

*Derrière chaque film : un désir.
Remonter à la source de ce désir.
Faire le chemin à l'envers en compagnie du réalisateur.*

désir de film / 1

Laisser venir les questions, les réponses, les silences... pas d'animateur ! La parole se déploie... inédite, respectueuse. Désir de film... que nous creusons.



© TS Productions / Michaël Croto

je ne suis pas là pour être aimé

résumé

Jean-Claude Delsart, 50 ans, huissier de justice, souffre d'une incapacité chronique au bonheur. Il traîne sa mélancolie au quotidien, fruit de tous les ratages affectifs qu'il a collectionnés au cours de sa vie : un mariage à l'eau, un fils unique avec lequel il entretient une relation polie et distante, un père acariâtre dont il est profondément persuadé que celui-ci ne l'a jamais aimé. Et puis un jour, Jean-Claude s'autorise à pousser la porte d'un cours de tango. Là, il rencontre Françoise, 36 ans, qui, pour d'autres raisons que les siennes, souffre pourtant à peu près des mêmes maux. A moins qu'ils ne prennent conscience que le train ne repassera pas deux fois, le plus simple et le plus logique pour eux serait de se rater...

désir de film

des ateliers organisés par les auteurs & réalisateurs de l'ARBRE, en collaboration avec la Direction régionale Jeunesse et Sport, Films en Bretagne, le soutien du Conseil régional de Bretagne.

numéro 12

2005 / 90 minutes / 35 mm / scénario : Stéphane Brizé et Juliette Sales / réalisation : Stéphane Brizé / image : Claude Garnier / son : Xavier Griette / casting : Brigitte Moidon / 1er assistant réalisation : Maurice Hermet / scripte : Nicole Marie / décors : Valérie Saradjian / costumes : Ann Dunsford / coiffure : Jean-Marie Cuvilo / maquillage : Stéphanie Selva / direction de production : Christophe Désenclos / régie : Bruno Duron / montage : Anne Klotz / montage son : Hervé Guyader / mixage : Emmanuel Croset / musique : Christoph H. Müller et Eduardo Makaroff / production : Miléna Poylo et Gilles Sacuto, TS Productions / participation de Canal+, CNC / soutien de : Région Ile de France, Région Pays de Loire, Procirep, Angoa-Agícoá / en association avec : Sofica Uni Etoile 2, Soficinéma.

désir de film in films en bretagne la lettre #21 janvier 2006

Stéphane Brizé

Depuis que je connais Stéphane, - c'était avant qu'il tourne son premier plan -, j'ai toujours été frappée par sa détermination. Comme si, à partir du moment où il en a eu l'envie, il était devenu évident qu'il ferait du cinéma. Frappée et admirative de ce désir resté intact qui lui a permis d'abattre tous les obstacles et de réaliser d'abord quelques courts métrages, puis un premier long métrage, puis un deuxième. La chance du débutant est passée, un cinéaste est né qui a créé son univers.

Un désir de film est souvent un mystère qui ramène à l'enfance, à cette époque où on se fait raconter des histoires pour avoir moins peur dans le noir. Il y a, chez les personnages des films de Stéphane, une part d'enfance à fleur de peau que le vernis social n'a pas réussi à recouvrir totalement et s'il met en scène des mal aimés, figés dans leur fonction, c'est pour mieux dévoiler leur part d'humanité et réveiller la vie en eux. Dans **Le bleu des villes** comme dans **Je ne suis pas là pour être aimé**, Stéphane filme un réveil, une éclosion, une naissance. Et sans doute qu'on vient aussi au monde en faisant du cinéma.

Un vendredi d'hiver dans la salle d'un café, nous sommes remontés avec bonheur et intérêt à la source d'un désir.

Nathalie Marcault, réalisatrice

Rennes, le 9 décembre 2005

Arnaud LADAGNOUS

J'ai une première question à propos de tes personnages principaux. Dans ton premier film, **Le bleu des villes**, il s'agit d'une pervenche, une contractuelle, dans **Je ne suis pas là pour être aimé**, il s'agit d'un huissier de justice. On voit donc la récurrence de métiers peu aimables.

Hubert BLANCHARD

Sans oublier que dans ton court métrage **L'œil qui traîne**, le père du héros est un gardien de prison...

Stéphane BRIZE

Au départ, ce n'est pas une volonté consciente. C'est venu spontanément. Les personnes qui font ce genre de profession ont quelque chose qui me fascine, parce qu'elles choisissent un métier qui est détesté par tout le monde. Ce n'est pas anodin d'être à cette place là. Il y a quelque chose qui me touche. J'ai envie d'aller voir cette personne qui accepte d'occuper cette position de ne pas être aimée par la société. En une seule scène, rien qu'avec le costume, les spectateurs ont un a priori négatif sur cette personne et ensuite, il s'agit pour moi d'aller chercher l'être humain derrière la fonction, surtout lorsque cette fonction est l'une des pires dans la société.

Blandine CHEVALIER

Mais ce pire déclenche dans la salle des sourires et des rires, comment voyez-vous cela ?

Stéphane BRIZE

C'est une volonté délibérée de faire rire. Mais je tente de ne jamais faire rire aux dépens du personnage. C'est une situation qui va nous amuser, mais la première personne dont je ris en écrivant mes histoires, c'est de moi-même. Ensuite, je pense que lorsque les gens sourient ou rient en voyant le film, c'est d'abord d'eux-mêmes et non du personnage. Hier soir, à la projection de **L'œil qui traîne** et de **Je ne suis pas là pour être aimé** au cinéma Paradisio de Châteaugiron, quelqu'un m'a posé une question à laquelle je n'ai pas su répondre : «*Plusieurs personnages de ces deux films sont, soit des représentants de la justice et de la loi, soit ils y sont confrontés. Qu'est-ce que cela veut dire ?*». J'y ai réfléchi cette nuit et je dirais que ce sont des personnages qui n'ont pas su dire à la première autorité, c'est-à-dire à leurs parents, ce qu'ils étaient, ce qu'ils avaient envie de faire, la place qu'ils avaient envie

d'occuper. Comme ils n'ont pas pu se confronter à cette autorité, ils ont décidé, ou accepté, d'endosser la panoplie de l'autorité. Pour ne pas se confronter à l'autorité, on prend sa place. Ça vaut ce que ça vaut comme explication... Dans **L'œil qui traîne**, lorsque le héros insulte le policier, il insulte une autorité, sauf qu'il se trompe d'autorité, il aurait dû s'adresser à son père.

