait, c'était mauvais, maladroit. Au départ, il y a toutes les raisons de ne pas prendre les acteurs avec lesquels je travaille. On panique, tellement ce n'est pas bon, pas réglé. Ils ne comprennent pas forcément bien, ils ont peur, et c'est normal. C'est ce qui explique que l'on fasse appel à des professionnels, ils sont rodés. Mais il y a aussi une excitation à traverser ces obstacles. J'apprends à les connaître, à leur parler, à sentir leurs attentes. Il se bâtit au fil des semaines passées ensemble une relation de confiance qui fait qu'ils acceptent ce que je leur demande. C'est cela qui est formidable.

Il n'y a pas de manipulation, ils ont le scénario complet dès le début ?

Si, il y a une manipulation ! Ils n'ont pas le scénario. Mais je leur raconte l'histoire, les séquences. Ils savent ce qu'ils vont devoir faire, notamment les scènes difficiles. Ils ont une connaissance qui est un dessin. Quand je tourne la séquence, je ne leur donne pas le texte mais je leur explique ce qu'ils ont à faire : voilà ce que tu vas dire, voilà ce que tu vas répondre. Et par une opération naturelle, ils disent exactement ce qui est écrit dans le scénario. Je cherche à les éveiller à la phrase, et non pas à leur faire réciter un texte. Ce n'est pas leur travail, ils ne savent pas le faire. En revanche, ce qu'ils savent très bien faire, c'est chercher au fond d'eux l'intention et l'action.

Pourquoi leur donner les scènes au fur et à mesure ?

C'est une façon de remettre les personnages à leur place. Ils ne sont pas plus importants que le paysage. Ce qui est important, c'est le film, son équilibre. Nous n'avons pas de conversations sur la psychologie du récit. Cela n'existe pas. Le récit est ce qu'il est et il n'y a pas à s'embarrasser du pourquoi et du comment. Tout ce qu'ils ne voulaient pas faire, ils me l'ont dit.

Par exemple ?

La sexualité de Pharaon était un peu plus poussée que cela. Il passait plus facilement à l'acte avec Domino. Mon principe est de toujours demander le maximum aux comédiens. Après, c'est à eux de décider. Mais au moins qu'ils me laissent demander. Voilà la forme d'engagement que je demande à mes acteurs.

Mais cela peut changer considérablement le film ?

Si l'acteur ne veut pas faire une scène écrite, c'est à moi de remettre de l'ordre dans le scénario. C'est ce que j'ai fait. C'est une affaire de correction de prendre en compte leurs réticences par rapport à certaines scènes.

Vous faites beaucoup de prises ?

Non, seulement une ou deux. Mes films ne sont pas très bavards. Il n'y a pas de tirades compliquées à retenir. Et je découpe de telle manière que cela ne soit pas très dur de tenir devant la caméra. Car leur problème est de tenir. Ils n'ont pas une grande endurance. Mais le cinéma se nourrit de cela. C'est un art du découpage, l'art d'arrêter. Ce qui n'est pas bon, je le coupe. Ce que l'on voit est

la substance de ce que j'ai retenu et monté. Le montage est une invention, et quand les acteurs se sont vus à l'écran, ils avaient une distance très forte.

Vous leur donnez des indications de gestes ?

Oui, car ils ont tendance à ne rien faire. Ce sont plutôt des pages blanches. Si je leur demande d'improviser, ils me disent qu'ils n'ont rien à dire. Il faut les aider. Mais je les aide toujours à partir d'eux. Je remonte à l'intérieur d'eux, et non pas du personnage. Le personnage, c'est eux. Je vais fouiller dans leur corps pour trouver un regard, ce que je cherche par rapport au personnage.

Pourquoi avoir tourné vos deux premiers films à Bailleul. Vous y habitez ?

Oui, et j'y suis né. Tout ce que je cherchais, j'ai fini par le trouver à Bailleul, avec les gens et les paysages. J'ai compris que j'avais là un formidable décor de film.

Vos notes de travail sur* La Vie de Jésus[1] *ont un caractère très écrit, très littéraire. Quel est votre rapport à l'écriture, sa place dans votre création cinématographique ?

