DISTRIBUTION
CAPRICCI FILMS
–
3 rue de Clermont
44 000 Nantes
01 42 21 40 50
contact@capricci.fr
www.capricci.fr

PROGRAMMATION
CAPRICCI FILMS
–
41 rue Beauregard
75002 Paris
01 42 21 40 50
programmation@capricci.fr
www.capricci.fr

RELATION PRESSE
KARINE DURANCE
–
06 10 75 73 74
durancekarine@yahoo.fr

–

MATÉRIEL PRESSE ET PHOTOS
TÉLÉCHARGEABLES SUR

www.capricci.fr /

BRUNO REIDAL

UN FILM DE VINCENT LE PORT

‡

AVEC DIMITRI DORÉ, JEAN-LUC VINCENT,
ROMAN VILLEDIEU, ALEX FANGUIN

‡

2020 . FRANCE . 1H41 . 1.66 . 5.1 . COULEUR

SORTIE LE 23 MARS 2022

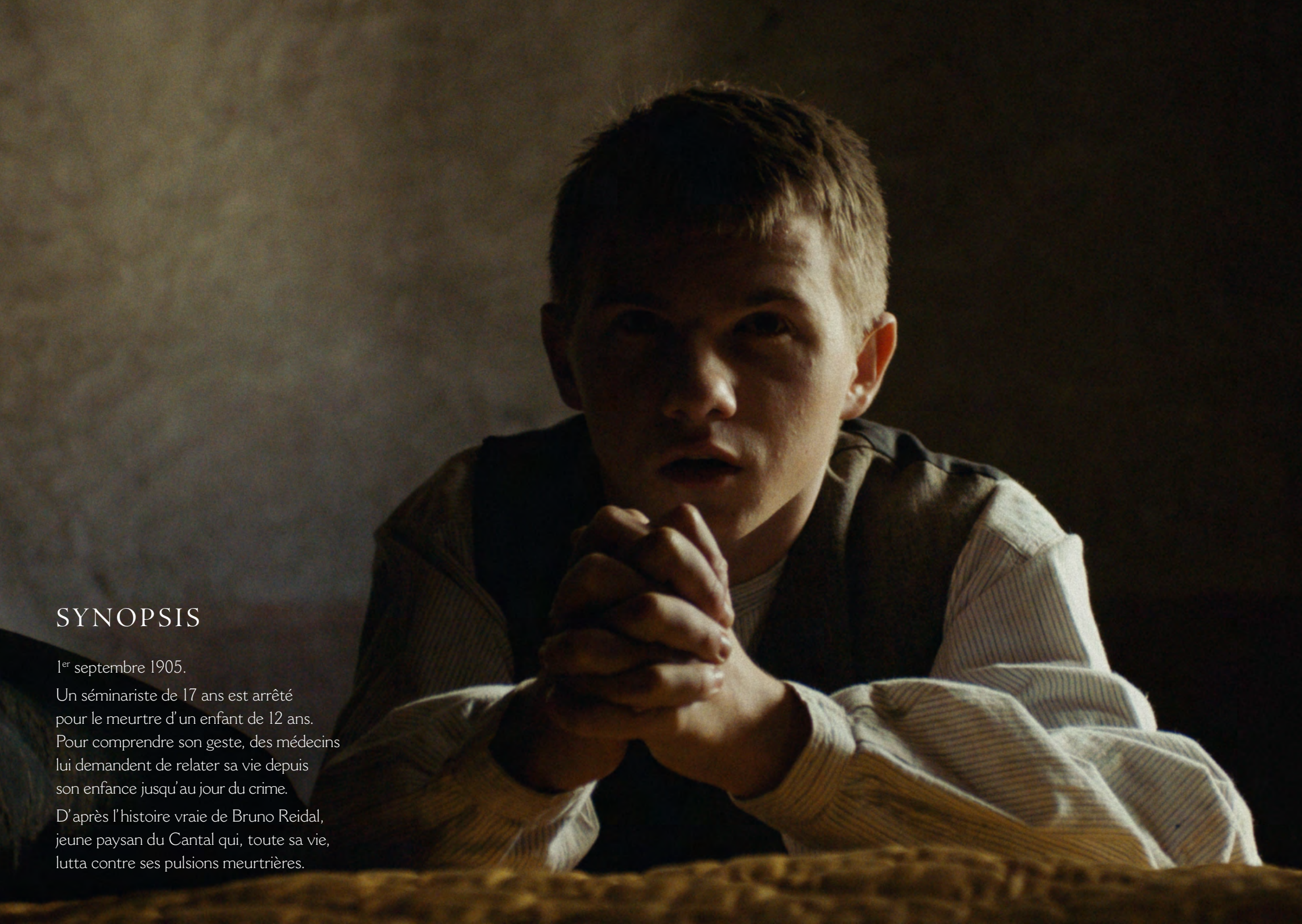
SYNOPSIS
6

LE CAS
BRUNO REIDAL
8

ENTRETIEN AVEC
VINCENT LE PORT
14

VINCENT LE PORT,
BIOGRAPHIE
ET FILMOGRAPHIE
34

FICHES
ARTISTIQUE
ET TECHNIQUE
36



SYNOPSIS

1er septembre 1905.

