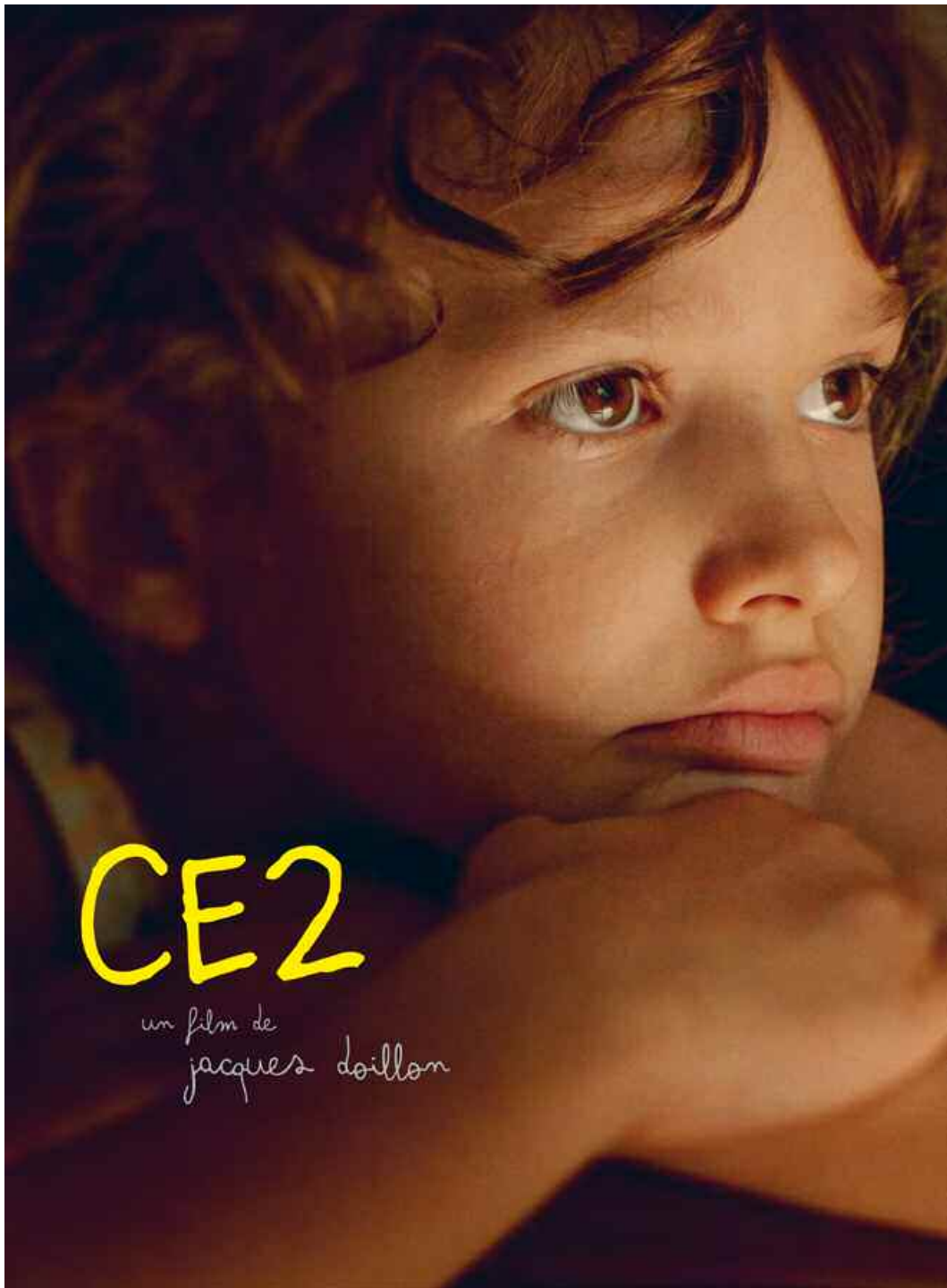


ARENA FILMS et LES ACACIAS présentent



2022 / FRANCE / 1H47 / COULEUR / 1.85 / 5.1

AU CINÉMA LE 27 MARS 2024

DISTRIBUTION

LES ACACIAS
Tel : 01 56 69 29 30
acaciasfilms@orange.fr

PRESSE

MARIE QUEYSANNE
Tel : 01 42 77 03 63
marie@marie-q.fr /presse@marie-q.fr

SYNOPSIS

Claire, élève de CE2, est harcelée par deux camarades de sa classe, Kevin et Anthony. Sa mère intervient auprès du directeur qui ne comprend pas immédiatement la gravité de la situation et laisse les enfants face à face. Claire et Kevin, d'abord confrontés à ce qui les différencie et les oppose, apprennent petit à petit à se connaître ...



ENTRETIEN AVEC JACQUES DOILLON

Vous êtes considéré comme le cinéaste de l'enfance. Qu'est-ce que cela dit de vous en tant qu'artiste et en tant qu'homme ?

