



Benoît Peeters : de la bande dessinée au cinéma

Né à Paris, mais vivant à Bruxelles depuis vingt ans, Benoît Peeters est bien connu des amateurs de bandes dessinées. Scénariste, entre autres, de la série « Les Cités obscures » dessinée par François Schuiten, il a été le coordinateur de l'édition de l'œuvre intégrale d'Hergé. Ecrivain, il a publié en 1976 son premier roman, Omnibus. Avant *Le Dernier plan* il a réalisé trois courts-métrages et plusieurs documentaires.

Benoît Peeters était à Villefranche le 22 octobre 1999 pour présenter son premier long-métrage, *Le Dernier plan*. A cette occasion, était aussi proposée une exposition de dessins, planches et story-boards ainsi que différents objets du film. *Le Dernier plan* est l'histoire étrange d'un jeune reporter de la télévision roumaine, Virgil Iancu, à la recherche d'un célèbre écrivain dissident, Constantin Dolinescu, réfugié en France en 1987 et disparu sans laisser de traces. Au cours de son enquête, Virgil Iancu interroge plusieurs témoins célèbres, notamment Bernard Pivot, Pierre Arditi, Eric Orsenna et Jean-Michel Jarre.

Dans le générique, il est précisé que votre film « *Le Dernier plan* » est une idée originale de vous-même et de François Schuiten. Or en le voyant, on a vraiment l'impression qu'il s'agit d'un documentaire. N'y a-t-il vraiment rien de vrai dans cette histoire ?

Benoît Peeters : Vous savez, quand on dit qu'une histoire est une fiction, c'est qu'elle est inspirée de beaucoup de choses vraies. C'est peut-être la différence avec le documentaire, qui lui est inspiré d'une seule chose vraie. Alors en un sens, ici, tout est faux et tout est vrai. C'est à dire que oui, Dolinescu n'existe pas, même si - cela m'a d'ailleurs complètement sidéré - les Roumains qui ont vu le film m'ont dit : « La Securitate était encore plus terrible que nous le croyions, vous voyez, un grand dissident comme ça, qui passait chez Pivot, nous ne connaissions même pas son existence ! » Bon, lui n'existait pas, mais il y a des tas d'écrivains qui auraient pu peut-être connaître cette destinée. Des films qui tournent à la catastrophe, des tournages qui s'arrêtent, ce sont des choses courantes. Des gens qui changent de langue, et qui peut-être au moment où ils en changent ne retrouvent pas tout à fait leurs marques, cela existe... C'est vrai que dans le film, il y a beaucoup d'éléments qui sont vrais. Par exemple, j'ai rêvé de ce film pendant 8 ou 10 ans, j'ai écrit des versions du scénario très différentes, le film dans le film, le story-board, par exemple, qu'on voit à un moment, c'est un détail d'un des scénarios que nous avons voulu faire, à l'époque, avec Schuiten. Les photos d'Islande, ce sont des photos que j'avais prises moi-même quand je pensais faire un film dont

les extérieurs se passeraient là-bas. Et puis, il y a un important travail pour essayer que ce soit comme le vrai. C'est peut-être une réponse indirecte et très bizarre à quelques chose comme Timisoara. C'est à dire une réponse à ce moment où l'on voulait nous faire croire à du vrai à partir du faux. Ici c'est peut-être fabriquer du faux pour essayer de dire le vrai d'une autre manière. C'est peut-être cela qu'on appelle la fiction.

Le film a-t-il été distribué en Roumanie et comment a-t-il été reçu ?