Philippe BARON

Est-ce que, du coup, cela ne rend pas les choses un peu caricaturales ? Cette question de la liberté individuelle, - je suis libre par rapport à mon père, par rapport à la pression sociale...-, je la trouve abordée très finement dans **Je ne suis pas là pour être aimé**, mais est-ce nécessaire de choisir dans le scénario un métier aussi caricatural ?

Stéphane BRIZE

Pour moi, si les personnages font ces professions, ce n'est pas un hasard. Si je dis que mon personnage est réalisateur, cela ne racontera spontanément pas la même chose que s'il est huissier ou contractuelle. Je ne pense pas que ce sont des professions caricaturales. Ce sont des professions qui racontent quelque chose de fort.

Pierre-Yves PRUVOST

Est-ce que c'est l'autorité qui empêche la communication entre père et fils ? Dans **L'œil qui traîne**, on sent que le fils ne communique plus du tout avec son père. Dans **Je ne suis pas là pour être aimé**, la communication entre Jean-Claude et son père est très violente. Quant à celle avec son propre fils, elle est quasi inexistante. Est-ce que c'est à cause de l'étiquette autoritaire du métier, ou est-ce que c'est une impossibilité de communiquer entre père et fils ?

Stéphane BRIZE

C'est une impossibilité de communiquer entre père et fils. En choisissant d'être huissier, c'est-à-dire de reprendre la profession de son père, Jean-Claude a choisi la facilité. C'est très pratique pour lui parce que sa profession lui permet de tenir à distance tout ce qui est de l'ordre de l'émotionnel. Je mets souvent en scène des personnages qui sont mal à l'aise avec leurs émotions, avec l'expression de leurs sentiments. Ma productrice Miléna Poylo me pousse beaucoup à rencontrer des gens qui exercent les métiers de mes personnages. J'ai alors été dans une étude d'huissiers. Mon interlocutrice principale a été une jeune femme huissier de 32 ou

désir de film / 3

35 ans, à la voix très douce, pas du tout l'image que l'on se fait de ce métier ! J'ai assisté à des saisies, à des enlèvements de meubles... et elle me disait : *«Je fais ce métier et c'est la dernière chose que j'aurais cru pouvoir faire, parce que je suis obligée de construire constamment des barrières»*. Peu de temps avant le tournage, j'ai repris contact avec l'étude parce que j'avais besoin d'éclaircir quelques détails et j'ai appris que cette jeune femme huissier était devenue directrice d'une maison de retraite !

Philippe BARON

A quel moment de l'écriture du scénario décides-tu du métier des personnages ?

Stéphane BRIZE

Tout de suite. Pour toutes les histoires que j'ai racontées, tous les films que j'ai faits, l'histoire telle qu'elle existe à l'écran, c'est-à-dire à l'arrivée, est immédiatement posée dès le résumé de trois pages : *«Jean-Claude Delsart est un huissier de justice de 50 ans. Sa vie va changer parce qu'il va suivre des cours de tango et rencontrer une femme de moins de 40 ans»*. Tous les personnages étaient là tout de suite, le parcours était là. Après, on a travaillé à construire ces personnages, avec la scénariste Juliette Sales, mais tout était là tout de suite, y compris le titre.

Arnaud LADAGNOUS

J'ai lu que ton scénario a comporté 17 ou 18 versions. Tu dis que les éléments de base étaient là dès la première version. Comme nous sommes plusieurs à vouloir travailler le long métrage, nous nous disons : *«Qu'est-ce qui a bien pu se passer, est-ce qu'il y a eu 18 mutations ? Et de quel ordre sont ces différentes strates ?»*

Stéphane BRIZE

Entre la 1^{ère} et la 18^{ème} version, il y a énormément de changements, et pourtant cela reste la même histoire. Chaque personnage a une fonction dans l'histoire lorsque je le mets sur le papier, mais il n'est pas encore construit autour d'un paradoxe. Souvent je pars d'archétypes, non pas de caricatures. Il s'agit donc de construire un

vrai personnage autour de son paradoxe. Il n'y a pas les bons et les méchants, il y a des personnages qui sont paradoxaux. C'est autour de cela que je construis le scénario. Vers la 14^{ème} version, j'ai senti que le dernier tiers du film n'était pas assez fort émotionnellement. C'est sans doute la partie du scénario que j'ai le plus retravaillée. Par contre, dans les versions antérieures (entre la 1^{ère} et la 14^{ème}), le film prenait beaucoup plus de place. Cela posait un problème car il y a dans cette histoire trois relations importantes : Jean-Claude et son père, Jean-Claude et son fils et, au milieu de tout cela, Jean-Claude et Françoise. C'est cette histoire d'amour le fil conducteur du récit et on en observe les répercussions sur la relation de Jean-Claude avec son père et son fils. J'étais donc obligé de hiérarchiser l'émotion que je voulais créer dans chacun des dénouements. Sinon trop d'émotion tue l'émotion et donc les trois relations ne peuvent pas être traitées à égalité. Il y avait beaucoup de scènes où l'on voyait le fils en dehors de l'étude. Au départ, il concevait des vêtements en maille, en laine, mais comme il n'y arrivait pas, il décidait d'aller travailler avec son père. A un moment, n'ayant plus d'argent, il était contraint de vendre sa machine à tricoter, l'élément central de son travail. Il la mettait dans un dépôt vente et son père, après l'enlèvement des meubles chez Rose Diakité, allait dans ce même dépôt vente, découvrait la machine, la rachetait et l'offrait à son fils pour lui permettre de continuer ce qu'il faisait. Toutes ces séquences ont disparu, elles prenaient trop de place, ce n'était pas la bonne hiérarchie pour la structure du film. Pourtant à la lecture du scénario à ce moment-là, il était difficile de se rendre compte que ça ne fonctionnait pas, techniquement tout roulait. Je ressentais juste physiquement quelque chose de déséquilibré. J'ai écouté cette sensation et trouvé des solutions techniques pour améliorer la fin du récit

Arnaud LADAGNOUS

Lorsque tu parles de charge émotionnelle que tu doses, tu donnes d'entrée de jeu un climat lié au tango qui est aux antipodes de la vie plutôt terne de Jean-Claude. On s'attend à du soufre ! Est-ce que, dans ce dosage, il y a une version où la relation de Jean-Claude et Françoise prenait un peu plus de densité charnelle ?



© TS Productions / Michaël Crotto

/4 désir de film

Stéphane BRIZE

Dans le choix du tango, ce que j'ai ressenti, c'est que, contrairement à la salsa par exemple, c'est une danse qui n'est pas effrayante pour quelqu'un qui est un peu mal à l'aise comme Jean-Claude. Il se laisse happer par le tango parce que la mélancolie de cette danse fait écho à sa propre mélancolie. Il est à un moment de fragilité de sa vie, qui se traduit notamment par son problème cardiaque. Il a un problème de cœur, il y a une faille et le tango s'engouffre dans cette faille. Dans une des versions du scénario, au dernier tiers du film, Jean-Claude et Françoise faisaient en effet l'amour. Mais je trouve mille fois plus intéressant de les voir danser le tango lorsqu'ils se retrouvent, notamment dans le troisième cours, après que la sœur de Françoise lui eut dit de ne plus voir cet homme !

