Document généré le 16 avr. 2024 02:20

24 images

Entretien avec Christine Pascal
Au cinéma, le temps n'existe pas

Marcel Jean

Numéro 64, décembre 1992, janvier 1993

URI : https://id.erudit.org/iderudit/22626ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Jean, M. (1992). Entretien avec Christine Pascal : au cinéma, le temps n'existe pas. *24 images*, (64), 48–53.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

entretien avec CHRISTINE PASCAL

propos recueillis par Marcel Jean

au cinéma, le temps n'existe pas

Elle a toujours l'étrange regard de la jeune femme à peine sortie de l'adolescence qu'elle incarnait dans ***L'horloger de St-Paul,*** *de Bertrand Tavernier. Un regard intense dont la vigueur laisse poindre une indicible fragilité et une violence retenue. Le regard de Christine Pascal, beau et complexe, s'offre comme le miroir des quatre films qu'elle a réalisés. Il émeut, bouleverse, mais ne se laisse pas facilement cerner. C'est pour mieux lire ce regard que nous avons rencontré la comédienne et cinéaste à l'occasion de la sortie du* ***Petit prince a dit****.*

24 IMAGES: ***Christine Pascal, vous êtes maintenant cinéaste mais il semble que vous n'ayez pas abandonné l'idée d'être actrice puisque vous allez bientôt jouer dans le prochain film d'Éric Rochant.***

CHRISTINE PASCAL: Je vais effectivement jouer dans le prochain Rochant et je suis toute excitée à cette idée. En fait, je joue modestement et en douce étant donné que je ne fais aucune démarche en ce sens, mais lorsque se présentent des choses qui me plaisent je les fais. Et il y a aussi une composante économique, puisque le fait de jouer, de gagner ma vie comme actrice, me permet de rester «pure» comme metteur en scène. Cependant, avec Rochant, c'est particulier parce qu'il y avait longtemps que je n'avais pas travaillé avec un metteur en scène dont j'admire le travail.

Et c'est important?

Oui. Pour être vraiment bien, comme actrice, j'ai besoin de sentir que celui pour qui je travaille est meilleur metteur en scène que moi.

Mais, ça peut faire peur à certains metteurs en scène de travailler avec une actrice qui a déjà réalisé quatre longs métrages.

Ceux à qui ça fait peur, je n'ai tout simplement pas envie de travailler avec eux. Rochant, il me prend parce qu'il a des couilles et ça prend des couilles pour être metteur en scène. Voilà! C'est complètement grotesque d'avoir peur de ça parce que, de toute façon, quand je tourne comme actrice, je suis absolument incapable de savoir où est la caméra. Je ne veux pas le savoir d'ailleurs. J'ai besoin de toute mon énergie pour mémoriser le texte et j'adore me faire diriger, obéir. J'adore ça!

Depuis que vous êtes passée à la réalisation, vous jouez quand même très peu. De sorte que votre carrière d'actrice — la période où vous avez été essentiellement actrice — a été très brève. On pourrait même croire que cela n'a été qu'une étape vers la mise en scène.

Mon ambition, depuis toute petite, c'était d'écrire. Mais j'étais dans la situation où les grands auteurs m'inhibaient. La littérature, je m'en étais fait une idée si haute que je n'ai jamais pu passer à l'acte. Mon milieu me destinait à devenir institutrice mais j'ai commencé à faire de la figuration et à suivre des cours de comédie. Tout s'est ensuite enchaîné; Tavernier est venu à Lyon tourner ***L'horloger de Saint-Paul***, puis l'un de ses assistants m'a fait passer une audition pour ***Les guichets du Louvre*** de Michel Mitrani. J'ai rapidement poursuivi avec ***Que la fête commence*** de Tavernier puis ***La meilleure façon de marcher*** de Claude Miller. Cependant, je vivais très mal les périodes d'inactivité qui vont de pair avec le métier d'acteur. Je me disais que c'était impossible que ma vie soit, comme ça, à la merci du désir des autres. Tavernier m'a donc permis d'en sortir lorsqu'il m'a demandé d'écrire le scénario de ***Des enfants gâtés***, dans lequel j'allais aussi jouer. En écrivant, je m'étais imaginé des scènes, des plans, et en voyant le film, je me suis rendu compte que tout était très différent de ce que j'avais pensé. Je crois que c'est alors que j'ai vraiment compris qu'il y a plusieurs façons de tourner une scène et que l'idée de la mise en scène m'est venu. Et puis là tout est allé très vite. Mon premier film, ***Félicité***, s'est monté tout seul.

PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE

Votre rapport avec Tavernier peut surprendre. Vous avez tourné deux films avec lui comme actrice avant d'en scénariser et d'en interpréter un troisième. On serait donc tenté de voir en vous son héritière, mais votre cinéma se situe pourtant très loin du sien dans ses fondements mêmes. Il s'agit donc d'une affinité étonnante.

C'était une affinité très «Pygmalion». J'étais une petite provinciale qui n'avait presque rien vu et il m'a formée à la cinéphilie. Je venais de quitter ma famille – assez brusquement d'ailleurs –, Tavernier et sa femme étaient donc comme mes deuxièmes parents. J'étais toujours chez eux, très dépressive, à me plaindre, à me faire materner. Nous nous voyions tous les jours, il me disait quels films je devais voir. Quand j'ai fait mon premier film j'ai senti le besoin de m'éloigner de lui. Je lui avais interdit le plateau, il n'a pas vu le film avant qu'il soit terminé. Je pensais à lui souvent mais je ne le voyais pas. On s'est donc éloigné.

Récemment, on s'est revu et on s'est dit: «Bon, c'est trop con de ne plus se voir pour une histoire de «Pygmalion», une histoire de pouvoir. La vie est trop courte, l'un de nous deux pourrait disparaître... C'est pas parce qu'on ne fait pas le même genre de cinéma qu'on ne peut pas être profondément amis.» J'aime pas tous les films de Tavernier mais il y a des choses que j'aime tout le temps dans ses films. Je ne filmerais pas comme lui ni lui comme moi, mais il y a un truc que je lui envierai toujours, c'est la vitalité. Il a une capacité de travailler sur plusieurs projets, de s'intéresser aux autres, il n'a pas perdu la passion du cinéphile. L'autre jour j'étais chez lui et il voulait encore me convaincre que John Ford est un plus grand cinéaste qu'Howard Hawks – c'est notre engueulade permanente – il m'a donc montré des bouts de ***La charge héroïque***, il m'a ensuite montré des trucs de Michael Powell... Il a toujours ce besoin de «faire passer». C'est un passeur. À une époque, j'étais très violente envers lui, je ne voulais pas être «la fille» de Tavernier, j'ai vécu une véritable crise d'adolescence, le rejet du maître... Maintenant je peux avoir une relation sereine avec lui parce qu'il n'y a plus de danger qu'on soit assimilé l'un à l'autre.

Il est resté une impression étrange de* Félicité*: cette façon dont on a fait l'équation entre Christine Pascal et le film comme si un pacte autobiographique avait été signé. Ça vous surprend?

Ça m'a surprise. D'autant plus que j'avais proposé le film à Miou-Miou et à Isabelle Huppert qui l'ont toutes deux refusé en me disant: il faut que ce soit toi qui le fasses. Je l'ai donc fait parce

que je ne voulais pas me taper quarante refus d'actrices... Mais ***Félicité*** c'était une entreprise totalement inconsciente et suicidaire. Il y avait à sa base un désir de mise en scène, mais il y avait aussi l'actrice que j'étais et qui ne se reconnaissait pas dans le miroir que Tavernier, Miller, Wajda lui tendaient. J'avais une image de fille douce et je me disais: «Je ne suis pas comme ça, je suis une hystérique complètement dingo.» J'avais envie de faire un film pour montrer que je pouvais jouer ça aussi. Alors j'ai pris une baffe en pleine gueule parce qu'au lieu de flamber, ma carrière d'actrice a failli s'éteindre. Je n'ai eu aucune proposition pendant deux ans. Il a fallu que j'aille expliquer aux metteurs en scène que j'étais encore prête à jouer pour arriver à me défaire de l'image négative qui me collait dessus après le film.

On avait fait de moi une féministe alors que je ne voyais pas de discours féministe dans le film. Pour moi ***Félicité*** n'était pas du tout narcissique mais plutôt exhibitionniste puisqu'il n'y a rien là-dedans qui me flatte, c'est même assez glauque. Alors je ne comprenais pas.

Cette incompréhension aurait pu vous faire tout abandonner.

Je me suis sentie devenir amère mais, par lucidité, j'ai violemment combattu cette amertume. Petit à petit, les choses se sont tassées et maintenant, j'arrive à jouer, assez régulièrement. Je ne pourrais pas, cependant, tenir deux rôles principaux dans une année. Cela demande trop d'énergie et mon énergie, je préfère la mettre dans mes films. Même si j'ai besoin de jouer et qu'une partie de moi est totalement épanouie lorsque je fais l'actrice.

