

ACTRICES ET ACTEURS AU TRAVAIL

Sous la direction de N. T. Binh



Swann Arlaud - Bérénice Bejo - Damien Bonnard
Jean-Pierre Darroussin - Corinne Masiero - Karin Viard

LES IMPRESSIONS NOUVELLES
Caméras subjectives

Collection « Caméras subjectives »
dirigée par José Moure et Frédéric Sojcher

Couverture : Natalie Wood, James Dean et Nicholas Ray
pendant le tournage de *La Fureur de vivre*
(*Rebel Without a Cause*, 1955) © Warner Bros. DR
Mise en page : Mélanie Dufour
© Les Impressions Nouvelles – 2021
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

ACTRICES ET ACTEURS AU TRAVAIL

Sous la direction de N. T. Binh

Entretiens avec Jean-Pierre Darroussin,
Karin Viard, Bérénice Bejo, Swann Arlaud,
Corinne Masiero, Damien Bonnard

École des Arts de la Sorbonne, université Paris 1
avec le soutien de l'Institut ACTE
en partenariat avec le Forum des images

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

N. T. BINH
Jouer au cinéma
INTRODUCTION

Depuis les débuts du cinéma, les actrices et les acteurs attirent, fascinent, suscitent l'admiration, voire l'adoration du public. Lorsque sort un film, ce sont eux qui sont les plus exposés dans la presse et les médias : les plus courtisés, les plus interviewés. On leur sollicite leurs impressions et leur opinion sur n'importe quel sujet, on les interroge sur leur vie ou leurs goûts, leurs rapports avec leurs partenaires ou avec les personnages qu'ils incarnent, la façon de « mener leur carrière ». Cependant, un mot apparaît assez rarement dans les questions qui leur sont posées. Le mot *travail*. Comme si celui-ci était synonyme de fabrication, de construction, de tricherie, incompatible avec le naturel présumé des personnes incarnées à l'écran de façon si crédible, si juste. Or précisément, si quelque chose rapproche les six personnalités différentes que nous avons rencontrées, c'est bien la qualité et l'originalité de leur travail, l'excellence reconnue de leur « jeu ». Nous avons tenté d'en percer les mystères.

Acteurs et actrices au travail, c'est bien ce dont il est question dans cet ouvrage : la capacité de convaincre à un casting, de préparer un rôle, d'apprendre un texte, de

collaborer non seulement avec les cinéastes mais avec les scénaristes, les responsables des costumes, des coiffures, du maquillage et de l'image, afin de livrer une part de soi à la caméra et au public, à travers les mots ou la vision des autres. Maintes fois récompensés, les six interprètes de cinéma à qui nous donnons ici longuement la parole – et qui détaillent pour la première fois leur pratique – ont des visages, des corps, des voix qui font la fierté et la singularité du cinéma français actuel. Si *Un air de famille* et *Marius et Jeannette, Haut les cœurs!* et *Embrassez qui vous voudrez*, *The Artist* et *Le Passé*, *Petit Paysan* et *Grâce à Dieu*, *Louise Wimmer* et *Effacer l'historique*, *En liberté!* et *Les Misérables* nous ont émus ou amusés, parfois choqués, c'est grâce à ce que ces six personnes *sont*, mais aussi à ce qu'elles *font* dans ces films, même si elles n'en sont pas officiellement ni légalement les auteurs : cette part de création, respectivement, Jean-Pierre Darroussin, Karin Viard, Bérénice Bejo, Swann Arlaud, Corinne Masiero et Damien Bonnard la doivent à leur talent... et à leur travail.

« J'essaie de changer de méthode à chaque film », confie Damien Bonnard. Ce que les Américains surnomment « la Méthode » est liée pour eux à l'enseignement de l'Actors Studio, mais comme le disait Sidney Lumet, « il y a la Méthode, mais ce n'est pas la seule méthode » (*Making Movies*, Knopf, 1995 ; trad. française : *Faire un film*, Capricci, 2016). Et de citer d'une part Paul Newman qui, l'espace d'un week-end, était allé chercher en lui-même – sans révéler ni quoi ni où – comment améliorer son jeu (*Le Verdict*, 1982), et d'autre part Ralph Richardson qui, sur-le-champ, proposa au metteur en scène de changer de tonalité (*Long Voyage vers la nuit*, 1962) : « Je vois ce que tu veux dire, mon cher : un peu plus de violoncelle, beaucoup

INTRODUCTION

moins de flûte.» Le jardin secret (qui reste secret) et l'intuition quasi musicale : les acteurs et actrices qui s'expriment dans ces pages conjuguent tous l'un comme l'autre, à des degrés divers. Aucun n'a jamais théorisé son art, mais leurs propos montrent qu'ils y ont tous réfléchi. La vieille distinction entre « acteurs intellectuels » et « acteurs instinctifs » ne semble plus avoir cours de nos jours.

