

## 24 images

24 iMAGES

# Jacques Nolot Entretien

Janine Euvrard

Numéro 95, hiver 1998–1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24312ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Euvrard, J. (1998). Jacques Nolot : entretien. *24 images*, (95), 36–42.

# Jacques Nolot

Une des plus belles surprises de l'année est sans conteste cet *Arrière pays* de Jacques Nolot, première réalisation d'un homme d'abord connu comme scénariste et comédien. Attachant et émouvant, malgré son apparente sécheresse, *L'arrière pays* vient nous chercher au plus profond de nous-même. Ainsi, rencontrer Jacques Nolot donne l'impression d'une adéquation parfaite entre le film et l'homme: il arrive, commande un chocolat maison, allume une cigarette. Il parle... Il parle en vous regardant dans les yeux, vous prend et ne vous lâche plus, comme dans son film vous prend la séquence de la toilette mortuaire de la mère, dont on ne peut détourner les yeux. Il donne le sentiment de tout dire de lui, y compris son désarroi; avec simplicité, humour et humanité.

## ENTRETIEN

PROPOS RECUEILLIS PAR JANINE EUVRARD

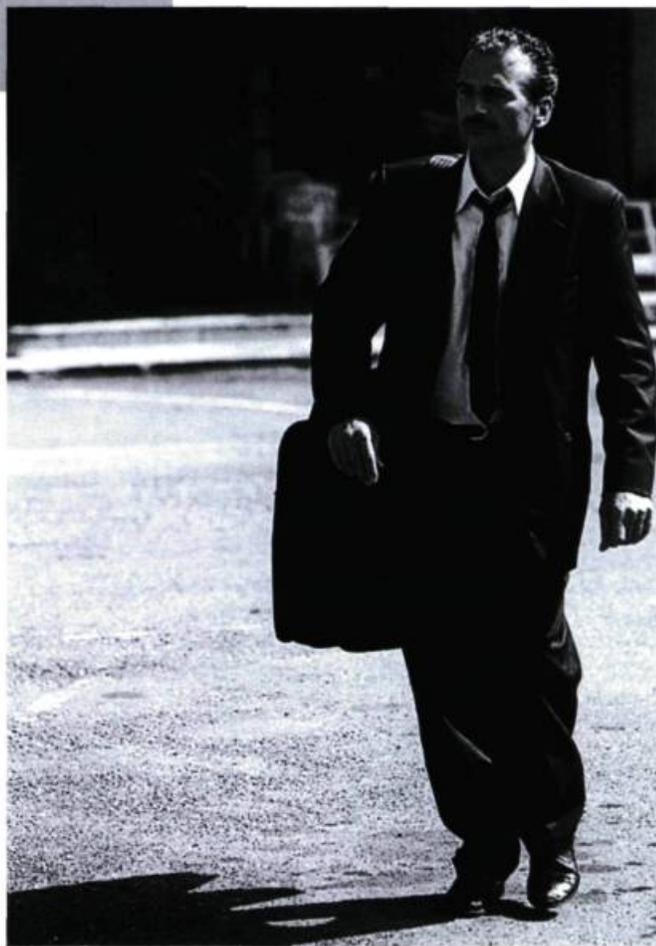
**24 IMAGES:** Avec *L'arrière pays*, votre premier long métrage, vous entrez dans la cour des réalisateurs mais avant cela, il y a eu Jacques Nolot acteur dans sept films de Téchiné, deux de Paul Vecchiali. Vous avez travaillé aussi avec Danièle Dubroux et Claire Denis. Pouvez-vous me parler de votre «vie» d'acteur?

JACQUES NOLOT: Ma vie d'acteur, je ne sais pas trop ce que cela veut dire. En tout cas, je «fais l'acteur».