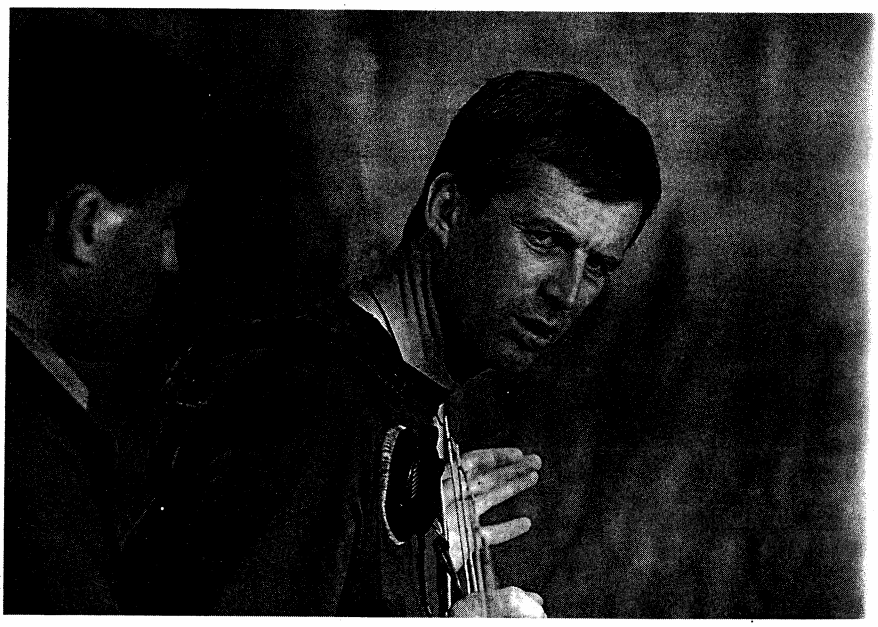
Quand on écrit, il faut aller au bout de l'écriture, c'est-à-dire dans la littérature, la poésie. Je finis donc par écrire des choses qui sont intournables, parce que cela devient de la poésie. Mais l'énergie est là, que j'essaie de retrouver quand je filme. Je ne cherche pas à illustrer, mais à retrouver la vie que contient le mot ou la phrase que j'ai écrits. Ce que j'aime avec le cinéma, c'est que c'est un art très primitif qui retourne à la matière première de l'émotion brute. Je trouve qu'il a beaucoup plus de force que la littérature. Il a le temps avec lui. L'écrivain arrête les choses, il les fixe. Alors que le cinéaste peut les laisser dans leur crudité, leur inachèvement, leur violence. J'écris vraiment pour faire du cinéma, ce n'est qu'un moment à passer.

Vous entretenez aussi un rapport fort à la peinture, notamment par le biais de Pharaon, petit-fils du peintre Pharaon De Winter.

Il y avait une envie de s'approcher de la peinture, mais en la gardant à distance. Pharaon descend d'un peintre, mais il se fout de cet art. Il a un rapport complètement désintéressé à la peinture. Il était important pour moi que ce ne soit pas un artiste : il aurait plus facilement commencé à penser, à conceptualiser, à verbaliser. Quand il dit, dans la scène du musée : « *C'est beau, le bleu* », c'est la réaction première, la bonne pour moi. La réaction artistique est celle du conservateur, quand il dit que ce bleu est unique. Pharaon a un rapport à la peinture naturel, primordial, fatal. J'aime les personnages et les visions du monde inachevés et confronter le spectateur à cela. Ce qui m'intéresse, c'est la relation du spectateur à mon film. Je fais des choses incongrues, bizarres, invraisemblalbles, non figuratif. L'abstraction m'ennuie si elle n'est pas derrière, invisible.

***Cette approche de l'invisible semble encore plus radicale que dans* La Vie de Jésus.**

Oui, je pense que *La Vie de Jésus* était beaucoup plus réel. Ici, il y a un basculement dans le fantastique, l'absurde, un décalage du réel, avec des personnages qui s'écartent de plus en plus vers les extrémités des situations dans lesquelles ils sont. La poésie y est plus forte.



