

Entretien avec Olivier Assayas

Marie-Claude Loiselle

David Cronenberg
Number 59, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23320ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

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

[Explore this journal](#)

Cite this document

Loiselle, M.-C. (1992). Entretien avec Olivier Assayas. *24 images*, (59), 53–56.

Entretien avec OLIVIER ASSAYAS

*Propos recueillis
par Marie-Claude Loisel*

Membre du comité de rédaction des Cahiers du cinéma de 1980 à 85, coscénariste sur quelques films dont deux d'André Téchiné (*Rendez-vous* et *Le lieu du crime*), il passe définitivement à la réalisation en 1986 avec son premier long métrage, *Désordre*, chaleureusement accueilli par la critique. Observateur passionné d'une jeunesse douloureuse et des tourments de la vie affective, Olivier Assayas fait partie de cette famille éclatée et fort peu peuplée des jeunes cinéastes qui osent encore s'engager à contrevent au-dessus du vide où s'engloutit le cinéma depuis dix ans.

24 images: *On remarque en ce moment, autant dans le cinéma européen que dans le cinéma indépendant américain, l'apparition de personnages paumés. Percevez-vous ainsi les personnages de *Paris s'éveille* ?*

Olivier Assayas: Non, pas du tout ! Les deux personnages principaux de mon film ont 19 ou 20 ans, un âge où les certitudes que l'on a sont souvent pires que les doutes. Louise et Adrien sont dans une situation un peu exceptionnelle puisqu'ils sont libérés de la pression d'une famille, ce qui leur évite une sorte de déterminisme social qui les mettrait sur une voie précise. Ils sont également délivrés de ce que la société, à différentes périodes, a pu concevoir de structures initiatiques à la vie adulte. Ils cherchent leur place dans une société qui n'a pas d'idéologie, pas de religion, et d'une certaine façon, pas de valeurs morales. Nous sommes dans les années 90, nous venons de traverser les années 80, qui est une époque de matérialisme terrible, de croyances en des valeurs de réussite, d'argent, choses qui ne sont pas transmissibles, et surtout, impossibles à adopter à un âge où l'idéalisme compte tellement. Les personnages de mon film se trouvent déchirés entre cet élan vers l'absolu et des circonstances qui les contraignent à chercher leur destin.

J'aurais tendance à dire que cette fascination pour la marginalité qui fait retour dans le cinéma contemporain n'est rien d'autre qu'un refus de la société. Je n'ai pourtant aucune attirance pour la marginalité bien que je n'aime pas cette société.

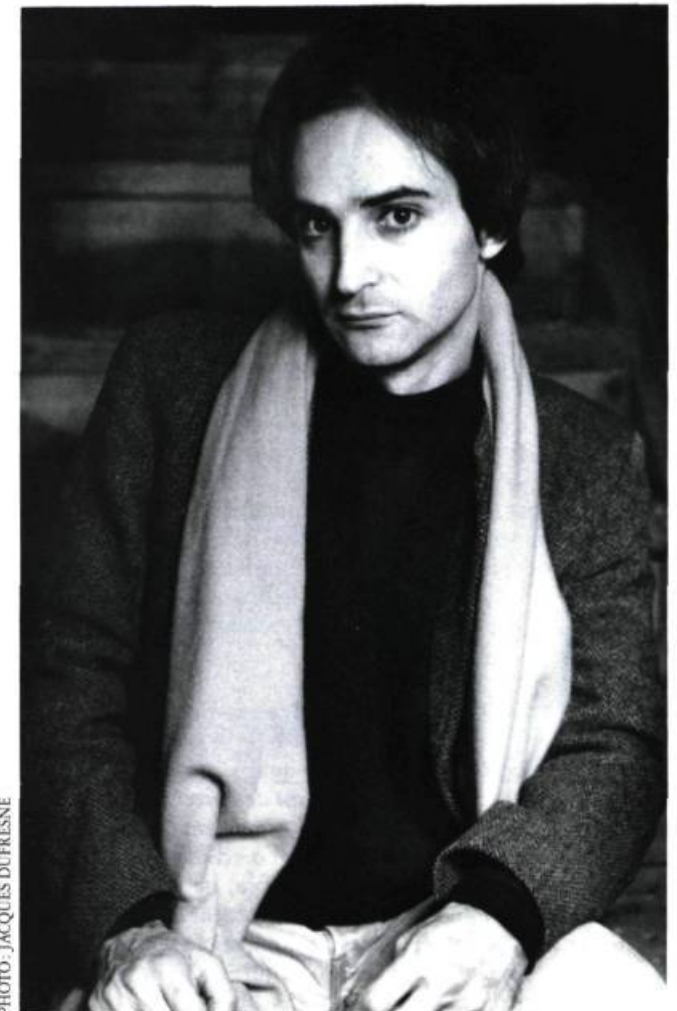


PHOTO: JACQUES DUFRESNE

24 images: *Si on ne peut pas dire que vos films soient marginaux, ils le deviennent cependant par le seul fait de ne pas chercher à reproduire des formules déjà éprouvées.*