Un séminariste de 17 ans est arrêté pour le meurtre d'un enfant de 12 ans. Pour comprendre son geste, des médecins lui demandent de relater sa vie depuis son enfance jusqu'au jour du crime.

D'après l'histoire vraie de Bruno Reidal, jeune paysan du Cantal qui, toute sa vie, lutta contre ses pulsions meurtrières.

LE CAS BRUNO REIDAL

L'affaire Reidal, caractérisée comme un cas de sadisme sanguinaire congénital par le rapport médico-légal dirigé par le Professeur Alexandre Lacassagne, se rapporte au meurtre par décapitation d'un adolescent de 12 ans par le jeune paysan Bruno Reidal, alors âgé de 17 ans, dans un village du Cantal au début du XX^{e} siècle.

Né en 1888, Bruno est le 7ème d'une fratrie de 8 enfants. Son père, souffreteux et alcoolique, est un homme instruit et estimé socialement qui sera maire de la commune de Raulhac de la naissance de Bruno jusqu'à la fin de sa vie. Sa mère, une femme acariâtre et violente, se montre rude dans l'éducation de ses enfants et dans la gestion du foyer. Elle souffre également d'alcoolisme selon ses proches.

L'examen physique du prévenu par les médecins chargés du rapport médical établit le profil suivant : *1m62, 50kg, apparence délicate, carrure faible, poitrine étroite, musculature grêle, corps maigre et chétif, légèrement voûté, la tête inclinée sur la poitrine et penchée du côté droit*. Le rapport conclut à un développement physique retardé. Par ailleurs, Bruno se considère lui-même comme un être maladroit, lent, émotif, inapte aux tâches physiques et au jeu.

C'est pourtant un enfant doté de capacités intellectuelles très développées et supérieures à la moyenne qui excelle à l'école et se destine au séminaire. Pendant son adolescence, Bruno demeure un enfant solitaire et peu sociable mais

son érudition lui vaut le surnom de « philosophe » de la part de ses camarades. C'est également un croyant fidèle et appliqué : il suit l'enseignement catholique avec ferveur et confesse tous ses péchés.

Au début de l'adolescence, Bruno commence à nourrir des sentiments de jalousie et de rivalité envers les élèves qui ont des facultés intellectuelles similaires aux siennes mais qui possèdent quelque chose en plus dont il se sent dépourvu : la beauté, le statut social, le bonheur… Le rapport médico-légal laisse entrevoir que l'ambivalence amour/haine pour ses semblables fait rétroactivement écho à un souvenir traumatique de Bruno où, enfant, il a été confronté à la tradition annuelle de la mise à mort d'un cochon, associée pour lui à une grande fête.

Les premiers fantasmes de l'adolescent vont alors se nouer autour du désir d'humilier ses rivaux en les saignant au couteau comme on saignait le cochon. C'est le début d'une lutte intérieure incessante qui durera plusieurs années jusqu'au passage à l'acte : en bon chrétien, Bruno condamne ses pensées sexuelles et tente de les chasser mais ne peut pas résister à la frénésie masturbatoire qui lui permet de se soulager du « mal » qu'il porte en lui. Lorsqu'enfin la pulsion se fait trop irrésistible et tyrannique un jour d'été de 1905, Bruno cède : au-delà du péché, il entrevoit et accepte la possibilité d'une libération, une jouissance qui le délivrera du poids de ses pensées accablantes même s'il doit en être puni. Déterminé à humilier et à tuer, Bruno décapite au couteau, lors d'une promenade, le jeune François Raulhac qu'il dira mépriser et détester. Aussitôt le meurtre commis, Bruno prend la mesure de son acte, et part se livrer à la police.

Alors que la loi de séparation de l'Eglise et de l'Etat vient d'être promulguée, le cas d'un séminariste meurtrier faisant preuve de « perversité sexuelle » fait grand bruit. Les journaux s'en emparent. On confie alors l'affaire au Professeur Lacassagne, le plus éminent des criminologues du début du siècle, qui demande au jeune homme, comme c'est l'usage avec de tels prisonniers, de relater sa vie à l'écrit.

‡

Si les mémoires de Bruno sont si fascinantes et nous font apparaître son crime comme si humain, c'est avant tout parce qu'ils révèlent un talent littéraire certain associé à une analyse psychologique aiguisée faisant sourdre, avec modestie, la profonde et lucide souffrance d'un destin tragique. Bruno Reidal se savait condamné au meurtre, pendant toute sa jeunesse il a mené un combat qu'il savait perdu d'avance. C'était un garçon qui avait une morale affirmée et un sens de l'honneur, il aspirait à « une vie réglée » et malgré tout, il a dû finir, en connaissance de cause, par déposer les armes face à la puissance terrassante de la pulsion. C'est cet « en connaissance de cause » qui nous le rend si proche, qui nous place avec lui au bord du gouffre d'une folie dans laquelle tout un chacun peut un moment ou à un autre se sentir happé.