R. Arpajou

Bruno Dumont avec Emmanuel Schotté sur le tournage de L'Humanité

finies, pour lui permettre de faire son propre travail, d'apporter son propre enrichissement. C'est un échange. Il y a un mystère de la relation entre l'individu qui regarde et le film. Le spectateur arrive avec son histoire, son vécu, sa sensibilité, et il va se passer quelque chose d'imprévisible.

Dans vos notes sur* La Vie de Jésus, *vous parlez de Braque et du fait qu'il ait abouti à un art figuratif après être passé par l'art abstrait. On retrouve dans votre cinéma ce balancement entre figuratif et abstrait : la mise en scène rigoureuse – voire conceptuelle – sert une histoire assez classique.

Il y a l'apparence du film, que je veux très réelle, par les personnages, les situations, les décors, et en même une permanente irréalité qui vient de l'immobilité, du calme, de petits détails invisibles qui font que l'on n'est pas dans la réalité. Je crois que le film parle de l'invisible tout le temps. Mais l'invisible ne se filme pas. Il faut toujours être visible,

Les trajets en mobylette qui rythmaient* La Vie de Jésus *laissent la place, dans* L'Humanité, *à une immobilité omniprésente.

L'Humanité met en scène un climat plus intérieur, plus lent, plus calme, plus adulte. Les personnages n'ont plus de problèmes dans leur vie sociale, mais par rapport à des attirances, des sensations, des désirs. Tout est très ordinaire, ce qui me permet de pénétrer une intériorité, de scruter les petits détails. Il ne fallait pas trop développer l'histoire, sinon je n'avais plus le temps de filmer cela.

Et aussi vos deux films s'ouvrent sur un événement dramatique : la mort de l'ami de Freddy dans le premier, le crime abominable d'une petite fille dans le second.

S'il n'y a pas de situations dramatiques, les relations restent quotidiennes. Les événements permettent aux sentiments et aux regards de s'étirer, et à la machine humaine de se mettre en route. Dans

1. Notes de travail parues dans *Positif* n° 440, octobre 1997, pp. 58-59.

L'Humanité, le crime met en œuvre le film. Ensuite, il passe complètement en contrepoint, avant qu'on le retrouve à la fin. Au bout du compte, il n'est pas très important.

***Vos notes de travail sur* La Vie de Jésus *comportent déjà des germes de* L'Humanité. *Vous décrivez quasiment la première scène de* L'Humanité *:* « J'étais allongé au sol. Dans le limon de la terre, ses labours. »**

J'ai conscience du brassage, du rapport de prédation qu'il y a entre les films. Par ailleurs, le point de départ de *L'Humanité* est le personnage du flic de la fin de *La Vie de Jésus*. J'avais un flic maladroit, mal à l'aise, que j'ai complètement effacé, postsynchronisé au montage. Cet acteur m'emmenait dans tout autre chose – qui m'intéressait –, mais il fallait que je finisse le film. J'ai écrit *L'Humanité* en pensant à lui, du début à la fin, mais il n'a pas voulu faire le film.

Pharaon est un policier, mais il est avant tout un témoin de la présence du mal. Il reste impuissant, notamment lors de la scène à Londres, où il voit une personne se faire agresser sans pouvoir intervenir.

Pharaon est un hypersensible. Il ressent, mais il ne fait rien, parce que ce n'est pas le moment. Le moment du film, c'est la sensation pure des choses.

Il y a pourtant un moment où il agit : quand il s'oppose aux grévistes. Pourquoi ?

C'était pour créer un heurt avec Domino et donc montrer qu'il a une capacité à se mettre en colère. Mais c'était aussi pour traduire son envie de s'affirmer à travers son travail. Jusque-là, il était policier parce qu'il roulait dans une voiture de police. Il n'y avait rien en lui qui donnait une indication sur sa fonction.

Sa manière de se comporter dans son métier, être dans la sensation plus que dans l'action, renvoie à son amour pour Domino : il est là, il regarde et il intériorise tout.

C'est un contemplatif. Il est en regard permanent sur les paysages, sur les gens. Les gestes qu'il fait sont assez rares, mais il prend sur lui. Je crois que c'est quelqu'un qui somatise. En même temps, il est lui-même le mystère. Il n'y a pas d'explication. Il est extraterrestre à tout cela, c'est un être à part.

