

# POSITIF

---

## « Un peu comme un album de famille »\*

Entretien avec  
Colm Bairéad par  
Jean-François Baillon  
et Baptiste Roux

---



Jean-François Baillon et Baptiste Roux : **Avez-vous suivi une formation en école de cinéma ?**

Colm Bairéad : Quand j'avais 8 ou 9 ans, mon père a entrepris mon éducation cinématographique. Il a commencé par le cinéma muet, en privilégiant le cinéma britannique et américain. Il nous montrait aussi des cinéastes européens comme Fritz Lang et Friedrich Wilhelm Murnau, mais il y avait surtout Chaplin et les comédies musicales américaines classiques. Je me rappelle aussi avoir regardé *Le Faucon maltais* [1941] de John Huston, et je me souviens d'avoir eu l'intuition de l'écriture et du travail de réalisation. Plus tard, mon père s'est mis à me parler de réalisateurs comme Bergman, Kubrick, Kurosawa... Après le lycée, je me suis inscrit à l'Institut de technologie de Dublin, où j'ai étudié le cinéma et les médias pendant quatre ans.

**Comment avez-vous commencé votre carrière de cinéaste ?**

Avant l'école de cinéma, j'avais réalisé des courts métrages. Un de mes cousins possédait un caméscope. Un été, nous avons réalisé ensemble un film d'après une histoire que j'avais écrite à l'école, inspirée d'*Un homme est passé* [de John Sturges, 1955], avec Spencer Tracy. Nous n'avions aucun matériel de montage, alors nous avons tourné dans l'ordre des séquences. Ce travail s'est révélé une éducation précieuse pour comprendre en quoi consistaient les composantes d'un récit cinématographique. J'ai poursuivi cette pratique en amateur avec un ami de lycée qui partageait ma passion pour le cinéma.

Après mes études, j'ai réalisé un court métrage semi-autobiographique intitulé *Mac an Athar* [*His Father's Son*, 2005]. Il y est question d'un garçon du nord de Dublin qui a grandi dans un foyer bilingue, ce qui est précisément mon expérience. En effet, mon père ne m'a jamais parlé anglais, il me parle irlandais depuis ma naissance. Le film explore la relation père-fils à la suite d'une tragédie familiale, ainsi que la relation entre le garçon et l'irlandais, ce qui reflète mon rapport complexe avec la langue. J'ai toujours ressenti une sorte de malaise,

\* Propos recueillis par visioconférence  
entre New York et Paris et Bordeaux,  
le 21 février 2023, et traduits de l'anglais.





mêlé de honte et d'embarras, lié au fait que notre père nous parlait toujours irlandais, alors que nous vivions dans une société anglophone. Tous les courts métrages que j'ai réalisés avant *The Quiet Girl* sont en irlandais, ils retracent une évolution intérieure jusqu'à aujourd'hui, où je suis pleinement investi dans la promotion de la langue de mon pays. D'une certaine façon, je suis devenu mon père : mon épouse, Cleona Ní Chrualaí, qui est la productrice de *The Quiet Girl*, et moi, parlons irlandais à nos deux fils. La boucle est bouclée.

**Le film traite beaucoup de la question de la langue. Mais il est aussi beaucoup question du silence et du non-dit.**

Cela tient d'abord à mon histoire personnelle. Il y a aussi une raison pratique : il y a cinq ou six ans, un programme, appelé Cine4, a été lancé en Irlande afin de promouvoir des films en irlandais. C'est un type de financement très ciblé issu d'un partenariat entre Screen Ireland [agence de développement de l'État irlandais pour les projets cinématographiques], TG4 – la chaîne de télévision publique irlandaise, avec laquelle j'ai développé une longue

relation au fil des ans – et un autre organisme public, la Broadcasting Authority of Ireland. Par ailleurs, *The Quiet Girl* est tiré des *Trois Lumières* [Foster, 2011] de Claire Keegan. En 2018, je cherchais un matériau à adapter pour participer au programme Cine4, et, quand j'ai lu la nouvelle, j'ai tout de suite vu qu'il était possible de transposer l'histoire, rédigée en anglais, dans un milieu irlandophone dont l'existence serait plausible pour un public irlandais. En fait, cette transcription conférerait une texture supplémentaire à l'œuvre du fait que le film n'allait pas être exclusivement en irlandais : les deux langues coexistent. À cela s'ajoute le fait qu'en Irlande, nous parlons un anglais particulier, l'« anglais irlandais ». Le rythme de la langue irlandaise et sa syntaxe ont persisté dans cette variante de l'anglais, ce qui fait que, quand j'ai lu la nouvelle, je devinais sa présence codée à travers les dialogues. Il était donc naturel d'effectuer cette transposition.

