Document generated on 04/27/2024 9:51 a.m.

24 images

Entretien avec Yannick Bellon

Janine Euvrard

Number 82, Summer 1996

URI: https://id.erudit.org/iderudit/23474ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Euvrard, J. (1996). Entretien avec Yannick Bellon. *24 images*, (82), 18–19.

Tous droits réservés © 24 images, 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ENTRETIEN AVEC *Yannick Bellon*

PHOTOS: JACK TOUROUTE

Georges Barsky (chef opérateur), Yannick Bellon et Bulle Ogier sur le tournage de *Jamais plus toujours* (1976).

24 IMAGES: ***J'aimerais que vous racontiez vos débuts, et votre parcours jusqu'à aujourd'hui.***

YANNICK BELLON: Après un bref passage à l'IDHEC dont je faisais partie de la première promotion, j'ai été assistante de Myriam, une grande monteuse, notamment pour *Paris 1900* de Nicole Védrès. En 1948, j'ai réalisé mon premier court métrage *Goémons*, puis un film sur Colette. J'ai continué pendant des années ce double parcours: montage et réalisation de courts métrages, parfois pour le cinéma, parfois pour la télévision.

Pendant trois ans, j'ai réalisé une émission littéraire mensuelle de Michel Polac, *Bibliothèque de poche*.

Comment se fait-il qu'ayant débuté si tôt dans la réalisation, vous ne fassiez votre premier long métrage qu'en 1972?

Je ne me sentais pas prête pour le long métrage; cela me semblait une entreprise insurmontable et les documentaires et le montage me passionnaient. *Goémons* a été un tournage plein de péripéties et de difficultés, mais grâce à l'aide d'amis, de ma famille et de mon opérateur André Dumaître, je suis arrivée à mener cette aventure à terme avec la grande récompense de recevoir un prix à Venise.

Pouvez-vous nous parler de* Quelque part quelqu'un *(1972), votre premier long métrage?

Je l'ai tourné avec ma sœur Loleh Bellon et Roland Dubillard. Là encore, rien n'a été simple: personne ne voulait de ce scénario et j'ai dû créer ma propre maison de production pour le réaliser.

Quelque part quelqu'un est à la fois un film sur quelques destinées individuelles et sur Paris, la ville et ses habitants, sur la foule. Cette dualité est-elle pour vous au centre du film?

Elle est inhérente à la construction du film. Les destinées individuelles nous échappent continuellement, sont happées par la foule, se perdent dans l'immense palpitation de la ville.

Vos personnages semblent un peu perdus dans la ville...

Perdus dans les foules, solitaires dans l'anonymat de la grande ville. Leurs chemins se croisent sans jamais se rencontrer vraiment.

N'est-ce pas aussi un film sur l'usure des êtres et des choses?

La fin des choses, le passage du temps y tiennent en effet une grande place: les maisons éventrées, ces lambeaux de papier à fleurs, ces empreintes de cheminées, ces restes d'escaliers, toutes ces traces d'existence, ces pauvres livrés aux regards dans l'indifférence générale.

Alors que* La femme de Jean *(1974) peut être considéré comme un film «engagé», en résonance avec le mouvement féministe, votre film suivant,* Jamais plus toujours *(1976), est un film très personnel, un film d'auteur, dont le titre même, comme déjà* Quelque part quelqu'un, *propose une énigme...

Il y a apparemment contradiction dans les termes. Tout a l'air de vouloir durer toujours, mais ce qui s'est produit et qui paraissait essentiel prendra fin; «jamais plus» il n'y aura de «toujours». J'ai essayé de rendre compte de cette éternité passagère, du mélange indissociable de la permanence et de l'éphémère.

Les objets ont dans ce film une existence très forte, presque humaine; j'imagine que vous les voyez comme des signes, des traces...

Ce sont des signes aux sens multiples, des témoins ambigus; ils ne nous appartiennent qu'incomplètement, temporairement, ils circulent, s'en vont ailleurs, échouent dans d'autres existences, ou à la salle des ventes. Une salle des ventes est le carrefour des objets en quête de propriétaires, dont l'errance est à l'image même du flux et reflux de la vie, et pour ainsi dire sa métaphore.

Peut-on dire que ce regard sur les objets et les êtres est une manière d'exprimer les processus de destruction-construction où sans cesse la vie naît de la mort et vice versa?

Oui, et l'on peut dire aussi que c'est le déroulement du temps et sa marque sur les êtres et les objets. Mais dans le passage du temps, une chose encore nous est dite, c'est la mémoire et l'oubli...

Comment expliquez-vous qu'il y ait eu si peu de femmes cinéastes quand vous avez débuté?