Alors que le cœur de votre cinéma consiste à capter quelque chose des individus que vous filmez, n'y a-t-il pas un paradoxe à recourir à des doublures, pour les plans de nu de* L'Humanité *et pour les scènes sexuelles de* La Vie de Jésus *?

Le cinéma est un artifice. Il y a plein de scènes où vous voyez une main, vous croyez que c'est celle du comédien alors que ce n'est pas la sienne. C'est vrai que dans mes films, je ne parle que de la vérité, mais les moyens que je mets en œuvre sont souvent faux. J'use de subterfuges, de trucs de cinéma, et vous n'avez même pas besoin de le savoir. Pour les plans que vous citez, si je mentionne des doublures au générique, c'est uniquement pour mes comédiens. Je l'ai fait pour eux, pour leur vie, pour leur entourage. Maintenant, si vous vous en rendez compte à la projection, c'est que c'est mal fait et vous pouvez le reprocher au réalisateur.

Mais, vous-même, n'avez-vous pas des réticences sur certains plans ?

Il y a des scènes dans mes films qui me dérangent tellement que je dois fermer les yeux. Mais j'en ai besoin. Par exemple, le plan sur le sexe de la gamine au début du film. Je l'ai tourné parce que je l'avais écrit comme ça. Je l'ai monté et j'ai senti qu'il y avait des crispations, des difficultés à le regarder, notamment chez les femmes. N'était-ce pas une erreur de le montrer ? J'ai essayé de l'enlever. Mais le film ne fonctionnait plus, il manquait quelque chose. Vous savez, on se pose des questions face à la table de montage. On rumine. On se demande s'il faut montrer ou pas et combien de temps. Combien de temps, je voulais que le spectateur voit ce sexe ? J'ai choisi la durée qui me semblait appropriée.

Ce plan sur le sexe de la petite fille au début renvoie au plan sur le sexe de Domino à la fin.

C'est effectivement le plan de Domino qui fait que je dois mettre l'autre. Il y a un équilibre entre ces deux images. Si, pour reprendre le titre du tableau de Courbet, le plan de Domino est est « l'origine du monde », le plan sur la petite fille, c'est « la fin du monde ».

L'origine du monde, le sacrifice et la culpabilité, vous avez dans ce film un discours chrétien.

Non, c'est vous qui interprétez avec votre culture. Quand je suis allé présenter le film au Japon on ne m'a pas parlé de cela. Il a été beaucoup question de symbolisme et de renaissance, mais jamais en termes chrétiens. Le sacrifice et la culpabilité étaient des valeurs humaines avant que le christianisme ne s'en empare. Le film chrétien, je l'ai fait avec *La Vie de Jésus*.

Justement, est-ce qu'on ne pourrait pas interchanger les deux titres ?