Bruno n'était pas délirant. Aucun sentiment de persécution n'est manifeste dans ses propos, pas d'hallucinations à l'horizon, aucune distorsion du langage. Au contraire, Bruno s'avère un excellent écrivain qui manie parfaitement la langue et énonce des idées claires et sensées, un intellectuel doté d'une pensée rigoureuse et d'une conscience aigüe de ses faits et gestes, témoignant enfin et surtout d'une logique imparable. Son examen de conscience est d'une précision remarquable, sa confession n'épargne aucune action, pensée ou affect.

Bien plus, le prétendu sadisme de Reidal s'accorde mal avec plusieurs traits saillants de sa personnalité, le plus important peut-être étant le jugement que le jeune homme porte sur ses fantasmes meurtriers. Bruno se sent coupable de ses mauvaises pensées, il n'ignore pas qu'elles sont contraires à la loi, sociale ou religieuse. Comme il le précise lui-même, il passera toute sa jeunesse à lutter contre les idées qui l'assaillent, qu'ils caractérisent comme « fausses ». De plus, en ce qui concerne ses relations sociales, Bruno n'est jamais décrit par ses pairs et ne se décrit pas comme un individu agressif ou commettant des méfaits. Au contraire, sa timidité et ses difficultés à se socialiser le portent plutôt à se conduire de manière serviable et respectueuse dans son rapport avec autrui.

Mais, face à l'insistance de la pulsion, le fantasme du supplice devient peu à peu une idée régulatrice, l'horizon qui, comme Bruno le souligne très justement, pourrait venir le soulager de ses pensées. Même lors du passage à l'acte, Bruno continuera à percevoir la limite qu'impose la loi et la culpabilité à laquelle il s'expose. Mais la délivrance du devoir qui le commande n'a aucun prix… Bruno semble finalement avoir accompli malgré lui la prédiction qu'une mère cruelle énonça très tôt devant ses enfants en guise de mise en garde :

« *Vous ferez précisément [dans la vie] ce que vous dites ne pas vouloir faire.* » ◆

ENTRETIEN AVEC
VINCENT LE PORT

Comment avez-vous découvert l'histoire de Bruno Reidal ? Qu'est-ce qui vous a intéressé dans ce fait divers ?

J'ai découvert son existence en 2011 dans le livre *Serial Killers* de Stéphane Bourgoin. Perdu au milieu de tueurs en série célèbres, médiatisés, et pour la plupart d'entre eux des américains de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, se trouvait ce jeune paysan cantalien de la fin du XIX^{e} siècle, qui en plus n'est pas à proprement parler un tueur en série puisqu'il n'a tué qu'une seule fois. Le fait divers et la personne de Bruno m'ont immédiatement fasciné, par cet ancrage temporel et géographique inhabituel, par l'atrocité du meurtre qui contrastait avec l'image que tout le monde se faisait de Bruno (celle d'un bon élève, pieux, timide, chétif), et aussi par un paradoxe assez inexplicable, à savoir que l'assassin n'avait apparemment aucun remords, mais qu'il s'était pourtant livré de lui-même aux autorités.

J'ai commencé à faire des recherches à Lyon, dans les archives du professeur Lacassagne. Et, parmi ces archives, c'est la découverte des mémoires du jeune homme qui a été un déclencheur. Ce qui m'a troublé, c'est d'assister à une souffrance si tangible, si manifeste, en même temps qu'insaisissable. C'était de voir, derrière le monstre que les journaux décrivaient à l'époque, un jeune garçon qui a lutté contre lui-même toute sa vie. Et là où le film doit selon moi dépasser le fait divers, c'est dans ce portrait d'une vie cachée, invisible, dans ces pulsions enfouies qu'il a combattues, dans son impossibilité à communiquer ou à atteindre le bonheur, ce qui peut résonner chez n'importe qui, chacun à son échelle. Et puis ça posait cette question : comment lutter contre ce que l'on est intrinsèquement au fond de soi, peut-on se « débarrasser » de soi ? Il y avait là quelque chose qui évoquait le destin et le libre arbitre qui m'intéressait.

" Le paradoxe de l'affaire c'était que l'assassin n'avait aucun remords, mais s'était livré de lui-même aux autorités. "

Aviez-vous d'emblée décidé que Bruno serait le narrateur ? Vous auriez pu choisir d'adopter le point de vue de Lacassagne mais vous écartez assez vite cette possibilité. Pourquoi ce choix ?

Sans doute à cause de la force littéraire du texte de Bruno. La découverte d'un tel style chez un jeune paysan de 17 ans, dans le Cantal de 1900, sa manière d'analyser si finement son environnement ainsi que ses propres pulsions, ses pensées et ses émotions, avec cet étrange mélange de distance et d'intériorité, c'est cela qui a donné son orientation au film. Ce texte est le témoignage d'une grande intelligence, d'une grande lucidité, en même temps que d'un grand détachement et d'une incapacité à prendre réellement conscience de la portée de son geste. Si folie il y a, elle provient notamment de ce gouffre entre la puissance des pulsions qui l'animaient et cette manière assez froide de les relater. Il y avait aussi quelque chose de romanesque qui me plaisait, cette manière de donner à voir une France assez peu montrée au cinéma, de

transformer sa vie en une sorte de petite fresque. Au tout début, j'envisageais une structure plus éclatée, avec une présence plus importante des médecins, de l'appareil judiciaire et scientifique. Je crois que j'ai changé d'idée en me plongeant plus en profondeur dans les mémoires de Bruno. C'est là où le film est passé de « l'affaire Reidal » à « Bruno Reidal », et la structure est devenue beaucoup plus linéaire et chronologique.