« Quand tu joues, tu es toujours très conscient, et en même temps, tu joues comme les enfants qui disent : "Alors on dirait que je suis infirmière..." » (Karin Viard). L'aspect ludique du métier reste un incomparable stimulant, au-delà des doutes, voire des angoisses. En l'occurrence, le public est invité à entrer littéralement dans le jeu, puisqu'il reste conscient d'être venu voir des personnes qui font semblant, mais qu'il exige d'y croire, d'entrer en résonance avec une vérité qui transforme le faux-semblant en vraisemblable, la critique rédhibitoire étant : « Je n'y crois pas une seconde! »

Ce contrat avec les spectateurs est beaucoup plus direct au théâtre qu'au cinéma, puisqu'un acteur sur scène peut même interagir avec le public (« Quelqu'un qui tousse, on est censé pouvoir s'en servir », dit Swann Arlaud). Au théâtre, même s'il y a des exemples extrêmes de metteurs en scène qui assistent à toutes les représentations, ce sont les acteurs qui tiennent les rênes de la représentation. Alors qu'au cinéma, bien sûr, la direction d'acteur ne se termine pas sur le plateau : elle se poursuit bien après, avec le choix des prises, le montage de l'image et du son, le mixage qui agit sur le timbre des voix, et même l'étalonnage qui peut refroidir ou réchauffer, durcir ou adoucir un visage. Les acteurs ont le pouvoir ultime sous les feux de la rampe, alors qu'à l'écran, ils cèdent cette place aux cinéastes...

« Directif, ça ne veut pas dire être un dictateur », affirme Corinne Masiero. Les relations entre comédiens et metteurs en scène et la notion même de « direction d'acteur » sont des sujets sur lesquels reviennent volontiers avec franchise nos six protagonistes. Des mots aussi galvaudés que « confiance » et « amour » prennent alors un sens particulier, tandis que d'autres tels que « désir », « plaire » ou « autorité » se parent d'ambiguïté. Si l'interprète cherche à satisfaire le metteur en scène, ce dernier doit aussi susciter le respect, ne serait-ce que par sa franchise. Par exemple, si un metteur en scène se montre trop vite content, la méfiance risque de s'instaurer du côté acteur : « Me dit-il la vérité ? A-t-il peur de moi ? Sait-il au moins ce qu'il veut ? » La notion d'échange est alors cruciale pour esquiver la lutte de pouvoir. Un échange qui ne passe pas forcément par des discours. Jean-Pierre Darroussin formule joliment cet aller-retour : « Les metteurs en scène essaient de capter des choses qui échappent aux acteurs, mais il est très important aussi pour un acteur de capter ce qui échappe au metteur en scène. »

Un autre aspect méconnu revient souvent : les cinéastes qui prennent le temps d'expliquer à leurs interprètes certains détails techniques les aideront à adapter leur jeu en fonction, par exemple, du cadre ou de la focale. Un corps, un visage, une voix ne seront pas perçus de la même manière en gros plan, en plan large, voire en plan éloigné, comme les notes d'un musicien de concert sonneront différemment selon la taille de la salle ou l'ampleur de l'orchestration.

