

ICI ET AILLEURS  
**PASCAL BONITZER  
& NAGISA OSHIMA**

**STEPHEN SARRAZIN**

**L**a France et le Japon, encore. Une histoire, celle de leurs cinémas, qui s'obstine toujours à se raconter, à croire que des passages vont s'ajouter, que les films français auraient encore un public à Tokyo, ou qu'un jour Cannes découvrirait un/une cinéaste qui ne soit pas un fantôme d'Ozu. À celle-ci optons plutôt pour une histoire vraie.

En 1969, en Europe, Ozu est inconnu, ce qui devrait faire honneur à la France pour un cinéaste pourtant formé au Studio Shochiku, qui honnit le cinéma japonais, et qui voit son film *Journal d'un voleur de Shinjuku* faire la couverture des *Cahiers du Cinéma*. Nagisa Oshima a dix ans de carrière derrière lui lorsque Pascal Bonitzer, âgé de vingt-trois ans, entre aux *Cahiers*. À cette époque, la revue est dirigée par Jean-Louis Comolli et Jean Narboni, Serge Daney y est déjà, et peu à peu viendront se joindre ceux qui forment une prochaine pensée du cinéma, une vague

qui s'étendra sur plus de quinze ans, de Pascal Kané à Jean-Claude Biette, Olivier Assayas, d'André Téchiné à Alain Bergala, Michel Chion... On raconte que c'est Luc Moullet qui est le premier à s'emballer pour Oshima. Mais Pascal Bonitzer en fera son cinéaste, suivant l'usage de la revue, qui veut qu'un critique, de lui-même, s'attribue un auteur.

Ce numéro 8 de *Mondes du Cinéma* traverse ce pont qui s'est construit entre Pascal Bonitzer et Nagisa Oshima, un pont que peu auront emprunté, ou n'auront jamais soupçonné. Oshima a vingt-sept ans lorsqu'il réalise *Une ville d'amour et d'espoir* pour le studio Shochiku, et vingt-huit lorsqu'il le quitte après avoir tourné son quatrième long-métrage, *Nuit et brouillard du Japon*, qui effraie le studio qui le retire des salles à peine quelques jours après sa sortie. Oshima écrit aussi des critiques de films, des essais, se fait polémiste pour des émissions de télévision au cours des années quatre-vingt.

Bonitzer devient scénariste à vingt-neuf ans (*Moi, Pierre Rivière...*), réalise un court-métrage à quarante-trois ans (*Les Sirènes*) et un premier long-métrage à cinquante ans (*Encore*). Avant de faire ce pas, il aura signé des scénarios pour Raoul Ruiz, Pascal Kané, Chantal Akerman, André Téchiné. Mais ce sera sa longue collaboration avec Jacques Rivette, avec Christine Laurent qui scelle la place qu'il occupe dans le cinéma français.

Une présence discrète, Bonitzer accompagne élégamment le cinéma français depuis bientôt cinquante ans : critique, scénariste, parfois acteur et cinéaste. Oshima, au contraire, est flamboyant, au devant de la scène, faisant de

son cinéma une machine de guerre contre l'industrie cinématographique japonaise, et un outil de transformation sociale qui n'a de cesse de s'en prendre à l'État. Et pourtant, les deux font, quelque part, figures d'étrangers dans leurs pays respectifs et dans leur conception du cinéma. Bonitzer construit des intrigues qui ont le raffinement du classicisme américain de l'époque des grands studios, de héros malgré eux qui ont parcouru les films de Hawks, d'Hitchcock, de Capra et Sturges. En cela, il se rapproche d'un autre maître, auquel il a consacré un ouvrage<sup>1</sup>, Éric Rohmer, qui lui aussi expatriait son cinéma vers l'Allemagne, ou invitait l'Angleterre, la Russie à se glisser en France. On pensera aussi au Truffaut de *Fahrenheit 451* et de *La Chambre verte*, à quelque chose qui a perdu son latin. L'ironie veut, et cela le lie encore davantage à Oshima, que la critique anglo-saxonne ne connaisse pas son cinéma, tout comme elle affiche un laxisme à explorer l'œuvre de Jacques Rivette après *Out 1*<sup>2</sup>. Notre collègue Jonathan Rosenbaum, qui nous fit l'amitié de nous autoriser à traduire ici son splendide essai sur Oshima, y est pour beaucoup, ayant répété maintes fois que Rivette à partir des années quatre-vingt ne l'intéressait plus. Les collègues anglais et américains qui furent contactés pour ce numéro ont à peu de chose près tous tenu le même discours.