Oui, il y a une demi-douzaine de films avec des enfants de moins de onze ans dans le rôle principal et un peu plus encore avec des adolescents, alors on peut le dire sans risque de se tromper. On peut aussi se demander pourquoi cet âge intéresse si peu les cinéastes.

Mon enfance, je m'en souviens mal. Sans doute parce qu'elle m'apparaît sans... désordre, et un peu plate, de couleur franchement grise. Alors peut-être que je retourne vers l'enfance en partie parce que je me souviens si mal de la mienne. À travers mes films, est-ce une tentative de me la réapproprier ? Et de réinventer des enfances que je n'ai pas eues ?

On dit beaucoup, et certains cinéastes prestigieux l'ont affirmé, qu'il est difficile de tourner avec des enfants...

J'ai entendu cela toute ma vie. C'est une absurdité totale pour moi... et qui m'agace sérieusement... j'aurais même tendance à penser le contraire. Je n'aurais pas fait tous ces films si le résultat m'avait déçu ou si travailler avec eux était si « épouvantable », comme je l'ai lu si souvent... Certes cela demande plus d'énergie, plus de travail, mais c'est souvent plus heureux, et plus facile finalement. D'abord ils n'ont pas une image d'eux-mêmes à protéger ou à vous imposer, au contraire de certains comédiens confirmés. Et montrer sa sensibilité c'est parfois compliqué avec les hommes. Ça l'est beaucoup moins avec les femmes et encore moins avec les enfants. Et donc mes demandes sont plus faciles à formuler auprès d'eux. En plus, je peux les aider, j'aime leur parler pendant les prises : je peux leur demander de prolonger un regard sur un partenaire, de faire durer un silence...

Ce que je recherche avec les enfants, c'est l'inattendu. Vous leur demandez des choses en termes d'interprétation que vous finissez la plupart du temps par obtenir. Et puis tout à coup, par-dessus de ce que vous avez demandé, arrive la grâce. L'interprétation qu'ils proposent vous sidère souvent, vous éblouit... parce que leur interprétation est spontanée, elle n'est pas travaillée à l'avance, elle est proposée dans l'instant de la scène... c'est comme le vol des oiseaux ou des papillons : parfaitement imprévisible. Et cette pulsion de l'instant, c'est la grâce. C'est pourquoi l'enfance, et la petite enfance davantage encore, est magique.

CE2 confirme votre sensibilité à une enfance chahutée. Un mot qui vient de l'enfance mais qui dit également la violence qu'ils endurent...

Ils peuvent l'endurer, mais les enfants de mes films luttent. Ils ont un désir très fort qui les tient. *Le Petit criminel* cherche obstinément sa sœur. *Le Jeune Werther* se lance sur la piste de la mort de son ami. Et Ponette est une petite détective infatigable qui enquête sur la disparition de sa mère car le mot « mort » ne lui dit pas grand-chose...

Dans CE2 vous évitez la dichotomie victime/bourreau en vous intéressant à part égale aux deux enfants. Un vrai risque à une époque où l'on n'aime que les débats tranchés...

Normalement on ne s'intéresse qu'à la victime, celle qui est harcelée. Il y a deux victimes. Celui qui tape, qui harcèle est un enfant qui ne va pas bien. Dès la crèche, vous voyez des enfants qui ne vont pas bien, déjà dominants et qui s'en prennent à des plus faibles. Ceux qui harcèlent sont aussi victimes. C'est pour cela que dans *CE2*, j'ai pensé que Claire et Kevin pouvaient un peu se retrouver à la fin. Il aurait sans doute été plus « logique » de les séparer, que la harcelée ne pardonne pas au harceleur. Mais je trouvais ça banal, et certainement j'ai du mal avec l'image d'un enfant « mauvais »... je suis sujet à des crises de compassion... (*sourires*) ! Non, je n'avais pas envie de l'écrire. J'ai bien conscience que cela pourra heurter certains spectateurs que je m'intéresse également au garçon. Et qu'en plus ce garçon soit émouvant parce qu'il subit, autrement, lui aussi... et qu'en sortant du film on puisse penser aussi à lui.

Pourquoi le choix de ce thème, ô combien sensible ?

Le sujet vient après le désir de tourner avec des enfants qui est le point initial de l'envie de faire un film. Ensuite si le sujet permet au film de trouver des financements, c'est bien... C'est mieux. Il faut un sujet fort pour trouver de l'argent. Je ne me réfugie pas derrière ce thème. Mais il m'arrange bien ! Et j'ai entendu, comme chacun, de bien sinistres histoires autour du harcèlement.

Parenthèse d'importance : le harcèlement est plus important en primaire qu'au collège. La tendance est de filmer et de parler plus souvent du collège : il est plus « spectaculaire », je veux dire avec des déroulements plus dramatiques, et donc qui intéressent davantage journalistes et « dramaturges ».

Comment avez-vous écrit le scénario ?