La situation des femmes n'était pas du tout la même à cette époque. Mais dans les métiers artistiques, je ne crois pas qu'il y ait eu barrage. Les femmes n'accédaient pas à la mise en scène parce qu'elles ne l'envisageaient pas, tout simplement.

Hélène Belloti, dans son beau livre *Du côté des petites filles*, explique très bien comment les petites filles sont conditionnées, dès leur plus tendre enfance. Elle a pu observer, dans les écoles qu'elle dirigeait, la façon dont le clivage, le partage des rôles masculin/féminin se révèle dès la maternelle, sous la pression de la famille et de la société.

Marlène Jobert et Jean-Michel Folon dans *L'amour nu* (1981).

Nathalie Nell et Tatiana Moukhine dans *L'amour violé* (1978).

Dans *L'amour violé*, j'ai demandé à des professeurs de faire faire des dessins à leurs élèves en leur donnant deux thèmes précis et simples à illustrer, premier thème: quel est le métier de votre papa? quel est le métier de votre maman? Deuxième thème: un dimanche à la maison : que fait votre maman? que fait votre papa? Le résultat a dépassé nos espérances. Les dessins étaient tout à fait révélateurs de l'inévitable partage des rôles féminin et masculin; ils se présentaient comme le reflet innocent et fidèle de ce que les enfants vivaient chaque jour dans leur famille.

On a souvent tenté de vous coller telle ou telle étiquette et de réduire ainsi votre univers à une seule dimension: on a parlé de cinéma féministe, de cinéma militant... Comment vous définissez-vous?

Faire des films, pour moi, c'est exprimer des émotions, être au cœur de la vie, de la vie multiple. Il me semble aussi important de raconter une révolte, une prise de conscience, comme dans ***L'amour violé***, ***La femme de Jean*** ou ***Les enfants du désordre*** que d'exprimer la dualité des êtres ou du sentiment amoureux, comme dans ***La triche***. Je veux être disponible pour tout. J'ai traité à plusieurs reprises dans mes films certains aspects de la réalité féminine parce que je me sens complètement concernée par la condition des femmes.

N'y avait-il pas moins de femmes dans les équipes à l'époque de vos débuts, qu'il y en a aujourd'hui?

Oui, par exemple, il y avait moins de femmes directeurs de la photo; maintenant il y a des femmes opérateurs et assistants opérateurs, des femmes ingénieurs du son. Les mouvements féministes ont fait prendre conscience aux femmes de leur existence, et qu'elles avaient droit, au même titre que les hommes, à tous les métiers.

Pensez-vous que vos films ont aidé les femmes à réfléchir?

Je crois, j'espère... ***La femme de Jean*** est le parcours de Nadine, abandonnée par son mari, et qui réapprend à vivre autrement. Elle ne veut plus être seulement la femme de Jean, mais un être à part entière. Après la sortie du film, j'ai rencontré souvent des femmes qui me déclaraient être la femme de Jean. Parfois même, leur vie avait été modifiée par le film... ***L'amour violé***, pour d'autres raisons, mais pas vraiment différentes en fait, a touché des points très sensibles chez les femmes, qui ont vivement réagi au film.

Le personnage central de vos films est presque toujours une femme...

Souvent, mais pas toujours. Les hommes tiennent aussi des rôles importants : Roland Dubillard dans ***Quelque part quelqu'un***, Folon dans ***L'amour nu*** (1981), Victor Lanoux dans ***La triche*** (1984), Tcheky Karyo dans ***L'affût*** (1991)...

Un homme aurait-il pu faire vos films?

On m'a souvent posé cette question et j'ai toujours répondu «oui». Le regard aurait été différent, mais de toute façon, homme ou femme, chaque être humain, donc chaque cinéaste, porte un regard différent sur les choses de la vie. Un homme cinéaste peut comprendre et ressentir les problèmes des femmes et les expliquer dans un film.

Comment expliquez-vous que depuis deux, trois ans, il y ait un si grand nombre de femmes cinéastes, bien plus encore qu'il y a cinq ou six ans?

Elles se rendent compte progressivement qu'elles sont aussi capables que les hommes de faire un film. Dans le domaine des idées comme dans le comportement.

Pensez-vous que les festivals de films de femmes comme celui de Créteil soient encore aujourd'hui une nécessité, ou qu'ils confinent les femmes dans un ghetto?

Au départ, à l'époque où peu de femmes réalisaient des films, ce festival avait sans doute sa raison d'être. Il pouvait encourager les femmes, en montrant leurs œuvres, et leur prouver qu'elles existaient. Mais maintenant que les femmes, en grand nombre, réalisent des films, il me semble que cette façon de se démarquer des hommes, de faire bande à part, n'est plus vraiment nécessaire. Nous n'avons plus rien à prouver. ■