

Bertrand Blier

Sylvie Gendron and Olivier Lefébure du Bus

Number 143, November 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50448ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gendron, S. & Lefébure du Bus, O. (1989). Bertrand Blier. *Séquences*, (143), 57–60.

BERTRAND BLIER

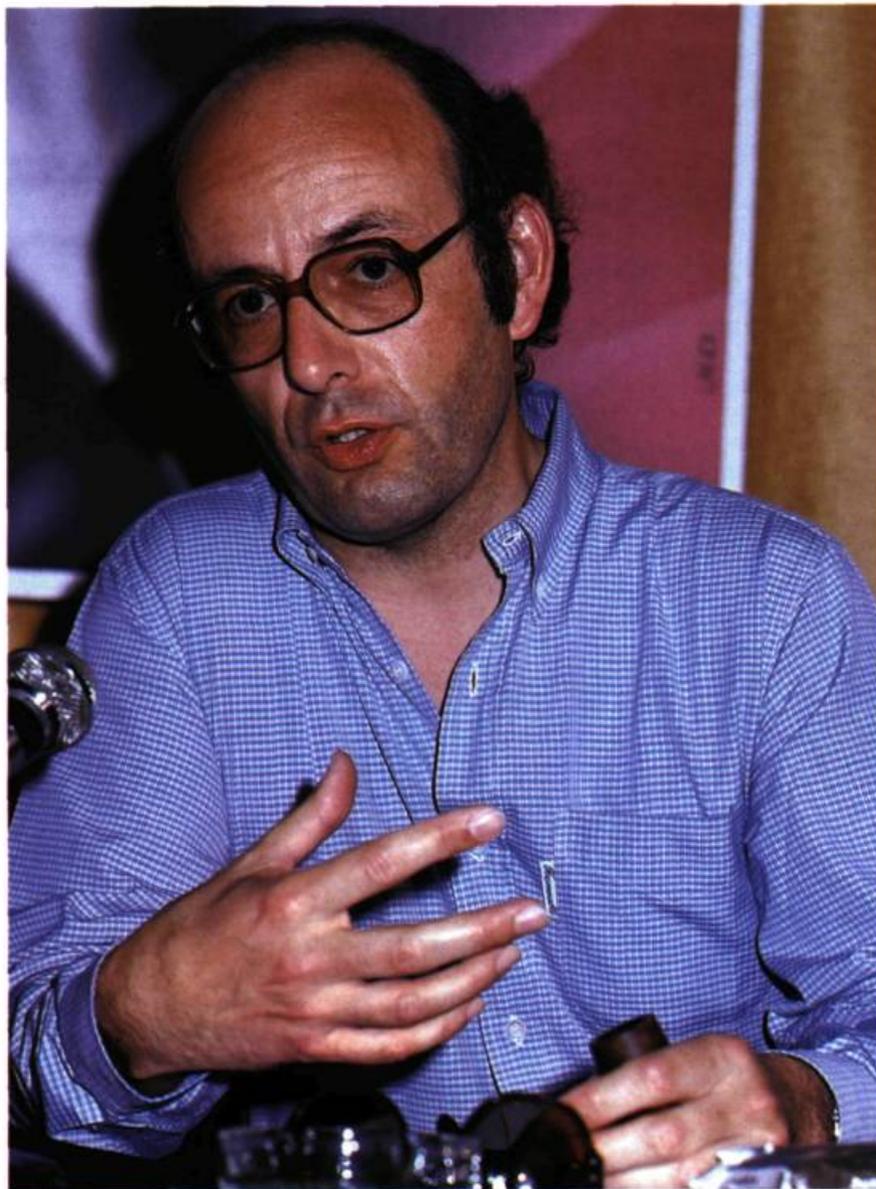


Photo Pierre DeCenuti

Bertrand Blier, personnage secrètement iconoclaste qui ne ressemble pas à ses films, est un cinéaste qui continue à surprendre et à dérouter après toutes ces années. Auteur à part entière, scénariste, dialoguiste, metteur en scène, romancier, il privilégie toujours une approche différente à ses oeuvres, pourtant semblables, quasi obsessionnelles et confondantes. Ses « grenades », comme il aime les appeler, et dont il s'amuse à éclabousser ses récits, ne sont pas des pétards destinés à provoquer, mais des explosions qui bousculent notre entendement de ce que doit ou devrait être un film. Trop de questions sans réponses nous titillent. Mais certaines amènent chez ce cinéaste des réponses inattendues qui relancent sans fin le débat et le questionnement. Ici, donc, quelques réponses qui feront peut-être avancer son histoire, tout en nous laissant sur notre faim. Blier nous parle. Nous cherchions l'essentiel, nous avons obtenu autre chose et plus encore. Surtout la satisfaction de ne pas être satisfait, donc de pouvoir chercher encore.