Est-il possible de jouer et de travailler à un scénario en même temps.

Je perds beaucoup de temps avec ça. Avec le Rochant par exemple, je vais perdre en gros trois mois d'écriture. Mais tant pis. En cinéma, il faut se dire que le temps n'existe pas. Je sais que je peux claquer demain en traversant la route, mais si on se dit ça on devient boulimique... Remarquez, ça peut donner des choses très belles, comme Fassbinder qui, peut-être, avait une prescience de sa propre fin et qui, à cause de cela, travaillait si vite. Mais moi, comme cinéaste, j'ai besoin de réfléchir et de prendre mon temps et comme j'ai besoin de jouer aussi je suis prête à sacrifier du temps.

Est-ce vraiment un sacrifice lorsqu'on y trouve quelque chose?

En effet, ce que je donne d'un côté constitue un apport de l'autre.

Zanzibar ***était non seulement un film sur le cinéma, mais aussi un film sur certaines personnes du cinéma. C'est-à-dire que l'on y sentait l'ombre de ces personnes planer sur le film. Je nommerai Godard, mais aussi Pialat à cause de la ressemblance troublante entre ce dernier et Francis Girod, qui tient le rôle du metteur en scène dans le film.***

Au départ, c'était Godard. La ressemblance avec Pialat je ne l'ai vue qu'après avoir engagé Francis. C'était donc Godard – autre règlement de compte avec le père; le père sévère – et je savais qu'il me fallait absolument un metteur en scène pour tenir le rôle parce que je voulais ce non-jeu, ce côté atone qu'ont les metteurs en scène quand ils jouent. D'ailleurs, comme actrice, je deviens de plus en plus comme ça, j'en fait de moins en moins. Pour ce rôle j'avais pensé engager Claude Berri, mais à cette époque je n'ai pas pu le joindre. C'était une immense vedette en France et il était bardé de gardes du corps...

Avec Godard comme père sévère en opposition au père conciliant que fut Tavernier, je m'étonne que vous n'ayez pas joué chez Godard.

Il me détesterait je crois. Je n'ai pas tellement le type des héroïnes godardiennes. Même jeune, je n'avais pas ce visage rond, un peu lunaire, qui caractérise ses actrices. Mais, je dois préciser que je le connais. Mon mari, Robert Boner, qui est coscénariste et producteur du ***Petit prince a dit***, est aussi le producteur à l'origine de ***Sauve qui peut (la vie)***. J'ai vu comment il s'est fait balayer par Jean-Luc – par trop d'amour, par trop d'admiration sans doute – jusqu'à ce qu'il doive se retirer du film. Alors Godard m'a d'abord connue en tant que femme de Robert, puis il a certainement senti que je l'admirais trop et il déteste être traité comme un monstre sacré. Enfin, il aime ça, mais à condition que ce soit de loin, parce qu'il adore se faire bousculer par les gens qui travaillent avec lui. Moi, j'étais trop éperdue d'admiration.

Le film était donc un règlement de comptes avec Godard.

Je n'aime pas ce mot qui est un peu bête, même si je l'emploie parfois pour aller plus vite. Disons que c'était pour me mettre au clair avec l'image du metteur en scène idéal. C'était pour explorer le rapport idéal entre une actrice et son metteur en scène, le sado-masochisme qui imprègne cette relation de séduction très particulière, presque de maître à esclave. Je voulais explorer cela pour mieux le comprendre.

Il y avait aussi un autre but avec ce film: celui de ramener Robert à la production. Parce qu'après qu'il eût revendu ses parts dans ***Sauve qui peut (la vie)***, il ne pouvait plus produire, il était trop mal. Pendant dix ans, il a vécu autour du cinéma mais il ne pouvait plus produire de film. Pour moi, il n'y avait pas d'autre moyen pour le ramener que de faire sa psychanalyse sauvage. Il a donc coécrit le scénario avec Catherine Breillat et moi. Et ça l'a libéré.