L'image a le plus souvent le rôle d'illustrer le récit de Bruno. Il y a très peu de décalage entre ce qui est dit et ce qui est représenté Et il y a une littéralité de la représentation : ce qui est dit est toujours montré, et pas simplement suggéré. Comment envisagiez-vous le rapport entre l'image et la voix ?

En effet, j'ai voulu qu'il y ait le moins possible de décalage entre la voix et l'image, afin qu'on ne mette pas en doute la véracité du témoignage de Bruno. Ce n'est pas le sujet du film de savoir s'il ment, s'il arrange la vérité, s'il nous manipule, bref je voulais éviter le côté Keyser Söze. Il faut qu'on le croie, qu'on croie en ce qu'on voit. son récit est sincère, il se met à nu.

Il y a malgré tout une forme de décalage qui est apportée à certains moments, par exemple pendant la scène du meurtre où la voix de Bruno reprend en la modifiant une phrase dite par la victime, ou bien au séminaire où Bruno parle de ses amis alors qu'on le voit errer à l'écart des autres. Cela suffit, je pense, à nous rappeler que ce que nous voyons est aussi une reconstruction mentale de son passé. Certains décalages sont plus fins, comme lorsque Bruno présente ses frères et sœurs, en parlant d'eux depuis l'année où il écrit, soit 1905, alors qu'on les voit à l'image tels qu'ils étaient en 1894, ou bien lorsqu'on le voit avec son père et que sa voix nous raconte la mort de celui-ci. Mais cela ne remet pas en cause la sincérité de sa confession ni l'impression que ce que l'on voit a réellement eu lieu.

Sur le rapport entre l'image et la voix, celui-ci devait selon moi correspondre à l'écriture de Bruno, retranscrire ce mélange d'intériorité et de distance. À quelques rares exceptions près, les images ne sont pas des projections mentales, elles sont le témoignage d'un passé qui a existé et qui est révolu. Et c'est par la voix off que Bruno injecte sa subjectivité et son regard. Le premier plan dans le passé résume bien l'idée : Bruno regarde la caméra et semble comme projeté dans ce passé qu'il a vécu mais qui va se dérouler comme malgré lui, sans qu'il puisse le modifier.

Borges a écrit que la mémoire « fait de chacun de nous un spectateur et un acteur ». La présence de la voix off de Bruno sur des épisodes

" Ça posait cette question : comment lutter contre ce que l'on est intrinsèquement au fond de soi ? "

de son passé le met dans cette position ambivalente, celle d'être à la fois acteur et spectateur de sa vie. Cette ambivalence est exacerbée chez Bruno, qui affirme lui-même paraître d'autant plus impassible qu'il est tourmenté, et qui peut parler d'une manière clinique et dépassionnée des obsessions qui l'ont tourmenté pendant des années. En fait l'idée est non pas tant d'être avec Bruno qu'à côté de lui, comme si on était assis avec lui sur un banc, devant un paysage, et qu'il nous décrivait ses sensations et sentiments. Libre à nous ensuite de les interpréter à notre manière.

Vous faites également le choix de représenter l'entourage de Bruno (la famille, les écoliers, les paysans, les médecins, les prêtres…) de manière très périphérique, en leur donnant assez peu la parole. Et même Bruno, à l'image, nous apparait presque comme étranger à lui-même, renforçant une mise à distance entre l'intériorité de Bruno (son récit) d'un côté, et son corps et ses actes de l'autre. Pourquoi ce parti pris ?

Au scénario, le film était plus ample, plus romanesque. Les personnages secondaires existaient tous un peu plus. Il y a de beaux moments « de vie » que nous avons filmés, entre Bruno et sa mère, sa sœur, son père, des choses plus quotidiennes, plus banales, mais au montage nous en avons fait le deuil pour recentrer le film sur Bruno et sur la trajectoire qui a conduit au meurtre. Malgré tout, ces scènes ont été tournées, elles existent. Et je crois que lorsque les personnages surgissent dans le film, aussi furtivement que ce soit, ils ont un hors champ, une existence en dehors du film et des plans, et que cela injecte de la vie au film malgré sa forme assez « implacable ».