Sylvie Gendron et Olivier Lefébure Du Bus

FILMOGRAPHIE

1962: Hitler, connais pas
 1967: Si j'étais un espion
 1974: Les Valseuses
 1976: Calmos
 1978: Préparez vos mouchoirs
 1979: Buffet froid
 1981: Beau-père
 1983: La Femme de mon pote
 1984: Notre histoire
 1986: Tenue de soirée
 1989: Trop belle pour toi!

Séquences — *J'associe votre travail de cinéaste au travail d'un écrivain. Il existe chez vous une tendance littéraire très marquée, confirmée par vos deux romans. Votre travail filmique dévoile un attachement aux personnages, à la qualité des dialogues. Par là, j'ai tendance à vous associer à cette tradition française, celle des années trente et quarante, particulièrement à Jeanson. En tant que cinéaste, diriez-vous que vous filmez comme vous écrivez (ou vice-versa)?*

Bertrand Blier — *Il y a plusieurs démarches qui fonctionnent en même temps, c'est-à-dire qu'il y a un goût profond pour la littérature au cinéma, mais dans le sens positif de la chose. On a souvent critiqué le cinéma littéraire, la forme, l'adaptation, la grande importance des dialogues. Ça a souvent été critiqué à partir de la Nouvelle Vague, et d'ailleurs, j'étais assez d'accord. Mais par contre, je pense que ce qui est intéressant dans la littérature, c'est la démarche intellectuelle de l'écrivain, qui réfléchit beaucoup plus en profondeur sur les choses que le scénariste. Ayant fait les deux, je peux comparer et dire qu'une approche littéraire est beaucoup plus sérieuse qu'une approche de scénario. D'ailleurs, quand j'écris directement un scénario, c'est beaucoup plus un art mineur, à mon avis, que lorsque j'écris en passant par la forme littéraire. Ce qui m'amène parfois à être obligé de passer par une forme littéraire pour aboutir à un film. Des formes littéraires que je garde pour moi et que je ne fais pas publier évidemment. Je suis obligé de m'astreindre à ce travail intellectuel, sur une histoire et des personnages, avec tout ce que la littérature peut apporter d'inutile pour le cinéma, ou de soi-disant inutile. C'est ce que j'ai fait pour **Trop belle pour toi!** qui a d'abord été une véritable nouvelle, sur laquelle j'ai travaillé comme si je travaillais pour mon éditeur, en essayant de faire des choses belles à lire. C'est une approche désintéressée. Je fais cela en me disant que personne ne le lira, que c'est uniquement pour moi et mes collaborateurs les plus proches, qui parfois commencent à préparer le film en se servant de ce texte. Et c'est aussi des textes qui me servent à convaincre les financiers qui sont beaucoup plus séduits par un texte écrit de façon littéraire que par une liste de séquences. Mais ensuite je fais une adaptation de ça sous forme de scénario en essayant de garder ce qu'il y a de bon dans le texte. Cela m'amène — il faut dire que j'ai l'esprit bizarrement tourné — à ne garder, en fait, que les choses très littéraires. Par exemple, l'utilisation de la première personne. **Trop belle pour toi!** a été écrit comme ça, à la première personne. Quand j'ai fait l'adaptation, je me suis trouvé devant des problèmes insolubles pour un scénariste. Les personnages ne peuvent pas parler tout seuls, ils ne peuvent pas dire ces choses-là; alors je me suis servi de cette impossibilité, justement pour trouver le ton du film; c'est-à-dire que finalement les personnages parlent tout seuls quand même. Et ça c'est un truc littéraire; c'est une façon d'utiliser la démarche d'écrivain et de la mettre au service du cinéma. Cela m'intéresse énormément. Comme, par exemple, les images qui viennent spontanément quand on écrit un roman, des images très littéraires, qui ne sont pas cinématographiques et qui peuvent sembler superflues, hors de propos: ce sont ces images-là qui sont les plus importantes. Je pense à une chose que j'écris en ce moment où deux personnages sont dans la cage d'escalier d'un immeuble; deux filles qui tout d'un coup se déclarent leur amitié. Elles ont l'impression qu'elles sont sur un navire et que cet escalier, cet immeuble, commence à tanguer. C'est une image qui m'intéresse. Je ne sais pas ce que je vais en faire, mais c'est comme ça que je travaille. J'essaie d'aller chercher des choses ailleurs que dans l'imaginaire du cinéaste traditionnel.*