On verra cependant combien la rigueur et le jeu, selon Bonitzer, suscitent l'admiration, dans des textes à découvrir

---

1. Pascal Bonitzer est l'auteur de trois recueils d'essais indispensables : *Le Regard et la voix, essais sur le cinéma* (1976), *Le Champ aveugle* (1982), *Décadrages : peinture et cinéma* (1985). Son essai sur Éric Rohmer est paru en 1991, puis en 1999.

2. L'éditeur Carlotta aura sorti le coffret de l'intégrale de *Out 1* de Jacques Rivette, en 2015. De même que l'éditeur anglais, Arrow Films.

de Jean-Paul Fargier, Pacôme Thiellement, Sarah Ohana, Guillaume Lasserre, Mariangela Sansone, des témoignages de Pascal Kané et Emmanuel Carrère.

Chez Nagisa Oshima, autre ironie qui fit que ce cinéaste, qui affirmait détester le cinéma japonais, fut invité par la BFI pour sa série *100 Years of Cinema* à réaliser un documentaire retraçant l'histoire d'une cinématographie à laquelle il ne souhaitait pas appartenir. Le grand rêve d'Oshima: être reconnu comme cinéaste international et non un cinéaste japonais. Et la critique se fourvoya à réduire la dimension japonaise de son œuvre à une liste convenue de raccourcis orientalistes. Le succès de *Furyo* et les conséquences de l'échec de *Max mon amour* menèrent à *Gohatto*, un film qui porte sur ce que la « loi » interdit. Oshima, cinéaste puni, et dont la puissance de l'œuvre, aujourd'hui complètement méconnue au Japon, résonne malgré elle dans tous les médias; il a toujours su appuyer là où se trouvait le mal: les forces armées, l'immigration, la chair et la censure.

Face à l'ampleur du projet d'Oshima, des textes de collaborateurs venus d'horizons distincts, Jonathan Rosenbaum, Jean-Sébastien Chauvin, Dick Tomasovic, Frédéric Monvoisin, Pascal Lièvre, Dalila Belaza, à nouveau Mariangela Sansone, Naofumi Higuchi et Yuka Kimbara, de Tokyo, et Fabien Braule et Nicolas Bullon, responsables du coffret Oshima sorti en 2015 chez Carlotta.

Bien des récits entre la France et le Japon sommeillent encore. Encore bien de véritables histoires qui attendent. De *L'Empire des sens* aux *Petites coupures*. ■

Tokyo, novembre 2015

# PASCAL BONITZER

**PARTIE DIRIGÉE**

**PAR STEPHEN SARRAZIN**



PASCAL BONITZER

# PASCAL BONITZER

## ET LE COURAGE/TIMIDE

**PROPOS RECUEILLIS**

**PAR STEPHEN SARRAZIN**

### **Où êtes-vous né et comment décrieriez-vous votre enfance ?**

Je suis né à Paris (16<sup>e</sup>), le 1<sup>er</sup> février 1946. Mon frère Yves est né en 1948. Globalement, je n'ai pas de souvenirs très gais. J'ai su assez tard que mes parents avaient divorcé quand j'avais deux ans, et qu'ils se sont remariés dix ans plus tard. Le sentiment dominant dans l'ambiance familiale était la tristesse, la misère morale.

### **À quel moment et dans quelles conditions découvrez-vous le cinéma ?**

J'ai découvert le cinéma à l'âge de cinq ans, emmené par une employée de maison qu'on appelait à l'époque une bonne, j'en attendais énormément, dans un cinéma de quartier avec des programmes pour enfants, Auteuil Bon Cinéma, qui était la salle de cinéma d'une institution catholique pour orphelins nécessiteux: Les Orphelins d'Auteuil.

Mon premier film: *Cendrillon* de Walt Disney. Un dessin animé, ce qui au premier abord a été une déception car je voulais voir « un vrai film », mais ensuite m'a captivé. Je n'ai jamais revu le film mais je me souviens encore du trouble bizarre éprouvé en voyant le pied d'une des méchantes sœurs ne pas réussir à entrer dans la pantoufle de verre (et non de vair). J'ai ensuite aimé à la folie les films burlesques des Marx Brothers et de Laurel et Hardy quand j'avais huit ou dix ans, et j'ai redécouvert le cinéma à l'adolescence, vers treize ans, en fréquentant les salles d'art et essai de mon quartier, le Ranelagh et le Passy, ce dernier donnant surtout des films américains. J'ai éprouvé une invraisemblable extase en voyant *La Dame de Shanghai* à treize ans. J'ai alors pensé que c'était le plus beau film du monde. Il y avait tout ce que j'aimais: la peur, la mort qui rôde, l'amour clandestin, le labyrinthe, les mondes interlopes, la nuit et le sang, la trahison, le cauchemar, le héros blessé, survivant dans la mélancolie... Je lisais aussi à l'époque des centaines de *Série Noire*, d'une façon malade, addictive. Je ne travaillais pas en classe.