BP : Il a été présenté lors d'avant-premières, devant des amis, des acteurs... Il n'a pas été distribué. Les Roumains qui l'ont vu étaient très étonnés que quelqu'un qui ne soit pas Roumain et qui n'ait pas vécu directement ces événements traite de ce genre de chose de cette manière-là. J'étais obsédé pendant le film par l'idée d'éviter les fausses notes. J'avais très peur de cela, parce qu'on parle quand même de choses lourdes... Je n'avais pas d'expérience très directe de la Roumanie. La seule expérience de l'Est que j'avais, c'était Prague. J'avais fait un livre là-bas en 1984, avec une amie photographe. J'y avais séjourné assez longtemps, et il m'était resté beaucoup d'images de ce que représentait le voyage à l'Est à ce moment-là, ce voyage dans l'espace qui était aussi un voyage dans le temps. A l'époque, je m'étais dit que la formule qui résumait le mieux le voyage, c'était : « c'est une prison dont nous, et non eux-mêmes, avons les clés » Il y avait à l'époque ce sentiment que cela durerait encore tellement d'années... Et puis tout cela a changé, et j'ai l'impression que ce que l'on a appelé l'Est est un des mythes les plus forts qui ait existé en ce XXe siècle. Et pour moi, finalement, les seules formes de fiction a en avoir bien parlé sont les romans ou les films d'espionnage. Eux en ont parlé. Mais on n'a pas tellement pris en compte ce qu'était l'Est, comment nous nous en accommodions, et ce qu'a représenté symboliquement la chute du Mur, à la fois comme ouverture, et aussi comme déperdition.

Pourquoi alors la Roumanie ?

BP : Je ne sais pas vraiment. La Roumanie c'était l'est de l'Est. C'était Brejnev plus Ubu, ce qui fait quand même beaucoup ! Et puis c'était aussi un rapport à la francophonie. Parce que, quand j'ai pensé à un film comme celui-ci, je voulais des acteurs qui soient de là-bas. Evidemment, la Roumanie donnait des possibilités de travail avec les acteurs beaucoup plus évidentes. C'est une raison très pragmatique, mais quand on fait un film, on pense aussi à cela : est-ce qu'un acteur dont ce n'est pas la langue va y arriver... C'est vrai que quand je suis allé en Roumanie pour choisir les acteurs, que j'ai eu trouvé les deux qui portent le film, j'ai eu peur, parce que pendant les mois qui nous séparaient du tournage, je n'allais plus les revoir, que celui qui allait jouer Dolinescu parlait un français très réduit, beaucoup plus encore que dans les dialogues. Il y a d'ailleurs une anecdote assez cocasse : après avoir tourné le faux Apostrophe, nous sommes allés déjeuner avec toute l'équipe, Pivot et Orsenna. Pivot continuait à parler à mon acteur, comme s'il était Dolinescu, lui demandant ce qu'il pensait du théâtre roumain... Le type répondait trois mots. Pivot continuait : « Mais quand même, par rapport au répertoire, bla, bla, bla... » La conversation était très étrange. Il me lançait des regards un peu perdus, l'air de dire : « écris-moi mon dialogue... »

Quelles ont été les réactions de tous ces gens (Pivot, Jarre) quand vous leur avez proposé de faire le film ?

BP : Alors bizarrement, je ne sais pas si c'est moi qui étais convaincant, ou si les gens sont prêts à marcher dans n'importe quelle bêtise, mais il n'y a pas eu beaucoup de questions. Orsenna a été le plus enthousiaste, le plus déchaîné, cela lui correspondait, je crois. Il en

aurait bien fait une heure. Il regrettait de ne pas tourner de scène avec Dolinescu ! Jarre, j'ai eu l'impression, après une heure de prise de vue, qu'il se demandait s'il n'avait pas vraiment travaillé avec lui puisqu'il retrouvait les musiques qu'il avait faites... C'était assez bizarre. Il y a un effet communicatif dans cette envie d'y croire ensemble... Mais ils l'ont fait avec beaucoup de générosité et de gentillesse. Cela dit, ce n'était pas l'essentiel du film. C'était un clin d'œil ludique, au service d'autre chose. Mais à la limite, est-ce qu'il faut même savoir que c'est faux ? Je ne sais pas très bien. Je pense qu'un jour, les gens vont tomber sur le film à la télévision, et ils vont peut-être le prendre tout à fait autrement. Et ce ne sera peut-être pas plus mal... Au cinéma, on est dans un autre contexte, on sait qu'on est dans un film, du fait du grand écran. Si vous le voyez sur le petit écran... Il se passe tant de choses... cela prend un autre chemin et devient une autre histoire.

