

24 images

24 iMAGES

Danièle Dubroux Entretien

Jacques Kermabon et Micheline Dussault

Numéro 85, hiver 1996–1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23555ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Kermabon, J. & Dussault, M. (1996). Danièle Dubroux : entretien. *24 images*, (85), 30–33.

Danièle Dubroux

ENTRETIEN

PROPOS RECUEILLIS PAR JACQUES KERMABON

La comédie intelligente au cinéma est un genre rarissime. On la retrouve chez Moretti, Monteiro récemment et quelques autres astres solitaires que vient aujourd'hui rejoindre Danièle Dubroux. En signant *Le journal du séducteur*, elle réaffirme, après trois longs métrages déjà fort séduisants et personnels (*Les amants terribles*, 1985, *La petite allumeuse*, 1987, et *Border Line*, 1991), un sens aigu de l'intrigue ainsi que de la dissection des rapports humains dans ce qu'ils ont de plus trouble. Le scénario déploie une véritable toile d'araignée «diabolique» où le spectateur vient se prendre, subjugué, à l'image même des personnages du film.

M.-C.L.

24 IMAGES: Pourquoi ne pas parler d'abord du choix des costumes?

DANIELÈ DUBROUX: Oui, par exemple de Grégoire, avec son pull? C'est un personnage qui doit évoquer à la fois la littérature romantique, gothique et, en même temps, c'est le porte-parole de Kierkegaard, donc à la fois séducteur et mystique. Il doit être très pâle, habillé de noir. L'idée du pull «à croix» m'a été suggérée par ma costumière, Anne Schotte. C'est génial, c'est une très bonne idée parce que ce n'est pas ostentatoire, c'est simplement une fermeture éclair blanche sur le pull noir, et la petite bande tricotée près du cou y forme comme une croix sur la poitrine. C'est tout à fait dans le sens du personnage, ça permet d'évoquer l'idée de vampire...

L'apprenti séducteur, lui, est un peu dans une position de parasitage de femme seule. Il joue un peu à ce qu'il n'est pas, pas au SDF mais enfin au mec qui a juste deux sacs en plastique... Pour chaque personnage il y a un typage et après, on compose avec ça. Quant à Chiara, il fallait qu'elle soit habillée comme une jeune fille d'aujourd'hui. Puis il y a Micheline Presle, qui est recluse depuis quinze ans, elle vit dans un autre monde, dans un monde théâtral. De temps en temps elle fait irruption dans l'appartement comme si elle était sur une scène, donc elle est vêtue comme une diva, comme un personnage de scène, quoi. Pour les autres, il n'y a pas de caractérisation excessive, le psy est habillé normalement, comme peut l'être un psy.

Le film est construit sur un certain nombre de signes; il y a le mal, Satan, certaines phrases sont lancées, des phrases sur la religion. Il me semble qu'on ne voit pas très bien ce que dit le film par rapport à ça. La seule chose qui me semble certaine, c'est qu'on se moque de la psychanalyse.

Une espèce de pouvoir bizarre est à l'œuvre, une sorte de force obscure qui agit puisque à chaque fois il y a des êtres qui sortent d'eux-mêmes, qui deviennent étranges, qui ne se possèdent plus, donc sont

un peu possédés, il faut bien le dire. Ce pouvoir, quel est-il? On a le droit de se poser des questions. On voit encore des gens qui croient au diable et ce, de plus en plus. La raison n'empêche pas le retour de l'irrationnel ni ce pouvoir bizarre qui agit. Des hypothèses sont émises de ce côté-là. Donc, comme dit la grand-mère: «Le diable est dans le coup». Grégoire ne supporte pas ça, il dit que c'est terrible aujourd'hui ce retour de l'irrationnel, cet obscurantisme. Ce pouvoir peut porter d'autres noms, certains vont plutôt l'appeler l'envoûtement. On peut aussi dire simplement qu'il s'agit de transfert assez fort par le biais d'un livre relativement anodin mais qui permet une sorte de jeu de transfert amoureux puissant entre des êtres; il sert de brûlot passionnel.