O. Assayas: Selon moi, tout art, quel qu'il soit, a presque un devoir de subversion, de pointer ce qui est douloureux dans le système social. Il est plus que jamais essentiel d'avoir foi en des choses personnelles parce que je crois réellement qu'aujourd'hui, le salut moral de chacun est dans l'individualité ou, en tout cas, à l'extérieur de cette société qui n'a rien à offrir. C'est le sens que j'ai voulu donner à mon film et c'est aussi un peu ce que je lis entre les lignes des films de certains autres cinéastes.

24 images: *Pourquoi ce titre: *Paris s'éveille* ?*

O. Assayas: Au départ, ce film s'appelait *Zone* du titre d'un poème d'Apollinaire qui est aussi le premier très beau poème sur le Paris moderne. La présence de Paris était pour moi essentielle dans ce film. Je voulais montrer comment une ville se définit par des trajets, par une manière de circuler, géographiquement, mais aussi comment on la traverse socialement, de haut en bas. Mais je me suis rendu compte qu'il y avait un malentendu trompeur sur ce titre puisque les gens associent la zone à la banlieue, les gangs, etc. Comme cet élément existe déjà de façon très secondaire dans le film, je ne voulais pas prendre le risque qu'il prenne le devant de la scène. J'ai donc choisi le titre de *Paris s'éveille* qui

pour moi est lié à l'idée de jeunesse, de début de quelque chose; parce que 19-20 ans, c'est vraiment le matin de la vie à tous points de vues.

24 images : *Le scénario de Désordre s'était écrit en cinq ou six semaines. Écrivez-vous toujours aussi rapidement ?*

O. Assayas : J'ai écrit le scénario de *Paris s'éveille* en deux mois, ce qui n'a pas été le cas pour *L'enfant de l'hiver* qui a été un film beaucoup plus long, compliqué et douloureux à réaliser. Après cela, j'ai passé presque un an à travailler sur un film de commande qui ne s'est jamais fait parce que le producteur et moi n'arrivions pas à nous entendre sur les choix de comédiens et différentes choses que je considérais comme essentielles. J'ai alors ressenti une telle révolte contre ce temps perdu que j'ai voulu tourner très vite un film sur cette énergie accumulée qui allait se perdre. J'ai achevé rapidement le script à partir d'une ébauche de récit écrit quelques mois après *Désordre* et j'ai rencontré immédiatement un producteur qui, sans même avoir eu le temps de monter un financement, s'est lancé avec moi dans ce projet avec une fidélité et une solidarité exceptionnelles. C'est assez formidable de pouvoir travailler avec le sentiment que le producteur est un collaborateur qui a sa place dans l'équipe.

24 images : *On sent d'ailleurs une continuité beaucoup plus marquée avec Désordre qu'avec L'enfant de l'hiver.*

O. Assayas : Je crois effectivement qu'il y a une énergie assez semblable entre ces deux films. *L'enfant de l'hiver* était davantage imprégné de mélancolie. J'avais à tout moment l'impression de toucher à des choses intimes, difficiles, et ces choses-là se transmettent au film. J'ai donc eu envie, après ça, de renouer avec un univers plus tourné vers la vie, où l'air extérieur entre plus, où la société est plus présente, où les préoccupations matérielles des personnages existent. Toutes ces choses qui étaient présentes dans *Désordre* et dont je m'étais éloigné.

24 images : *Vous parlez de votre collaboration avec votre producteur; comment se passe la collaboration avec les autres membres de l'équipe sur le tournage ?*

O. Assayas : Tous les postes artistiques essentiels (directeur photo, monteur, direction artistique et costumes) sont occupés par des gens avec lesquels je travaille depuis des années. J'ai même fait des courts métrages avec Denis Lenoir qui est directeur photo et Luc Barnier qui fait le montage. Ainsi, ma méthode de travail est largement dépendante de cette complicité qui s'est établie entre nous au cours des années. On avance ensemble portés par une même conviction face au cinéma. J'écris dans mon coin de façon solitaire mais par la suite, l'état de préparation dans lequel j'arrive sur le tournage est totalement lié aux discussions, souvent passionnées, que nous avons eu avant le tournage. Il y a quelque chose d'alchimique qui se produit entre nous. Nous sommes arrivés à un moment où les choses existent sans avoir besoin d'être dites. Sur *L'enfant de l'hiver*, Denis Lenoir n'avait pas pu être présent durant la dernière semaine de tournage. Pour moi, ce fut un cauchemar.