Et puis, encore une fois, il s'agissait pour moi d'essayer d'épouser la façon d'écrire de Bruno, comme si j'adaptais une œuvre littéraire classique, et de trouver une manière d'être fidèle à ce que raconte le texte. Or, Bruno entre rarement dans le détail : il nous parle de ses maîtres, du curé de son village, du supérieur du séminaire, de tel berger ou de tel camarade, mais sans jamais les décrire physiquement ou psychologiquement, en ne les nommant même que très rarement. Il écrit par exemple des pages et des pages sur Blondel, sans jamais le décrire physiquement ne serait-ce qu'une seule fois. C'est comme si chez Bruno les gens se résumaient à leur fonction sociale, ou bien qu'ils étaient des surfaces de projection, des victimes potentielles interchangeables. Seule sa famille échappe à cette règle, d'où aussi leur présentation en différents portraits au début du film.

Concernant Bruno, on a affaire à un personnage naturellement taiseux, timide, introverti, qui observe le monde plus qu'il n'agit à l'intérieur de celui-ci. Bruno était de son propre aveu taciturne, et personne n'avait soupçonné qu'il puisse commettre un tel crime : sa vraie vie était intérieure, invisible aux yeux de tous, et c'est aussi cela qui m'a semblé intéressant en terme de cinéma.

" J'ai voulu qu'il y ait le moins possible de décalage entre la voix et l'image. "

Les plans font penser à des tableaux ou des instantanés de la vie campagnarde : la famille paysanne, le travail des champs, la procession religieuse, le catéchisme, la prière, les visages, les paysages, l'intérieur des maisons. Avez-vous travaillé leur composition à partir d'une matière préexistante ?

Nos principales sources d'inspiration provenaient des photographies et cartes postales d'époque, dont la particularité est d'être « documentaires », ethnographiques, sans pour autant être prises sur le vif. La technique de l'époque faisait que le photographe mettait souvent en scène les situations, ou bien les gens photographiés se mettaient eux-mêmes en scène. Cela crée un drôle de mélange entre réalisme et image d'Épinal, et cela m'intéressait d'injecter Bruno et ses tourments dans une imagerie qui fait partie de l'inconscient collectif, et qui est souvent aussi une image idéalisée de la vie paysanne et du passé. Les scènes à l'école primaire, par exemple, peuvent rappeler Doisneau ou une certaine imagerie de « l'école de la Troisième République », mais au milieu de cela on a Bruno qui parle de torturer et supplicier ses camarades. Ce décalage me semblait intéressant à creuser.

Par contre, à quelques exceptions près, je ne dirais pas que le film est construit en tableaux, mais il est certain que les situations sont assez archétypales. Le gros travail d'écriture a été de trouver ces situations, puisque dans ses mémoires Bruno entre assez peu dans les détails et ne contextualise que très rarement ce qu'il évoque. J'ai cherché à trouver des situations simples, claires, sans équivoque, afin de dégager le regard du spectateur et que l'on puisse se concentrer sur le texte de Bruno, mais aussi sur les visages, sur les lumières, sur le son, plutôt que sur la situation en elle-même. L'évidence des scènes doit permettre de penser le film en même

temps qu'il se déroule, de suivre l'idée jusqu'à la résolution, de pouvoir soi-même créer des ponts ou découvrir des motifs.

Vous auriez pu construire le récit comme une enquête policière. Mais, en laissant notamment les médecins à la marge, peut-on dire que le film adopte le ton de la confession ? Il y a une certaine froideur de la parole qui trouve un équivalent dans la construction très précise et systématique des plans et du montage. Souhaitiez-vous évacuer le suspense du meurtre ?

Bruno s'est rendu de lui-même aux autorités quelques heures après avoir commis son crime. Il n'a pas fui, il n'y a pas eu de traque, d'enquête. Le crime, l'identité de l'assassin et de la victime, les circonstances du meurtre, tout cela était limpide. Presque trop limpide. Le mystère était ailleurs, et c'est cela qu'il fallait creuser. Évacuer le suspense du meurtre, ça a donc été tout de suite une volonté forte. Dire dès le début où, quand, qui, quoi, comment, afin que demeure le plus important : le pourquoi. Ainsi que : qui est l'assassin ? Pas au sens du Cluedo, mais « qui est-il au fond de lui » ?

Et c'est en effet le bon terme que celui de confession. Car pour Bruno l'écriture n'est pas une arme, ni un moyen de s'émanciper ou de revendiquer quoique ce soit. Elle s'apparente plus à une longue confession, comme si le professeur Lacassagne endossait pour lui l'habit de prêtre, et pouvait ainsi le comprendre, l'absoudre et lui accorder le pardon. La franchise et l'honnêteté avec lesquelles Bruno écrit tendent presque même vers une forme d'innocence qui nous rappelle sa jeunesse. Parfois, on ressent aussi de la complaisance dans ses mémoires, une forme d'auto-apitoiement, que je n'ai pas cherché à gommer, mais au contraire à accompagner, quitte à aller dans un lyrisme ou un romantisme qui peuvent paraître déplacés, mais qui me semblaient la manière la plus juste et la moins moralisatrice d'être avec lui. Car derrière l'horreur du crime, c'est avant tout le portrait d'un enfant qui a souffert de la solitude, de la frustration, des interdits, et le film devait montrer sans jugement les soubresauts de son âme.