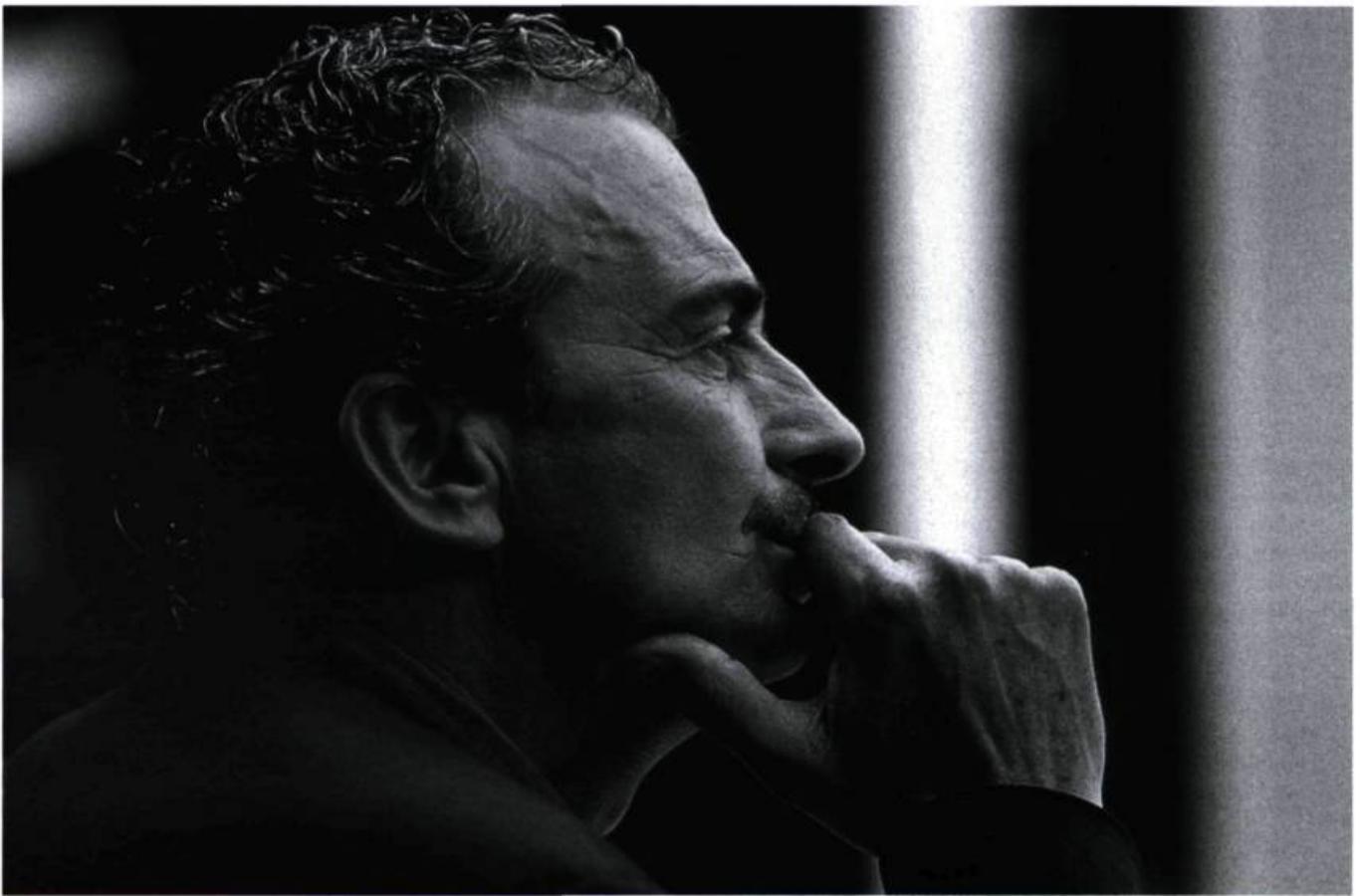
**Vous avez donc démarré en «faisant l'acteur», qu'est-ce donc pour vous?**

C'est justement ne pas faire... J'ai un rapport difficile avec le métier d'acteur. Je dis ça maintenant, pas quand j'étais jeune: je n'avais pas le même regard sur la profession. Je trouve les acteurs un peu trop professionnels, c'est-à-dire qu'ils ont souvent beaucoup de tics, une technique professionnelle, une déformation, une psychologie qui se retourne contre eux. Je me demande comment il est possible d'acquiescer, comme acteur, un certain métier sans en avoir les inconvénients. Aussi, je ne me considère pas comme un acteur, mais davantage comme un personnage. Si je ne me retrouve pas en tant que personne dans un rôle, je refuse la plupart du temps. Cela vient, je crois, d'une enfance un peu contrariée, qui fait que très jeune j'ai mêlé l'être et le paraître. J'étais un peu obligé de jouer, de me former une carapace pour être comme les autres. J'ai dû jouer, enfant, ce qui fait que pour moi la vie c'est du jeu et le cinéma, c'est justement ne pas jouer. C'est être.

**Vous avez écrit plusieurs scénarios pour André Téchiné, tirés de vos propres pièces, ceux de *La Mationnette*, de *Café des Jules*, de *J'embrasse pas*. Quelle place l'écriture tient-elle dans votre vie?**



Jacques Nolot... sur les traces du passé.



