

Entretien avec André Téchiné

Christophe Derouet et Camille Nevers

Numéro 60, printemps 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22482ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

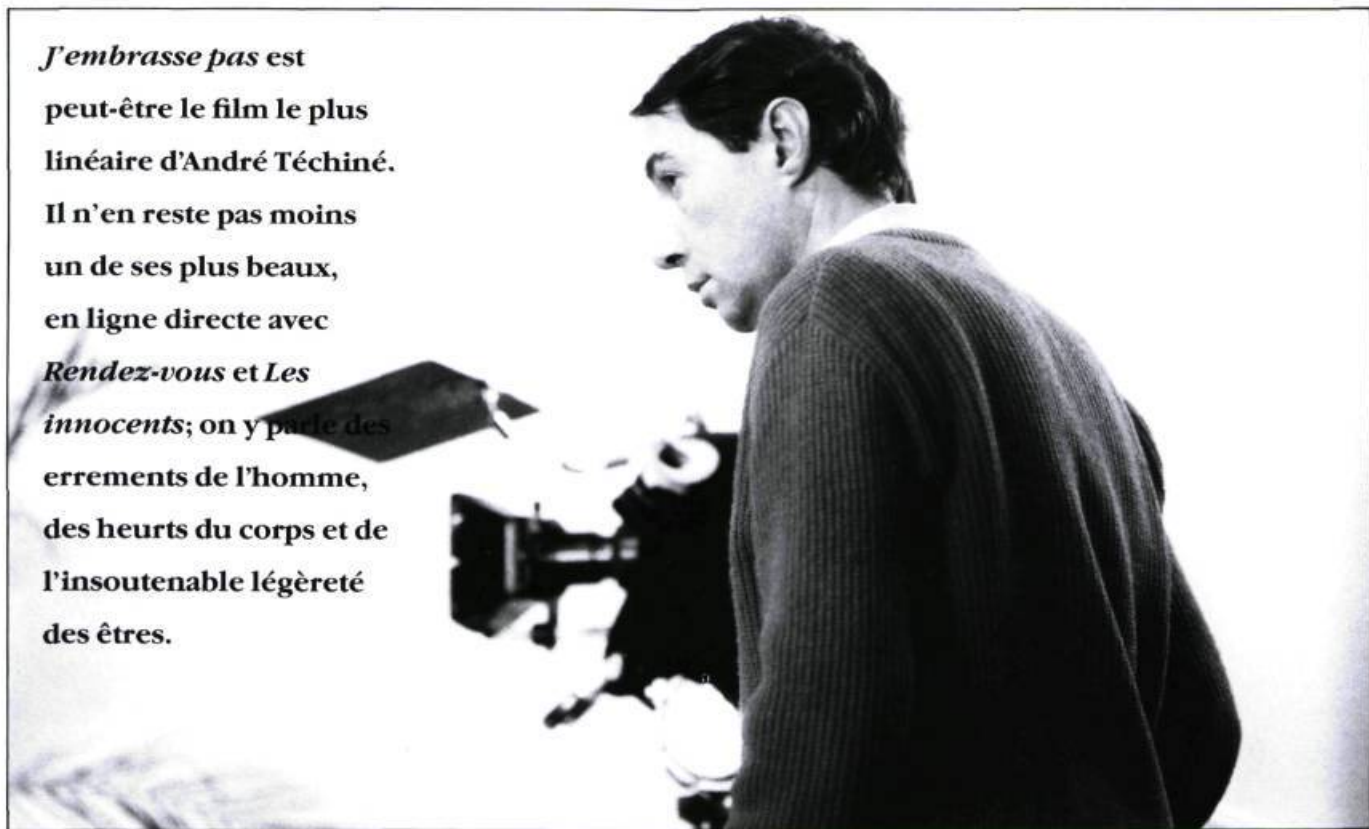
Citer ce document

Derouet, C. & Nevers, C. (1992). Entretien avec André Téchiné. *24 images*, (60), 52-56.