Ce parti pris de caméra subjective qui est essentiel, qui est le principe même de la construction de votre film n'est-il pas quelquefois un peu paralysant ? La manière dont nous voyons l'image sur l'écran est supposée traduire une caméra subjective, très souvent une caméra vidéo. Vous nous demandez d'accepter une qualité d'image sur l'écran qui ne correspond pas en fait à ce que pourrait être l'enregistrement d'une petite Sony, j'imagine. Donc, nous sommes tenus d'accepter, nous spectateurs, des conventions, dans la qualité même de l'image, la manière de tenir une caméra vidéo qui ne se tient pas comme une caméra 35 mm, etc.

BP : En fait, pratiquement tout est réalisé dans des conditions réalistes, c'est à dire que les films en 35 mm sont tournés en 35 mm, le super 8, c'est du super 8, quand c'est le caméraman, c'est une caméra Beta Digital, et quand le caméraman s'en va, on tourne avec une DV Cam et parfois avec la petite DV qu'on voit à l'écran. Tout cela est ensuite transposé en 35 mm par un laboratoire suisse qui fait un très bon travail. En fait, quand j'ai vu le film bien et beau, je me suis dit que j'aurais pu le salir un peu plus. Un exemple : la scène où l'actrice fait l'interview du jeune homme, où elle le filme, et où on la voit, elle, dans le miroir. Elle lui demande son nom, etc. On fait une première prise avec la toute petite caméra, puis je regarde dans le moniteur. Je dis : « Manuela, cela ne va pas, tu es beaucoup trop stable. » J'ai dû lui faire forcer le trait, caricaturer son mouvement pour le réalisme. Car même dans ce cas – l'actrice qui n'a jamais tenu de caméra de sa vie, et qui filme avec une petite caméra - le réalisme, c'est qu'en fait tout est beaucoup plus stable que ce que je montre. C'est très étrange, en fait, parce que dans certains films actuels tournés en vidéo, on surcode pour faire apparaître le grain etc. Or la vidéo, dès lors qu'elle est bien éclairée, même tenue à l'épaule, arrive à de très bons résultats. J'avais un problème, je m'attendais à un choc très fort quand le caméraman s'en va et que l'on passe à la petite caméra. Mais pour obtenir le choc, j'ai dû, là aussi, tricher. C'est à dire poser la caméra de travers sur la table, mettre un verre devant, faire des tas de bêtises parce que si l'acteur filme normalement, entre le moment où il est avec son caméraman et le moment où il est sans, la différence est très très peu perceptible. Et quand cela n'est pas brillant visuellement, c'est que la scène l'impose. Je ne sais pas si cela répond à votre question, mais il y a en tout cas, pour des raisons à la fois esthétiques et économiques, une homogénéité très grande entre ce que dit mon personnage dans le film et ce qu'il fait. Cela dit, je ne suis pas pour autant un fétichiste de la vidéo. Ce que j'aimais ici, c'était peut-être la possibilité de raconter une histoire avec l'économie de son sujet, même si l'on est un peu plus riche que le jeune cinéaste. Mais imaginez un instant que les Américains aient raconté cette histoire, ils auraient pastiché l'ensemble des effets de style et peut-être renoncé à la caméra subjective en la mimant... Moi, je préférerais aller au bout de l'idée. C'est vrai qu'il est difficile de travailler sur le thème de la caméra subjective, mais j'ai un petit côté à aimer

les contraintes et les défis, dans le fait de tenir la règle jusqu'au bout, quitte à la tordre quand même, car il n'est pas évident de filmer le caméraman au moment où il dit qu'il ne veut plus filmer. Mais cela reste acceptable, ce sont des choses qui pourraient arriver.

On vous connaît surtout comme scénariste de bandes dessinées. Pourquoi avoir fait un film de cette histoire et non une bande dessinée ?