Cette cruauté, qui est d'une certaine manière très belle, la sentez-vous comme metteur en scène et comme actrice? Est-ce que **Zanzibar** ***en présente le paroxysme invivable?***

C'est-à-dire que je la sens mais ce n'est pas nécessairement quelque chose qui me sert. Ce n'est pas forcément une qualité. Ma nature à moi – le côté scorpion de mon thème – m'entraîne à croire que lorsqu'il y a de la passion, des conflits, de la violence, il y a quelque chose qui se passe. Alors il y a plein de mentors autour de moi – Tavernier le premier, puis Richard Berry – qui me disent: «Voyons, Christine, prends les choses plus aisément, calme-toi, c'est agréable de faire un film. Ces rapports tendus viennent de toi, c'est toi qui les entretient.»

Alors c'est difficile parce qu'en même temps, Cocteau disait: «Ce que les gens te reprochent cultive-le, parce que c'est toi.» Mon déchirement tient à ce que cette vibration fait partie de moi, ce besoin de séduction, de non-dit, de secret, et ces choses violentes... Mais, il est clair que ça fait peur à certains. Souvent, je me heurte avec des gens que j'aime beaucoup parce que j'aimerais bien qu'ils entrent dans ce jeu de haine/amour, d'attirance/répulsion, et qu'ils le refusent. Alors j'essaie de calmer le jeu, quoi!..

Faire un film, pour vous, c'est donc un acte douloureux, violent.

Pour moi, oui. Même si j'adore tourner. D'abord l'écriture est souffrante parce que je peux passer trois semaines sur mon lit, tétanisée, en sachant qu'il faut que j'écrive, et que tout à coup, ça sort en deux jours. Alors c'est pénible parce que même si, lorsque ça sort, on est rassuré, les trois semaines précédentes, on se dit ça y est, c'est fini, je suis sèche. Et puis le tournage c'est douloureux autrement parce que j'ai la panique. Peut-être qu'après ***Le petit prince a dit***, ça passera un peu puisque j'ai pris beaucoup d'expérience sur ce film dont la mise en scène était beaucoup plus compliquée à mettre en place que celle de mes films précédents.

Y a-t-il, à l'origine du* Petit prince a dit*, le désir d'explorer quelque chose qui n'avait pas encore été touché par votre cinéma?

Oui. Je n'avais cependant jamais formulé que je voulais faire un film émouvant. Je me suis rendu compte que je voulais le faire lorsque les gens ont commencé à dire: «Le scénario est bien, mais est-ce que Christine va être capable de faire passer l'émotion?» Alors ça m'a énervée qu'on me suspecte de ne pas être capable d'être émouvante.

Avant cela, le film a commencé par un truc bêtement technique. Par des désirs liés à cette salade qu'est le cinéma. D'abord je voulais faire un film qui n'allait comporter que des situations fortes. C'était donc une question de rythme. Ensuite il y avait les dialogues. Je m'étais beaucoup critiquée quant aux dialogues de mes autres films. Alors j'ai relu Scott Fitzgerald et Hemingway en étant attentive à la façon dont les personnages arrivent à tout se dire en ne se disant rien, en ne se disant que des banalités. Je trouve cela formidable parce que de tels dialogues obligent le cinéaste à s'exprimer cinématographiquement. On ne passe plus par la langue. C'est le contraire d'un cinéma – comme celui de Rohmer, que j'aime bien d'ailleurs – mais je me sens plus proche d'un cinéma de l'image. Et je crois que l'émotion du film vient de là: les choses ne sont pas dites. Si j'avais imposé les choses aux gens, par le dialogue, en forçant les situations, j'ai l'impression que les gens se seraient braqués. J'ai le sentiment, lorsque je demande aux gens pourquoi le film fonctionne, que c'est parce qu'ils peuvent se projeter librement dans le film.

Tout cela arrive donc avant l'histoire.

Vous savez, la première chose qui vient, c'est lorsqu'on se demande, alors qu'on termine un film, quel sera le prochain? Dans ce cas-ci la première chose qui m'est venue c'est: un père et sa fille. Et c'était lié à André Marcon, qui jouait le rôle du producteur dans ***Zanzibar***. Pendant le tournage, il a eu une fille et cette enfant a beaucoup envahi le film. Je sentais qu'André m'échappait, qu'il n'était pas toujours là. Et moi qui n'ai pas d'enfant – et qui ai un problème avec ça – j'étais jalouse, je trouvais cela très difficile. J'étais là à me faire chier à faire un film alors qu'un enfant venait de naître. Alors ça m'a travaillée et, un temps, je me suis même prise de haine pour cette petite fille. À cela se sont greffées des choses, des envies de scénariste et des envies de cinéaste. L'envie de filmer la Suisse, qui est mon pays d'adoption depuis dix ans. Aussi, par exemple, le fait qu'en visitant un scanner dans un hôpital, j'ai tout de suite su que la scène serait filmée en plan-séquence, avec le père qui s'en va dans l'ascenseur, attend, en ressort puis va arracher sa fille à la machine. On peut presque dire qu'à partir de là, j'ai fait le film pour tourner ce plan. C'était devenu la scène primale.