A part deux-trois films partant d'un roman ou d'un fait divers (*La Drôlesse*), je démarre les films sans bien savoir où je vais. Là, il y avait le sujet, mais pas son déroulement. Une scène s'entend, s'écrit qui en amène une autre, qui en pousse une troisième. Ça peut s'arrêter là, ou ça peut se poursuivre. Si ça se poursuit assez, ça devient un script ! Mais je me refuse, en fait j'en suis incapable, de fabriquer un plan. Ça démarre presque toujours sur une scène que j'entends, la curiosité m'oblige à essayer d'en savoir plus sur ceux entendus et de là, ça se poursuit... ou non. Si j'entends, à l'inverse je ne vois rien. Ça viendra par la suite.

Je ne découpe jamais en actes. Je ne suis pas un « scénariste » au sens où on l'entend.

Ce que j'aime, c'est écrire les dialogues. Une scène en pousse une autre. Si je fais un effort, je peux avoir deux ou trois coups d'avance, un peu comme aux échecs. Mais la plupart du temps je n'ai aucun coup d'avance. J'avance... je démarre une scène avec deux bouts de dialogues... et je les pousse. Ou au mieux ce sont les dialogues qui me poussent. Quand l'écriture se passe bien, j'ai l'impression d'être un scribe. J'écoute mes personnages. J'attends qu'ils aient accepté de se parler. Alors, à ce moment-là, je prends en note ce qu'ils disent. Lorsque je me mets à écrire, je n'ai aucune idée de la manière dont l'histoire va se dérouler. Aucune idée du final. Je n'avais même pas idée ici du rapprochement sentimental de Claire et de Kevin. Ce n'est pas du tout le type de questions que je me pose, que je suis capable de me poser.

Et c'est identique sur un tournage ?

Côté acteurs, j'attends d'abord d'eux, enfants ou adultes, qu'ils connaissent parfaitement le texte de la scène. Mais lorsque j'arrive sur le plateau, je n'ai aucune idée préalable de la mise en place. Je me raccroche à ce texte bien appris...

Les techniciens n'arrivent donc jamais en premier. Car je n'aurais rien à leur dire.

Je commence par travailler avec les acteurs. Et la scripte note les premières possibilités de mise en place jusqu'à celle qui est retenue. Une fois ma petite chorégraphie en place, une fois que le plan, qui sera (plan-)séquence le plus souvent, est établi, je demande à l'équipe technique de nous rejoindre et on leur livre le plan : les acteurs jouent la scène pour les techniciens.

J'ai du mal - et cela de plus en plus - à découper une scène. J'y arrive avec « moteur » et le prénom de la première personne qui démarre le mouvement de la scène... mais « coupez » en cours de prise devient presque impossible. Une fois que la mise en place est terminée, mise en place que je peux encore modifier durant les deux/trois premières prises, je commence à m'attaquer à la mise en image et à la place de la caméra.

Vous faites le choix du scope...

Faire travailler des enfants, et parfois en nombre comme ici, cela appelle le scope. Ça me permet de ne pas découper. Découper c'est manquer de confiance dans le scénario et dans les acteurs. C'est ne vouloir prendre aucun risque, c'est essayer d'échapper à la mise en scène... ! Et puis les enfants sont plus mobiles que nous, les formats plus étroits les engagent. Le scope est une évidence avec eux.

Quelles conséquences sur le cadre ?

J'essaie toujours d'avoir les enfants dans un même plan. Cela demande un peu plus de travail. Mais je ne veux pas les découper, les saucissonner... et j'essaie d'avoir recours le moins possible à ces champs-contrechamps - qui envahissent tous les films. Et qui sont pour moi la négation du cinéma. Si j'ai comme dans *CE2* un garçon et une fille dans la même scène, je veux les filmer le plus souvent ensemble, je veux que le spectateur ait la liberté de passer sur l'un et l'autre.

L'idée de ne filmer que celle ou celui qui parle est paresseux... et démoralisant. Ce n'est pas celui qui parle qui a la priorité absolue. Celui (ou ceux) qui écoute est tout aussi important. Je veux filmer l'écoute, la manière dont c'est entendu, comme on l'a fait si souvent.

Pour quelles raisons travaillez-vous ainsi ?

Le film est trop souvent l'exécution d'un projet. Il n'y a pas de vie de film, bientôt plus qu'une vie de scénario. Trop souvent les cinéastes arrivent sur un plateau avec un plan d'attaque de la journée. Nombre précis de plans, place caméra, choix des focales et storyboard. Cela ressemble à un plan de campagne militaire. Je comprends que cela rassure - ou plus précisément que cela désangoisse - le réalisateur, les comédiens, les producteurs et les financiers ! Ça fait rarement des bons films. Et moi qui niveau angoisse suis pourtant un champion toutes catégories, j'arrive sur un tournage assez tranquillement sans savoir ce qui va se dire, comment je vais mettre en scène. Il faut que le film vive, qu'il ne soit pas une simple exécution. De plus, j'essaie idéalement de filmer dans la chronologie - il y a eu quelques exceptions sur *CE2* pour des raisons de décors et de brièveté du tournage - cela me permet de voir le film vivre, avancer, grandir... on peut en faire évoluer les personnages, être attentif à sa vie... à le faire vivre au mieux.

Vous êtes connu pour faire un grand nombre de prises...