**Le seul personnage qui parle anglais est Dan, le père. C'est un personnage négatif : est-ce délibéré ?**

Je ne vois pas ce personnage comme mauvais. Bien que son comportement soit déplaisant, il a une dimension tragique. Le film est une méditation sur le fait que nous sommes le produit de notre enfance. Je vois sa manière d'être en tant que parent comme la perpétuation d'un traumatisme. Sa tragédie réside dans son infirmité émotionnelle, son incapacité à se relier aux êtres avec lesquels il devrait

être le plus proche. Étant donné l'architecture du personnage, il me semblait juste que ce soit le principal personnage dont l'irlandais n'est pas la langue. Il s'agit aussi d'un reflet de ma propre expérience au sein d'un foyer bilingue. Et pour être exact, d'autres personnages font aussi usage de l'anglais, plus ponctuellement.

**La nouvelle fait plus clairement allusion au contexte politique du début des années 1980, avec la grève de la faim des prisonniers politiques irlandais par exemple. Quelle importance accordez-vous à cet ancrage historique ?**

Le noyau de l'histoire est celui d'une enfant envoyée par sa famille vivre pendant une assez longue période chez des étrangers. La pratique était courante dans la société irlandaise d'alors et dans les décennies précédentes. Ce n'est pas une histoire que l'on peut situer à l'époque actuelle, où cela ne se pratique plus. En fait, nous avons filmé certaines références aux grèves de la faim telles qu'elles apparaissent dans le texte d'origine, mais nous les avons supprimées au montage, parce qu'elles nous semblaient ancrer le film dans un lieu et dans une époque. Nous avons voulu préserver le sentiment que procure la nouvelle : on met du temps à situer l'époque où l'histoire se déroule, et celle-ci est assez intemporelle. Ce genre de détail aurait échappé à une fillette de cet âge. Comme la nouvelle, le film tente de placer le public dans la perspective de cette fillette, en adoptant un point de vue à la

---

Je ne vois pas ce personnage comme mauvais (Michael Patric)

---

On met du temps à situer l'époque où l'histoire se déroule (Carrie Crowley, Catherine Clinch, Andrew Bennett)



première personne. Souligner le contexte politique de l'époque aurait orienté le film vers une perspective omnisciente. Cela aurait trahi nos intentions de coller au point de vue subjectif de Cáit.

**Avez-vous songé à conserver la narration à la première personne de la nouvelle sous forme de voix off, par exemple ?**

Cela n'a jamais été envisagé. Dans une narration à la première personne, une voix vous guide en permanence. Au cinéma, vous devez trouver un langage qui exprime ce point de vue. Il faut aussi obtenir de l'actrice une interprétation qui guide le public tout au long de l'expérience émotionnelle du personnage. Dans un article paru dans *Sight and Sound* [vol. 30 (1960-1961), p. 14], Stanley Kubrick explique que les romans les plus intéressants à adapter sont ceux qui s'intéressent à la vie intérieure de leurs personnages. *Les Trois Lumières* en est un magnifique exemple. Selon Kubrick, quand on a une compréhension aussi précise de la vie intérieure, cela facilite le travail d'adaptation, ou du moins donne un matériau plus abondant afin de donner une forme dramatique au personnage. C'est ce que j'ai toujours ressenti en lisant la nouvelle, et j'ai foi dans le pouvoir du cinéma en tant que médium pour traduire cette impression.