— *Vous avez donc l'imaginaire fixé sur les mots, la fantaisie des mots?*

— *Ça c'est la littérature qui me l'apporte, parce que l'imaginaire d'un écrivain c'est quand même beaucoup plus vaste.*

— *Vous avez déclaré, à propos de Tenue de soirée, qu'écrire n'était pas une tâche extrêmement impudique, tandis que la mise en scène était complètement autre chose. Il faut se dévoiler devant tout le monde.*

— *Il y a des témoins. L'impudeur, c'est quand il y a des témoins. Sinon quand on est seul devant le papier, on peut écrire des choses encore plus impudiques. Après, on les fait lire à des gens qu'on laisse seuls; il n'y a pas de problème. Un roman peut être impudique sans que ça mette en cause la pudeur de l'écrivain, tandis que le tournage c'est monstrueux: tout d'un coup il faut passer de l'autre côté avec soixante personnes, avec des acteurs récalcitrants. Une chose à tourner qui est de l'ordre du cabinet du psychiatre, c'est pénible.*

— *Vous avez déjà dit, à propos de Beau-père, que la seule chose vraiment importante dans le cinéma, c'est le scénario. Donc, une fois que vous avez terminé l'écriture, pour vous, le film est fini?*

— *Oui, mais j'ai changé d'avis depuis. Cela dépend de ce qu'on entend par scénario. C'est vrai que quand le film est pensé, écrit, dialogué, il y a 70% du travail qui est fait. Mais le scénario exige aussi le choix des musiques. Dans **Trop belle pour toi!** il y a la musique de Schubert, les enregistrements, où commence la musique et où elle finit. Ce n'est pas ce qu'on peut appeler vraiment le scénario, c'est déjà de la mise en scène.*

— *Mais, chez vous, la musique est un personnage.*

— *Ce qu'il y a de nouveau aujourd'hui — c'est pour ça que je dis que j'ai changé, évidemment et heureusement —, c'est que je me suis découvert des envies de mettre en scène que je n'avais pas auparavant. Je me suis contenté, pendant un certain temps, d'utiliser mon stylo et d'écrire. Maintenant j'ai envie de faire des images, parfois muettes et qui reposent*

Notre histoire





Beau-père

uniquement sur mon goût de faire des images et non pas sur l'écriture. Je les prévois dans le scénario. Je sais, par exemple, que dans *Trop belle pour toi!* la scène où Balasko arrive dans le métro et commence à marcher au milieu des hommes, c'est une scène muette. C'est une envie de mettre en scène.

— À partir de *Notre Histoire*, et même avant, on a l'impression que vous avez des incertitudes quant à votre approche narrative. Exemple: intégrer des séquences ou des possibilités de séquences, les introduire ou pas. Dans *Notre Histoire*, vous avez concrétisé cette approche narrative, en incluant toutes les possibilités, ou tout ce qui pouvait découler de ces possibilités. Déjà, il y a là une ébauche de quelque chose, d'une particularité qui vous est propre. On pourrait dire de ce problème qu'il s'agit plutôt de « fertilité imaginative ». Cela semble évident dans *Trop belle pour toi!* Cette stratégie narrative déroute souvent. Il y a l'interaction constante d'une fiction, d'une certaine « réalité » à l'intérieur de la fiction, de l'onirisme, des fantasmes. Cela complique la lecture, la possibilité de faire la part des choses. La solution semble être de se laisser porter complètement par l'histoire, par les personnages et de ne pas tenter de suivre une trame narrative linéaire. Est-ce là la forme de cinéma que vous recherchez? Peut-on mêler tous ces éléments sans se soucier de la sacro-sainte linéarité du récit?