On attend le moment où des comédiens d'assez grande qualité, jouant ce qu'ils sont habitués à jouer, fassent une scène qui fonctionne bien... une scène bien jouée. Deux ou trois prises suffisent. J'essaie, tout particulièrement avec les enfants, d'y arriver en général à la huit-neuvième prise car je suis du genre à tâtonner ! Mais cette scène correctement jouée ce n'est que le début du travail. Parce que, qu'est-ce que c'est emmerdant une scène seulement bien jouée ! Je veux bien plus. Il faut aller au-delà. Grande confiance en la générosité des acteurs, enfants et adultes... il faut ajouter du chaos, de la fébrilité, pousser les acteurs hors de leur confort, avec eux chercher l'émotion. C'est du boulot... excitant... qui demande un peu plus de temps.

Quel est pour vous l'enjeu profond de la mise en scène ?

La question fondamentale est : que cache la scène ? Qu'est-ce que l'on n'a pas vu/entendu à l'écriture ? Que va-t-on trouver si on la travaille un peu plus ? Je n'en sais rien avant de la filmer. Donc il m'est impossible d'arriver sur le plateau avec une idée précise de ce que je cherche. C'est comme si j'arrivais en ayant la certitude d'en connaître les enjeux par cœur et savais comment les filmer et comment moduler précisément et joliment les sentiments de la scène, des personnages. Je suis incapable de tourner comme ça car je ne suis sûr que d'une chose : si je ne sais rien, tout est possible. Aussi, mon bonheur de cinéaste c'est de découvrir, ensemble plus souvent, ce que les dialogues me cachaient.

Le scénario de CE2 repose aussi sur une empreinte sociale. Vous marquez le fait que les deux enfants viennent d'un milieu différent. Aisé pour la victime, plus chaotique pour son bourreau...

Je tombe peut-être un peu dans le cliché, mais mine de rien, très souvent dans ces problèmes de harcèlement, il est fréquent que cette « lutte de classe » rejaillisse. Inconsciemment les enfants la rejouent. Les plus pauvres jalouent les plus aisés. Les plus nantis se soucient peu de ceux qui ne jouent pas aux mêmes jeux qu'eux... C'est sans doute réducteur, mais statistiquement ce n'est pas faux.

Vous ne jugez personne. Même le père de Kevin annoncé comme violent déjoue sans cesse les évidences...

Je serais incapable de filmer un type qui ne serait qu'une brute. Même s'ils existent. Mais ce personnage, grâce à la sympathie que dégage Alexis Manenti, me plaît bien. Certes, comme père il n'est pas fameux. Mais dans sa rudesse, il est souvent assez drôle et bouleversant. Il possède une sauvagerie qui m'intéresse.

La mère de Claire met des mots sur ce qui arrive à sa fille. C'est la « vertu » de ce personnage ?

Cette femme cultivée, il n'y a pas de raison de ne pas en faire une mère intelligente. Les femmes que je connais auraient eu ce réflexe de mettre des mots précis sur le méchant problème rencontré par Claire. Ça me paraît évident. Et ça me permet aussi de faire avancer le film. Elle explique à sa fille ce qu'elle a subi... qu'elle va se plaindre auprès du directeur et décider de ce qu'il faut faire pour arrêter le harcèlement. C'est simple, banal, évident.

Vous suggérez en filigrane les manquements du système scolaire...

L'Éducation Nationale réagit enfin. Mais à l'évidence on ne peut pas dire que la plupart des chefs d'établissement étaient en avance sur le sujet. Ils avaient tendance presque toujours à minimiser le harcèlement. Certainement que la cour des écoles, mal surveillée, faute de personnel suffisant, n'a pas arrangé les choses. Depuis la date de l'écriture du film, j'ai l'impression que cela a évolué un peu, et qu'ils savent mieux comment gérer le problème. En Angleterre, on en parle depuis le début des années 2000. En France, depuis moins de dix ans. Presque quinze ans de retard. Il ne s'agit pas de faire des comparaisons stériles, mais nous n'avons clairement pas été à la pointe sur le sujet. Le nombre de plaintes que j'ai pu entendre ou lire de mères déplorant avoir dû voir une multitude de personnes différentes sans grand effet est effroyable.

Revenons-en au personnage de Kevin. Un bourreau que vous nuancez...

Le garçon qui est sans cesse à ses côtés, qui le pousse, qui est une sorte de mentor... il l'est peut-être davantage que Kevin. À mon sens, celui-ci va éminemment plus mal. Et d'ailleurs, dans mon esprit, ce camarade toxique était le personnage le plus près de cette histoire. Le plus central. Mais lorsque nous avons finalisé le casting, je me suis rendu compte que le jeune comédien qui allait interpréter ce copain toxique avait une concentration plus limitée que celle de Cyril qui interprète Kevin. Nous n'avions pas de temps pour modifier les choses donc il est devenu celui qui suggère, qui encourage, qui manipule. Cyril avait de plus une sensibilité différente et qui me plaisait infiniment. C'est comme cela que j'ai eu l'idée de ce tandem.