Ce qui me touche, c'est qu'au moment où Jean-Claude et Françoise s'embrassent, c'est ce qui leur arrive de plus fort, en terme de climax dans le film, une scène d'amour ne serait pas plus forte.

Blandine CHEVALIER

Utiliser cet univers chaud, sensuel du cours de tango, par contraste avec l'univers froid de Jean-Claude, est-ce que cela ne souligne pas votre volonté de mettre en scène un paradoxe ?

Stéphane BRIZE

Oui. Le tango et la danse constituent un espace où Jean-Claude peut exprimer sa sensibilité. Il fallait bien que je montre à l'écran un endroit où il puisse exprimer quelque chose. Faire des cathédrales en allumettes, cela aurait été moins spectaculaire ! Jean-Claude est plein de douceur et il peut l'exprimer à travers la musique qui raconte donc son paradoxe.

Arnaud LADAGNOUS

Tu as parlé tout à l'heure de climax. On sent que pour faire 18 versions, il faut avoir des grilles d'analyse du scénario. L'histoire des coupes de tennis, par exemple, montre que chaque personnage lance des pistes sur ce qu'il est, sur son devenir et sa résolution. Je m'attendais à ce qu'il y ait plus de chaos dans les trajectoires des différents personnages.

Stéphane BRIZE

Je pense que si je n'avais pas évoqué les coupes auparavant, au moment où on les découvre dans l'armoire cela aurait fait «deus ex machina» absolu. Il faut que l'idée existe en amont, d'une façon plus ou moins importante sans doute. Le scénario est beaucoup plus long, beaucoup plus explicatif, il fait une centaine de pages. Et le premier montage bout à bout faisait 2h40. Huit jours plus tard, il faisait 1h30. Ce n'était pas le film tel qu'il existe aujourd'hui, mais on avait trouvé le film. Il s'agissait alors seulement d'affiner. Il y a donc 1h10 d'images qui est partie très naturellement. C'étaient tous les verrous que je mets au moment du scénario et que je fais sauter au montage, justement pour créer des creux dans l'histoire, à l'écran, pour que le spectateur puisse y projeter sa propre histoire. C'est ce qui m'intéresse le plus. J'ai besoin de passer par quelque chose d'un peu explicatif à l'écriture pour faire sauter les verrous ensuite.

Lorsque j'ai commencé à vouloir raconter des histoires, je n'avais pas vu beaucoup de films, je pensais que j'avais un ton, un univers et donc que je n'avais pas besoin de technique. Ce qui est faux ! C'est comme un peintre qui voudrait faire de l'abstrait, il a besoin, auparavant, de savoir faire un portrait. Je me suis aperçu que les plus grands réalisateurs racontent le plus souvent des histoires très simples dans leur structure. Cela ne les empêche pas d'affirmer un univers, un ton. Mes histoires sont racontées dans des canons scénaristiques classiques. Pour moi, c'est comme la structure de la maison. Ensuite les murs sont mes murs à moi, ils sont décorés comme je le souhaite, et au final cette maison me ressemble.

Nathalie MARCAULT

Pour *Je ne suis pas là pour être aimé*, tu as fait le choix de travailler le scénario avec Juliette Sales. Pour *Le bleu des villes*, c'était avec Florence Vignon qui était aussi l'interprète principale du film. Pourquoi choisis-tu de travailler avec quelqu'un à l'écriture du scénario et en quoi cette expérience a été différente d'un film à l'autre ?

Stéphane BRIZE

En fait ces expériences n'ont pas été si différentes, parce que ces

deux scénaristes avaient les mêmes qualités, notamment d'être beaucoup plus structurées que moi dans l'écriture du scénario. J'ai travaillé quasiment de la même manière avec l'une comme avec l'autre : j'arrive avec l'histoire déjà écrite en trois pages, je la montre à la scénariste et ensuite on construit les personnages, la structure de l'histoire, on rédige un synopsis pour avoir l'argent pour écrire le scénario et on rédige un séquencier pour nous. Ensuite j'écris la première version du scénario, puis toutes les versions suivantes. La scénariste n'écrit pas, c'est moi qui écris. Elle fait son analyse et je retravaille. Lorsque l'on arrive au bout de notre réflexion et de nos versions du scénario, on le donne au producteur, qui fait son travail d'analyse, nous fait aller plus loin... Pour *Je ne suis pas là pour être aimé*, la 1ère version qui a commencé à circuler, c'était la version 14, en avril 2003.

Juliette Sales écrit aussi pour d'autres réalisateurs. C'est elle qui a écrit récemment *Zaina cavalière de l'Atlas*, le film de Bourlem Guerdjou, elle est en train d'écrire une série pour Canal + dirigée par Xavier Durringer et elle vient d'écrire un film avec Agnès Merlet. L'avantage du travail avec moi c'est que cela ne la bloque pas derrière l'ordinateur.

Erwan LE FLOC'H

Est-ce qu'il n'y a pas pour elle une frustration, en tant que scénariste, dans le fait de ne rien écrire, puisque c'est vous qui rédigez ? Est-ce qu'elle n'a pas envie d'écrire des choses pour vous les soumettre ?

Stéphane BRIZE

En tout cas elle ne l'a pas évoqué ! J'ai besoin de discussion avec quelqu'un pour faire fructifier les idées. J'ai travaillé par exemple de la même manière avec la décoratrice Valérie Saradjian pour *Je ne suis pas là pour être aimé* en lui disant comment je voyais l'univers du film. Ensuite elle m'a apporté des bouts de tissu, des photos, des croquis et cela nous a emmené plus loin. Voilà comment j'aime travailler avec mes partenaires.

Gérard UGINET

J'aimerais revenir sur la version de 2h40. Si on prend l'exemple de l'armoire dans la chambre de la maison de retraite où vit le père de Jean-Claude et des coupes de tennis, comment est-ce que l'on rentre dans le montage ? Comment oublie-t-on le scénario pour arriver à 1h40 ? Est-ce que l'on oublie des temps de l'histoire ? Comment resserre-t-on des séquences ?