Entretien avec André Téchiné

propos recueillis par Christophe Derouet et Camille Nevers

J'embrasse pas est peut-être le film le plus linéaire d'André Téchiné. Il n'en reste pas moins un de ses plus beaux, en ligne directe avec *Rendez-vous* et *Les innocents*; on y parle des errements de l'homme, des heurts du corps et de l'insoutenable légèreté des êtres.



Quelle est l'origine de J'embrasse pas ?

Je devais en principe tourner un film au Brésil et une semaine avant le tournage, le projet a été annulé. C'est sûrement grâce à cela que s'est fait *J'embrasse pas*. Au départ, le scénario avait été écrit par Jacques Nolot qui voulait le réaliser lui-même. Il a ensuite renoncé à cette idée et me l'a proposé mais j'ai plusieurs fois refusé son offre. Je ne voyais pas du tout comment je pouvais m'approprier ce projet. C'est finalement en rentrant du Brésil que j'ai repensé à ce scénario, à la lumière de mon expérience sud-américaine. Jacques m'a laissé toute la liberté pour l'adapter et le tirer vers moi.

Votre expérience brésilienne vous avait fait vivre, face à un lieu inconnu, une initiation similaire à celle de Pierre dans J'embrasse pas, lors de son arrivée à Paris...

Le décalic s'est fait au contact des enfants que j'ai croisés là-bas. Des enfants de la rue qui venaient de l'autre bout du pays et qui débarquaient dans la grande ville pour gagner leur vie. Ils avaient rompu avec toute forme de passé; parfois, ils ignoraient même leur origine, ils étaient presque des enfants sans nom, n'avaient aucun futur, vivant dans un éternel présent, au jour le jour. Je crois que c'est cela qui m'a permis de construire un pont avec le personnage de Pierre. Ainsi, Pierre devait venir d'une région désertée et entreprendre ce long voyage vers la capitale, reflet du monde moderne. Il arrive à Paris comme un martien, dans un état de pauvreté proche de celle de ces enfants vus au

Brésil. Ce n'était pas une démarche théorique mais instinctive. Le personnage de Pierre est beaucoup plus radical que ceux de mes autres films.

J'embrasse pas parle de gens qu'on ne remarque pas, qui sont comme transparents par rapport à la société: des laissés-pour-compte...

L'expérience du Brésil a certainement marqué mon imaginaire puisque j'y suis resté un an et demi. À chacun de mes retours en France, j'avais l'impression d'un pays figé, aseptisé et glacial. Là-bas, je sentais une vitalité extrême, pour le meilleur comme pour le pire. La vitalité inébranlable de Pierre vient sûrement de ma confrontation avec cette réalité quotidienne. Quels que soient les coups, les humiliations, les agressions dont il est victime, persiste chez lui cet acharnement à ne pas être vaincu, comme un optimisme inflexible. J'ai probablement puisé inconsciemment au Brésil la totalité du film.

Il y avait déjà dans votre précédent film, Les innocents, cette idée du provincial qui vient à la ville.

Paris et Toulon sont toutes deux des capitales, donc liées à certaines tensions sociales. Il y a deux aspects de la ville: celui de carte postale comme on peut en rêver quand on est loin, avec des envies d'évasion; et puis l'envers de cette carte postale. Sa face obscure, où se croisent des formes de misère ou de solitude différentes.

Le Paris de *J'embrasse pas* est un Paris hivernal, nordique et cosmopolite. La première impression ressentie par un provincial est celle d'un brassage de gens venant d'horizons divers. C'est un Paris d'exilés; comme une tour de Babel. Les travestis du film sont aussi comme des réminiscences brésiliennes car ce sont des gens que j'ai connus là-bas par des amis sud-américains. N'étant pas acteurs, ils ont joué avec un mélange de joie de vivre et de maladresse. C'est aussi ce que j'aime au Brésil, cette idée que la vie essaie d'imiter l'art. Alors que dans notre culture — si on peut appeler cela comme ça — j'ai l'impression du contraire: que c'est l'art qui essaie d'imiter la vie. La chorégraphie des travestis, c'est la vie qui tend vers l'art en essayant de l'imiter.