Claire échappe à l'image simpliste de la victime sacrificielle...

Comme je ne sais jamais vraiment où je vais et qu'une scène en entraîne une autre, je ne l'ai pas pensé de manière théorique. Ou illustrative du sujet. Elle est dans une situation de chaos. Comme la plupart des personnages de mes films - moi-même étant sans cesse dans un immense chaos ! - il y a chez elle une prise de conscience et une maturité qui la sortent du schéma dramatique classique de la victime. Et ce n'est pas seulement parce que sa mère lui en parle. Mais aussi parce que Cyril est au fond un garçon touchant. Maladroit et couillon, certes, mais touchant. Et Claire se laisse prendre, non pas au charme car le mot est un peu fort, mais par quelque chose de cet ordre.

Elle acquiert une forme de libre arbitre.

Tout à fait. Et c'est aussi pour le souligner que je voulais que ses copines – entre autres celle qui a subi les mêmes choses et qui lui dit de ne pas en faire toute une histoire - existent dans le film. Cette idée de minimiser l'événement, j'aurais pu la faire porter par les adultes. Mais il me semblait que c'était plus fort que ce soit l'une de ses amies de classe. Peut-être même, je n'affirme rien, y-a-t-il une forme de jalousie car elle voit celui qui la harcelait s'intéresser désormais à une autre ? C'est possible. Je ne sais pas...

Vous faites parler des enfants et cependant vos dialogues ne sont jamais naturalistes... Comment les écrivez-vous ?

C'est vrai de tous mes films. C'est toujours un « mix » de ce que j'écris et du travail de recherche : il me faut capter une langue qui n'est pas la mienne sans rogner celle qui m'est personnelle. Le temps de casting me permet d'enquêter et d'utiliser le langage des enfants... et d'abord parce que s'ils ont à jouer des mots qui leur sont plus familiers, la scène sera un peu moins difficile à interpréter. Ensuite, j'ai toujours peur que mes personnages parlent tous de la même façon. Donc employer la manière de parler de chacun évite cela. Il faut que l'on ait le sentiment d'un possible documentaire. Mais le documentaire ce n'est pas du tout mon truc ! Le plaisir que j'ai à faire un film est de travailler avec les acteurs, c'est de trouver un mouvement et d'écrire auparavant ! Je ne me vois pas poser une caméra et attendre qu'il se passe quelque chose devant. Donc une fois leurs mots mis dans des dialogues, je travaille avec eux pour les faire progresser, pour qu'ils s'habituent au travail d'acteur, mais aussi à moi et à l'équipe. Je repère la phrase qui fonctionne mal, qui ne leur convient pas. Soit je la modifie, soit je l'invite à me dire comment il ou elle la dirait. Cela ne change pas la structure de la scène, mais ça me permet d'essayer de retrouver un langage un peu singulier et plus familier pour chacun d'eux.

Lors de certaines scènes assez longues - comme celle où Claire confie son malaise à sa mère - vous déléguez à l'enfant la responsabilité du rythme et de la sensibilité d'exécution de la prise. Quelle confiance !

Moi qui ne suis pas croyant, lorsque je parle des acteurs, souvent je parle de foi. Il faut que j'aie foi en l'enfant. Ça se passe souvent au moment du casting. Après avoir vu trois cents enfants, voire des milliers parfois, il faut pouvoir se dire : c'est elle ou c'est lui. Si on ne peut pas l'affirmer, c'est simple on ne fait pas le film. L'enfant choisi, il efface immédiatement les autres. Il faut qu'il n'y ait plus qu'elle ou lui. Et avec l'enfant « élu », je vais faire le film main dans la main. Sans lâcher cette main. En parlant par exemple pendant les prises. Comme je sais que je lui en demande beaucoup, pas question de le laisser tomber. Il faut être un soutien. Et que l'enfant soit persuadé d'être accompagné. D'emblée l'enfant se sent rarement capable de ce que vous lui demandez. Il doute. Alors il faut l'aider, lui redonner confiance et le rendre suffisamment vaillant et audacieux. Et lorsqu'il est parvenu à dominer l'obstacle, le voir fier de son exploit et de la confiance qu'il a gagnée.

Comment aborde-t-on le sujet du harcèlement avec les enfants ?

Nul besoin, car ils sont conscients de cela. La petite Roxane c'est certain. Les garçons sans doute un peu moins. Même à leur âge, même s'ils ne l'ont pas subi, ils en ont été témoins. Ils savaient où cela se passe. Derrière un escalier, dans un angle mort ou dans les toilettes. Ils identifient les zones à risque. Ils posent peu de questions sur le sujet. Plutôt sur la scène et ses variations d'intensités.

Comment avez-vous choisi les adultes Nora Hamzawi, Alexis Manenti et Douilly ?

Comme je vais moins souvent au cinéma et que je ne regarde que des petits fragments des films français actuels, je connais moins bien les comédiens d'aujourd'hui. On me les a donc proposés avec d'autres. Je les ai choisis ; ils ont été parfaits.

Comment les dirigez-vous ?