Stéphane BRIZE

Je ne regarde jamais mes rushes pendant le tournage. Je découvre donc après-coup les 40heures de rushes, sans avoir de véritable surprise par rapport au souvenir que j'en avais au tournage. Avec la monteuse Anne Klotz, nous choisissons alors les prises qui m'intéressent. D'ailleurs, avec la monteuse, j'ai le même rapport qu'avec la scénariste, sauf que c'est elle qui travaille sur la machine. Dans un premier temps, elle monte le bout à bout tel qu'il a été écrit dans le scénario qui a été tourné. En découvrant ce bout à bout, j'étais tellement effondré que je me suis demandé quel métier je pourrais faire après ce film, tellement je trouvais ça mauvais ! Mais comme j'ai fait d'autres films, je me dis que c'est un moment douloureux, que j'ai déjà connu. J'ai entendu des réalisateurs que je respecte parler de ce moment exactement dans les mêmes termes, ce qui me rassure ! J'oublie alors le scénario tel qu'il est structuré, mais je ne perds à aucun moment de vue l'histoire que je veux raconter. L'histoire qui existe à l'arrivée est exactement celle que je voulais raconter au départ, il n'y a pas de personnage fondamental qui ait disparu, il n'y a pas de scène raccourcie, même si je peux parfois supprimer une première et une dernière phrase pour dynamiser un raccord. Mais, en revanche, il y a un certain nombre de scènes explicatives qui ont disparu au montage. Pour moi le montage, c'est continuer à écrire, sauf que ce n'est plus avec un stylo mais avec les outils du montage.

Je n'ai aucun affect avec mes images. Même la scène qui a été la plus compliquée à tourner, même si elle est formidable, si elle ne se justifie plus, je la supprime sans état d'âme. Le film terminé, j'estime être allé au bout avec la matière que j'avais. Cela ne m'appartient plus, donc il faut que je me protège, par exemple en ne lisant rien sur ce qui a été écrit sur mon film. En fait, je dois avouer que cela ne m'intéresse pas tellement. Je ne veux pas que mon moral soit suspendu à ce qui est en train de se dire ou à ce qui

est en train d'arriver à mon film. Au moment de la sortie du **Bleu des villes**, j'entendais les exploitants dire que mon film allait être la bonne surprise de la fin de l'année. Finalement, je suis tombé de haut, et dans ce cas-là on est seul dans la chute ! Voilà pourquoi on est obligé de se protéger.

J'écoute ce que l'on me dit, mais fondamentalement ce qui me guide c'est ma petite voix intérieure qui me dit : *«C'est ce chemin que tu dois prendre»*. Ensuite, il y a des choses qui fonctionnent objectivement dans un montage et d'autres qui sont là parce que j'ai choisi de les raconter de cette manière-là. C'est un sentiment physique ; lors du montage on ressent tout à coup que c'est rond, qu'il y a un équilibre à ne pas toucher.

Hubert BLANCHARD

Le montage, comme l'écriture, ce n'est jamais fini...

Stéphane BRIZE

Je pense que si ! Il y a un moment où je suis au bout, par rapport à la matière que j'ai, par rapport à l'idée du film que j'ai, par rapport à ce que je suis capable de faire à ce moment-là. Le film est donc devenu cohérent, il a trouvé sa bonne longueur, son équilibre. Je ressens alors cette certitude de ne pas pouvoir aller au-delà, de ne pas pouvoir améliorer l'idée que j'ai de mon film.

Arnaud LADAGNOUS

Si l'on revient sur la chronologie du film : en avril 2003, il y a la version 14 prête à aller à la recherche de partenaires. A partir de ce moment-là, comment cela se passe-t-il avec la production ? Quelles sont les grandes étapes pour aller jusqu'au tournage ?

Stéphane BRIZE

Je fais des films dit d'auteur, mais j'ai une vraie volonté d'aller vers le public, de faire des films qui touchent le plus grand nombre, mais sans faire de concession à des modes quelconques. Avec ce scénario, le film pouvait toucher beaucoup de gens. En ayant conscience du marché tel qu'il existe aujourd'hui, et pour avoir le maximum d'audience, nous nous sommes dit : *«Allons chercher un acteur que je trouve juste pour le rôle mais qui soit aussi très porteur, de façon à pouvoir accéder aux médias et donc atteindre un maximum d'audience.»* Le problème, c'est que tout le monde se dirige vers les mêmes acteurs populaires et que tous ceux que nous avons contactés ont refusé le rôle. Ça nous a pris un an. Puis Patrick Chesnais a accepté – j'en étais très heureux – et nous avons commencé le montage financier. Mais ne nous voilons pas la face, à partir de cet instant, nous savions que le financement n'allait pas être celui que nous espérions au départ.

Pierre-Yves PRUVOST

Lorsque tu dis : *«Essayer de faire un film populaire qui touche le plus grand nombre de spectateurs»*, est-ce qu'au niveau du scénario tu y pensais déjà ? Lorsque le père de Jean-Claude lui dit que ses coupes il n'en a rien à faire, on se dit que ce personnage de Jean-Claude va sublimer sa douleur et donc devenir un autre homme grâce à l'amour. Du coup, j'ai été un peu déçu de découvrir les coupes dans l'armoire. Je me suis demandé si c'était par souci de happy end, ou par volonté de montrer que ce père avait tout de même de l'amour pour son fils.

J'ai une 2^{ème} question par rapport au propre fils de Jean-Claude : sur un plan strictement dramaturgique, j'ai été un peu déçu qu'il soit sauvé par son propre père, j'espérais que lui aussi dirait merde à son père !

Stéphane BRIZE

Le film est ce que je veux qu'il soit, sans me poser la question de savoir si le spectateur voudrait un happy end ou pas. J'avais envie que mes deux personnages vivent cela à la fin, j'avais envie de leur offrir ! Il y a en chacun de nous une possibilité de transcender des douleurs et d'accéder à quelque chose de positif. Ces fameuses coupes, 50 % des spectateurs s'y attendent, savent au moment où Jean-Claude cherche la clé qu'il y a les coupes dans l'armoire. Je le sais au moment d'écrire le scénario. Que l'on s'y attende ou pas, cela crée tout de même une émotion, c'est cela qui m'importe. Je suis content qu'il trouve ces coupes, parce que cela éclaire le personnage du père, de façon post-mortem. Quant à son fils, s'il se rebellait contre, on aurait là exactement le même mouvement du fils vers

Jean-Claude que de Jean-Claude vers son père. Ce serait je pense moins intéressant.

Hubert BLANCHARD

Le fait de retrouver les coupes fragilise Jean-Claude, il découvre que son père l'aimait.