Le grand Peter Brook rappelait dans un de nos entretiens précédents (cf. *Mettre en scène : théâtre et cinéma*, 2020) cette évidence toute simple : impossible d'avancer si on a peur de faire des erreurs. De part et d'autre de la caméra, il

INTRODUCTION

apparaît ainsi qu'une clé pour progresser est d'accepter de se tromper. Car ce sont ces erreurs qui permettent de trouver les solutions. Comme le dit Bérénice Bejo à l'attention de celles et ceux qui veulent se lancer dans le métier : « Osez travailler. Osez être mauvais. Osez proposer quelque chose au réalisateur. Il va peut-être vous dire "Oh non, ce n'est pas du tout ça", et il ne faut pas le prendre personnellement, mais plutôt le prendre comme ça : "Ok, si c'est nul, j'essaie autre chose." »

En observant de façon minutieuse le processus de création de ces artistes d'aujourd'hui, les chapitres qui suivent ne contiennent pas seulement des souvenirs ou des anecdotes qui raviront les cinéphiles, mais aussi des réflexions nourries d'expérience utiles à ceux de demain.

JEAN-PIERRE DARROUSSIN
**« Au cinéma,
on n'est jamais en représentation,
on est toujours en répétition »**

Jean-Pierre Darroussin, né à Courbevoie, découvre le théâtre au lycée et entre au Cours Florent en 1974, puis à l'école de la rue Blanche en 1975, pour enfin intégrer le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD) dans la classe de Marcel Bluwal en 1976. Il débute au cinéma dans Coup de tête de Jean-Jacques Annaud (1979), puis dans Psy de Philippe de Broca (1980). À partir de là, nous le retrouvons presque chaque année au cinéma, dans des rôles de plus en plus importants, notamment dans des films de Robert Guédiguian, Alain Resnais, Bertrand Blier, etc. Nommé cinq fois aux César, il remporte celui du meilleur second rôle masculin pour Un air de famille (Cédric Klapisch, 1996). Son premier long métrage comme réalisateur, Le Pressentiment (2006) a été primé par le Syndicat de la critique française et a reçu le prix Louis Delluc du premier film.



Jean-Pierre Darroussin avec Agnès Jaoui dans *Un air de famille* © Téléma.

Pouvez-vous nous parler de vos débuts au cinéma ?

Jean-Pierre Darroussin. C'était en 1979, mais je vais même remonter un peu plus loin, l'année où j'ai obtenu mon permis de conduire, en 1972. J'avais à l'époque une copine qui était première assistante sur le tournage d'un film collectif avec Jean-Pierre Léaud, et j'ai été engagé grâce à mon permis de conduire, pour faire la régie. Léaud, qui était le producteur du film, m'accompagnait pour faire les courses, dans les premiers supermarchés de l'époque (c'était dans le Beaujolais). C'était véritablement un travail d'équipe. Nous dormions dans des dortoirs pour les vendanges et tournions un film qui n'était pas écrit. Il se

construisait au fur et à mesure, les techniciens y participaient aussi. Une vraie expérience collective, où je me suis retrouvé à avoir un rôle de dompteur. Ce sont là mes vrais débuts au cinéma, une expérience de collectivité, de colonie de vacances, où le cinéma m'est apparu comme une recherche de créativité. Cela ne s'est donc pas présenté à moi comme un travail pour gagner sa vie, mais comme une réflexion, un travail d'équipe pour construire un objet, en se demandant comment nous allions pouvoir traduire nos émotions, nos ressentis, tout en construisant cet objet qu'est un film. Ce film est ainsi apparu comme une sorte de problème auquel on devait trouver des solutions... et donc le réaliser. Il n'est jamais sorti en salle. J'avais 19 ans, il se passait beaucoup de choses à cette époque de ma vie, mais ça m'a donné le goût de rencontrer des gens qui faisaient ça. J'ai connu des copains qui faisaient du théâtre, et qui m'ont entraîné... Je me suis retrouvé dans des écoles, puis au Conservatoire, où c'est devenu vraiment sérieux, et puis j'ai joué dans *Coup de tête* pour me faire un cachet. J'étais content d'être engagé, mais j'ai vécu un calvaire, parce que le réalisateur Jean-Jacques Annaud faisait ce qu'il voulait des acteurs, maîtrisait complètement leur jeu, pour l'accélérer ou le ralentir, par exemple... Et je me suis rendu compte que je préférais être au théâtre, là où j'avais la sensation d'exercer pleinement mon métier, davantage qu'au cinéma, où je m'étais senti comme une « utilité » dans le décor à travers ce petit rôle : cette expérience m'a permis de commencer dans le métier et de devenir intermittent du spectacle, mais je sentais que mon travail se situait ailleurs, sur scène. Nous avons donc monté une troupe avec mes camarades, à la sortie du Conservatoire, et puis j'ai passé quelques castings. Il n'y en avait pas beaucoup à l'époque.