Le film ne donne aucune explication, aucune rationalisation du geste de Bruno. Il s'attache plutôt à dépeindre la genèse de ses sentiments (jalousie, humiliation), de ses fantasmes et de son raisonnement qui lui permet de justifier, à ses yeux, le passage à l'acte. Même si des éléments sociologiques entrent en jeu (la condition sociale de Bruno par rapport aux autres séminaristes), vous vous en tenez jusqu'au bout à la parole de Bruno comme unique support de vérité, renvoyant dos-à-dos toute interprétation psychologique et toute explication extérieure. Comme le dit Lacassagne, « c'est votre récit à vous qui nous intéresse. » Si donc la compréhension de l'acte ne semble pas être votre horizon, pouvez-vous expliquer à quoi vous souhaitiez aboutir ?

Je voulais épouser l'horreur pour la réfléchir, sans forcément la comprendre. Car il y a une zone sombre et qui le demeurera à jamais, pour nous comme pour lui, à savoir l'origine de ses pulsions meurtrières. Une forme d'absolu que lui-même ne peut ni expliquer ni rationaliser. Bruno n'apporte aucune solution, ni par conséquent aucune position de confort. Il nous laisse dans une forme de sidération. C'est un film moralement trouble, car il épouse en grande partie le point de vue de Bruno qui n'éprouve aucun remords, mais qui d'un autre côté ne reporte jamais la culpabilité de son geste sur une tierce personne ou institution. Jamais il n'accuse frontalement sa famille, son milieu social, son violeur, la justice, l'éducation, le système carcéral, la religion ou les tabous moraux de la société. Il explique très bien, et presque malgré lui, comment tout cela l'a façonné, mais il ne blâme rien ni personne en particulier, dans un mélange de fatalisme et de résignation.

" *L'idée est non pas tant d'être* avec *Bruno qu'*à côté *de lui* "

Ceci dit, si l'idée n'était pas de donner une explication par a+b, il fallait malgré tout que, lorsque survient le jour du meurtre, il paraisse presque *naturel* pour nous qu'il va le commettre, et qu'il *doit* le commettre. Comme une malédiction. Et cela non pas pour manipuler et ensuite juger le spectateur, mais afin de réduire la distance entre Bruno et nous, afin que Bruno ne soit pas qu'une figure de l'Autre, du Monstre, mais qu'on retrouve en lui, comme ça a été le cas pour moi, des sentiments et idées communes.

" Nos principales sources d'inspiration visuelles sont des photographies et cartes postales d'époque. "

« Un homme, ça s'empêche » a écrit Albert Camus. Ça pourrait résumer l'histoire de Bruno Reidal, celle d'un enfant qui a tenté avec toute la meilleure volonté du monde de se retenir afin de devenir adulte, afin d'être « normal », mais qui au final n'a pas su se contenir, s'empêcher, et qui y a perdu et son enfance et sa vie d'adulte qu'il n'investira jamais. Le film ne doit pas en faire un martyre, ni oublier que la vraie victime de l'affaire c'est François Raulhac, mais je souhaitais que l'on sorte de ce film globalement sombre et violent un peu comme Lacassagne, avec une impression de trouble, voire d'empathie plutôt que d'effroi ou de rejet.

Plusieurs informations ou événements importants des mémoires et du rapport médico-légal manquent ou sont à peine effleurés dans le film. Je pense notamment à l'alcoolisme des parents, ou la chute de Bruno depuis une fenêtre qui a été un événement marquant de son histoire. Pourquoi avoir écarté ces éléments ?

Je ne voulais pas réduire Bruno à un contexte ou à une accumulation d'anecdotes, que ses frères et sœurs avaient par ailleurs eux aussi vécus sans pour autant devenir des assassins. Je ne dis bien sûr pas qu'un certain déterminisme ou que son environnement ne l'ont pas façonnés, mais à trop mettre le doigt dessus on aurait réduit la part d'absolu et d'irrationnel qu'il y a chez lui. Concernant la mère, nous avons au montage beaucoup réduit sa violence, physique et verbale, son caractère hystérique, car elle devenait alors trop facilement un bouc émissaire, une explication trop psychologisante au déséquilibre de Bruno, de même que l'alcoolisme de ses parents ou le fait qu'ils l'aient eu tardivement. J'espère malgré tout qu'on ressent d'où vient Bruno, le fait d'être confronté très jeune à la mort, de devoir travailler dès l'enfance, le manque d'amour, l'âpreté de la vie…

D'un autre côté j'ai étiré des moments sur lesquels Bruno passe très rapidement, comme par exemple le viol qu'il subit à l'âge de dix ans, qu'il évoque en quelques mots, alors qu'il m'a semblé important de mettre cet évènement en relief pour donner une piste à l'association qu'il a ensuite faite entre l'acte sexuel et l'acte de tuer.