Jacques Nolot.

Une place très importante, la plus importante. Ma seule vérité, si vérité il y a, est dans l'écriture. Avant, il y avait beaucoup d'inconscient dans ma façon de fonctionner; maintenant, avec l'âge, il y en a un peu moins, je suis davantage conscient de mon inconscient. L'écriture est venue en 1981, à la suite d'un divorce qui a été pour moi quelque chose de très violent et d'extrêmement suicidaire. J'ai alors écrit *La Matiouette*. Non, je n'ai pas vraiment écrit... J'ai dit *La Matiouette* en improvisation devant des copains; j'ai donc joué cette pièce. Ce qui est intéressant dans ce que j'écris, si j'ose dire, c'est qu'il y a une continuation. Ainsi, il y a *J'embrasse pas*, qu'a tourné André Téchiné. (Je n'ai pas pu le tourner moi-même parce que le sujet était trop difficile, et qu'on ne me faisait donc pas confiance, mais je n'ai pas eu de problèmes d'amertume par rapport à ça.) C'est l'histoire d'un jeune garçon qui part de chez lui à dix-sept ans. Dans *La Matiouette*, on retrouve le même personnage qui revient chez lui à trente-cinq ans, et il y a une confrontation entre les deux frères. Après, il y a eu *L'arrière pays*, où le même personnage retourne encore dans son village natal, à cinquante ans, pour la mort de sa mère. *Le café des Jules* montre un peu le milieu où il a vécu dans son enfance.

Je n'aurais jamais pensé écrire. Je ne sais pas écrire, je n'ai jamais été à l'école, j'ai quitté à quinze ans et je suis venu à Paris à seize ans. Enfant, on écoute les adultes qui vous disent: «Jamais je n'aurais pensé faire ça, faire tel métier». Moi je me demandais ce que j'allais bien pouvoir faire et ça a été dur, vraiment. Aujourd'hui, je mène une vie toujours en fonction de l'écriture, pour la propulser. J'écris un peu comme un peintre, toujours dans un état de transe, la nuit, mal, mais bien dans ce mal d'être. J'ai toujours un crayon, un papier dans la voiture avec moi, et je mène une vie privée un peu

différente de ce qu'elle est quand je n'écris pas, où je me préserve pour l'écriture.

Je fais tout pour casser la sécurité, affective ou matérielle, ou le confort, parce que je trouve que ce n'est pas «propulseur» pour moi. Mon mal d'être, à un moment ou l'autre, amène l'écriture. C'est embêtant de dire cela, parce que c'est à chaque fois une séparation, une mort, un deuil qui précède l'écriture; alors je suis un peu inquiet, parce que je me demande qui va mourir autour de moi pour que je puisse écrire, ça me gêne un peu. L'écriture est quelque chose que je privilégie beaucoup dans ma façon de vivre; c'est, je crois, le seul moment où je ne triche pas.

***Avec La Matiouette et J'embrasse pas, vous étiez déjà dans le processus autobiographique. Vous arrivez, je crois, à la cinquantaine, et voilà L'arrière pays — où il y a aussi un élément autobiographique — que vous tournez vous-même. Pourquoi?***

Au départ, je ne voulais pas le tourner moi-même. Il y a eu trois phases. J'ai rencontré Louis Gardel, qui travaille au Seuil. Il a été assez... je n'ose pas dire fasciné, mais intrigué par ma façon de raconter mes histoires, et il m'a dit: «Pourquoi n'écrivez-vous pas un roman? Je peux vous aider, si vous voulez.» Comme je ne fonctionne pas du tout en rapport avec l'argent, le matériel, je dis toujours non. J'essaie d'écrire de mon côté, et de vendre ensuite ce que j'ai écrit. J'ai donc commencé à écrire une soixantaine de pages d'un roman, qui était très mauvais, nul, et mes amis m'ont dit: «Mais tu es fou, tu ne peux pas parler de toi comme ça, c'est très négatif, très masochiste», ce que je suis un peu par ailleurs... Parti de ça, ce n'est qu'à la suite de la mort de mon fils adoptif que j'ai scénarisé ces soixante pages en trois semaines pour Claire Denis. Une amie a tapé ce