Mais là où m'apparaît le plus de parenté entre les personnages de mes derniers films et celui-ci, c'est dans les rôles de filles. Juliette Binoche dans *Rendez-vous*, Sandrine Bonnaire dans *Les innocents* et Emmanuelle Béart dans *J'embrasse pas* sont pour moi comme trois sœurs. Elles ont en commun d'avoir les pieds dans la boue — pour ne pas dire dans la merde — et en même temps, elles ont la tête dans les étoiles. Je me demande d'ailleurs si tous mes personnages ne sont pas écartelés ainsi, entre leurs désirs et la morale; ce qui devient un peu la source des conflits. C'est aussi cette dynamique qui anime le personnage interprété par Hélène Vincent. Sans faire de bilan ni de classification, je crois que dans tous mes personnages on retrouve cette opposition qui est fondamentalement humaine.

La scène du viol a dû vous poser quelques problèmes de mise en scène par rapport à ce qui doit être donné à voir ou non ?

Tout est suggéré d'une manière extrêmement précise, sans qu'il y ait, du moins je ne crois pas, de voyeurisme possible. Je ne voulais pas tomber dans le pornographique mais ne pas édulcorer non plus la scène. Je désirais qu'elle ait un caractère choquant, traumatisant. Ce fut très difficile de parvenir à être violent et stylisé à la fois. C'est finalement la présence d'Emmanuelle Béart qui m'a guidé puisqu'elle oriente le centre de l'action; tout passe par elle. C'est le seul moment où le film change de point de vue. La situation est contre lui, certes, mais surtout contre elle, par rapport à elle.

Et ce plan à la fin où Pierre plonge dans la mer...

Vous savez, au cinéma, il faut essayer de faire passer l'infini de la vie à travers quelque chose de fini qui est un film. C'est un peu le sens de cette scène. Rien n'est résolu, tout est posé, comme dans la vie. Cette séquence définit également assez bien le caractère du personnage: au lieu d'aller voir sa mère, il préfère la liberté. Il ne veut en aucun cas dépendre des autres, pas plus à l'armée qu'ailleurs. Pierre ne possède pas non plus ce qu'on pourrait appeler une sensibilité artistique; il réfléchit peu, il s'ignore lui-même et ne cherche pas à se connaître. Dans la scène finale, c'est le printemps, l'eau de l'océan est très froide et Pierre plonge dans cette eau glacée. Il est avant tout un personnage très physique.

Lorsque vous arrivez sur un tournage, à quel stade se trouve le scénario ?

Mes scénarios ont toujours, quand je les écris, et même quand



Manuel Blanc et Emmanuelle Béart dans *J'embrasse pas*

ils sont achevés, un caractère insuffisant. Je n'ai jamais écrit de scénario véritablement abouti. Donc, lorsque j'arrive sur le tournage, j'en connais parfaitement les points faibles, les éléments plus fragiles. J'ai l'impression que si mon scénario me semblait parfaitement achevé, j'aurais peur qu'il soit supérieur au tournage. Par contre, aborder un film avec un scénario moins insuffisant doit être plus rassurant, mais je craindrais que le tournage ne devienne qu'une illustration pure et simple du scénario... Les dialogues définitifs, je les établis avec les acteurs au dernier moment, dans le présent de la scène. Je considère toujours le scénario comme un tremplin. Je découvre l'histoire au fur et à mesure de l'évolution des personnages afin de leur laisser le plus de liberté possible et de me laisser surprendre moi-même par ce qui leur arrive. Je crois que j'aurais beaucoup de mal à travailler sur un sujet dont je connaîtrais la fin avant de commencer à écrire... J'ai besoin de découvertes, que le film soit une aventure à part entière. J'ai besoin de me sentir l'âme d'un explorateur.

Je ne me soucie jamais non plus de la continuité durant le tournage. Pour moi, la continuité correspond essentiellement aux étapes du scénario, et du montage par la suite. Quand je tourne, c'est comme si chaque scène était la plus importante du film. C'est ce que j'aime dans le métier de cinéaste: on a le sentiment que ce qu'on fait une fois, on le fait pour la première fois et qu'on ne le refera plus jamais. Sentiment d'un temps irremplaçable... Voilà à mes yeux, ce qui fait le prix de ce travail.