**Comme vous l'avez dit, il y a deux foyers dans le film. Le premier est plutôt sombre, le second beaucoup plus lumineux. Comment avez-vous travaillé avec votre directrice de la photo, Kate McCullough ?**

Il était important que le public comprenne parfaitement de quel milieu Cáit est originaire, afin de mesurer la différence avec son nouvel environnement. Je ne voulais pas faire comme dans le livre, qui procède, de manière très élégante, par souvenirs et renvois. Leur équivalent filmique – des flash-back – aurait été inélégant. Je voulais que le spectateur vive le film comme une ligne droite, à l'image de l'expérience de la fillette. Pour accentuer le contraste entre les deux foyers, il nous a paru important de souligner l'environnement sensoriel. Je voulais, pour ainsi dire, que la lumière



lutte pour pénétrer l'espace du foyer biologique de Cáit. C'est un type de structure très ancienne en Irlande, avec des murs très épais et humides. Je souhaitais aussi que les sons de la nature entrent avec difficulté à l'intérieur de la maison. Quand on arrive chez les Kinsella, ces sonorités deviennent très présentes. À la lecture de la nouvelle, il me semblait évident que leur cuisine était inondée de lumière. Mais il y a aussi des espaces plus sombres, comme la chambre du fils.

**Comme vous le faites remarquer, les sonorités sont très présentes...**

Pour ce qui est de l'environnement sonore, chez les Kinsella, le monde extérieur et le monde naturel traversent l'espace, on entend les bestiaux. Quand on passe à l'étage, c'est le chant des oiseaux. Cette texture était importante à nos yeux. Le film essaie de nous placer du point de vue de cette fillette : quand on est jeune, les choses font une plus grande impression sur nous, surtout quand on se retrouve dans un cadre peu familier. Une conscience jeune, qui a été privée d'initiative, peut-être craintive, est plus attentive à ce qui se passe autour d'elle, parce qu'elle absorbe les émotions avec une acuité affûtée. Il était donc primordial que la texture sonore du film soit presque palpable, comme les détails visuels. C'est particulièrement vrai quand les émotions sont en jeu, par exemple dans la scène où l'inconnue monte dans la voiture du père de Cáit. Celle-ci ne connaît pas la femme en question, ne comprend pas

bien ce qui se joue entre elle et son père, mais elle perçoit qu'il se passe quelque chose d'inhabituel. C'est alors que la caméra s'attarde sur un détail qu'elle gardera toujours présent à l'esprit, toute sa vie, cette boucle d'oreille rouge portée par l'inconnue, ce jour-là, dans la voiture. Cet engramme illustre ma conviction que certaines images s'impriment sur la conscience d'une enfant ; et nous avons voulu que la texture sonore produise un effet similaire.

**Comment avez-vous découvert Catherine Clinch, qui interprète Cáit avec une finesse de jeu sidérante ? Lui avez-vous communiqué beaucoup d'instructions, et, si oui, quelle direction lui avez-vous donnée ?**

Il nous a fallu sept mois pour trouver cette jeune comédienne. Nous n'avions pas de directeur de casting (il en existe très peu en Irlande) ; aussi, ma femme et moi avons décidé de faire passer les auditions nous-mêmes. Nous cherchions une interprète dont la voix et la maîtrise des langues anglaise et irlandaise correspondaient à ce que nous avions en tête. Ce fut toute une aventure, et la distribution du rôle a commencé bien avant les autres étapes de préproduction. Dans un premier temps, nous avons sillonné le sud

---

Il nous a paru important de souligner l'environnement sensoriel (Carrie Crowley, Catherine Clinch)





du pays (parce que l'irlandais du film est un dialecte du sud), et nous avons procédé à des auditions libres, où nous avons vu des centaines de jeunes. Certaines étaient très prometteuses, mais aucune ne nous donnait l'impression, au-delà de la qualité de son interprétation, de pouvoir endurer un tournage exigeant, où l'héroïne est de presque toutes les scènes. Nous nous sommes alors rabattus sur des vidéos postées par des jeunes, en l'occurrence, des élèves scolarisées dans les rares écoles irlandaises où l'intégralité de l'enseignement est faite en langue locale. Et nous avons découvert Catherine. Nous nous sommes tout de suite rendu compte qu'elle était exceptionnelle : elle s'était approprié le personnage et avait fait corps avec lui. Tout ce qu'elle proposait dans ses essais montrait une parfaite compréhension de la psychologie de Cáit, c'est-à-dire les émotions que celle-ci avait apprises à refouler et la réclusion mentale qu'elle s'était aménagée. De fait, il y avait une magnifique contradiction entre le renfermement affectif du personnage et l'ouverture et la disponibilité de Catherine – dont c'était la première expérience cinématographique et qui, en fin de compte, est l'interprète qui a exigé le moins de prises...