texte pour moi — parce que j'écris à la main — et je me suis trouvé piégé. Je ne voulais pas le tourner moi-même, je voulais simplement «faire l'acteur» en me disant: «Je serai tranquille, peignard, bien payé», certainement mieux payé que pour les trois postes que j'ai cumulés sur ce film-là. Mais Claire avait beaucoup de projets, m'a un petit peu laissé tomber... Agnès Godard, Danièle Dubroux m'ont dit: «Jacques, tu as déjà fait un court métrage. Ose, vas-y, fonce!» Et j'ai osé... À partir du moment où je dis oui, les défis ne me font pas peur. Le plus dur pour moi est de me lancer et il est vrai que je dis souvent non. Donc, après avoir dit oui, les choses ont été relativement faciles. C'est un film à petit budget, d'où la liberté que j'ai pu obtenir; quand on lisait le scénario et qu'on me voyait, on comprenait très bien les personnages, très bien que c'était normal que je le joue et très bien que je veuille le faire avec des acteurs non professionnels; c'était un plus pour l'histoire.

*Il y a dans L'arrière pays une distance, une neutralité devant ce retour à Marcillac, devant la mort de votre mère, devant tout ce que vous apprendrez, qui rend ce film si fort et si émouvant. Comment arrive-t-on à prendre un tel recul face à sa propre histoire?*

On a la chance, dans ce métier, de pouvoir être un peu spectateur de tout ce qui se passe, d'être toujours dans une sorte de présence/absence. En tout cas moi, je suis très spectateur en raison de cette enfance dont je parlais au début, et en raison aussi de cinquante ans d'une vie pas facile. Trois pièges me guettaient en rapport avec ce scénario: la sensiblerie, l'égoïsme et le narcissisme. Je me suis dit: «Surtout pas ça!» J'étais très bien entouré par Agnès Godard et Gisèle Morand qui étaient d'accord sur la nécessité d'éviter même la sensibilité qui allait devenir de la sensiblerie. D'où le recul nécessaire. Il est vrai que je me suis inspiré de ma propre expérience, de la mort de mon père et de ma mère pour écrire cette histoire; j'ai mis les deux morts ensemble. Je ne fais presque que reproduire ce que j'ai vécu dans ces moments-là, parce que j'ai aujourd'hui, à cinquante ans, une maturité qui me donne ce recul, puisque ma mère dans le film est plus âgée qu'elle n'était dans la réalité. Il est vrai aussi que je ne voulais montrer à mon père aucune émotion, parce que nous nous préservions autant l'un que l'autre. Il faut dire que l'apport des non-professionnels, avec l'accent du Sud-Ouest qui dédramatise toute situation par ce côté chantant des voix, donne aussi du recul, et que les dialogues étaient très écrits, avec souvent, comme vous avez pu le remarquer, quand il y a des poussées de forte émotion, un dialogue qui vient casser cette émotion par la dérision. Par exemple, au moment où on prépare le corps: «Quel est le con qui a enlevé sa montre?», «Eh! t'as fini la bouteille», «Les draps sont à l'envers» sont des remarques qui viennent couper l'émotion, parce que je me disais à ce moment-là: «Ça n'est pas possible, on va tomber dans un peep-show!»

*Vous avez choisi des acteurs non professionnels, des gens de Marcillac. Pourquoi?*

J'ai un rapport difficile avec les acteurs professionnels. Mais trouver des gens âgés, avec un vrai accent, était compliqué pour moi.



## L'arrière pays

de Jacques Nolot

### LE SECRET DU REGARD

PAR ANDRÉ ROY

**L'**arrière pays est un premier long métrage étonnant dans la mesure où, pour une première œuvre, Jacques Nolot réussit là où la plupart échoue, c'est-à-dire à être des auteurs cinéastes responsables à 100 pour cent du regard que pose le spectateur sur leurs films. Cette fiction si profondément enracinée dans la vie de Nolot (voir l'entretien), qui aurait pu faire appel à l'autobiographie comme objet de chantage — soit d'exiger l'indulgence du spectateur, de l'émouvoir obliquement en oblitérant la matière filmique —, est tout le contraire d'une œuvre fermée sur elle-même et complaisante. Le film ne nous concède rien, car il est tout entier mû par une pudeur violente — mais sans être narcissique —, donnant, grâce à sa mise en scène, une place irréductible, difficile et instable au spectateur. Grand savoir de Jacques Nolot qui, par l'emplacement de la caméra, par la nature et la composition des plans et leur articulation, retrouve cette science de la mise en scène que possédaient superbement des auteurs «classiques» comme Alfred Hitchcock et Fritz Lang. Qu'est-ce que la mise en scène au cinéma, sinon ce regard qui organise notre vision et nous permet de voir ?