Il y avait Margot Capelier, qui a presque inventé le métier de directrice de casting – aux États-Unis, ça existait déjà, mais en France il n’y en avait quasiment pas, les acteurs étaient référencés sur une fiche, et les metteurs en scène aussi. Je me souviens que je me suis rendu à un rendez-vous avec Philippe de Broca, je n’avais même pas de photo, et on me l’a reproché : je suis allé dans le photomaton de la station de métro Champs-Élysées–Clemenceau, ça les a fait rire, et ils m’ont pris ! Cela se passait un peu comme ça à l’époque. C’est beaucoup plus difficile maintenant pour les acteurs qui passent des quantités de castings, qui doivent faire des queues interminables et subir des multitudes d’essais... Le cinéma a beaucoup changé. À l’époque, il n’y avait pas tant de monde qui voulait en faire, et puis les gens faisaient confiance à l’impression qu’ils avaient quand ils rencontraient quelqu’un. Comme il fallait faire confiance à l’opérateur, puisqu’il n’y avait pas de combo : le metteur en scène ne voyait pas son plan, il fallait attendre les rushes. On les découvrait deux jours après, dans une salle de projection... Le cinéma était vraiment basé sur la confiance, même à l’écriture, puisque les scénaristes ne passaient pas des tas de commissions ; il y avait des producteurs qui acceptaient ou non les projets, c’était un moment où il était encore assez relativement simple de pénétrer dans le métier, pour se dire qu’il y avait, au bout d’un moment, quelque chose à y faire. J’ai fait trois-quatre films de suite, avec Georges Lautner, Philippe de Broca, Pascal Thomas, plutôt des comédies. Je faisais l’hurluberlu, le mec « lunaire », et de l’autre côté, j’avais ma troupe de théâtre où nous faisions nos créations. Nous écrivions souvent nous-mêmes, et j’avais l’impression de continuer à apprendre vraiment mon métier. Nous explorions toutes les possibilités, nous

posant à chaque fois un nouveau problème, nous demandant comment le résoudre, comment aborder cette équation à plusieurs inconnues, comment faire cette démonstration, comment apporter sa touche personnelle... Donc, connaître son métier, avoir l'intelligence de son métier, c'est la première chose qui est nécessaire pour un acteur, et non pas être dans la dépendance du regard d'un maître, quel qu'il soit. Quand j'utilise le terme de « maître », je parle du metteur en scène. Certains metteurs en scène sont des maîtres, bien sûr, mais j'entends par là, ne pas forcément vouloir s'inscrire dans le regard et la toute-puissance de quelqu'un qui a simplement besoin de vous. Il faut aussi avoir cette recherche personnelle, ce désir de devenir le collaborateur, à un moment donné, de quelqu'un qui a envie de créer des objets cinématographiques ou théâtraux, être dans cet esprit-là. Cela m'a paru tout de suite important d'avoir la maîtrise de mon outil de travail.

Cette troupe de théâtre, c'est vous qui la dirigiez? Comment cela se passait-il?

Nous étions un collectif de sept personnes, dont un metteur en scène, Pierre Pradinas, les acteurs parmi lesquels Catherine Frot, Yann Colette, Daniel Gégout, Laure Dutilleul et moi, et nous choissions ensemble ce que nous allions faire, les thèmes, les textes...

C'est là que vous avez connu Ariane Ascaride?

Non, nous nous sommes connus au Conservatoire, mais elle n'a pas intégré cette troupe, elle paniquait davantage! Et Robert Guédiguian n'était pas encore metteur en scène. Mais nous sommes restés dans le même esprit, et nous avons ensuite fondé avec eux deux une autre troupe,