Vous avez déjà dit qu'auparavant, lorsque vous réalisiez un film, vous aviez l'impression que ce que vous faisiez intéresserait forcément les autres, et qu'ensuite vous aviez pris conscience qu'il fallait davantage tenter de «tirer le spectateur à soi»...

C'est effectivement mon ambition. Mais je suis loin de l'avoir atteinte... Il est vrai qu'à une époque, je pensais que ce qui

m'intéressait intéresserait forcément les autres. Je me suis assez vite rendu compte que ce n'était pas le cas... À partir du moment où l'on pense que la destination des films c'est le public et si l'on a vraiment besoin de ce partenaire-là, ce qui est mon cas, c'est là que le cinéma devient difficile.

Cette formulation «tirer le spectateur à soi» que vous avez déjà employée est intéressante quand on a plutôt l'habitude d'entendre «aller vers le spectateur»...

Il y a sûrement des cinéastes qui partent de ce qui intéresse les spectateurs. Ce n'est pas mon cas, j'en serais incapable. Je sais que je n'y arriverais pas. J'ai eu par exemple plusieurs offres pour des films de commande que j'ai finies par abandonner parce que je ne parvenais pas, malgré tous mes efforts à me les approprier.

Les sœurs Brontë... ?

Ce n'était pas du tout un sujet de commande. C'était un très très vieux projet, bien antérieur à *Souvenirs d'en France*, que je n'ai eu la possibilité de réaliser que beaucoup plus tard. C'est le seul de mes films — parce que les autres je n'y pense pas — que j'aurais souhaité reprendre. Je crois qu'il y a des erreurs de montage; il y manque aussi beaucoup de scènes, qui avaient été tournées d'ailleurs... Après un an, lorsque j'ai voulu compléter la version qui existait, j'ai appris par la monteuse qu'il ne restait plus rien, que tout avait été détruit... Et je le regrette. C'étaient des scènes auxquelles je tenais, qui donnaient en même temps au film une longueur que j'ai redoutée, pour des raisons d'ordre commercial évidemment. J'ai été influencé par la pression du producteur à ce moment-là, et comme j'ai toujours la phobie d'ennuyer les spectateurs... Mais j'ai eu tort et c'est dommage.

Je crois qu'il y a eu un énorme malentendu autour des *Sœurs Brontë*. Il venait après *Barocco* qui était un film fantasmagorique, complètement décroché de la réalité. *Les sœurs Brontë*, il me semble, a été assimilé au roman d'Emily Brontë, *Les hauts de Hurlevent*: on s'attendait peut-être à voir un film au romantisme échevelé, et ce n'est pas du tout le cas. C'est mon seul film «documentaire»; un film d'actualités, à mes yeux. Moi et Pascal Bonitzer, avec qui j'ai travaillé au scénario, n'avons rien inventé. Tous les textes des dialogues sont soit des témoignages de l'époque, soit des textes des Brontë eux-mêmes tirés du Journal ou de leurs propres fictions. Nous avions un grand souci d'exactitude historique. Là où il manquait des éléments et où nous aurions pu inventer pour combler le creux, les lacunes du récit, nous avons refusé de le faire. Nous avons laissé au film son aspect de documentaire fragmenté, de bande d'actualités de l'époque soulignée par un effet de voix off qui le rapprochait de la musique et de l'évocation. Mais ce mélange de stylisation et de documents a été mal perçu.

Les personnages au début de vos films sont dans un état d'expectative. Ils attendent que quelque chose se passe, avant de basculer soudain dans la passion...

Ils sont peut-être en attente d'une révélation, d'un mouvement qui donne un sens à leur vie... Pour moi c'est presque la nécessité du cinéma. Puisqu'on ne dispose que d'une heure et demi pour raconter une histoire, il s'agit d'intensifier la vie et de

condenser tous les tournants qui peuvent remettre en cause un personnage et une vie entière...

Une chose revient sans cesse dans vos films: l'incapacité de s'aimer dès le départ parce que quelqu'un a disparu, quelqu'un est mort dont le souvenir toujours présent empêche l'accomplissement amoureux...