Dans la psychanalyse, on sait très bien d'où ça vient. Mais dans le film on joue avec ça, on émet différentes hypothèses par rapport à la manifestation de ce pouvoir qui rend les gens bizarres. En montrant que le psychanalyste est lui-même victime de ce fameux pouvoir, d'une certaine façon je donne raison à l'irrationnel... (rires) Même la psychanalyse est impuissante sur ce terrain-là, donc il y a vraiment quelque chose. L'occulte renvoie à une espèce de mystère qui est beaucoup plus romanesque que toutes les explications qu'on propose.

Un autre cinéaste s'intéresse à ces choses-là: Jean-Claude Brisseau.

Ah! oui, il prend ça très au sérieux dans son dernier film. (rires) Moi, je regarde ça, je joue de ça mais je n'y adhère pas, même si quelques-uns de mes personnages se débattent avec ça — certains croient à l'irrationnel, se croient possédés, d'autres sont possédés —, d'où la distance ironique de mon film. Ce film n'est pas une plaidoirie dans laquelle je dirais: «Oui, il y a des forces obscures, il faut qu'on sache les entendre et les voir, etc.» Non! Je suis très rationnelle.

Certains personnages croient pouvoir mettre en scène les autres, les manipuler ou agir sur eux, inverser le cours de leur destin. Il y a aussi Diane qui pense que c'est en lui passant le livre qu'elle a permis à son petit-fils de se faire aimer des femmes.

Ça c'est la croyance dans le texte, l'idée du pouvoir de l'écrit, du pouvoir existant dans un livre que l'on prête. Ce n'est pas un hasard s'il y a une référence à Salman Rushdie, si un personnage dit qu'une fatwa a été lancée contre lui. On a vraiment là l'idée, outre le pouvoir de séduction, que les écrits ont un pouvoir très fort, terrible et certains s'en servent de différentes façons. L'apprenti séducteur, qui est le personnage le plus kierkegaardien du film, comme Johannes dans *Le journal du séducteur*, s'essaie à mettre en place une entre-



Sébastien (Mathieu Amalric) et Anne (Danièle Dubroux).

prise de séduction de la jeune fille, Claire, par la force des mots. Il pense qu'en écrivant, qu'en anticipant par l'écriture, tout va se passer comme il l'a écrit, un peu magiquement. Il suffit de le dire, de l'écrire pour que ça arrive, quoi. Or, ça ne se passe pas comme il l'a écrit : la jeune fille ne tombe pas sous son charme. Enfin, ça se passe comme il l'a écrit puisque à défaut de réussir avec la jeune fille, il se dit : «Tiens, mais la mère, dans le fond qui est-elle et peut-être qu'après tout elle serait... »

Quant à la grand-mère, qui croit au pouvoir de ce livre, on sait que c'est un personnage qui est hanté par les textes, on ne sait pas quand elle parle si elle exprime sa pensée ou si elle est en train de réciter un extrait d'une des pièces qu'elle a jouées, donc du coup on doute de son hypothèse. Elle dit en fait : «D'où viennent ces bouquins?» Et puis elle a une série d'histoires très bizarres sur le pouvoir maléfique de ce livre... On doute, on se dit : c'est encore une de ses élucubrations, ça vient encore d'une pièce ou d'un texte qu'elle a lu. Néanmoins peut-être qu'elle dit vrai. Là aussi il y a une ambiguïté et apparemment un pouvoir de contamination de la parole sur ce qu'elle dit, sur nous et sur Claire qui assume le rôle du spectateur dans l'histoire, en fait, puisque c'est quelqu'un qui traverse, par rapport au monde, un réalisme objectif. Elle nous fait passer — c'est elle qui nous guide — dans ce monde souterrain, derrière les apparences. Elle est un peu notre regard dans cet univers. Et en effet, quand la grand-mère lui parle de ça, il y a un effet de contamination...

Par rapport à cette question, on sent dans ce film un travail d'écriture très important. Est-ce une croyance aussi au pouvoir de l'écriture... par rapport au filmage?