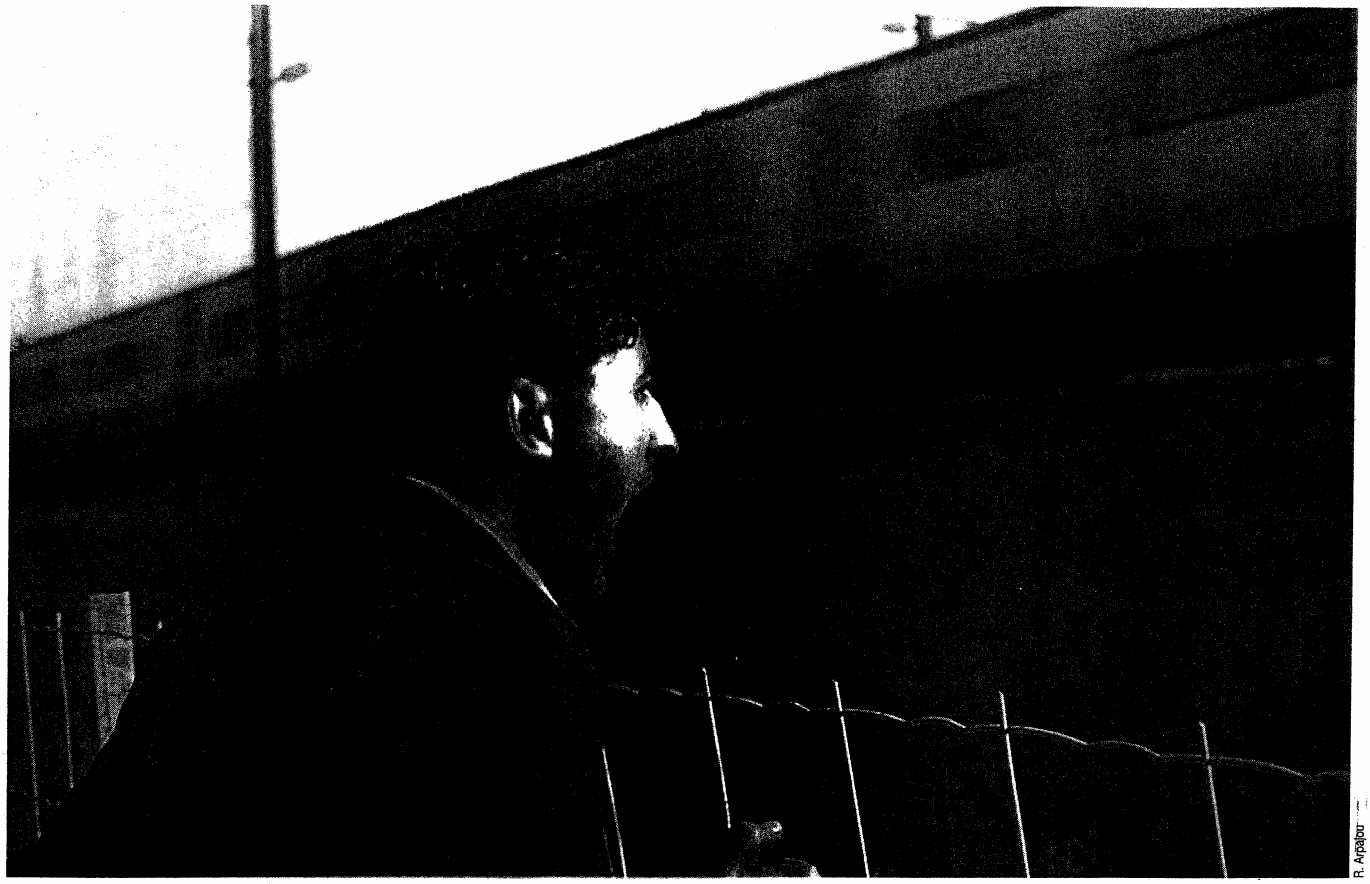
Je suis très content des titres de mes deux films. Le premier est plus dans le social, dans l'humain et il s'appelle *La Vie de Jésus* ; le second s'approche davantage du surnaturel et il s'intitule *L'Humanité*. Le christianisme n'est qu'une figure culturelle à un moment donné et vous ne pouvez y réduire mon film. Ce dont je parle dans *L'Humanité* est beaucoup plus primitif, au sens historique. Ça touche à la matière même de l'être et à l'inconscient collectif. C'est un film sur le sacré.

Excepté le générique final de* L'Humanité, *vous n'utilisez jamais de musique dite de film.

Je n'en fais pas un principe ; je tournerai certainement des films avec de la musique. Mais, dans le cas de *La Vie de Jésus* et de *L'Humanité*, c'était important qu'il n'y en ait pas. Pour moi, le cinéma, c'est du rythme et de de la mélodie, et remettre de la musique par-dessus ne veut rien dire. Quand je monte un film, avec les voix et les bruits, je suis déjà en recherche d'harmonie. Ce que procure la musique, c'est l'émotion instantanée ; cela permet au spectateur de ressentir tout de suite. Et ce n'est pas forcément ce qui m'intéresse. La cassette qu'écoute Pharaon sur son autoradio au début du film exprime musicalement l'état probable dans lequel il est. Si j'ai éprouvé le besoin de reprendre le morceau sur le générique de fin, c'est pour aider le spectateur. La première fois que j'ai monté le générique, je n'avais pas mis la musique, et je vous assure que c'était comme une espèce de trou noir, terrible. *L'Humanité* est un film sur l'amour, sur la lumière et cette musique redonne de la lumière et de la joie ; elle apporte une

Bruno Dumont dans Positif

LES FILMS *La Vie de Jésus* (437-438), *L'Humanité* (461-462, Cannes 1999).
TEXTE de Bruno Dumont : « Notes de travail sur *La Vie de Jésus* » : 440.