24 images : *Vous avez l'impression que c'est perceptible une fois le film terminé ?*

O. Assayas : Oui, oui, tout à fait ! J'ai d'ailleurs coupé les trois-quarts de ces plans prévus au scénario pour ne garder que l'essentiel.

24 images : *Mais la façon dont chaque plan, chaque séquence sont filmés, la façon dont la caméra bouge est quelques chose qui existe au-delà d'une simple connivence avec une équipe puisqu'il s'agit là du style du cinéaste et de ce qui permet à un univers de prendre forme.*

O. Assayas : Ah oui ! Bien sûr ! Ces choses-là relèvent de ma relation avec l'espace, avec un lieu et du travail que je fais avec les comédiens autour de leurs déplacements. Pour ce qui est du découpage, j'ai absolument renoncé à faire des croquis, comme je le faisais encore un peu au moment de *Désordre*, pour ne plus concevoir mes films que de façon musicale. Je pense l'enchaînement des plans en terme de structure rythmique en me disant : «là ce sera un plan-séquence, là une série d'échanges de regards, un système de champ contre-champ, de nouveau un plan-séquence», etc. Cette musicalité passe par le mouvement qui est ma manière d'accompagner les sentiments, l'émotion des personnages. C'est ce qui pour moi décrit le mieux ce qui se passe à l'intérieur d'eux. Tout ça, ce sont des choses que l'on découvre soi-même de façon tout à fait empirique.

24 images : *Au moment où vous arrivez sur le tournage, chaque plan est déjà défini de façon très précise ?*

O. Assayas : Chaque plan est défini mais comme il y a généralement beaucoup de mouvements de caméra, l'on doit trouver, Denis Lenoir et moi, la meilleure façon technique de donner forme à ce désir de départ. Par contre, au moment de la prise, je ne travaille qu'avec les comédiens. Il n'y a plus que cela qui compte et je sais que Denis est aussi extrêmement attentif aux moments de vérité et à ce que les comédiens expriment. Jamais il ne privilégiera la technique au détriment du jeu. C'est aussi lui qui est le premier spectateur du plan. Je peux voir que les choses se passent bien mais la seule certitude que je peux avoir par rapport à un plan, c'est ce que Denis m'en dira. Lorsqu'il me dit à la fin d'une prise : «C'était bien», je suis tranquille. Il est comme un autre moi-même.

24 images : *Vous faites peu de prises ?*

O. Assayas : Le moins possible. Je crois que ce qui se passe au moment d'une première prise, alors que le comédien découvre les mots à l'instant où il les dit, est quelque chose d'exceptionnel. La première fois ils vivent le texte, les autres fois ils le jouent. C'est pour cette raison que pendant les répétitions, je ne fais répéter que les déplacements puisque ceux-ci sont souvent acrobatiques et très précis. Mais tout cela est tellement fragile, tellement sur le fil qu'encore une fois, une confiance totale en celui qui est derrière la caméra est primordiale.

24 images : *Vous croyez à la direction d'acteur ?*

O. Assayas : Je ne crois pas à la direction d'acteur, je crois à l'attention portée aux acteurs. Je déteste d'ailleurs le mot «diriger». C'est comme dire : «Fais comme ci, ne fais pas comme ça». Je fais l'inverse de diriger les acteurs, je les regarde. Une fois qu'ils ont le texte, j'ai envie d'observer ce qu'ils vont en faire, comment ils vont s'en servir et le dépasser. J'ai envie de voir la vie, à travers eux, se glisser dans ce qui était un peu froidement écrit dans le scénario. Il faut aussi savoir les écouter et sentir, au même moment qu'eux, si les choses sont justes.

24 images : *Vous qui n'êtes pas passé par une école de cinéma et qui avez pourtant une très grande maîtrise de cet art, croyez-vous que le cinéma s'enseigne ? Peut-on montrer comment faire un plan ?*



Louise (Judith Godrèche) et Adrien (Thomas Langmann)





Louise et Clément (Jean-Pierre Léaud)