La puissance de cette mise en scène est exemplaire dans la séquence de la toilette de la mère de Jacky morte. Tout le rituel est enregistré d'une manière réaliste, sèche, sans aucun apprêt. Le corps vieilli de la mère repose sur le lit, nu, manipulé rudement. La scène est filmée dans des plans se situant entre le plan demi-ensemble et le plan amé-

J'ai vu beaucoup de professionnels de la région, mais cela m'a confirmé qu'il fallait que je prenne des non-professionnels. Il est vrai aussi que je n'ai pas pensé du tout au public: le résultat pouvait être mauvais, ça ne me dérangeait pas. Par contre, je ne voulais pas, à ce moment-là, que les gens qui joueraient appartiennent à mon enfance, c'est le destin qui l'a voulu autrement. Le film s'est fait comme un dû, comme un devoir, comme si j'étais obligé de le faire. J'ai rencontré des gens qui ne voulaient pas le faire, des gens qui voulaient le faire, et j'ai dû être très adroit, très malin, à la limite de l'hypocrisie par moments pour les amener petit à petit à moi, pour reproduire ma propre identité. C'est un film identitaire. Au départ, je leur disais que c'était un documentaire, des photos, que je n'étais pas sûr que le film se ferait. Eux n'y croyaient pas, ils disaient: «Le petit devient mégalomane», beaucoup ont dit «oui» en pensant que le film ne se ferait pas. J'ai tellement travaillé avec eux, à table pendant deux mois à répéter simplement le texte. Je n'ai jamais dit: «Moteur!» ni «Coupez!» pendant le tournage pour être au même niveau qu'eux, à leur diapason, pour qu'ils n'aient pas l'impression d'être sur un plateau de cinéma, et je crois qu'ils ont oublié qu'ils y étaient. C'était extraordinaire! J'en étais jaloux d'ailleurs, ils étaient tellement vrais! Je me servais de cette simplicité, de cette maladresse si vous voulez. Ils ne posaient aucune question. Presque inconsciemment (ils ne sont pas si inconscients que ça non plus, mais...) ils connaissaient toute l'histoire, et comme ils en apprenaient encore plus sur ma propre histoire, je n'avais pas besoin d'expliquer, ils comprenaient tout. Ils se sont donc intégrés dans cette histoire, qui m'appartient mais qui est aussi la leur, avec une telle naïveté, avec une fraîcheur et une simplicité dont je me suis servi. Cela donne quelque chose de plus à l'émotion, au non-dit et au silence.

Le repas en famille. Jacques, derrière son père.



**Qu'est-ce qui vous a déterminé à jouer dans votre film? Est-ce très courageux ou très inconscient de votre part, pour un premier long métrage dont le scénario est si personnel?**