Stéphane BRIZE

Exactement. Jean-Claude comprend qu'il a été aimé par son père et cela lui permet de faire un pas vers Françoise. Dans le scénario écrit et tourné – justement dans les séquences explicatives – il y avait une scène où Jean-Claude envoyait son fils apporter une injonction de paiement à Rose Diakité. Dans le film, il ne reste que la scène dans le bureau avec les plantes vertes où il demande à son fils pourquoi il ne l'a pas fait, avec à la fin de la séquence la formule : *«Tu m'enlèveras toutes ces plantes vertes, c'est pas Jardiland ici !»*. Dans le scénario, le père lui disait : *«Qu'est-ce que tu fais ce soir ?»* et le fils répondait : *«Rien !»*. *«Eh bien, tu viens à la maison à 20 heures»*. Et là, on voyait Jean-Claude donner un cours à son fils, un apprentissage pour recevoir des insultes. Il effectuait le jeu de rôle d'une saisie dans son propre appartement. Et au fur et à mesure que le ton montait, des insultes de jeu devenaient des insultes personnelles. Sur le papier, c'est une scène très flatteuse. On l'a tournée, mais ce n'est pas une bonne scène parce que, entre autres choses, l'énerverement montait trop vite. A la lecture, elle faisait l'unanimité, alors que lorsqu'on la voit, elle devient trop explicative. Il vaut mieux laisser un vide, créer un trou légitime, pour que le spectateur y fasse son propre film. Dans le film tel qu'il est, il n'y a plus qu'une scène d'engueulade, celle de Jean-Claude avec son père. S'il y en avait eu d'autres avant, celle-ci aurait perdu de sa force.

Philippe BARON

La scène où le fils rêve de dire ce qu'il pense de son métier à son père est très belle. Au début, on croit qu'il lui parle vraiment et l'on découvre ensuite que la chaise est vide. Même si le procédé est facile, cela marche parfaitement bien.

Stéphane BRIZE

Le point de montage pour passer sur la chaise vide a été très long à trouver. Pour être honnête, l'effet est moins drôle que ce que j'imaginai. J'aime par contre assez la séquence où Jean-Claude rapporte les coupes dans sa voiture telle qu'elle est montée. Mais, dans le scénario, elle était plus longue. Jean-Claude mettait les coupes sur le siège arrière, regardait la fenêtre de la chambre de son père, montait dans sa voiture... et là, la caméra tournait autour du véhicule et nous découvriions qu'il pleurait. A l'écriture, je pensais que c'était le point culminant de l'émotion de la scène. Mais je me trompais, je confondais l'émotion du personnage et celle du spectateur. Ce n'est pas parce qu'un personnage est ému que le spectateur est ému, ça n'a rien à voir.

Pierre-Yves PRUVOST

La séquence se termine par le plan du rideau fermé, celui que soulevait furtivement le père lorsqu'il regardait son fils partir. Là, l'émotion est grande.

Stéphane BRIZE

Dans le scénario, ce n'est pas construit comme cela : Jean-Claude met les coupes dans sa voiture, il lance un regard machinal vers la fenêtre de son père, et là, le rideau est ouvert, Georges Wilson est à la fenêtre, donc c'est le fantôme de son père. Lorsque j'écrivais cela, je trouvais que c'était très émouvant. On a tourné cette scène, mais cela ne fonctionne pas. C'est finalement quelque chose de beaucoup plus simple qui crée l'émotion. Je me suis aperçu que les choses les plus flatteuses à l'écriture ne marchent souvent pas à l'arrivée.

Nathalie MARCAULT

Pour rester sur ces questions de mise en scène et de ce qui s'est passé sur le plateau, tu nous as donné une piste en nous disant qu'à part Patrick Chesnais, Anne Consigny et Georges Wilson, les autres acteurs n'avaient pas lu le scénario. C'est vrai que lorsqu'on lit ton scénario, on ne sait pas à quel film on va s'attendre. Tu écris dans une chronique du tournage que ton scénario est ton meilleur ennemi et que si tu te contentes de filmer ce que tu as écrit, tu pourras prétendre faire un film correct, mais sans plus. Ce qui m'a

/6 désir de film

touchée dans ton film, c'est que l'on a affaire à des personnages qui sont typés, coincés dans une situation, mais le plus émouvant reste ce qu'il y a entre les lignes, tout ce qui est équivoque. Comment as-tu travaillé pour filmer ce qui se joue au-delà des mots, entre les personnages ?

Stéphane BRIZE

Fondamentalement, il n'y a que cela qui m'intéresse, filmer entre les mots, ce qui se joue entre les lignes. Toute cette lourde machine que représente un tournage, je l'accepte parce qu'à un moment on va capter quelque chose d'invisible, comme dans un documentaire. Il y a d'ailleurs quelque chose de très documentaire dans ma démarche, même si je sais ce que je vais filmer avant. Je choisis d'abord des acteurs qui ont quelque chose à voir avec les personnages. Je ne vais donc surtout pas leur demander de fabriquer quelque chose. Ce qui m'intéresse, c'est de capter avec les acteurs des moments de vérité. Ce n'est surtout pas le texte qui l'apporte. J'entends trop souvent les dialogues dans un film et dans ce cas là, c'est qu'ils ne sont pas la conséquence d'une situation ou d'une émotion, c'est qu'ils viennent là en préalable. Tout ce que l'on se dit, dans la vie, est la conséquence d'une émotion. Donc, pour que les acteurs n'arrivent pas avec des a priori, j'essaie de ne pas leur donner le texte avant. Je n'ai pas pu le faire pour Patrick Chesnais, Anne Consigny et Georges Wilson parce que j'ai dû les convaincre avec le scénario, mais mon objectif, c'est qu'au fur et à mesure que les années passeront, les acteurs qui tournent avec moi acceptent sans savoir vraiment ce qu'ils auront à jouer. On n'obtient rien d'un tout petit peu magique au cinéma, fiction ou documentaire, si l'on ne s'autorise pas à ne pas savoir ce qui va se passer. Moi qui ai une forte tendance à être dans la maîtrise de tout, je suis heureux de faire cela. A Patrick Chesnais et Anne Consigny qui avaient mon texte, j'ai dit : «*Ce qui m'intéresse, c'est ce qui se passe entre vous, non pas mon texte.*»

Arnaud LADAGNOUS

Pour moi, une scène illustre parfaitement cela, c'est lorsque le petit personnage du fourbe, Pascal, le dragueur du cours de tango vient porter la mauvaise nouvelle dans l'ascenseur. Françoise avoue sans l'avouer qu'elle va se marier... Est-ce qu'une scène comme celle-là représente beaucoup de prises ?

Stéphane BRIZE

Seulement trois prises. Je me souviens que l'on était assez en retard, cette séquence est tournée au rez-de-chaussée et pour la lumière, nous avons utilisé un cache qui passe devant et donc donne l'impression du défilement des étages. D'ailleurs, si on regarde bien, il y a un peu trop d'étages ! C'est du bricolage de cinéma comme je l'adore !