Elle est exceptionnelle (Catherine Clinch)

Il faut ajouter que l'alchimie avec Carrie Crowley et Andrew Bennett [*les parents de substitution*] a été immédiate. Avec ces trois comédiens, nous tenions l'épine dorsale de notre film. Et c'est crucial pour un metteur en scène !

**Le titre français de la nouvelle de Claire Keegan est *Les Trois Lumières*, ce qui fait référence à un moment particulier du récit. Quelle est votre interprétation de cette scène-clé ?**

Ces trois lumières sont pour moi les deux parents, Eibhlín et Seán, et leur enfant, qui peut être Cáit ou la lumière qu'ils ont perdue, celle du fils décédé, dont la présence de Cáit est l'étrange résurrection, le temps d'un été. C'est la première fois que nous voyons Seán, d'habitude si taciturne, dépassé par ses émotions, face à ces trois lueurs sur la mer. Elles représentent l'inaccessible, une blessure inguérissable mais aussi ce qu'il est destiné à perdre de nouveau, parce que l'apaisement est temporaire et que Cáit doit repartir. Le titre original de la nouvelle est *Foster* [qui signifie « élever, encourager »]. Pour le film, nous avions peur d'un titre trop abstrait, aussi avons-nous opté pour *The Quiet Girl*, qui insiste sur le fait que l'intrigue s'articule autour d'un protagoniste central. Et puis, le film lui-même est silencieux comme les trois personnages principaux ; il propose, en quelque sorte, une méditation sur les variétés de silence,

dans la nature, dans les non-dits de la société irlandaise, les peurs, les hontes ou les chagrins silencieux du film... mais aussi, ironiquement, sur la manière dont s'expriment l'amour et la tendresse. Tous ces sentiments résident dans les gestes et non dans les mots. Dans mon film, aucun personnage n'exprime à l'autre l'amour qu'il lui porte. J'ai grandi en Irlande, et je connais la teneur et la qualité de ces silences. C'est un peu comme un album de famille, qui serait celui de la nation, que les spectateurs ont feuilleté et dans lequel ils ont reconnu certains types et caractères.

**Peut-être que cette authenticité culturelle explique le succès de *The Quiet Girl* en Irlande, qui, en nombre d'entrées, a été le film entièrement parlé en irlandais le plus populaire de l'histoire du pays ? On peut aussi voir dans « *the quiet girl* » une référence à un poème de Seamus Heaney ?**

Votre remarque est très juste, car le lien entre Claire Keegan et Seamus Heaney est l'attention qu'ils portent aux choses ordinaires, comme ces moments entre l'enfant et les adultes, qu'il s'agisse de ses parents ou de ceux qui lui prêtent attention. Ces moments sont sacrés. Il y a un très beau poème de Heaney, « Clearances », qui parle de la mort de sa mère. Alors que le corps repose dans la maison, dans l'attente des pompes funèbres, et qu'au pied du lit se tiennent les voisins et le prêtre, Heaney (il a 30 ans lorsqu'il écrit son texte) se remémore les instants passés avec elle, quand il était enfant et qu'il pelait des pommes de terre ensemble. Il revoit tout : les épluchures qui tombent et le seau d'eau claire à côté. Ce qu'il décrit, c'est un souvenir tout entier pétri de silence. La mère et le fils ne prononcent pas un mot : « Sa tête se penchait vers la mienne / Son souffle contre mon haleine / Son couteau agile et sans trêve / Nous ne fûmes jamais aussi proches durant tout le reste de notre vie. » Et j'établis un réel parallèle entre cette compréhension de quelque chose de si banal, en un sens, et en même temps tellement fondateur, et la transcription que fait Claire Keegan de l'ordinaire des choses. Cette poésie de





l'ordinaire, le cinéaste Terence Davies l'a aussi très bien décrite.