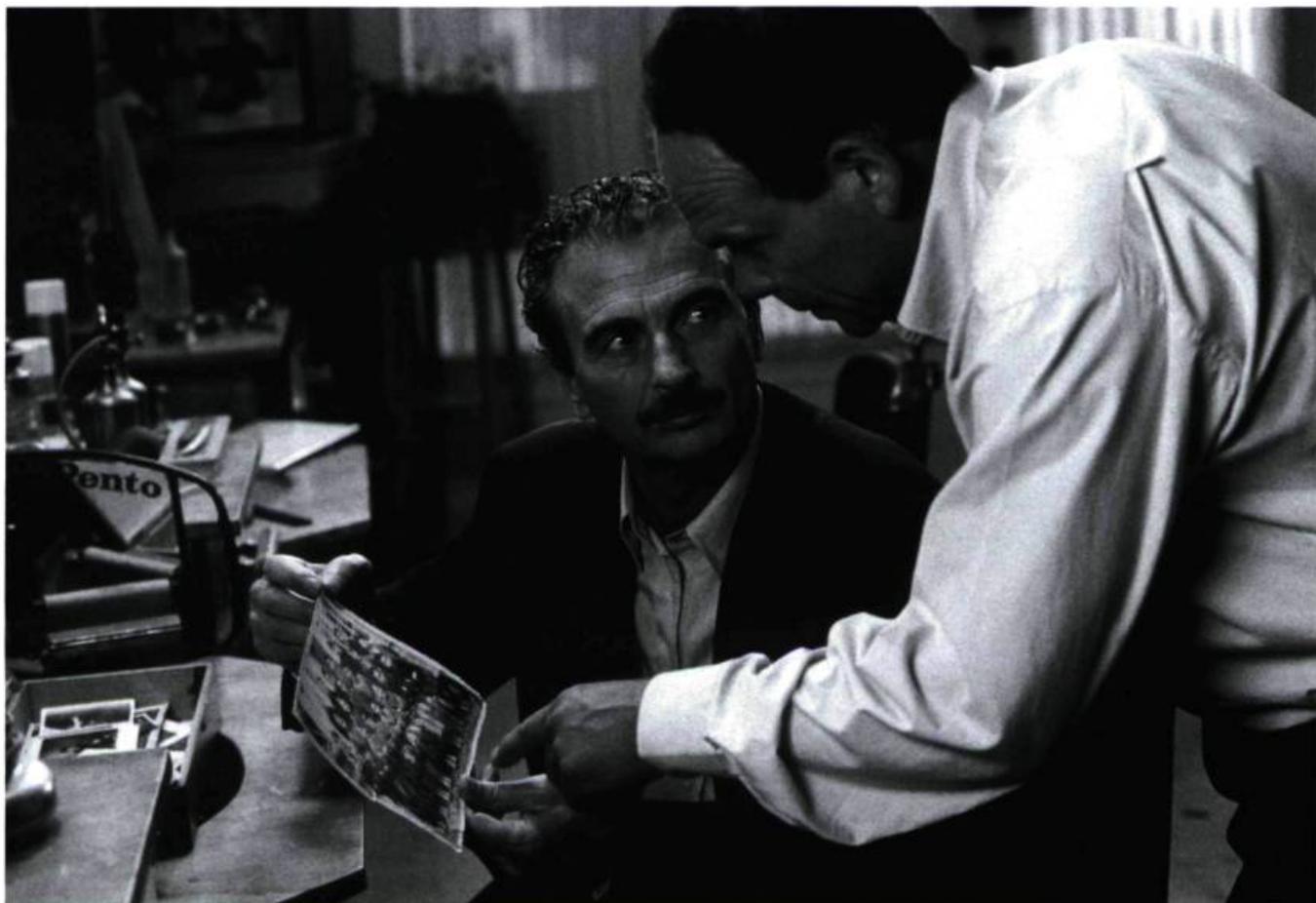
Eh bien, j'ai été, là aussi, malin parce que je n'avais pas beaucoup de texte, il y a beaucoup de silences, j'étais spectateur... En tout cas, je ne voyais personne d'autre pour interpréter le personnage. André Téchiné me disait: «Tu es fou de jouer, tu ne vas pas pouvoir...», mais la peur et le défi étaient pour moi un plus. Je me disais: «Je n'ai pas besoin de travailler comme acteur, je vais tellement être mal de faire tout ça que ça va nourrir le personnage, même si je ne crois pas à ma façon de jouer». Il y a même des moments où je suis un peu dyslexique, je bouge maladroitement, et c'était bien, parce que je me disais que c'était le malaise de cet homme qui revient, et que j'allais savoir utiliser tout cela. Donc, je trouve que plus j'ai peur, mieux c'est.

**Vous filmez la mort de la mère avec une précision presque chirurgicale; le spectateur est pris sans moyen d'y échapper. Comment avez-vous conçu cette scène et comment avez-vous dirigé la comédienne, qui n'est pas une professionnelle et qui a été, de plus, une amie de votre mère?**

Tous connaissaient mes parents... Je ne les ai pas tellement fait travailler, je les ai utilisés. J'ai su les diriger, de manière à les laisser faire... André Téchiné a une belle phrase à ce sujet qui dit: «Au cinéma, on est travaillé, au théâtre on travaille», et c'est vrai que je me suis servi de leurs corps, de leurs voix, de l'accent et de leur maladresse.

À partir de là, je leur faisais dire le texte à la table, et je les retenais, leur demandais d'être plus lents; c'était tout ce que je disais.