Pour moi, bien filmer, c'est se mettre au service des personnages qui sont en train de jouer une partie de leur vie, de leur peau, de leur être. Plutôt que de faire de beaux plans, il faut d'abord privilégier ça. Je n'écris pas des scénarios pour écrire des scénarios, pour faire des films. Je cherche quelque chose qui serait comme le fil rouge, la fameuse image dans le tapis, le motif profond de ce qui dans le fond me travaille et tant que je n'ai pas trouvé, je récris sans relâche. Je ne peux pas travailler autrement. Si le fil paraît entrelacé, c'est qu'il est la trace de toutes les voies par lesquelles j'ai cherché. Je franchis ainsi cran par cran différentes strates. Je n'écris pas des scènes. Je suis comme un chercheur qui sent qu'il y a quelque chose au bout de tout ça... Je ne pourrais pas répondre à une commande sauf si elle était suffisamment large, vague. En fait, j'écris comme ça, j'y mets beaucoup de temps. Même si on me dit que c'est bien, que le scénario est parfait, tant que je n'ai pas trouvé ce que je cherche, je sais que je n'ai pas assez cherché. Je ne pense pas que je sois la seule à œuvrer de cette façon, mais il y a plein de films où je me dis que le réalisateur aurait pu tout aussi bien faire un autre film, qu'il n'a pas cherché grand-chose, même si c'est bien fait.

La première fois que j'ai vu le film, j'avais été gêné au bout d'un moment par une accumulation de personnages. Si cette gêne s'est dissipée, je continue toujours à me demander à quoi sert le psy par exemple? On le voit très peu, au début et à la fin. J'essaie de penser au film sans lui pour voir ce qu'il en reste... Et le cadavre aussi... On peut croire que film joue sur la multiplication et en même temps ce n'est pas ça.

Ce sont en fait comme des cycles qui se creusent, se vrillent à l'intérieur les uns des autres. En fait le psy a bougé dans son rôle qui,



Diane, la grand-mère (Micheline Presle) et Grégoire Moreau (Melvil Poupaud).

pourtant, a toujours été structurant puisqu'il incarne le paradoxe principal dans le film: le sujet supposé posséder le savoir est justement celui qui va se faire avoir sur le terrain même où il est censé en savoir long, et il va même être mené par le bout du nez par ce fameux désir dont il se gausse et sur lequel il peut parler et même s'étaler. C'est presque le principe moteur de l'histoire, sa dialectique. Donc ce personnage est chevillé à l'histoire de manière vraiment fondamentale. Après, je l'ai traité selon l'idée qu'on a d'un vrai psy, comme on peut tous en rencontrer. Mais il arrive un moment où il y a la matérialisation, la démonstration même d'un réel pouvoir à l'œuvre. On en a parlé avant et tout à coup, chez lui, on voit qu'une fois qu'il a le livre s'ajoute un effet comique, il commence à devenir bizarre, il commence à renvoyer ses clients, il leur dit qu'il vaut mieux aller à l'église et croire en Dieu que de divaguer sur un divan. Ce retournement du psy dépressif qui ne croit plus en ce qu'il croyait auparavant, qui sort de sa ligne, fait qu'il retrouve une sorte de bon sens et de justesse. Car dans sa déprime, son état de possession un peu bizarre de contre-transfert et tout, ce personnage dit des choses très justes.

Grégoire, par contre, c'est le printemps, c'est le personnage romantique, c'est l'objet du désir, donc il apparaît et disparaît. C'est comme ça que ça marche, la séduction: on ne séduit que si on n'est pas là trop longtemps, quoi. Il faut se faire désirer, être mystérieux. Grégoire est plein de mystère et, en même temps, il est marqué par la fatalité, par le secret: il y a des drames, sa vie est jonchée de morts. Il a entraîné, il a provoqué la mort comme un personnage romantique justement. On ne saurait l'aimer trop sans en mourir. Des femmes ont tué pour lui, d'autres vont mourir pour lui. En même temps, c'est un gars sympathique. Il demeure aussi un personnage un peu intemporel, presque romanesque, parce que venant d'un certain type de littérature où amour et mort sont toujours liés. On creuse la question en paraissant aller de l'un à l'autre. Certes, au départ on peut penser que ce sont des motifs épars mais en fin de compte,

non, ils creusent tous la même question, mais à des niveaux divers.

De quelle façon le scénario a-t-il évolué? Il y avait une idée directrice, un premier désir, quelque chose au départ?