— *Notre Histoire* est l'exemple d'un film qui est un brouillon de film. On ne met pas toutes les possibilités. Il y en a beaucoup que j'élimine (à propos de *Trop belle pour toi!* notamment). Mais j'essaie d'aller vers un cinéma qui se libère de toutes contraintes parce que je pense que le cinéma n'a pas, comme la littérature d'ailleurs, à obéir à des règles. C'est au public de suivre la démarche d'un créateur. Quand les grands écrivains, quand Céline a commencé à écrire, il ne s'est pas posé la question de savoir si ça allait plaire. Il faut y aller. Seulement, il faut réussir. La comparaison avec *Notre Histoire* est bonne, parce que je crois que dans *Trop belle pour toi!* j'ai fait des choses que je regrettais de ne pas avoir pu faire, ou pu réussir, dans le premier film. Et là, j'y suis arrivé. La mayonnaise a pris. C'est ça le cinéma. C'est qu'on peut faire n'importe quoi à condition que ça soit réussi. Forcément, il y a toujours des gens qui ont parfois du mal à suivre, et puis d'autres qui sont tout de suite parfaitement à l'aise. C'est la destinée de toute expression artistique. Je crois qu'on est mûr pour ce genre de film, pour de nouvelles expériences. Maintenant, quand j'écris, j'essaie de conserver tout l'acquis, c'est-à-dire des vraies scènes, des vrais dialogues, des vraies actions, un vrai réalisme, une histoire qui tient debout, tout en introduisant là-dedans des éclats, des grenades. Alors ça permet de jouer sur la forme, tout en conservant quand même la vérité. *Trop belle pour toi!* est un film avec des glissements dans le récit, mais il y a quand même une vérité. Il y a bien 80% du film qui se composent de scènes normales, de scènes qui ont vraiment lieu, mais pas toujours dans l'ordre.

— Mais vos « grenades », on ne peut plus les associer à de la provocation comme avant...

— Non, disons que c'en est peut-être encore, mais esthétique.

— On vous catalogue comme auteur de films comiques, peut-être à cause des *Valseuses*, de *Préparez vos mouchoirs...* Selon Dewaere, à propos des *Valseuses*: « Dès que c'est marrant et pas con, normalement, ça marche ». Vous voulez



Préparez vos mouchoirs

faire du film « grand public ». À l'occasion de la sortie de *Tenue de soirée*, vous disiez que, pour vous, le public américain est plus attentif aux « atmosphères » dans un film. Et vous disiez des Français, au sujet de ce même film: « Je suis sûr qu'ils vont se marrer au départ parce que c'est encore assez lesté et décontracté et qu'il va falloir un bon moment avant de comprendre que ce n'est plus le moment de rire. Le spectateur français est trop habitué à rire. » Or, pour *Tenue de soirée* et *Trop belle pour toi!* films éminemment riches en scènes poignantes, le « grand public » a ri à gorge déployée d'un bout à l'autre. Pourtant, *Blier n'est pas Zidi!* Il y a erreur sur la personne?

— Le public a besoin de s'accrocher à une certitude: est-ce qu'il faut rire ou est-ce qu'il faut pleurer? On ne va pas être entre les deux et passer de l'un à l'autre.

— **Y aurait-il une certaine pudeur aussi?**

— Non, je crois qu'il s'agit d'automatismes culturels qui viennent de ce que les cinéastes ont fait depuis toujours et que ça a été structuré comme ça. C'est vrai qu'il y a des genres. Il y a des films comiques, des films tristes; il y a des films sérieux, des pas sérieux, mais en général rarement tout à la fois.

— **Y aurait-il un malentendu médiatique?**

— Non, le malentendu tient à la forme même des films. En fait, c'est vrai qu'on peut voir mes films en riant et on peut les voir avec la gorge serrée. Ça dépend de l'humeur dans laquelle on se trouve. Moi-même, il m'arrive, quand je travaille sur un film, de le trouver extrêmement drôle et le lendemain de le trouver triste. C'est d'ailleurs ça qui m'intéresse dans le cinéma. C'est d'arriver à ce que les choses soient ambiguës.