Il y a une phraséologie très singulière au Sud-Ouest que je maîtrise, je crois, assez bien dans mon écriture. C'étaient des mots qui allaient parfaitement dans leur bouche, donc ils n'ont pas eu de mal. Cette dame qui fait ma mère est une personne que j'aime beaucoup et que j'ai vue quand j'étais enfant: elle tient un restaurant. Elle a connu ma mère, et je crois qu'elle a eu l'intelligence de comprendre l'importance qu'avait pour moi la scène de la mort. Je crois qu'une comédienne professionnelle aurait refusé cette scène, ne serait-ce que pour son image. Cette femme, elle, n'avait pas d'image, elle a donc compris, elle m'a simplement dit qu'elle aurait préféré que je prenne une femme plus belle, plus jeune, et elle m'a dit: «Tu sais, Jackie, les médecins me voient tellement souvent nue, pourquoi pas?» C'est tout ce que ça représentait pour elle. Elle a eu beaucoup d'humilité et d'intelligence, je pense, et je l'ai amenée là par amour, simplement par amour pour le passé, pour ma mère, pour moi, mais aussi pour l'intelligence de l'histoire. Ils ont tous été très proches de moi, parce que j'étais proche d'eux aussi, et il y a une sorte de lien étroit qu'ils n'ont pas pu me refuser.



Quand la mémoire refait surface. Jacques (Nolot) et son frère (Christian Sempé).

**Le film est composé en quelque sorte de trois chapitres...**

Absolument. La première partie, pour moi, c'est la lenteur, la peur de l'arrivée, où le personnage est en quelque sorte spectateur de sa propre histoire. Dans le deuxième volet, il se trouve confronté à son passé, à ses origines, à la méchanceté, à tous les non-dits, mais aussi à ces souvenirs qui reviennent, toute son enfance, tout ce mal de vivre des autres et de lui-même qui revient malgré lui. Le troisième volet est celui où je ne savais pas comment parler de mon personnage. J'avais peur qu'il soit trop en retrait, trop intelligent par rapport à l'arrière-pays, trop juge, qu'il semble se moquer de la province. On n'a pas le droit de se moquer de la province, car ce qui se passe en province se passe partout. Ce n'est pas seulement mon village, c'est dans tous les villages, et à Paris, il y a la même chose, par l'indifférence, peut-être: on sait moins de choses, mais il y a une violence autre... Donc, je ne savais pas comment parler de mon personnage, et c'est pourquoi je l'ai impliqué davantage et que j'ai mis de la musique à la fin. Le personnage est plus léger, plus ouvert, plus offert aussi; il s'ouvre davantage aux autres parce qu'il prend contact avec d'autres gens du village, un copain d'enfance, son demi-frère (et il découvre que son père n'est pas son père), des gens qui sont à l'extérieur de la famille. Ensuite, il se paie un gigolo: je voulais mon-

trer, sans le dire par des mots, quelle vie il pouvait avoir à Paris, comment il vit, cet homme, pourquoi il a une relation dans un bar. Et puis, je finis sur cette jeune fille qui ouvrait aussi le volet: c'est l'espoir, c'est peut-être elle, le changement. Là, je crois que je rêve un peu... Disons que demain, c'est elle, et lui s'en va; il ne part pas il fuit, d'où le plan accéléré de la fin. Il part très vite parce qu'il a peur aussi, il est lâche. On ne sait pas s'il reviendra ou s'il ne reviendra pas, mais à ce moment-là, lui pense qu'il ne reviendra pas. Il part vite parce qu'il n'en peut plus.

**Parlez-moi un peu plus du copain, le père de la jeune fille. C'est un personnage important dans la troisième partie du film. Pourquoi cette question qu'il vous pose: «Est-ce que tu as couché avec ma fille?»**

On me pose en effet souvent cette question; ça, c'est inventé pour des lois scénaristiques: je ne savais pas comment amener la différence particulière du personnage sans le dire explicitement. J'ai donc amené une fille d'abord pour montrer que je trouve les femmes beaucoup plus fortes que les hommes: elles ont moins de comptes à régler avec leur féminité que les hommes avec leur masculinité. J'aimais bien l'idée que tout le monde soit mort aussi. Vous avez remarqué que les enfants de la photo d'école sont tous partis ou morts,



Avec son père (Henry Gardey).

de même que la mère de la fille est morte aussi, parce que je voulais que le père dise: «Je suis un peu les deux à la fois, un peu le père, un peu la mère», d'où la réponse: «Tu as toujours été ambigu». C'est simplement pour ça que j'ai mis cet homme: pour amener l'histoire de ma différence. Quand il demande après: «Est-ce que tu as couché avec ma fille?», il y avait là deux idées pour moi. La première, c'est qu'il est possessif, jaloux que sa fille ait pu avoir une aventure avec son copain d'enfance — parce qu'elle mène la vie qu'elle veut dans des boîtes et il n'est pas au courant. La deuxième raison c'est que personne au village ne veut croire que mon personnage est pédé. Ils sont tellement machos que même si vous dites que vous êtes la reine des folles, jamais ils ne vous croiront pour ne pas, eux, être remis en question sur leur propre virilité. Ils ne veulent tellement pas me voir comme je suis, un copain d'enfance. Encore maintenant, quand je dis à des copains du village, qui sont hétérosexuels, que je suis amoureux, ils me demandent tout de suite: «Elle a quel âge?» et que je réponds: «Non, c'est un garçon», ils n'y croient pas, ils ne veulent pas y croire. Comme mon personnage ne fait pas trop «folle», ils se persuadent que je ne suis pas homosexuel, donc le père demande: «Tu as couché avec elle?»