O. Assayas: Je pense réellement que ça ne s'enseigne pas. J'ai d'ailleurs des vues assez radicales à ce sujet. Ce qu'il est nécessaire de connaître des rudiments du cinéma n'excède pas ce qu'on peut comprendre en assistant à un tournage pendant quinze jours comme stagiaire; en autant que l'on sait ouvrir les yeux. Le reste est une affaire individuelle. Je trouve que la création passe essentiellement par une volonté de ne pas faire comme les autres et d'inventer soi-même sa façon d'appréhender le réel. Apprendre dans une école, c'est prendre des habitudes, c'est intégrer des règles, des formules, des façons de faire. J'ai évidemment vu beaucoup de films bien que je n'aie pas de véritable formation cinéphilique. Je ne suis pas de ceux qui à 15 ans étaient à la cinémathèque du matin au soir. Je me suis plutôt toujours méfié de cette idée de s'imprégner de cinéma pour faire des films. Même très jeune, j'ai toujours eu le sentiment que lorsque je ferais des films, ceux-ci devraient être nourris de quelque chose d'extérieur au cinéma. Évidemment, les premiers courts métrages que j'ai faits sont déplorables du point de vue technique mais progressivement, j'ai affiné ma façon de faire, j'ai découvert ce que j'aimais faire et comment j'aimais le faire. Je crois qu'en art, les seules choses qui vaillent sont celles que l'on découvre soi-même. De toutes façons, l'expérience des autres ne vaut rien pour soi dans la mesure où il faut faire soi-même les erreurs, mais également parce que les erreurs des autres peuvent être notre propre vérité. C'est pour cette raison que je ne veux pas non plus donner des conférences dans les écoles de cinéma. Je ne me sens pas l'autorité de dire à quelqu'un: «Il faut faire comme ci plutôt que comme ça» parce que ce qui pour moi est faux ou stérile est peut-être, chez un autre, le balbutiement de quelque chose qui, sur cette voie, sera formidable. Ce que, par dessus tout, je ne supporte pas ce sont les premiers films trop sages, trop appliqués: la copie de bon élève.

24 images: Si on ne peut pas enseigner comment faire un plan, il y a en contrepartie une sorte de naïveté à croire, comme beaucoup de ceux qui entrent dans les écoles de cinéma et qui veulent à tout prix tourner, que l'on peut faire un film sans s'être forgé une vision du cinéma; sans avoir décortiqué des films pour voir comment ils fonctionnent, ce qui marche, ce qui ne marche pas, etc.

O. Assayas: À l'IDEC (l'ex-FEMIS), il n'y a qu'une chose que je trouvais maligne dans leur façon de faire. Quand les étudiants arrivaient au premier trimestre de la première année, on leur donnait de la pellicule, une caméra et on leur disait de tourner ce qu'ils voulaient, sans leur donner la moindre indication. Comme ils étaient confrontés à ça pour la première fois, ils tournaient tous ce dont ils rêvaient, ce qui leur permettait de se purger de toutes les idées fausses qu'ils avaient accumulées. C'est comme une catharsis en fait. Une fois nettoyés de ça, ils se rendaient compte que ce qu'ils avaient tourné ne correspondait tellement pas à ce qu'ils avaient rêvé qu'ils comprenaient alors qu'il vaut la peine de se poser des questions et d'y répondre avant d'agir.

24 images: Et la théorie? Beaucoup de gens qui gravitent autour du cinéma la rejettent au nom d'un certain rapport direct aux choses, ce qui, en fait, dissimule mal une aversion pour tout ce qui touche la réflexion, taxée péjorativement d'élitiste.

O. Assayas: La théorie est vraiment une question vitale pour le cinéma, sauf qu'aujourd'hui, on se méfie effectivement de l'intellectualisme. Tout art se fonde pourtant sur une théorie, qu'elle soit formulée ou non. Lorsqu'on refuse la théorie, c'est encore de la théorie; c'est une théorie d'hypocrite. C'est systématiser sur l'absence d'idées. J'ai plutôt le sentiment contraire; à chaque fois que l'on fait un plan, on se confronte à un problème théorique. Celle-ci n'est d'ailleurs aucunement opposée à ce qu'il y a de plus fort, de plus sincère et de plus vivant dans le cinéma. Cézanne était un peintre pétri de théorie et de réflexion sur la couleur, sur la lumière, sur la façon d'approcher la matière, ce qui ne l'a pas empêché de faire la peinture la plus authentiquement vivante, sensuelle. Au même titre, le seul moment où j'ai eu le sentiment d'apprendre des choses sur le cinéma, ce ne fut pas en regardant des films ni en faisant des petits travaux subalternes sur des films lorsque j'étais très jeune, mais lorsque j'ai écrit des textes sur des questions qui me préoccupaient réellement. Lorsque j'ai ensuite commencé à faire des films, j'ai eu l'impression d'avoir à résoudre chaque jour les problèmes qui étaient précisément ceux dont je traitais lorsque j'écrivais sur le cinéma; sauf qu'au lieu d'avoir à écrire un article tous les mois, j'avais à me poser une question et à la résoudre dix fois par jour pendant cinquante jours. ■