— **J'ai l'impression parfois que le public français est un peu déboussolé.**

— Non, ce n'est pas important ça. Moi, mes films, quand je les sors, je sais que, dans tel quartier, on rit, dans tel autre, on ne rit pas; les spectateurs sont choqués aux Champs-Élysées, mais ils rient sur les grands boulevards. Le public, il ne faut pas s'en occuper. Il est multiple et il a des humeurs. Il y a des certitudes qui se dégagent des chiffres. Il est certain que, quand un film ne fait pas de spectateurs, c'est sans doute qu'il ne plaît pas aux gens. Quand il en fait beaucoup, c'est que, quelque part, il doit plaire. C'est tout ce qu'on peut dire. **Préparez vos mouchoirs** est le cas qui m'a le plus impressionné parce qu'en France les gens ne riaient presque pas. Ils voyaient le film; il y avait quelques rires au début et après... Je l'ai vu à New York. Alors là, c'était extraordinaire parce que les gens riaient bien quand il le fallait et après ils avaient la gorge nouée. Ils ne disaient plus rien. Il y avait un silence de mort dans la salle, puis le rire repartait. C'était fabuleux. Je ne sais pas pourquoi, parce que les Américains parfois ne sont pas meilleur public que les autres. Il y a des moments comme ça, des vibrations qui sont bonnes ou mauvaises.

— **On peut s'imaginer que les Américains qui vont voir un film français sont un public un peu particulier qui a une autre sensibilité que le grand public.**

— En France, ce qui se passe souvent, si on prend ***Trop belle pour toi!*** c'est que les spectateurs se disent: « on va voir un film avec Depardieu et Balasko; ça, qu'est-ce qu'on va se marrer! » Et ils y vont avec cette idée-là et quoi qu'on leur fasse voir, ils rient parce qu'ils sont contents de voir Balasko et Depardieu. Mais au bout d'un moment, ils commencent à se dire: « Tiens, c'est pas si drôle que ça. » Dans ***Tenue de soirée***, c'est drôle parce que le film n'est pas tout d'une couleur. Il y a tout le début qui est assez picaresque et puis après... Alors, chaque fois qu'on me parle du film, les gens ont tous une interprétation différente. Certains me disent: « Ah! le premier quart d'heure! » « Ah! la première heure! » D'autres: « Moi ce que j'aime, c'est le dernier quart d'heure. » Alors là...

— **Au sujet des « conclusions » de vos films, mis à par *Beau-père*, *Buffet froid* et *Trop belle pour toi!* la plupart ont toujours des fins ouvertes. Il est très rare que vous fassiez ce que j'appellerais des « films bouclés » ayant un début, un milieu, puis une fin qui rejoint le début et qui n'ont pas de prolongements extraordinaires pour les personnages, dans l'esprit du spectateur. Êtes-vous tellement attaché à vos personnages que vous vous sentiez le besoin de faire en sorte que leur « histoire » ne s'arrête pas et de donner aux spectateurs la chance de leur imaginer un avenir?**

— Non, je crois que ça vient d'un point de vue esthétique, d'une certaine rigueur que j'ai, qui consiste à refuser toutes les fins qui ressemblent justement à des fins classiques. Parce qu'il est très facile de faire des fins. Quand on ne sait pas comment finir un film, on a toujours cinquante solutions. Ça m'est arrivé sur ***Tenue de soirée***. C'était un film qu'on ne pouvait pas finir parce qu'on ne pouvait pas porter de jugements sur ces personnages. Une fin, c'est un jugement, une prise de position. Je ne pouvais pas finir, mais j'avais cinquante fins. Il y a une conclusion finalement, mais c'est la plus difficile de toutes. Je l'ai choisie parce qu'elle m'apparaissait la plus honnête envers les spectateurs et envers ces personnages qu'on ne pouvait pas punir. Donc, j'ai opté pour une fin « fuite », et le problème de ces hommes qui voudraient être des femmes, avoir des enfants. J'ai eu raison, et je crois que c'est une fin difficile à avaler pour les gens. Une fin dérangeante.



Tenue de soirée