Oui, c'est possible. Enfin vous savez, tout ça, je ne le réfléchis pas, c'est complètement instinctif... J'ai l'impression qu'on a beaucoup plus de mal à se battre contre les morts que contre les vivants, que le poids du passé refait surface sans cesse. Parfois même, il contamine le présent... Il y a un côté «mort-vivant» dans mes personnages qui sont toujours à la frontière. Mais c'est le propre du cinéma d'être, en quelque sorte, entre la vie et la mort. Tout cela me vient d'une manière pulsionnelle sans que je me pose trop de questions sur mes propres thèmes. Je ne pars jamais d'une théorie. J'ai conscience que les fantômes sont toujours là, mais dans la violence du présent où les fantômes peuvent réapparaître, il y a une autre dimension: une forme de violence presque fatale, supérieure et tragique, c'est la violence du «tout passe»... Et tout passe, même la violence.

On ne sait jamais si vos films sont optimistes ou pessimistes...

J'en ne crois pas que mes films soient tristes ou pessimistes. Par exemple, quand Catherine Deneuve est embarquée par les flics à la fin du *Lieu du crime*, j'ai l'impression que dans son visage, il y a une forme — peut-être suspecte ou proche de la folie — d'allégresse, de joie...

Vous avez dit souhaiter donner une suite au Lieu du crime...

J'aimerais assez, c'est vrai, mais pour cela, il faudrait que les acteurs aient vieilli parce que je souhaiterais reprendre les mêmes. C'est encore au stade de fantasme mais j'aimerais donner une suite aux rapports de cette mère et de son fils. Je ne sais pas ce qui se passerait mais leur destin me paraît mériter une autre fiction... De toute façon comme je le disais tout à l'heure, la plupart du temps, je trouve l'histoire en cours de route.

Vos films semblent entretenir un rapport étroit avec l'art pictural. Utilisation de la couleur dans Les sœurs Brontë, par exemple, rappelle l'École hollandaise, et Le lieu du crime a des paysages presque impressionnistes. Construisez-vous vos images ou certains de vos films, selon des modèles esthétiques de peinture.

Je pense aux couleurs, je pense aussi à la composition, mais je ne pense pas à des peintres. Mes films ne sont pas des hommages indirects à un type d'esthétique picturale. Simplement, une forme plastique s'impose à moi qui dépend du sujet, qui est liée à la sensibilité, au paysage, à la lumière. Au lieu d'être des décors au sens passif du terme, ils interviennent le plus possible comme des éléments dynamiques. Mais ce n'est pas une référence d'ordre culturel.

L'organisation des couleurs, des mouvements de la caméra et des corps, de la gestuelle, dans la plupart de vos films, a quelque chose de «dansant», de chorégraphique. Du reste vous placez souvent des numéros musicaux à l'intérieur de vos histoires.



Juliette Binoche et Lambert Wilson
dans *Rendez-vous*



Marie-France Pisier, Isabelle Adjani et
Isabelle Huppert dans
Les sœurs Brontë

N'avez-vous jamais été tenté de mettre en scène une comédie musicale à part entière ?

Si si, bien sûr ! Je suis très sensible à l'aspect chorégraphique et musical dans les films. J'aimerais bien justement que ma caméra soit aérienne, puisse s'envoler... Mais comme la comédie musicale est un genre qui hélas maintenant est un peu périmé, qui appartient à toute une tradition, j'essaie simplement de la retrouver mais de façon indifférente. Toute cette part de rêve, de baroque permettant à la caméra d'avoir des ailes, où les acteurs pouvaient danser ou même chanter, donnait une dimension sensuelle et euphorique au cinéma qui tenait du rêve et de la magie. Tout cela, il ne faut surtout pas l'abandonner. Simple-ment, il faut le réactiver. Il ne s'agit pas de le recopier, ni de le laisser tomber, mais essayer de le rafraîchir...