**Cette tendresse ineffable entre Seán et Cáit se retrouve, par exemple, dans les séquences récurrentes de la course vers la boîte aux lettres, à l'autre bout de la propriété, ou dans le nettoyage de l'étable...**

Je crois que c'est une saine philosophie pour un cinéaste que d'exprimer l'intensité des relations entre les êtres sans avoir recours au dialogue. Le cinéma est avant tout un art visuel, il doit trouver les moyens de transcrire des émotions complexes – et le sous-texte communicationnel qui les sous-tend – sans paroles. Ce genre d'approche cinématographique me stimule et correspond à ma sensibilité naturelle, ce qui explique pourquoi j'ai été attiré par la nouvelle de Claire Keegan. Il est si facile de manipuler le public, alors que lui permettre de participer au processus de compréhension est autrement plus difficile.

**Dans *The Quiet Girl*, l'élément liquide joue un rôle important : l'eau, le lait, mais aussi la terre presque toujours détrempée, tour à tour inquiétante et bienveillante, le puits attirant et redoutable, etc. Comment avez-vous travaillé cet imaginaire, déjà présent dans la nouvelle ?**

Claire Keegan montre très bien la dualité des choses. Un même élément

contient deux aspects dissemblables. Et c'est la compréhension intime de cette binarité, accompagnant l'apprentissage du monde, que représente l'univers de l'enfance. Je me remémore ma jeunesse et je pense aux moments où je saisisais l'ambivalence de l'eau justement, qui peut donner la vie mais aussi l'anéantir. C'est en effet cette coexistence contrastée des choses que j'ai retrouvée dans *Foster*. Dans le film, le puits illustre cela : l'enfant finit par saisir que la même personne peut être tour à tour méchante et attentionnée, triste puis enjouée. Devenir adulte, c'est non seulement découvrir qu'il existe toute une gamme d'émotions entre ces extrêmes et que le monde est un endroit infiniment plus complexe qu'on ne le pense. À la fin, quand Cáit embrasse Seán, c'est comme si elle était devenue un parent qui prend son enfant dans les bras : elle a compris que les grandes personnes, synonymes de force et de protection, peuvent elles aussi être vulnérables. Et la prise de conscience de cette défaillance est une chose à la fois triste et effrayante. Mais il faut faire avec cela.

**Quels sont les cinéastes qui vous ont le plus influencé ?**

J'admire profondément Kelly Reichardt et la manière dont elle refuse l'émotion facile et vise l'honnêteté absolue dans les portraits des personnages qu'elle dépeint.

Mais cette manière impavide d'évoquer les êtres n'exclut pas l'âpreté ou la violence. J'apprécie aussi la Lynne Ramsay des débuts, et notamment son court métrage *Gasman* [1998], une référence visuelle pour moi, entre autres dans sa scène d'ouverture. Pour construire Cáit, j'ai beaucoup emprunté au personnage de la petite fille qui, au cours d'un repas de Noël, voit l'unité familiale voler en éclats, lors de la révélation de l'infidélité du père. Pour finir, je citerais Mizoguchi, formellement audacieux et révolutionnaire dans l'écriture de ses personnages féminins, si l'on se réfère à l'époque où il tournait.

**Quels sont vos projets ?**

Je développe en ce moment un long métrage pour Screen Ireland, ancré dans les années 1950. Je reste fasciné par cette Irlande qui nous semble aujourd'hui si lointaine, et dont j'aimerais explorer l'arrière-cour. J'ai envie d'évoquer les changements incroyables de l'histoire, cette ancienne version de ce que nous fûmes – et qui annonce ce que nous sommes à présent.

**Quelle est la situation actuelle du cinéma irlandais ? Vous paraît-elle plus dégradée qu'elle ne le fut ou, au contraire, plus favorable aux auteurs ?**

Plutôt favorable, en ce qui me concerne, grâce notamment aux aides de l'État et à l'engouement pour les films irlandais, que ce soit dans les sélections internationales (les BAFTA, les Oscars, où mon film a été sélectionné) ou auprès du grand public, qui a acclamé *The Banshees of Inisherin* [de Martin McDonagh, 2022]. En fait, il y a des cycles, et, en effet, le cinéma de mon pays est particulièrement visible. Désormais, on parle irlandais dans les films. C'était impossible auparavant, mais, à présent, les financiers y croient. Les films qui se font sont une réponse cinglante au silence que les anciens ont laissé trop longtemps s'installer. ■

Une méditation sur les variétés de silence  
Andrew Bennett, Catherine Clinch