BP : J'ai l'impression, d'une certaine façon que le film répond à cette question. C'est à dire que j'ai essayé de faire ici tout ce que je n'avais pas pu faire en bande dessinée, ou tout ce qui me semblait infaisable. J'aime beaucoup la bande dessinée, mais je pense que le rapport à l'oeuvre, et notamment l'identification, ne fonctionne pas du tout de la même manière dans un film et dans une bande dessinée. Peut-être que dans la bande dessinée, si on s'identifie à quelque chose, c'est à tout, dessin et scénario, personnages, décors, tout. Tout existe comme support d'identification. Quelque chose comme la présence d'un visage n'a pas du tout le même sens. On n'a jamais imaginé de faire en bande dessinée un long plan séquence. C'est un horrible, un long, interminable, malentendu, les rapports de la bande dessinée et du cinéma. Les Américains, curieusement, qui ont un cinéma dont une partie est assez bande dessinée par sa stylisation réussissent, ont réussi pas mal de films (« Popeye » de Robert Altman ou « Dick Tracy » de Warren Beatty et beaucoup d'autres ont vraiment un intérêt.) Les Européens se sont toujours plantés dans ce domaine, toujours... Même Resnais qui adore la bande dessinée, quand il l'approche directement, cela ne marche pas. Bilal qui est un très grand dessinateur ne me convainc pas comme cinéaste et les films de Tintin ont l'air plus statiques que les albums d'Hergé. Il y a vraiment quelque chose qui ne prend pas. Moi, si j'ai mis tant d'années à faire ce film, c'est peut-être pour vraiment faire le grand écart. On pourra dire ce qu'on veut de ce film, qu'il est mauvais ou bon, mais on ne pourra pas dire que c'est une bande dessinée filmée. D'ailleurs, je n'ai entendu personne le dire. Cela me semble vraiment impossible. Le film part vraiment ailleurs, et peut-être que les gens qui aiment mon travail dans la bande dessinée n'aimeront pas ceci ou trouveront des similitudes, mais très indirectes...

Vous disiez d'ailleurs que vous aviez eu beaucoup de plaisir à travailler avec des acteurs pour la première fois...

BP : Vous savez, on dit toujours : « les gens qui viennent de la littérature, la direction d'acteur, la direction d'acteur... » Et puis, bon, la direction d'acteur, on doit s'y mettre, on doit y croire, et puis c'est vrai que c'est un des grands plaisirs du cinéma car là on n'est pas limité. Et ce n'est pas une question d'argent. « Le Dernier plan » est un film à petit budget, mais que les acteurs soient connus ou non, que se soit Pierre Arditi ou Manuela Servais, ils font le même travail. C'est vraiment tout à fait autre chose, cette matière qui essaie de prendre vie. Parfois c'est bien, parfois c'est moins bien. Mais en tout cas dans l'intention... Cela, c'est vraiment la vie du cinéma... Pour revenir aux rapports entre cinéma et bande dessinée, peut-être que les gens qui viennent de la bande dessinée ont tendance à fétichiser le cadre, à penser que le cinéma est une suite de tableaux. Moi aussi, je pensais cela... les tableaux, les story-boards, le passé des personnages qui s'y inscrivent, je pensais que cela suffisait... Mais évidemment, les acteurs sont perdus face à cela. Ils deviennent des top models, des mannequins qui doivent venir prendre place dans le cadre. Et ce cadre dure, pour qu'on admire leur beauté. Cela, c'est le moment où le cinéma est mort, où il devient très ennuyeux.

Il y a des cinéastes du plan fixe qui ne font pas cela du tout, hein, ce n'est pas parce que la caméra bouge que c'est obligatoirement réussi... Mais cette notion du cadre tableau dans lequel l'acteur vient prendre place, prendre ses marques, c'est vraiment à éviter...