La mise en scène commence par la distance entre la caméra et les acteurs. Tout se joue très précisément dans cette distance, dans le mouvement entre le corps des acteurs et le regard de la

caméra. C'est là-dessus que je me fonde quand je cherche à créer un impact visuel dans mes films. Cela vient à l'encontre d'un certain cinéma naturaliste, contre lequel je luttais de façon beaucoup plus volontariste et combative dans mes premiers films, puis de manière moins polémique à partir d'*Hôtel des Amériques*.

Il faut dire qu'auparavant vos films se déroulaient bien plus en vase clos, alors que maintenant ils semblent vouloir s'ouvrir sur le monde...

Non seulement ça, mais ces films étaient aussi en lutte déclarée — de façon peut-être un peu trop militante — avec une certaine idée du réalisme, un certain naturalisme dominant à l'époque. Cette valeur combative a disparu par la suite, s'est assouplie pour devenir plus... stylisée, disons.

Il y a toujours quelque chose de péjoratif lorsque l'on parle de «formalisme»...

Catherine Deneuve dans *Le lieu du crime*

Ce n'est pas péjoratif, c'est simplement que les soucis formels occupent la première place et tout le reste découle de cette préoccupation formelle. Pour moi, ce n'est cependant jamais le cas: la forme vient pendant le tournage d'une façon tout à fait instinctive par rapport à une matière vivante qui est la scène telle qu'elle doit être incarnée par les acteurs. La dimension visuelle ou formelle vient dans un deuxième temps. Je commence par travailler avec les acteurs et à opérer une mise en place comme si la caméra n'existait pas. Ce n'est que par la suite que j'imagine la place et le mouvement de la caméra par rapport à tout ça. Je serais incapable de partir d'un «story-board» ou d'une préparation schématique que j'essaierais de reproduire par la suite. Je n'ai jamais fait cela. Autrement dit, la mise en scène ne sert absolument pas à illustrer des formes qui auraient été dessinées préalablement et avec lesquelles elle chercherait à coïncider.

Toute l'esthétique du vidéoclip, par exemple, fonctionne là-dessus...

Oui. Ça nous donne d'ailleurs tout ce cinéma plus ou moins inspiré de la bande dessinée. Il peut y avoir des résultats formidables, comme dans le passé avec des cinéastes aussi différentes qu'Eisenstein ou Hitchcock, par exemple. Mais ma démarche ne se situe pas à ce niveau. Si l'on veut parler de généalogie, de tradition, ma méthode de travail se rapproche plutôt de Renoir. Ma première préoccupation depuis *Hôtel des Amériques*, concerne d'abord les acteurs. Ensuite, je cherche à trouver comment visuellement je peux donner le plus de pugnacité, le plus de force possible à une scène.

On a l'impression que vous arrivez sur un tournage avec quelques éléments préétablis et qu'ensuite vous élaborez un film avec toute l'équipe, et ce jusqu'au montage...

Oui, ce qui me vient aussi de Renoir. Effectivement, j'aime l'idée de laisser la porte ouverte à l'inattendu... En même temps, je crois qu'il y a quelque chose d'inséparable entre la vie et le mouvement. Pour moi, être vivant c'est être en mouvement. J'ai besoin que le mouvement soit toujours présent...

Est-ce à dire qu'il y a chez vous une recherche de la vie à travers le cinéma et du cinéma à travers la vie? Qu'est-ce qui vient en premier?

Je ne sais pas ce qui vient en premier. Je sais que le cinéma est pour moi un moyen d'essayer de comprendre les gens, d'essayer de comprendre le monde. Je dirais presque de parvenir à l'aimer ou à l'accepter. Il y a une part de déchiffrement... si on peut considérer le cinéma comme un instrument... Bref, le cinéma fait partie de la vie, en tout cas de ma vie. Mais il n'y a pas de substitution possible entre la vie et le cinéma.

Un se nourrit de l'autre...

Le cinéma a besoin de la vie. Ça c'est sûr. Est-ce que la vie a besoin du cinéma? C'est peut-être moins sûr... Je ne sais pas... C'est Jouvet, je crois, qui disait qu'il fallait mettre de la vie dans l'art et de l'art dans la vie. D'une certaine façon, la question de l'art, qui fait converger tous les arts, est la question de l'art de vivre. C'est selon moi la seule question intéressante... qui doit rester une question... ■