pour le cinéma... Une troupe qui n'a pas périclité, car c'est plus simple finalement au cinéma de faire une troupe. Cela pourrait paraître plus compliqué à cause de la production, puisqu'il faut chercher de l'argent, qu'il y a tout un tas d'obstacles, de difficultés à passer pour parvenir à créer cet objet qu'est un film, mais si je dis que c'est plus simple, c'est parce qu'on ne se réunit qu'une fois par an, ou tous les deux ans, et sur une période assez courte où on rassemble à la fois notre énergie de travail et le plaisir de se retrouver. Alors évidemment, Robert, qui fait la mise en scène et qui écrit, est porté par le sujet, et ce sujet l'habite plus que nous tous, ce qui fait qu'il est devenu le chef de la troupe, mais nous sommes tous au courant très en amont, et nous y réfléchissons aussi beaucoup. Au cinéma, souvent, on ne répète pas, ou très peu. Les Américains répètent plus, du moins certains d'entre eux. Ils ressentent cette nécessité de mettre au point les choses, de chercher la justesse, mais en France, on n'a pas tellement cette pratique, car les acteurs et les metteurs en scène n'aiment pas trop ça. C'est le cas de Robert Guédiguian, justement. Cependant, quand on se retrouve, on a travaillé depuis longtemps, on a fait une sorte de préparation muette, intérieure. Ce qui fait que quand on arrive, on sait qu'on parle de la même chose et qu'on va dans la même direction. Du coup, si jamais il y a une petite erreur, ce ne sera pas trop difficile à effacer. Mais je peux comprendre pourquoi on ne répète pas tant que ça au cinéma, ce qui peut être surprenant pour un jeune comédien fraîchement sorti du Conservatoire. D'ailleurs, au début, on se trouve extrêmement mauvais, trop brut, trop primaire. On n'a pas eu le temps de tout découvrir, d'approfondir : il m'est arrivé, au théâtre, au bout de trois ou quatre cents représentations, de découvrir de nouvelles

choses sur mon personnage, d'approfondir encore. Alors qu'au cinéma, c'est une sorte de sprint, il y a cette sensation de rapidité. Au cinéma, on n'est jamais en représentation, on est toujours en répétition, même si les acteurs ont un peu le trac et qu'ils se sentent en représentation. La première fois que je me suis retrouvé sur le film de Bertrand Blier *Notre Histoire* (1984), il n'y avait eu aucune répétition. Je me retrouve alors dans la scène avec Nathalie Baye et Alain Delon, avec des mouvements de caméra très complexes, je suis un jeune acteur, on ne fait que quelques répétitions mécaniques avec la caméra, et Bertrand Blier a fait quelque chose de génialissime : il n'a fait qu'une seule prise ! D'un seul coup, j'avais le regard d'Alain Delon et Nathalie Baye, et je me sentais en confiance, ce qui est très important pour un acteur : qu'il se sente choisi, aimé. Comme on ne répète pas, il faut pouvoir inventer dans l'instant, proposer et même surprendre le metteur en scène, avoir cette liberté de rajouter quelque chose dans le texte, se permettre une fantaisie. Pour cet exercice de la fantaisie au moment du saut dans le vide de la prise, il faut être gonflé, ou disons exubérant, et si vous n'avez pas cette habitude-là dans la vie, vous êtes heureux de découvrir des regards bienveillants autour de vous.

Dans le documentaire Robert sans Robert de Bernard Sasia, monteur de tous les films de Robert Guédiguian, coréalisé avec Clémentine Yelnik, en vous voyant aux côtés d'Ariane Ascaride et Gérard Meylan dans les films de Guédiguian, on pense tout de suite à ces acteurs qui ont un long parcours avec des cinéastes, comme Jean-Pierre Léaud avec François Truffaut ; peut-on parler de vases communicants, d'un phénomène de double observation ?

Jean-Pierre Darroussin. C'est quelque chose que je pourrais conseiller aux acteurs, quand ils ont un rôle à défendre : s'imprégner du metteur en scène, le regarder, être un caméléon, arriver à se glisser derrière ses yeux, afin de mieux comprendre pourquoi il a écrit tel texte, tel personnage, et effectivement, souvent, la réponse est dans son comportement, dans sa gestuelle. Il y a un rythme d'écriture, une façon de parler toujours imprégnés par celui qui a la vision du film, celui qui a besoin de comprendre comment il va traduire ça en images, faire son découpage, raconter l'histoire. C'est vrai pour les auteurs-compositeurs du cinéma, ceux qui écrivent leurs scénarios, et même ceux qui confient l'écriture à quelqu'un d'autre. Il s'agit donc d'observer la personne qui a envie de fabriquer l'objet, comprendre ses ressorts psychologiques : qu'est-ce qu'il ignore lui-même de ce qui l'a poussé à faire ce film ? qu'est-ce qui lui échappe ? Les metteurs en scène essaient de capter des choses qui échappent aux acteurs, mais il est très important aussi pour un acteur de capter ce qui échappe au metteur en scène, parce que c'est aussi cela qu'il faut traduire pour être le vecteur de cette parole, de cette pensée, de cette imagination, de ce rêve, de cette bribe de construction, de dessins qui se promènent dans sa tête. Pour ce qui est de Robert, le mimétisme existe depuis longtemps, puisqu'on se connaît depuis 1976. Il a commencé à faire des films en 1982, nous sommes très proches sur beaucoup de sujets. Nous avons la même origine, chacun une sœur, le même métier... C'est très curieux mais il y a une gémellité entre nous, ce qui me permet de bien comprendre ce qui l'anime. Bernard Sasia parle d'Ariane en disant que si Bertolt Brecht était venu chercher des acteurs de ce côté-là, il aurait sûrement pris Ariane dans