Il a évolué pour des tas de raisons. C'est étrange, l'histoire de ce scénario. Quand j'ai acheté ce bouquin, *Le journal du séducteur* de Kierkegaard, j'avais vingt ans, je l'avais lu à moitié parce que ça m'avait un peu barbé. Il y a un homme que je connaissais un peu qui écrit des bouquins de philo, qui a préfacé des œuvres de Schopenhauer, Kierkegaard, qui est un de mes amis, un peu bizarre, enfin un ami que je connaissais très mal qui m'a proposé d'adapter *Le journal du séducteur*, disant qu'il y avait des producteurs danois qui étaient intéressés et tout. Moi, j'avais fini *Border Line* et je me suis dit: «Tiens, je vais m'exercer à ça», tout en pensant que je ne ferais sûrement pas un film en costumes ni une adaptation littérale. Mais l'exercice en tous les cas m'intéressait. Il s'est alors greffé une histoire assez étrange parce que ce commanditaire est devenu le

sujet d'intérêt principal pour moi. J'ai découvert qu'il avait une sorte de réseau d'adaptatrices, de gens à qui il avait filé l'adaptation du *Journal du séducteur* et qu'il tenait en son pouvoir, qui étaient tous un peu dans un état de dépendance parce qu'il savait parler, qu'il avait fait des études de médecine et qu'il pouvait faire des diagnostics et prescrire des médicaments. Ce type s'est mis à m'intriguer et je me suis dit qu'en réalité c'était lui le séducteur. Il séduit par le biais de ce livre, en fait. Le premier scénario était d'une certaine façon plus autobiographique, c'est-à-dire que Grégoire avait grosso modo mon âge et celui de ce type: environ 45 ans. L'histoire était vraiment semblable, il y avait la bande de possédés un peu bizarres qui tournaient autour, qui étaient tous liés mystérieusement. C'est la structure de base.

Et puis j'ai eu envie de revenir à l'âge des héros du *Journal du séducteur*, qui sont des jeunes gens: Cordélia a 17-18 ans et Johannes, 22. Il existe aussi un rapport avec l'histoire de Kierkegaard et Régine Olsen quand il avait entre 22 et 28 ans. Donc il y a eu une sorte de mutation, mais qui n'a pas changé la structure profonde du récit basé sur le pouvoir de ce livre qui attache mystérieusement les gens, qui les envoûte et leur fait faire des choses curieuses.

Pour en revenir à votre façon de filmer, vous disiez tout à l'heure que ce qui vous intéresse c'est plutôt la transparence, faire en sorte que la caméra ne se remarque pas trop. Avez-vous l'impression que votre façon de faire a évolué par rapport à *Border Line*?

Au moment d'un premier film, on a peur de la caméra, on a peur vis-à-vis de l'équipe de ne pas savoir. On sait des choses sur l'histoire, les personnages et tout — pour *Les amants terribles*, je savais ce que je voulais, — mais pour la caméra, on ne sait pas trop et alors on hypertrophie. Maintenant je sais que la caméra, c'est rien, qu'il n'y a rien à la caméra! Ce qui est important, ce sont les personnages, ce sont les acteurs et ce qu'ils vont exprimer, en fait c'est la scénographie des mouvements de leurs sentiments, ce qui bouillonne à

l'intérieur d'eux. Comment telle émotion, tel sentiment doit passer, dans une mobilité ou au contraire dans une espèce d'affolement. Je sais aujourd'hui que la caméra, la lumière, les mouvements d'appareil sont d'abord soumis à l'expression des sentiments, la suspension des sentiments qui doivent se jouer dans la scène. La direction d'acteurs dans le fond, c'est ce qui m'intéresse. Ce que je filme, c'est ça, tout y est soumis et je ne suis plus du tout impressionnée par ce qui m'impressionnait quand j'ai commencé à faire des films et que je me demandais ce que c'est un film bien filmé. C'est d'ailleurs une expression très bizarre. C'est quoi, bien filmer? Est-ce que c'est faire des beaux travellings? Mais qu'est-ce que ça veut dire?

Sur le plateau, faites-vous beaucoup de répétitions, plusieurs essais quant à la place de la caméra?