Demandez-leur... J'apprécie avant toute chose que les acteurs, en un premier temps, disent mes répliques. Et que l'on s'accorde ensuite pour savoir comment les dire. Quand ils sont plus costauds dans la scène, ils doivent me faire oublier le texte, c'est la preuve qu'ils sont dans une bonne prise. Tant que j'entends mon texte assez joliment dit, c'est qu'on n'y est pas encore.

Leur boulot c'est de me faire oublier le texte... C'est vraiment une des preuves qui suggère que la scène commence vraiment à voir le jour lorsque je ne m'intéresse plus aux dialogues et que j'en oublie même que j'en suis l'auteur ! Tant que l'on est dans le côté posé et joli des mots, c'est qu'on n'y est pas arrivé.

J'ai de la chance d'avoir des acteurs inventifs et qui comprenaient très bien le film en le découvrant. Et qui s'amusaient avec les enfants, qui leur faisaient confiance. Ce n'est pas toujours le cas. Beaucoup d'acteurs professionnels se méfient des enfants. Les gamins ont besoin de s'amuser avec les partenaires adultes. Ils doivent jouer ensemble.

Jouer d'égal à égal pour reprendre le mot d'Alain Bergala à propos de votre façon de filmer les enfants ?

Complètement.



JACQUES DOILLON, CINÉASTE AUX MAINS NUES

par Alain Bergala

Jacques Doillon appartient à une génération (c'est aussi celle de Philippe Garrel et de Jean Eustache) qui prend naissance dans le cinéma français à un moment très inconfortable et qui a érigé cet inconfort en morale de cinéma. C'est la génération de ceux qui arrivent dix quinze ans après la Nouvelle Vague, et qui ne seront jamais reconnus comme des fils par ceux qui les ont précédés et qui avaient eu, eux, la chance d'arriver au bon âge, au bon moment et au bon endroit, d'être parfaitement synchrones avec la sortie de l'après-guerre et le bouleversement général des valeurs et des modes de vie des années 60.

Ces cinéastes, nés dans les années 40, ont été élevés, si j'ose dire, avec les films de Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer, tout en sachant qu'il leur serait très difficile de trouver une place à eux dans la généalogie du cinéma français comme cela se passe plus aisément quand il y a une vraie différence de génération et que les nouveaux venus peuvent se détacher des pères, quitte à construire quelque chose contre eux. Le seul choix qu'il leur restait était de se constituer en fratrie de quasi-orphelins, ou en tout cas d'enfants délaissés pas des pères trop jeunes et trop soucieux de ne pas vieillir. Ils ont fait le choix d'assumer cet inconfort, plutôt dans la solitude, en croisant de loin en loin leurs frères en cinéma, pas très nombreux, jamais constitués en groupe ou en école, et essayant comme eux, tant bien que mal, de survivre en faisant malgré tout des films selon leur morale du cinéma, c'est-à-dire les films de la situation dans laquelle ils sont arrivés dans l'histoire et dans le cinéma, même si elle n'était ni bonne ni très porteuse. Arriver au moment où la vague se retire et où une autre n'est pas encore prête à déferler aura été le sort de cette fratrie à laquelle appartient Doillon, qui est resté obstinément fidèle à cette morale de l'inconfort, même lorsqu'il aurait pu intégrer, après certains succès, un cinéma plus industriel et normé.

Jacques Doillon – et d'une certaine façon il l'a toujours payé et le paie encore aujourd'hui – n'a même pas choisi le « confort dans l'inconfort » que donne le statut d'auteur-artiste. La revendication d'un style, surtout s'il est radical, protège d'une certaine façon le cinéaste par un statut d'artiste qui permet à la longue, même aux plus impatientes et aux plus inattentifs, de le reconnaître, à tous les sens du terme. Rien de tel chez Doillon, qui n'a jamais cherché à capitaliser quoi que ce soit d'une image de marque ou d'un style qui le caractériserait positivement comme auteur repérable. Il n'a jamais cherché à capitaliser quelques signes aisément repérables de son autorité, à l'inverse de tous les cinéastes qui cherchent à revendiquer à peu de frais un statut médiatique d'auteur. Il n'a jamais eu vocation à faire un cinéma de l'autorité, dans tous les sens du terme, et a toujours refusé le confort d'une carrière labellisée.

J'ai envie de dire de lui que c'est un cinéaste aux mains nues, qui recommence à chaque film et à chaque plan, avec la même humilité de créateur, l'expérience première du cinéma qui est la sienne. Au cœur de son acte de création, il y a cette remise en jeu permanente et émerveillée de ce qui se joue entre lui et d'autres êtres qui ont fait le choix d'être là, ensemble et avec lui, pour quelques semaines, et de se lancer à chaque nouveau plan dans une recherche commune, d'égal à égal. Il le fait sans se donner les garanties préalables d'une primauté de la mise en scène sur ce qui va se passer de vivant au cœur de la prise. La mise en scène n'est jamais exhibée ni même première dans son geste cinématographique. D'où le sentiment, dévalorisant aux yeux de la critique, qu'il n'y aurait pas un « style Doillon ». Pour partir à la recherche de ce qui lui importe, Doillon pense que toute forme déterminée en amont, ou a priori, est un handicap quant à l'émergence de cette justesse des êtres qu'il recherche. Dans ses films, ni le scénario, ni le cadre, ni la mise en espace des figures ne doivent oblitérer la recherche à main nue de la vérité dans la situation interhumaine qui est celle du tournage. Le style sera le résultat de cette recherche vivante, pas son carcan.