sa troupe. Nous avons été formés dans ce moule brechtien. À l'époque du Conservatoire, avec Marcel Bluwal, c'était l'essentiel de notre enseignement : la conception du jeu d'acteur tel que Brecht l'imaginait à travers le *gestus*, traduit « distanciation », mais Robert Guédiguian n'aime pas beaucoup cette traduction, il préfère « l'étrangeté » : arriver à rendre un personnage, à le traduire en même temps dans une proximité et une étrangeté, à dégager cette étrangeté qui fait qu'on va s'interroger. On ne va pas simplement être dans la catharsis, et dans l'identification au personnage, on va aussi être dans des signes, on doit produire une sémiologie particulière au jeu d'acteur, au style, à la façon dont on comprend l'écriture. Dans les films de Robert, cela peut changer : il y a des films qui sont naturalistes, d'autres qui ne le sont pas, certains sont plus stylisés, et les acteurs, au bout d'un moment, changent de style. Même s'ils racontent toujours plus ou moins la même chose, qui est la vibration secrète de ce qui émane de la lutte des classes : qu'est-ce qui en ressort dans la vie des gens ? Avec leur âge, leurs problèmes quotidiens, quel est le résidu de ce passage dans la lutte des classes ?... C'est finalement ça le propos. Mais il y a aussi des bouffonneries, par exemple dans *À l'attaque!* (2000). Là, il faut intégrer le style de jeu : je ne le jouerai jamais en étant extrêmement sérieux et dramatique. Évidemment, le style de jeu est induit par le style d'écriture, et c'est aussi ça le métier d'acteur : s'adapter, puisque nous n'avons pas vocation à être univoques. Déjà qu'on a tendance à vous enfermer dans une vision, il faut se débattre aussi soi-même pour arriver à proposer une autre image, si vous voulez durer. Moi, par exemple, j'avais ce désir, cette ambition de durer, de devenir un vieil acteur. Alors à un moment donné, il faut exploiter plusieurs

ressources, ouvrir son champ des possibles au maximum, tout le temps. Il faut donc travailler, mais aussi lire, voir des films, aller à des expositions, s'imprégner au maximum de toute cette multitude de sensibilités pour pouvoir répondre à cette demande. Être réactif avec les metteurs en scène et les auteurs.

Comment le travail avec Robert Guédiguian a-t-il évolué avec le temps?

Jean-Pierre Darroussin. Petit à petit, il a découvert le plaisir de la mise en scène. Il a commencé sans vraiment diriger les acteurs parce que ça ne l'intéressait pas trop au début. On arrivait et il se disait : eux, ils ont fait du théâtre donc ils savent ce que c'est. On se débrouillait, on faisait ce qu'on pouvait. Et il nous faisait confiance. Là aussi, c'était une histoire de rapports de confiance. Son modèle, c'était un peu John Ford, qui racontait que James Stewart, la première fois qu'il avait tourné avec lui, n'était pas très tranquille. Il était allé voir John Ford et il avait demandé ce qu'il devait faire dans la scène, et John Ford lui avait répondu : «Écoutez, c'est vous l'acteur. Moi, je suis le metteur en scène. Vous vous débrouillez.» Robert, il était un peu comme ça au début. Il y avait des scènes où je lui disais qu'on ne pouvait pas jouer ça, que le texte était un peu lourd, donc je me récrivais parfois le dialogue, et puis je dois dire que petit à petit, il s'est lui aussi formé : maintenant, il n'y a plus rien à dire. Je n'interviens plus sur l'écriture, ce n'est plus la peine, il maîtrise totalement son travail.