Sur ce plan, ça s'est passé vraiment beaucoup mieux que d'habitude. J'ai trouvé une manière un peu personnelle de faire. Le matin, je m'enfermais dans le décor et je me mettais à jouer les différents rôles des personnages. Je me mets dans un état un peu second, je suis habitée par les personnages, et du coup ils me font bouger. Donc, je faisais ça et puis j'avais ma scripte qui me suivait et la scénographie, les mouvements venaient tout seuls. Je m'enfermais avec elle parce que j'avais une totale confiance en elle et que je ne voulais pas qu'on voie ça. Vous auriez dit: «Elle est vraiment folle, cette pauvre Dubroux!» Donc, dans cet état de transe, possédée par mon personnage, je trouvais les déplacements. Quand les acteurs arrivaient, je savais exactement ce qu'ils devaient faire. Je sais qu'il y a une autre technique: on demande aux acteurs de jouer une scène et on voit comment ils bougent. Mais il leur faut du temps pour trouver les bons trucs. En général, quand ils jouent la scène, ils se plantent l'un devant l'autre et ils n'ont pas forcément ni le temps ni la disponibilité nécessaires. Donc, avec la formule que j'ai trouvée, le découpage était déjà induit. Par rapport à mes autres films, celui-ci est d'une certaine façon «mieux filmé», je le vois, sans effets, mais je vois bien qu'il y a quelque chose d'acquis, qui s'est un peu trouvé.

Comment s'est fait le choix de Mathieu Amalric qui est vraiment très bien dans le rôle de Sébastien?

Je connaissais Mathieu parce qu'il était second assistant sur *Border Line*. De plus, on partait ensemble le matin tourner à 50 km. Il était d'ailleurs marrant parce qu'il avait toujours l'air de souffrir comme second assistant. Il en avait, il était livide, avec un air malheureux. Quand j'ai cherché quelqu'un pour le rôle de Sébastien, j'allais l'écrire en pensant à Melvil Poupaud. Puis quand je cherchais la jeune fille, Melvil m'avait dit: Chiara Mastroianni ferait très bien, elle ressemble d'ailleurs au personnage et tout. Melvil m'a présenté Chiara et je l'ai trouvée très marrante, très vive, avec pas mal de répartie. Elle a été très bien, voulant tout de suite m'aider pour le reste du casting: il y avait Jean-Pierre Léaud, Micheline (Presle) était pressentie, mais il manquait encore des rôles et elle avait plein de bonnes idées. Pour le rôle de Sébastien qui restait à pourvoir, elle m'a



Claire (Chiara Mastroianni) et son psy, Hubert Marcus (Hubert Saint Macary).

dit: «Est-ce que tu as pensé à Mathieu Amalric?» J'ai répondu: «Moi, Mathieu, je le connais. Il est très introverti.» Elle a rétorqué: «J'ai joué un peu avec lui dans un film de Desplechin et, crois-moi qu'il ne l'est plus introverti. Il est vraiment bien.» Mais je n'avais pas vu le film, je ne savais pas de quoi il s'agissait. J'ai fait des essais avec d'autres jeunes gens puis avec lui et il était génial! Il était apparemment très content de revenir comme acteur après avoir été second assistant.

Tous les acteurs sont bons dans ce film, ce qui est rare. Vous leur disiez toujours quoi faire?

Ah! oui, Tout, tout, tout. L'intonation, tout. En fait, les acteurs sont hyperdirigés mine de rien, ils ne sont pas du tout laissés à eux-mêmes. Ils ne se sont pas plaints mais je sais aussi que souvent l'acteur n'aime pas qu'on lui donne le ton, etc. J'ai dû faire en sorte que ça se passe bien, quoi. Je crois que Rivette aussi bouge beaucoup, il montre tout quand il dirige les acteurs, les gestes, etc. Il est un peu acteur aussi...

Le quartier aussi, c'est un personnage. Est-ce que c'était pour situer socialement ou si c'est une référence...?

Oui, c'est une référence pour plusieurs raisons. C'est le quartier des existentialistes, et Kierkegaard est le père de l'existentialisme. C'est aussi le quartier des lettres, là où Balzac avait acheté un petit local pour faire une imprimerie, tout ce petit périmètre entre la rue Mazarine et une petite rue sans voitures dont le nom m'échappe, où on a tourné. C'est le quartier des livres. Il se trouve que le fameux commanditaire un peu initiateur de tout cela habite là justement. En plus, comme j'ai beaucoup circulé par là, je croisais des filles qui avaient adapté aussi *Le journal du séducteur* (rires). Et puis ça fait village, dans ce quartier-là, les gens qui y habitent le savent, on se croise tous les uns les autres. Il y a un petit périmètre où les croisements sont possibles. ■

Transcription: Micheline Dussault.