**Pourquoi ces plans sur les hanches des garçons dans la séquence de taoumachie, où vous soulignez d'un trait tellement appuyé?**

Je me suis un peu piégé... Au départ, c'étaient les corridas que je trouvais beaucoup plus suggestives, avec les pantalons des toréadors très moulants, mais il n'y a pas de corridas dans ma région. J'ai donc respecté les us et coutumes de la région et j'ai filmé les courses landaises. Je voulais montrer les courses landaises avec leur appareil, vestes en or, mais les pantalons n'étaient pas assez moulants, et j'ai un peu appuyé par le cadrage. Je voulais aussi montrer la frustration de cet homme de cinquante ans qui était malade enfant, qui ne jouait pas au rugby, qui était sur la touche avec son petit

fanion — alors il est un peu la risée du village. Tout d'un coup, il rêve sur ces corps, sur ces mêlées qu'il ne peut pas découvrir lui-même puisqu'on lui interdit de jouer au rugby. Cet enfant de quinze ans était avant tout dans le désir. J'ai appuyé pour cette raison-là, et je me suis dit: «Après tout, je vous emmerde» — c'est affreux de dire ça. Mais on m'a bien imposé Emmanuelle Béart nue pendant quatre heures dans le Rivette que j'ai beaucoup aimé, pourquoi ne soulignerais-je pas un peu les corps et le désir, ou même les fantasmes, de ce jeune garçon de quinze ans? Mais je me suis piégé, parce que je voulais le monter beaucoup plus serré, en clip, mais au montage le hasard a fait que la musique correspondait complètement au mouvement des hanches dans les courses landaises, et si j'enlevais deux secondes je n'avais plus ma musique qui faisait «Olé!» au moment où le personnage tournait ses fesses pour échapper aux cornes. Je me suis piégé, je me suis dit: «Merde! c'est trop long» et puis: «Fais-toi plaisir, revendique ça, c'est le désir du jeune homme. Après tout, on te montre les chartes, pourquoi ne montrerais-tu pas des queues et des culs?» Je me suis fait égoïstement plaisir!

**Après J'embrasse pas et La Matiouette, avez-vous bouclé la boucle avec L'arrière pays? Avez-vous fini de raconter des choses aussi proches de vous?**

Je n'en sais rien... Ça ne sera jamais fini. Ce film a déplacé les choses et je ne sais pas où je vais, je suis embêté. J'ai écrit deux pièces... mais je suis un peu perdu, comme le personnage du film... Je ne sais même pas si je ferai un autre film. Tout le monde me demande cela. J'ai peur, parce que ç'a été les plus beaux jours de ma vie, et je ne sais pas du tout si j'ai envie de recommencer. En même temps je mens un peu, parce que je vis en ce moment une relation affective très forte avec quelqu'un qui est porté sur le masochisme et sur la schizophrénie, et la pathologie de ce garçon me fascine. Mais je suis en train de me demander si je ne vis pas cette relation, qui est très douloureuse, où il y a peu de joie, avec une arrière-pensée. Je suis un peu inquiet. Ce sera peut-être mon prochain sujet, mais je ne sais pas si j'aurai l'intelligence... l'intelligence du propos. C'est un sujet très difficile, un peu sur le ghetto homosexuel, et je ne veux pas en parler comme *Pédale douce* ou *La cage aux folles*. Je ne veux surtout pas qu'on puisse se moquer ou alors donner bonne conscience aux hétérosexuels...

Je ne l'ai pas formulé aussi clairement, mais je ne cherche jamais les sujets: ce sont eux qui viennent à moi. C'est une différence qui me distingue des professionnels dont le métier est justement de les chercher. C'est un tel mal d'être qui fait naître un sujet que c'est plutôt quand ce sujet me ronge tellement qu'il finit par s'imposer à moi comme une obligation. Alors, je ne peux pas faire autrement que de le sortir de moi. ■

*Paris, octobre 1998.*