Critique de André Delvaux

Je suis très frappé par le film, par votre travail. Je pense que s'est le plus beau film qu'on ait fait sur l'imaginaire chez nous. C'est très très étonnant, parce que je regarde attentivement et tout est faux, rien n'est vrai dans ce que l'on voit, dans un sens des choses, et puis tout devient vrai par l'utilisation du faux. Ce que je trouve remarquable, c'est qu'il y a tout un langage qui se met en marche et qui donne ce sentiment que l'on est dans une totale réalité. Une réalité mise en scène, une réalité faite de morceaux de réalité, et qui viennent dans le réel, raconter. C'est vraiment ce mélange de la fiction et de la réalité – tu connais le mot de l'auteur de chez nous, Paul (Vuyanis ?) qui était une espèce de poète et qui dit : « Tout est réel ici » voulant dire que dans l'imaginaire, il voyait la vraie réalité. Et ici, j'ai cette impression là aussi. Ce que je trouve étonnant, c'est que tout est inventé, tout est construit, tout est toi. Il n'y a rien qui ne soit autre chose que toi. Mais c'est fait avec des bribes de regard et d'oreille sur des éléments de réalité. Ce qui est ta force, c'est que tu feins de traiter tout comme des fragments de réels qui mis ensemble permettent de raconter quelque chose qui devient une réalité fictive. C'est extrêmement subtil, puisqu'on a ici, maintenant, dans l'exposition là bas, des preuves matérielles de cette utilisation fabuleuse du mensonge voulu comme une réalité, devenant une vérité. C'est ce que je trouve étonnant. C'est extrêmement difficile puisqu'il faut avoir une approche du cinéma qui passe à travers toutes les chausse-trappes qui font que les films sont mauvais. Il n'y a pas seulement les comédiens, les objets, il y a des moments qui sont une façon de feindre le reportage, de feindre une vérité. C'est un jeu extrêmement subtil avec tous ces éléments ensemble. Alors je suis plein d'admiration, parce qu'il y a donc plusieurs manières d'aborder l'imaginaire et de plonger dans l'imaginaire. Une de ces manières est de feindre qu'il n'y a pas d'imaginaire, qu'il n'y a qu'un rapport entre celui qui fait la chose et la chose qui existe. Un tel personnage existant, il se fait par hasard qu'on connaît cet être. S'il n'y avait pas de générique et qu'on ne connaissait pas la tête d'Arditi comme comédien, on aurait à faire à un de ces éléments de fausse réalité qui sont là. D'abord, bravo d'avoir réussi à convaincre tant de gens qui ont l'habitude de travailler autrement, à entrer dans cet univers là.

La comédienne, je ne la connais pas, je sais qu'elle existe mais je ne la connais pas. Simplement, je la regarde, je trouve qu'il y a des moments avec elle qui sont admirable. Puis d'autres où je me dis tiens, si j'étais Benoît Peeters, je gommerai plus parce qu'elle donne souvent l'impression d'un peu de fiction minaudière, de sur jouer un peu, par rapport aux éléments réels qui sont dans

le film. Donc cela, je crois, c'est un travail fabuleux à faire, parce que cette comédienne est très douée et on pourrait avec elle essayer la technique de la neutralité poussée à l'extrême. Lui dire : «Attends, reviens en arrière, là tu en fais un peu trop, souris moins, travailles moins du regard, etc. » pour arriver à avoir une neutralité telle qu'elle passe totalement, quitte à dire après : « laisse aller un peu, ça peu venir » jusqu'au moment où cela ne colle plus à la réalité de tout le faux réel que tu montres. C'est horrible parce que voilà un monde qui semble exister exactement comme si Dieu n'existait pas. Or Dieu existe puisqu'il le crée, ce monde là. C'est la façon dont l'auteur réalisateur devient le Dieu de sa propre œuvre et que cela passe pour autre chose que le paradis des bons Dieux du cinéma. C'est tout de même très fort. Tu vois ce que je te dis, j'ai envie de te le dire autrement, je cherche mes mots. Mais je suis ravi, parce que maintenant, je sais que chez nous il y a des voix diverses qui poussent vers une espèce de perfection. Chantal Akerman est devenue totalement elle-même dans les dernières choses qu'elle a faites. Mais ceci est unique, on ne peut pas comparer ça à autre chose de ce qui se passe chez nous. Pourquoi est-ce que je ne continuerais pas à parler comme cela... Ce qui me touche profondément, tu vois, c'est que tu joues avec nous les feintes les plus énormes pour faire cela, alors qu'en même temps, tu expliques très bien, avec ton sourire et ta voix, pour montrer que ces feintes jouent sur le faux, sur la non-réalité sans arrêt, mais que cette réalité, tu la crée à travers sa façon de fonctionner. Quand je vois le générique, je suis ravi parce que j'y retrouve des tas de gens avec qui j'ai travaillé, qui travaillent dans le cinéma, ce ne sont pas des reporters de réalité, n'est-ce pas, ce sont des fabricants de cinéma, à tous les niveaux très remarquables, et je dis donc : « tiens voilà un exemple unique. » Il est évident que chez nous on ne le sait pas encore puisque tu ne l'as pas montré, tu le l'as pas lancé. Il faut voir maintenant ce qu'ils diront. Nous veillerons à ce que l'on sache de quoi il s'agit. Je suis donc ravi, ravi, ravi, d'être à Villefranche et que tu sois là !