Arnaud LADAGNOUS

Les personnages secondaires sont très soignés, très présents.

Stéphane BRIZE

Pour moi c'est important qu'ils ne soient pas des faire valoir. Il faut qu'ils soient des personnages avant d'être des fonctions. Par exemple le médecin, il a une fonction, mais ce qui m'importe c'est qu'il ait une histoire, qu'il me raconte quelque chose lorsque je le

vois. J'ai donc choisi un acteur qui a spontanément ce rythme un peu lent, je le voyais ainsi, presque plus fatigué que Jean-Claude. Pour le casting, pour chaque rôle, du plus petit au plus grand, j'écris une scène originale. Une scène qui n'a rien à voir avec le scénario mais qui a tout de même un cousinage avec le personnage que les acteurs vont jouer. Pour les répétitions avant le tournage, j'écris de nouvelles scènes, avec également des liens avec leurs personnages. Mais ils découvrent leur rôle au moment du tournage.

Nathalie MARCAULT

Pour rester sur la mise en scène, il y a une scène que tu as entièrement improvisée, je crois, c'est le 3^{ème} cours de tango...

Stéphane BRIZE

Dans cette scène, en principe, il devait y avoir une chorégraphie que Patrick et Anne ont donc répétée. Le jour du tournage, ils me montrent leur chorégraphie et pour deux personnes qui ne savaient pas danser deux mois auparavant, c'était formidable. Tous les techniciens ont même applaudi. Mais personnellement, je trouvais cela très scolaire, il ne se passait rien. Finalement je leur ai dit : «*Vous connaissez les pas de base du tango, oubliez la chorégraphie et improvisez sur la musique.*» C'était donc du sans filet pour le steadycamer comme pour les acteurs. Dès la 1^{ère} prise, j'ai compris qu'il se passait quelque chose. C'était moins parfait que la chorégraphie de départ, mais tellement plus émouvant. Le lendemain, on a donc utilisé la même méthode pour la scène finale, la 4^{ème} scène de tango.

Arnaud LADAGNOUS

Cela marche d'autant mieux qu'il y a aussi la séquence du couple de danseurs professionnels. Il ne s'agit donc pas de mesurer Jean-Claude et Françoise à eux.

Stéphane BRIZE

On m'a parfois demandé pourquoi je n'avais pas filmé les jambes, puisque le tango, c'est les jambes. C'est vrai pour les très bons danseurs, leurs jambes racontent quelque chose ! Mais pour les autres...

Nathalie MARCAULT

Pour beaucoup de scènes, tu sembles avoir trouvé ton découpage sur le vif. Il y a une scène que j'aime beaucoup, c'est celle où Jean-Claude et son père sont dans le jardin de la maison de retraite, Jean-Claude lui demande ce qu'il a fait des coupes et son père répond qu'il les a jetées parce que c'était de la quincaillerie ! Là tu choisis de les filmer tous les deux de dos, en profil perdu. Je trouve que là, tout à coup dans ton choix de mise en scène, dans ton choix d'axe de caméra, tu racontes la relation d'évitement, de gêne, de non dit. Je trouve cela très réussi parce que dans ce choix de cadre, il y a toute la relation qui s'inscrit. Est-ce que tu les voyais comme cela dès l'écriture ?

Stéphane BRIZE

Oui, je voulais tourner cette scène de cette façon dès l'écriture. D'ailleurs de manière générale, même si je me laisse la possibilité de tout changer au moment du tournage, j'ai en tête le découpage de chaque scène en écrivant.

Blandine CHEVALIER

En vous écoutant, j'ai l'impression que l'absence est le thème de votre film. Lorsqu'il y a une absence de relief dans le quotidien de l'individu, il peut y avoir la présence de mots, mais lorsqu'il y a la présence de mots, cette présence marque une absence de mots justes...

Stéphane BRIZE

Je n'y ai pas réfléchi de cette manière là, mais je suis d'accord, ce sont des personnages qui ne savent pas se parler, qui ne savent pas communiquer leurs émotions. Je ne le rationalise pas en disant : «*Je fais un film sur l'absence, mais de fait, je filme des histoires de gens qui ne savent pas se parler, communiquer, qui passent leur temps à s'éviter.*»

Gérard UGINET

Il y a ce travail avec les acteurs, mais aussi tous ces plans vides,



beaucoup d'entrées et de sorties de champ, beaucoup de fenêtres, beaucoup d'escaliers, d'ascenseurs, ce sont autant de partis pris de mise en scène ?

Stéphane BRIZE

Je filme comme je ressens les choses. A l'arrivée, il se dégage sans doute une cohérence que l'on peut peut-être appeler «*partis pris de mise en scène*». On me dit souvent qu'il y a beaucoup d'escaliers dans **Je ne suis pas là pour être aimé**. C'est vrai que d'entrée de jeu il y en a un. L'escalier, c'est quelque chose d'important pour un huissier, parce qu'il passe son temps à arpenter les rues et les immeubles. Pour moi, c'est très important que la 1^{ère} scène à l'écran raconte le ton du film, son esprit. Celle que l'on voit dans le montage final (Jean-Claude fatigué qui monte l'escalier) était en réalité la n°25 dans le scénario. Les 24 séquences précédentes ont donc disparu du montage, car cette scène était pour moi celle qui devait commencer le film. Dans cet escalier, Jean-Claude a quelque chose de touchant, de fatigué, il en a lourd sur les épaules, bref il me raconte déjà une histoire.

Philippe BARON

A quels autres acteurs as-tu pensé pour le rôle de Jean-Claude ?

Stéphane BRIZE

Je ne préfère pas dire les noms.

Philippe NIEL

Est-ce que tu peux nous parler de la séquence du spectacle de tango ?

Stéphane BRIZE

On découvre le couple de danseurs professionnels sur la scène, puis on voit Jean-Claude et Françoise en train de regarder et de se regarder. Il faut prendre le temps de faire exister la scène. Si elle était plus courte, le regard n'aurait pas le même impact.

Arnaud LADAGNOUS

Est-ce que tu avais filmé un 2^{ème} plan du fourbe regardant Françoise ?

Stéphane BRIZE

Non. Il y avait 14 axes, on a tourné en une seule journée, et tous les plans tournés sont là.

Hubert BLANCHARD

Tu parlais tout à l'heure de la justesse du montage à propos de la séquence du fils avec la chaise vide, dans cette séquence aussi c'est très subtil. On sait qu'ils vont se regarder, mais on se demande quand et comment cela va se concrétiser. Cette justesse qu'il y a dans le champ /contre-champ de la chaise vide, on la retrouve dans le point de montage : c'est juste le regard au bon moment.