Ensuite, il y a des choses que nous avons dû écarter pour des raisons purement économiques. Il fallait réduire l'histoire, concentrer les choses, et choisir par exemple entre l'insolation et la chute. À chaque fois, le choix s'est fait pour des raisons cinématographiques : l'insolation me semblait ainsi plus intéressante que la chute, car elle est liée aux éléments, à ce soleil qu'on retrouve le jour du meurtre, elle est plus sensorielle, et en même temps elle permet de montrer Bruno travailler dans les champs dès l'âge de 6 ans. J'ai aussi réduit le nombre de frères et sœurs pour mieux rythmer le début du film, les événements qui se passent le jour du meurtre ont été remaniés, bref l'idée était de pouvoir se réapproprier cette histoire sans la trahir mais en prenant des libertés. Il en est de même pour les décors que nous avons choisis pour la puissance qu'ils dégagent plutôt que pour leur ressemblance avec les lieux où se sont réellement déroulés les faits.

L'étude et la religion représentent les uniques garde-fous contre le passage à l'acte de Bruno. Le catéchisme et la foi sont assez peu représentés comme des remparts contre la folie au cinéma. Etait-ce quelque chose qui vous intéressait ?

Pas du tout ! Mais je suis très heureux si on peut lire le film de cette façon, car cela prouve que le but premier du film, embrasser la pensée et les émotions de Bruno, sans les juger ou prendre de distance avec elles, est peut-être atteint. Lui-même pensait trouver une échappatoire dans la religion et les études, il pensait que cela le canaliserait, et le film cherche à montrer que dans son contexte, et de son point de vue, Bruno pouvait légitimement croire que cela pouvait le sauver.

Ce qui me semblait par contre important, c'était de montrer que Bruno n'a pas de réelle vocation, ni de réelle soif d'apprendre. Il le dit lui-même : « Si je travaillais, c'était plus pour avoir une bonne note que parce que je savais qu'elle m'était utile. » Il utilise la religion et les études comme des cadres, sans que la foi ou le savoir ne soient vraiment présents. Et si on peut les envisager comme des garde-fous, on peut aussi y voir des catalyseurs. Le travail permettait à Bruno de dépasser son origine sociale, mais c'était aussi et surtout le moyen d'humilier et d'écraser ses camarades. Quant à la religion, elle peut apparaître comme une délivrance, tout du moins comme la solution qu'a trouvée Bruno pour se vider littéralement le cerveau, mais elle le plongeait d'un autre côté dans une spirale de culpabilité et de honte, tout en étant un moyen pour lui de se dédouaner, de se dire que quoiqu'il fasse Dieu lui pardonnera.

" Je voulais épouser l'horreur pour la réfléchir, sans forcément la comprendre. "

Il y a une étrange discontinuité entre les trois Bruno : chaque interprète est formidable mais incarne quelque chose d'assez différent. Qu'est-ce qui a guidé votre choix de casting ?

Il nous a fallu huit mois avant de trouver les trois Bruno, car il exigeait un jeu tout en retenue, sans pour autant être monolithique. Bahijja El Amrani, la directrice de casting, et moi pensions que la ressemblance physique entre les trois comédiens devait passer au second plan, qu'il fallait avant tout trouver des physiques et des énergies qui se complètent et suivent une certaine progression.

Pour Bruno 6 ans, il nous fallait un enfant qui puisse ancrer l'histoire dans l'époque. Avec ses cernes naturels, son côté « Petit Gibus » taciturne et lunaire, Alex Fanguin apportait la rudesse de cette fin du 19ème siècle. Son regard était primordial, puisqu'à cet âge le personnage est plus dans l'observation du monde et des autres, et Alex avait ce regard singulier et énigmatique, cette façon d'être toujours un peu en décalage.

Ensuite, Roman Villedieu est sans doute le plus « contemporain » des trois, mais cela me semblait parfait pour le rapprocher de nous, pour apporter un côté « récit d'apprentissage » au film, et surtout, derrière son air poupon, pour marquer l'abîme entre l'image qu'il renvoie et ce qui se joue au fond de lui. Roman savait exactement ce qu'il jouait, les tenants et aboutissants de chaque séquence, et il a été d'une incroyable maturité pour interpréter des choses très compliquées, avec une intensité et une capacité à intérioriser les émotions remarquables.

Quant à Dimitri Doré, c'est Jean-Luc Vincent, l'interprète de Lacassagne, qui l'avait vu jouer dans une pièce l'année précédente, et qui m'a conseillé de le rencontrer. Même s'il est dans la vie très différent du personnage, Dimitri fait exactement la même taille et le même poids que le vrai Bruno Reidal, sa voix aiguë était exactement ce que j'avais en tête, le fait de n'avoir jamais joué au cinéma me plaisait. Et surtout j'ai vite pu voir l'étendue de son jeu, sa capacité

" 'Un homme, ça s'empêche' a écrit Albert Camus. Ça pourrait résumer l'histoire de Bruno Reidal. "

à pouvoir incarner les différents états du personnage, à pouvoir passer d'une émotion à une autre très finement. Il s'est plongé dans les écrits de Bruno, a cherché sa voix, sa démarche, dans un vrai travail de composition, et ça a été très agréable et très excitant de tourner avec lui.