R. Arpajou

« *Il y a une excitation à traverser ces obstacles* » *Emmanuel Schotté*

sorte d'élan. Elle vient rappeler qu'il y a quelque chose et que le film est censé faire du bien à celui qui le regarde.

La dernière scène de* L'Humanité *est très ambiguë. À Cannes, beaucoup de spectateurs n'avaient pas vu les menottes.

Choisir une valeur de plan, c'est choisir une signification. Si j'avais voulu montrer les menottes, j'aurais fait un gros plan. J'ai reculé ma caméra pour laisser le spectateur libre de voir ou de ne pas voir, et ouvrir le champ à l'interprétation.

Il y a aussi une certaine ambiguïté dans l'humour du film

On a eu de grands fous rires sur le plateau, mais l'humour était déjà là au moment de l'écriture du scénario, notamment par rapport au genre policier. Le commandant et Pharaon ressemblent à des naufragés. Leur impuissance est tragique, mais en même temps elle est très drôle. Dans la scène où ils regagnent leur voiture après l'interrogatoire avorté à la ferme, leurs incessantes allées et venues et les portes qui claquent donnent un côté burlesque à une situation qui reste tragique parce qu'on voit bien qu'ils sont accablés. On arrive là aux limites d'un territoire où l'absurde, le burlesque et le tragique se confondent. C'est difficile de mélanger tout ça. Il faut pousser le plus loin possible dans l'absurde et savoir s'arrêter avant de sombrer dans le ridicule ou le second degré.

La lente évolution de Pharaon passe par son rapport à la nature, la terre, les fleurs qu'il cultive. Est-ce pour cette raison que vous avez tourné en scope ?

Le scope est un format délicat dans la mesure où énormément de choses viennent se loger dans l'image. Or c'est justement ce qui m'intéresse. Quel que soit l'angle, le décor est toujours présent, on ne peut en abstraire les personnages. Le scope me contraint à toujours garder une harmonie entre les personnages et les paysages. Je peux choisir les décors les plus moches et les moins intéressants plastiquement, je sais très bien que, dès que je cadre, je recommence à composer.

On a l'impression que* L'Humanité *est une suite de plans larges et de plans rapprochés. Pourquoi un tel choix ?

Si je n'utilise pas plus de trois valeurs de plan, c'est pour accentuer la fatalité, le côté implacable, et créer un équilibre dans la représentation. J'avais à cœur de ne pas créer de désordre par une accumulation d'angles ou d'éclairages différents. Emmener le spectateur dans un monde implique une certaine façon de cadrer une histoire et il n'y en a pas dix.

Vous étiez professeur de philosophie. Comment en êtes vous venu à faire du cinéma ?

Très jeune, j'ai eu envie de faire du cinéma. Encore fallait-il trouver un chemin pour y arriver. Après avoir tenté et raté les concours d'entrée des écoles de cinéma, j'ai choisi la philosophie où j'ai découvert ces moyens d'expression que sont l'intelligence, l'esprit et la parole. Rapidement, j'ai trouvé cela très vain, trop intellectuel et trop coupé du monde. Je préférais parler de la vie et de la mort en racontant des histoires plutôt qu'en lisant Kant dans le texte. Mes préoccupations étaient les mêmes. Simplement, le cinéma est un art doté d'une très forte puissance d'expression. Ce détour par la philosophie m'a beaucoup appris, à réfléchir, à poser des questions, à rencontrer des penseurs. Cette pratique a forgé ma sensibilité.

Pourquoi être alors passé par le film industriel ?

Parce que je n'y arrivais pas autrement. Tourner des films industriels était une manière très concrète de toucher au cinéma. Je l'ai fait en fermant les yeux sur l'intérêt profond de ce que je pouvais raconter. Cela dit, même en filmant une fabrique de bonbons, j'arrivais à créer de l'émotion, à amener les directeurs du marketing à s'extasier sur une machine. Cette expérience m'a donc appris à filmer des petites choses, des riens et pas forcément des scripts et des événements extraordinaires. L'extraordinaire vient du cinéma, et non de ce qu'on filme. ■