Son travail ne relève en rien de l'improvisation au sens ordinaire du terme. Cette recherche est un travail sérieux, exigeant, tenace, aussi sérieux que celui du sculpteur qui revient modeler jour après jour la terre glaise qui est sa matière première pour rendre compte de l'apparence et de l'essence d'un homme ou d'une femme dont il a fait son modèle. Doillon écrit minutieusement ses scénarios et ses dialogues, répète longuement les scènes avec ses comédiens et tourne souvent plus de vingt prises pour chaque plan, mais tout ce travail se fait dans un climat de mise en risque et de recherche permanentes, comme si pour lui tout confort, toute « installation », était l'ennemi principal de la sincérité et de la justesse de cette recherche. Au début de chaque plan de Doillon, on sent qu'il se jette dans le vide, que le film recommence à zéro, que tout est remis en jeu, qu'aucune vérité n'est jamais acquise, que rien ne s'est capitalisé qui serait de l'ordre d'une assurance, que les choses sont sur des rails à cause des plans précédents.

Cette vérité qu'il recherche gît pour l'essentiel dans ce qui se passe de toujours fragile et fugace dans et avec les acteurs, à chaque prise. L'acteur comme être humain (qu'il soit novice ou professionnel) est à la fois l'enjeu et le médium principal de sa recherche, la voie royale pour comprendre lui-même, dans sa relation à l'acteur, les sentiments dans lesquels il essaie d'y voir plus clair grâce à l'outil cinéma conçu dans sa vocation de révélateur. Pour saisir le moment où cet éclair de vérité surgit, il faut que tous les membres de l'équipe soient dans le même état d'attente et de recherche que lui et ses comédiens, afin que rien ne vienne écraser la tension et la fragilité de la quête. Un tournage de Doillon passe d'abord par la création de ce climat de quête fiévreuse partagée par tous les présents, quelle que soit leur place dans l'habituelle hiérarchie des équipes de cinéma plus militarisées.

Il y a une méthode Doillon, qui est à ses yeux plus importante que la reconduction d'un style car c'est d'elle que dépend que chaque plan, que chaque film, toujours sur la corde raide, toujours en danger de ratage, finisse par aboutir à une œuvre où le vivant de la recherche l'emportera sur la rigidité des structures de scénario, de découpage, de cadrage et de composition des plans. Ses films sont aussi soigneusement charpentés, sinon plus, et à tous les niveaux, que ceux des cinéastes réputés plus constructeurs tout simplement parce qu'ils laissent plus visibles la charpente (du plan, de la scène, du scénario) dans le film fini. Il a toujours eu le talent et l'extrême élégance de nous laisser le sentiment, en parcourant le chemin sinueux du film, que la vie de ses personnages se déroulait sans être trop pré-organisée par une main de maître, la sienne, qui en opprimerait la liberté et en réduirait artificiellement la contingence. Son cinéma échappe à l'un des péchés majeurs de notre cinéma national où tout est trop souvent « installé », où la place des acteurs est déterminée par le cadre, où le cadre est déterminé par le découpage, et le découpage par la fonction de la scène dans le scénario. Doillon a toujours pris à revers, avec courage, cette pauvre logique déductive pour la remplacer par son exact contraire, une logique du refus d'installer ce qui a été pourtant minutieusement préparé.

Une méthode, même singulière, ne saurait suffire à constituer une série de films en œuvre. Si Doillon, malgré son refus du confort lié à ce statut, est un auteur au sens fort du terme, c'est qu'il travaille depuis ses débuts une question qu'il lui appartenait d'explorer, celle du rapport des sentiments au corps et au langage. Doillon est depuis trente ans un grand cinéaste de l'exploration des sentiments, mais cette exploration n'a jamais pris chez lui la forme d'un filmage illustratif de sentiments déjà figés dans le scénario. J'ai envie de dire qu'il s'est emparé du cinéma comme d'un instrument idéal pour chercher à déchiffrer les sentiments à travers les évidences mais aussi les hiatus entre les corps et le langage. La caméra et le magnétophone de Doillon lui servent à traquer en direct, avec les acteurs, ce qui se glisse de fausseté et de vérité, de sincérité et d'hypocrisie, de poses et de naturel, entre les mots (qu'il a écrits) et les corps (qu'il a choisis) pour essayer de démêler ce qui joue de contradictoire et de simultané, d'extraordinairement labile et indécidable, dans les sentiments qui lient les êtres les uns aux autres dans le présent d'une scène, dans la vie comme dans ses films. Il a eu à deux reprises le courage de se mettre lui-même en jeu, en tant que corps devant subir l'épreuve du cinéma comme pierre de touche, dans des films qui parlaient de toute évidence de sentiments dans lesquels il était empêtré, comme tout un chacun, dans sa propre vie.