Il ne vous est jamais venu à l'idée de jouer la mère?

J'ai écrit le rôle comme si c'était pour moi. D'abord parce que c'est une bonne façon de s'astreindre à écrire un rôle consistant. Ensuite, parce que je croyais qu'il allait s'agir d'un petit film, tourné en 16mm, avec un seul personnage principal, le père. Robert et moi avions donc, à ce stade, mal mesuré l'ampleur de la production puisque ça a été quand même un film assez lourd. J'avais donc décidé de le jouer en me disant que ce serait plus pratique. La dernière version du scénario n'était cependant pas encore complétée que je m'étais enlevé cette idée de la tête. Cela dit, tout le temps du tournage je me disais: Dieu merci! je ne le joue pas. Physiquement, ç'aurait été trop fatigant.

Et, vous savez, c'est dangereux de jouer et de faire la mise en

Un couple confronté à l'immonde. Richard Berry et Anémone

Les rondeurs généreuses de Marie Kleiber rendent la mort impitoyablement sournoise

scène d'un même film. Il y a eu un moment, dans ***Félicité***, lorsque nous avons tourné les scènes qui se passaient dans le studio, où j'étais toute seule comme actrice pendant une semaine entière. Alors là je me suis aperçue que, de deux choses l'une, soit je me filmais comme j'avais fantasmé de me filmer et pour ça il fallait que je confie la mise en scène à un complice, soit je me filmais en gardant plus de distance et je contrôlais la mise en scène. J'ai choisi la seconde option alors qu'avec une autre actrice, j'aurais plutôt collé au corps.

Est-ce que le fait d'être aussi actrice change quelque chose à votre façon de diriger les comédiens?

Oui. Mais en même temps il n'y a pas de règle. Voyez quelqu'un comme Rochant: il sent ça très bien. Tout à l'heure, je parlais avec Arnaud Despleschin, j'ai vu son film et lui aussi sent ça formidablement. Mais, par ailleurs, vous l'avez entendu, il disait qu'avec les acteurs il avait peur du vide. C'est terrifiant de diriger un acteur pour un metteur en scène qui n'est pas lui-même acteur. Avoir peur du vide c'est être là, devant un acteur qui joue, et ne pas savoir quoi lui dire, ne pas savoir où le toucher s'il n'y arrive pas. Je crois que les séances de travail, avant le tournage, aident les acteurs mais aident aussi le metteur en scène à exorciser cette peur en faisant jouer la scène dans tous les sens. Et c'est dommage que tous les metteurs en scène ne fassent pas ça, parce que comme acteur on se retrouve souvent à se diriger soi-même, ou à ne pas avoir confiance dans ce qu'ils disent.

Pour revenir à moi, c'est sûr que ce sont des films d'actrice. Cela dès l'écriture. Parce que je n'écris pas de scène que je ne puisse jouer. Peut-être moins bien que ceux qui vont le faire dans le film, mais tout ce qu'ils disent, je peux le dire. À partir de là, si un acteur a des difficultés je peux le convaincre parce que je lui montre. C'est-à-dire que je ne leur joue pas la scène mais je leur indique. Et j'ai vu un «making of» de Polanski, sur ***Tess***, et il fait exactement comme moi. Lui qui est aussi acteur il ne joue pas la scène à Nastassia Kinski mais il la lui mâche; tout à coup, il se met à faire de grands gestes de femme, à la diva, et il parvient à lui donner une direction. Quand on est acteur on sait que sur certaines répliques on ne peut pas bouger en même temps et qu'inversement il est intéressant de bouger en disant certaines choses. On le sent. Ça peut avoir l'air prétentieux ce que je vais vous dire, mais j'ai l'impression que je pourrais faire jouer une bêche. Pendant longtemps je ne m'en suis pas rendu compte, mais ma principale force de metteur en scène c'est la direction d'acteurs. Avant j'étais trop préoccupée par la technique, parce que je voulais me défaire de cette image d'actrice qui fait des films. C'est absurde, parce que c'est là que se trouve ma singularité. ■