Le film entretient un étroit lien de parenté avec Moi, Pierre Rivière *de René Allio. Pourtant, il en diffère radicalement dans ce qui le travaille et donc dans ses partis pris de mise-en-scène. Quel rôle a joué le film d'Allio dans l'élaboration de Bruno Reidal ? Comment vous êtes-vous écarté progressivement du modèle ?*

Moi, Pierre Rivière est un très grand film, selon moi l'un des plus grands du cinéma français. Au commencement c'était un poids, cela m'a même bloqué : à quoi bon faire un autre *Pierre Rivière*, alors que le premier est si réussi ? Et puis en faisant mes recherches, en commençant à écrire, j'ai compris que les films seraient aussi différents l'un de l'autre que Bruno est différent de Pierre. Leurs obsessions et leur rapport au monde sont très différents. Bruno Reidal ne voulait pas tuer une personne en particulier mais un *type* de personnes, tandis que « les cibles » de Pierre Rivière étaient sa mère, sa sœur et son petit frère. Bruno était un enfant banal, sans histoire, tandis que Pierre était plus étrange, son comportement bizarre interpellait autour de lui. Et puis il y avait chez Bruno Reidal un rapport à la sexualité et à la religion quasiment inexistants chez Pierre Rivière. Le film de René Allio est beaucoup plus naturaliste, ancré dans un quotidien, beaucoup plus *historique* je dirais. La façon dont il aborde la famille, les travaux quotidiens, l'appareil d'État est tellement réussie que je me suis dit qu'il nous fallait aller ailleurs. Mes références allaient plus vers *Paranoid Park*, *Mes petites amoureuses*, ou *Un homme qui dort*, le portrait d'adolescents solitaires et paumés, des films qui creusent l'intimité de leur personnage du début à la fin. •

PROPOS RECUEILLIS EN MARS 2020

VINCENT LE PORT

Né à Rennes en 1986, Vincent est diplômé de La Fémis en réalisation. Il a cofondé la société de production Stank avec laquelle il développe ses projets dont *Le Gouffre* (Prix Jean Vigo du court métrage 2016). *Bruno Reidal*, pour lequel il a été Lauréat de la Fondation GAN pour le Cinéma, est son premier long métrage.

LONG MÉTRAGE

Bruno Reidal, 2020

Prix du Jury du Grand Prix du Meilleur Scénario 2019, organisé par Hildegarde avec le soutien du CNC et la Fondation David Hadida

COURTS MÉTRAGES

Les Légendaires, 2017

Dieu et le raté, 2017

Le Gouffre, 2016

Prix Jean Vigo 2016

Festival de Clermont-Ferrand – Mention Spéciale du Jury et Prix de la Presse Télérama

Rencontres du moyen métrage de Brive – Prix du Public

Festival IndieLisboa, Lisbonne – Prix Culturgest Escolas

Festival Côté Court, Pantin – Prix du GNCR

Festival La Cabina, Valence, Espagne – Prix du meilleur moyen métrage et du meilleur réalisateur

La Terre, 2012

Nouveaux nés, 2012

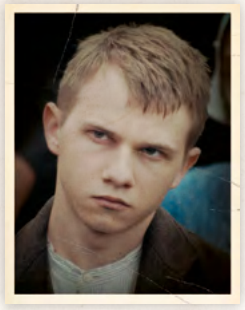
Danse des habitants invisibles de la Casualidad, 2010

Finis Terrae, 2009

Grand Guignol, 2008

Minotaure Mein Führer, 2008

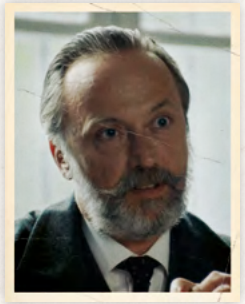
FICHE ARTISTIQUE



BRUNO REIDAL,
17 ANS
Dimitri Doré

BRUNO REIDAL,
10ANS
Roman Villedieu

BRUNO REIDAL,
6 ANS
Alex Fanguin



ALEXANDRE
LACASSAGNE
Jean-Luc Vincent

BLONDEL
Tino Vigier

LA MÈRE
Nelly Bruel

FICHE TECHNIQUE

RÉALISATION, SCÉNARIO
Vincent Le Port

IMAGE
Michaël Capron

SON
Marc-Olivier Brullé

CASTING
Bahijja El Amrani

COSTUMES
Véronique Gély

MAQUILLAGE
Géraldine Belbeoc'h

DÉCORS
Arnaud Lucas

MONTAGE IMAGE
Jean-Baptiste Alazard

MONTAGE SON
Charlotte Butrak

MIXAGE
Romain Ozanne

DIRECTRICE
DE PRODUCTION
Lucie Bouilleret

PRODUCTEURS
Roy Arida
Thierry Lounas,
Pierre-Emmanuel Urcun

PRODUCTION
Capricci,
Stank

COPRODUCTION
Arte

AVEC LA PARTICIPATION DE
Fondation GAN,
Ciné+,
CNC - Avance sur recettes

AVEC LE SOUTIEN DE
Région Nouvelle Aquitaine,
Région Occitanie

VENTES INTERNATIONALES
Indie Sales

capricci