Stéphane BRIZE

Bizarrement, cette scène a été acquise presque au 1^{er} jet de montage.

Arnaud LADAGNOUS

Je m'attendais à voir le regard de ce 3^{ème} personnage, le fourbe, pour que cette femme ait deux «propositions» de transgression !

Stéphane BRIZE

Le fourbe n'apparaît pas comme une 2^{ème} solution pour Françoise, comme une transgression, car en lui proposant d'aller prendre un verre dès le début, on sait qu'elle n'a aucune envie de nouer quoi que ce soit avec lui. Ce qui me touche, c'est que lorsque Jean-Claude et Françoise se regardent, il y a beaucoup plus de mélancolie que de coup de foudre.

Philippe BARON

Quel est le budget de **Je ne suis pas là pour être aimé** ?

Stéphane BRIZE

1,5 millions d'euros. Tous les techniciens sont à -45% et les assistants et stagiaires à -25%. Ils le sont pendant 2 mois, alors que moi, je suis à -45% pendant 3 ans ! Les techniciens ne sont pas en

participation. De mon côté, je pourrais, j'imagine, commencer à gagner de l'argent si le film dépassait 700 000 entrées. On en est loin, même si à 250 000 entrées, on est très contents. Le bouche à oreille fait son office, on le voit à Rennes où le film est à l'affiche depuis neuf semaines. C'est le signe d'un film qui a réussi à trouver son public, sur la longueur.

Canal+ est coproducteur de ce film. Par contre, il n'y a aucune chaîne hertzienne. J'ai également bénéficié de l'avance sur recette et de l'aide de deux régions : l'Ile-de-France et les Pays de la Loire.

Aujourd'hui, les raisons pour lesquelles on ne donne pas assez d'argent à un réalisateur un jour sont les mêmes que celles pour lesquelles on va trop lui en donner le lendemain. On peut ne pas faire le film que l'on avait en tête avec trop peu d'argent, mais on peut aussi rater son film avec trop d'argent.

Philippe BARON

Est-ce que cela aurait changé quelque chose pour les télévisions si tu avais eu un «tête d'affiche» comme acteur ?

Stéphane BRIZE

Oui, bien sûr. Cela aurait signifié beaucoup plus d'argent de Canal+, et la présence d'une chaîne hertzienne, sans doute France 3 ou Arte. Actuellement la grille de programmation des films français sur France Télévisions montre que les films d'auteurs se comptent chaque année quasiment sur les doigts d'une main. On a besoin de France Télévisions pour faire exister les auteurs. Il n'y a pas de renouvellement des générations en matière de diffusion de films à la télévision. Actuellement, les cinéastes les plus diffusés sont Chabrol, Tavernier, Pagnol, Truffaut, c'est-à-dire le patrimoine. La place que nous devrions avoir à la TV pour être identifiés en tant que cinéastes n'existe pas. En tant que membre de la Société des Réalisateurs de Films (SFR), j'ai, avec d'autres réalisateurs, sollicité un entretien à France Télévisions pour faire part de ce constat. D'autant que même les films qui sont préachetés par France Télévisions sont diffusés à des horaires incroyables. Par exemple, **Le Gone du Chaâba** de Christophe Ruggia, qui a fait 400 000 entrées a été acheté, assez cher, par France 3. Le film a été acheté a posteriori, c'est-à-dire une fois terminé, c'est donc qu'il y a eu de la part de cette chaîne, un vrai désir sur une œuvre. Et pourtant, le film a été diffusé à 2 heures du matin. Quelle est la logique comptable d'investir beaucoup d'argent pour diffuser le film à une heure où il n'y a pas de public ?

Il faudrait qu'il y ait une case à 23 heures au plus tard, où les téléspectateurs pourraient découvrir les films de jeunes cinéastes avant d'avoir peut-être le désir d'aller voir leurs films suivants en salle. Il s'agit aujourd'hui de créer un lien qui n'existe pas.

Une chaîne comme Canal+ est une entreprise qui est tenue de rendre des comptes à ses actionnaires et d'avoir des résultats à très court terme. Or cela est presque antinomique avec la possibilité de créer un cinéaste. On peut deviner qu'un auteur est intéressant en 1 ou 2 films, mais pour considérer que quelqu'un puisse compter dans le cinéma, il faut pour cela au moins 5 films, et 5 films c'est au moins 10 ans de travail. Minimum !

Nathalie MARCAULT

Le fait d'avoir eu un budget de 1,5 millions d'euros, pas plus que sur **Le bleu des villes**, qu'est-ce que cela a eu comme conséquence pour toi, à part le fait de moins payer les techniciens ?

Stéphane BRIZE

J'ai dû concéder un tout petit peu moins de jours de tournage. On m'avait demandé d'en supprimer quatre, j'ai obtenu de n'en retirer que deux. Mais les trente-huit journées de tournage ont été très chargées. Le résultat, c'est que sur le tournage on ne bénéficie d'aucune marge de sécurité. J'ai toujours essayé de sentir le moment où ce que l'on me demandait allait entamer l'artistique et, à partir de cette limite, de dire : «Non !» A tel point que je suis capable de dire à des producteurs que je ne tournerai pas le film, si ce qu'ils m'imposent ne me permet pas de faire le film que j'ai en tête.

Philippe BARON

Est-ce que tu es payé pour l'écriture avant d'avoir une TV, avant d'être sûr que le film se fera ?

Stéphane BRIZE

J'ai proposé à mon producteur l'idée du film sur trois pages et

/8 désir de film

J'ai tout de suite commencé à être payé. Le scénario était fini en avril 2003, mais on a trouvé l'acteur principal en mai 2004. J'ai obtenu de la production une avance sur salaire pendant un an, ce qui m'a permis, notamment, de garder mon statut.

Pour moi, le plus dur c'est d'avoir une idée, ça peut prendre du temps et j'estime que le producteur, s'il a envie de travailler avec un metteur en scène, doit s'engager financièrement avant même que le réalisateur ait proposé un ou plusieurs projets. Appelons cela partager les risques. Après ce 2^{ème} film, je me suis senti en position de pouvoir dire à mon producteur : «*Si vous voulez travailler avec moi, vous me payez. Vous me payez et je vous propose des idées.*» Je me sentais à la fois en position de force pour pouvoir le demander, et légitimé pour le faire.

Nathalie MARCAULT

Qu'est-ce qui a déclenché ton envie de faire du cinéma, ton «désir de films»? Où as-tu puisé cette «foi» que je connais chez toi depuis longtemps? Je crois que tu n'as jamais douté que tu ferais un long métrage. As-tu parfois douté que tu ferais un second film?