Y a-t-il eu un tournant? L'énorme succès, inattendu, de Marius et Jeannette (1997)?

Jean-Pierre Darroussin. C'est plus progressif que ça. Moi, je l'ai senti. Vers la fin de *Dieu vomit les tièdes* (1991), on a tourné au théâtre de Gennevilliers. Je me souviens d'une scène avec Christine Brücher, une actrice qui était avec nous au Conservatoire et qui, de temps en temps, jouait dans des films de Robert. Là, pour la première fois, j'ai vu Robert commencer à s'intéresser, à se mettre à genoux près de la caméra, à nous regarder et à avoir envie de nous donner des indications. C'était le quatrième film, et c'est vraiment la première fois où d'un seul coup, je me suis dit : «Tiens, il commence à prendre plaisir, il commence à oser.» Parce qu'en fait, c'est un garçon très pudique. C'est très difficile, la légitimité, quand on fait de la mise en scène et même quand on est acteur : pourquoi vous ? D'un seul coup on s'autorise, on s'arroge cette puissance, cette volonté de maîtrise de fabrication d'un objet qui est quand même, malgré tout, destiné à être un objet public. Il y a un apprentissage de la légitimité, et je pense que Robert, par pudeur et par esprit de communauté, voulait justement laisser les gens libres : les acteurs, les décorateurs, le chef opérateur... Il essayait de se débrouiller avec cette matière-là et d'arriver à faire des films. Puis petit à petit, il a commencé à assumer – et il assume de plus en plus d'ailleurs. À se dire qu'après tout, je ne suis pas plus bête qu'un autre, je peux être un metteur en scène et moi je décide que c'est comme ça, je trouve que c'est bien comme ça ! On était dans les années 1970 et quand on faisait du théâtre, les metteurs en scène qu'on côtoyait au Conservatoire, Marcel Bluwal ou Antoine Vitez, étaient des personnes qui avaient énormément d'arguments sur l'art dramatique, sur la façon d'interpréter les choses. Des personnes qui intellectualisaient beaucoup l'écriture. Il fallait débattre avec des

experts en dramaturgie pour réussir à revendiquer sa légitimité, à avoir une parole, et à pouvoir dire : c'est comme ça que je vois les choses. Il y a des gens qui ont moins de problèmes de ce genre. J'ai préparé un film avec Luc Besson en tant que producteur, par exemple, c'était *15 août* (Patrick Alessandrin, 2001). Le film n'était pas très au point, Luc Besson nous avait dit d'aller chez lui pendant une semaine pour retravailler le scénario. Et là, c'était le contraire : lui n'avait absolument aucun problème de légitimité, il n'avait pas besoin d'argumentation, il avait raison ! C'était simple, il disait : « C'est comme ça que je le vois. Voilà, c'est tout, et ça doit être comme ça. » Il n'y avait pas l'idée d'une argumentation. Alors que Robert est quelqu'un de beaucoup plus réservé et il a mis du temps avant d'oser diriger. Il avait une culpabilité d'exploitation finalement ! Parce que quand on est issu de la classe ouvrière, on a du mal avec ce sentiment d'exploiter les gens. Puis petit à petit, on se rend compte que c'est un métier et qu'il faut fabriquer des objets. À un moment donné, on a une maîtrise, on sait le faire, on a acquis une expérience qui vous permet de dire « je crois que c'est mieux si on met la caméra là », c'est aussi simple que ça. Pour les acteurs, au départ, Robert avait un discours selon lequel la direction d'acteur ne servait pas à grand-chose. S'il les a choisis, c'est parce qu'il va sortir d'eux quelque chose qui est juste, et dont Robert va se servir. Au moment de la confection du costume, il y a une interaction, c'est le moment où l'on discute vraiment du rôle, mais ça se passe dans des discussions préalables, et non pas au moment de tourner. S'il manquait un petit peu de rythme à une scène, il commençait à le dire de plus en plus, mais souvent, il préférerait vraiment garder quelque chose de brut, peut-être même d'inabouti. Cela lui était