Doillon n'est pas seulement un cinéaste qui connaît depuis longtemps son cher sujet, les sentiments, et qui s'y tient. Il est aussi hanté, de façon plus obsessionnelle, par une structure de relation entre les êtres qui s'impose à la plupart de ses scénarios et de ses films. Tout se passe comme s'il avait été condamné à tourner dans toute son œuvre autour de ce noyau dur des relations intersubjectives : le 2 + 1. Il a été immédiatement attiré et fasciné par la structure duelle pure et dure (celle de *La Drôlesse*, de *La Fille prodigue* et de *La Vie de famille*) en ce qu'elle est idéale pour filmer à l'état pur la confusion native des sentiments, sans qu'une intrigue quelconque ne vienne faire écran ou diversion entre ce qui surgit entre les êtres et le filmage des corps et des mots. Cette structure duelle – où se jouent sans dramaturgie obligée le surgissement confus, tumultueux et chaotique, des sentiments – était en quelque sorte appelée par l'essence même du cinéma de Doillon. Mais il a compris très tôt qu'il y avait un grand danger pour sa création de s'enfermer dans cette structure forcément répétitive et trop proche de son désir de cinéma pour que celui-ci ne s'en trouve pas rapidement asphyxié. Là où tant de cinéastes empruntent la structure ternaire (1 + 1 + 1) qui permet toutes les variations scénaristiques classiques, Doillon a eu l'intuition qu'il lui revenait d'explorer la structure 2 + 1, qui est celle de ses films les plus déliés et souvent les plus réussis comme *La Femme qui pleure* ou *La Fille de 15 ans*. Il a redécouvert en cinéma ce que Lacan avait analysé en psychanalyse, c'est que dans le 2 + 1 – contrairement à la situation ternaire du couple et de l'amant de la dramaturgie classique –, le lien entre deux êtres ne peut tenir que par le troisième comme dans le nœud borroméen où les trois anneaux sont entrelacés de telle sorte que briser l'un d'entre eux, quel qu'il soit, sépare les deux autres. On peut d'ores et déjà dire de Doillon qu'il a été le cinéaste du nœud borroméen et de la formule lacanienne qui lui est conjointe : « Je te demande de refuser ce que je t'offre parce que ce n'est pas ça ».

Jacques Doillon, enfin – et j'ai envie de dire surtout – est un grand cinéaste de l'enfance, qui est le territoire où il ne cesse de venir régénérer son cinéma et son rapport aux acteurs. Personne avant lui n'a eu une telle confiance dans sa capacité à faire un film d'égal à égal avec un enfant, que ce soit une petite fille de quatre ans (dans *Ponette*, qui est une œuvre miraculeuse et unique dans l'histoire du cinéma), une fillette (dans *La Femme qui pleure* ou *La Vie de famille*) ou des adolescents (dans *La Fille de 15 ans* ou *Le Petit criminel*). Tout se passe comme si dans ces commencements – de vies, de jeu d'acteur – Doillon retrouvait la source de son désir de filmer, loin de toute rhétorique, de tout système, de tout danger de professionnalisation de son cinéma.

Texte écrit à l'occasion de la rétrospective Jacques Doillon organisée par la Cinémathèque française en octobre 2006



FICHE ARTISTIQUE

Claire	Roxane Barazzuol
Kevin	Cyril Sader
Constance, mère de Claire	Nora Hamzawi
Gérald, père de Kevin	Alexis Manenti
Sandra, mère de Kevin	Douilly
Jade	Madeline Knoll Relot
Emily	Esther Pierluisi
Anthony	Ruben Pellegrini
Amant de Sandra	Théo Cholbi
Jean, père de Claire	Julien Tiphaine
Le directeur de l'école élémentaire	Laurent Ziserman
Institutrice classe CE2	Aurélie Babled
Directrice de l'école maternelle	Marie Decroocq
Atsem	Hella Haddaji

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Jacques Doillon
Scénario	Jacques Doillon
Image	Pierre Cottreau
Montage	Camille Delprat
Son	Julien Sicart, Olivier Goinard
Décors	Henriette Desjonqueres
Costumes	Marine Galliano
Musique	Jean-Sébastien Bach « Invention 5 BW 791 » librement interprétée au violoncelle par Sarah Veilhan et Marie Ythier
Directrice de production	Claire Trinquet
Coordinateur post-production	Guy Courtecuisse
Production	Arena Films
Coproduction	France 3 Cinéma, Auvergne-Rhône-Alpes Cinéma avec la participation de Canal +, Ciné +, France Télévisions et de la région Auvergne-Rhône-Alpes en partenariat avec le Centre National du Cinéma et l'Image Animée, et en association avec la sofica Sofitvcine 8, développée en partenariat avec Devtvciné 7.



**Distribution LES ACACIAS - www.acaciasfilms.com
www.facebook.com/AcaciasDistribution/**