Stéphane BRIZE

Je suis incapable de dire où mon désir de faire du cinéma est né. C'est un mystère pour moi! Je dois avouer qu'à partir du moment où j'ai cessé de me poser la question, il n'y a pas si longtemps, c'est devenu plus simple de continuer! Si, au repas du soir, j'avais dit à mes parents : «*J'ai envie de faire des films, je pense qu'ils m'auraient répondu : "termine ta soupe et dis des choses sérieuses!"*» C'était tellement incongru que cela ne m'est jamais venu à l'esprit d'en parler. J'ai donc fait un DUT d'électronique, et quant à ma culture, à 20 ans, tout ce que j'avais lu, c'était **Les fourberies de Scapin**, **Vipère au poing** en 4^{ème}, et j'avais vu peu de films, en tout cas pas des films d'auteurs. A l'issue de mes études, j'ai pu entrer à la TV comme technicien. Là j'ai su intuitivement que

ma place était quelque part dans le cinéma. Ensuite, c'est de façon très pragmatique et empirique que mon désir s'est affirmé. Mais ce désir, il est très profond. On ne traverse pas toutes les difficultés qu'il y a à faire un film si on n'a pas un désir très fort. Je ne pense pas avoir jamais douté que je ferais un long métrage dans ma vie, mais après ce premier long, j'ai beaucoup douté que j'en ferais d'autres... Je pense que la raison pour laquelle j'ai eu du mal à retrouver mon chemin, c'est que, jusqu'à ce que mon premier film soit terminé, tout ce que j'avais fait, je l'avais fait contre : contre un milieu social, contre des mises en garde de la difficulté de la tâche, etc. Une fois le film terminé et plutôt bien accueilli, tout à coup j'ai eu le vent dans le dos, et cela, je n'y étais pas préparé, les motivations profondes que j'avais disparaissaient. Il a donc fallu que je cherche les raisons fondamentales que j'avais de raconter des histoires. J'ai alors traversé une période très difficile au cours de laquelle je me suis vraiment posé la question de savoir si je devais continuer ou changer de voie. Et puis, honnêtement je me suis dit que ma vie avait du sens en écrivant des histoires et en les réalisant. Tout simplement. Alors j'ai décidé de poursuivre mon chemin et soudain je me suis senti plus léger.

Philippe NIEL

Est-ce que tu pourrais tout aussi bien raconter des histoires pour le théâtre ou la littérature?

Stéphane BRIZE

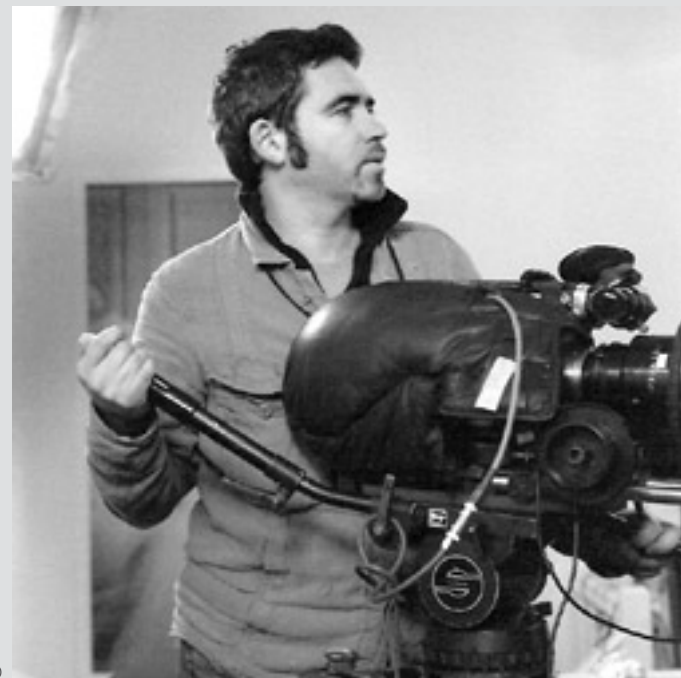
Non, parce que les histoires me viennent spontanément en tête sous forme de scénario. La grande différence entre le cinéma et le théâtre, c'est l'ellipse.

Erwan LE FLOC'H

On en revient à cette envie de filmer ce qui est entre les lignes...

retrouvez les livrets de "Désir de Film" en téléchargement sur le site www.films-en-bretagne.com

Stéphane Brizé est né en 1966 à Rennes. Après un DUT d'électronique, il devient technicien à la télévision puis suit des cours d'art dramatique à Paris où il met en scène plusieurs pièces de théâtre. Il réalise son premier court métrage **Bleu dommage** en 1993. Suit un moyen métrage **L'œil qui traîne** en 1996 puis son premier long métrage **Le bleu des villes** en 1999. **Je ne suis pas la pour être aimé**, son deuxième long métrage, est sorti en 2005. En 1999, il est aussi chargé de cours à l'Université de Rennes 2 en Licence d'Arts du Spectacle. De 2001 à 2003, il anime à l'Atelier de production Centre-Val de Loire (APCVL) un stage intitulé : «*Le travail de l'acteur face à la caméra*».



© D.R.

filmographie

Long-métrage

Le bleu des villes (1999 / TS prod / dist : ARP)

Quinzaine des réalisateurs Cannes 1999

Prix Michel d'Ornano / meilleur scénario / Deauville 1999

Festivals Montréal 99 / Toronto 99 / Namur 99 / Seattle 2000 /

New-York 2000 / Bangkok 2001

Je ne suis pas là pour être aimé (2005 / TS prod / dist : Rezo)

Compétition officielle festival de San Sebastian 2005

Court-métrage

Bleu dommage (1993 / 12' / Magouric Prod)

Grand prix festival de Cognac 1994

L'œil qui traîne (1996 / 33' / Magouric Prod)

Grand prix festival de Vendôme 1996

Grand prix et prix du public festival de Rennes 1997

Grand prix festival de Mamers 1997

Grand prix festival de Alès 1997

Prix d'interprétation masculine festival de Saint-Denis 1997

Diffusion Arte

Co- scénariste

Le premier pas (1999 / 24' / TS prod / réal : Florence Vignon)

Quinzaine des réalisateurs Cannes 1999

Prix d'interprétation féminine festival de Brest 1999

Prix de la Région Rhône-Alpes festival de Villeurbanne 1999

Diffusion Arte

Documentaire

Le bel instant (2003 / 52' / TS prod)

Pub

Campagne anti-tabac (2001 / Telema)

Clip

Peter Kröner / **Je ne t'oublierai jamais** (1994 / Magouric prod)