### **Vous êtes arrivé aux *Cahiers* assez jeune, écriviez-vous pour d'autres revues ?**

J'ai découvert les *Cahiers* comme lecteur à l'âge de 14 ans et suis devenu accro. Je me suis abonné. Cependant, le changement de formule quand Filipacchi a repris la revue m'en a aussitôt dégoûté (j'étais fétichiste du format jaune). Je suis entré aux *Cahiers* à l'âge de 23 ans grâce à la rencontre fortuite d'un rédacteur de la revue, Michel Delahaye. Il m'a encouragé à écrire et m'a même proposé le film sur lequel écrire: *Le Mandat* d'Ousmane Sembène. L'article a été publié en février 1969. Ensuite, je me suis accroché.

**Jacques Rivette était-il encore le directeur de la revue ? Quels souvenirs gardez-vous de ces premiers échanges avec lui ?**

Rivette ne dirigeait pas la revue, c'était Narboni et Comolli, mais il la fréquentait et y intervenait. Les *Cahiers* étaient alors en pleine révolution théorique, redécouvraient le montage autrefois « interdit » par Bazin et organisaient des tables rondes et des tournées en province autour des questions qui les agitaient. Rivette riait beaucoup, s'intéressait à tout, à la composition de chaque numéro, s'amusait de tout. C'était en 1969-70.

**Vous alliez devenir un admirateur de Rohmer, mais à cette époque, que pensiez-vous de ses films, dans ce contexte où Rohmer avait dû quitter la revue ?**

Rohmer avait quitté la revue, dans des conditions de crise « politique », bien avant que j'y entre. J'avais vu ses premiers films et ils m'avaient impressionné, tant *Le Signe du Lion* que *La Collectionneuse* (j'ai vu plus tard *La Boulangère de Monceau* et *La Carrière de Suzanne*). Quand *Ma Nuit chez Maud* est sorti, les *Cahiers* dans le sillage de *Tel Quel* se voulaient marxistes. Le film nous est apparu comme une machine de guerre anti-marxiste, néanmoins il nous a passionnés et c'est moi qui en ai fait la première critique. Je n'oserais pas la relire aujourd'hui. Mais le dispositif narratif m'a fasciné.

**Vous faisiez partie d'une génération de grands critiques/penseurs, celle de Daney, etc. De qui étiez-vous le plus près, avec qui partagiez-vous des affinités parmi vos collègues aux Cahiers ?**

Le critique et rédacteur que j'admirais le plus était sans doute Daney, son style m'éblouissait et je l'enviais,

mais celui que j'aimais le plus était Narboni. J'avais aussi de l'admiration pour Jean-Claude Biette.

**Quels furent les premiers cinéastes que vous avez défendus ?**

Le cinéaste qui m'a le plus enthousiasmé au début de ma collaboration aux *Cahiers* a été Oshima. Mystère, modernité, érotisme, révolte, innovations formelles. J'aimais aussi Ferreri (*L'Uomo dei cinque palloni*) et Eustache.

**Pourriez-vous décrire votre impression du climat théorique des années soixante-dix, de son impact sur la critique ? Alliez-vous assister aux conférences de Barthes, Lacan, Foucault, etc. ? Comment se construisaient vos articulations théoriques, les concepts que vous alliez proposer ? On retiendra l'impact de la psychanalyse, mais aussi de la peinture sur votre pensée. Vos trois volumes d'essais en sont l'expression. Un mot sur le rôle qu'a joué la psychanalyse dans votre pensée ? Benoît Jacquot se situait aussi à proximité de tout cela ? Étiez-vous déjà complices ?**

Je suivais les séminaires de Derrida, de Barthes, de Lacan. J'essayais de lire Foucault, sans arriver à le comprendre. Lacan, on essayait à plusieurs et on comprenait ce qu'on pouvait comprendre, c'est-à-dire pas grand-chose. On lisait aussi les *Cahiers* pour l'analyse. J'ai rencontré à l'époque François Regnault, qui faisait partie de la bande de normaliens (Miller, Milner, etc.) élèves de Lacan et d'Althusser, qui est devenu un ami très proche et qui a dû m'aider à mieux saisir la problématique lacanienne. Le

*Séminaire XI* sur le regard est paru en 70 ou 71 et nous a bien entendu intéressés. J'ai rencontré aussi à la même époque Benoît Jacquot et André Téchiné, qui sont devenus assez vite des amis. L'un, comme on sait, fréquentait Lacan, et l'autre, Barthes.

**En quelle année quittez-vous les *Cahiers* et pour-quoi ?**

J'ai quitté les *Cahiers* assez tard, pas brutalement. Mes contributions se sont raréfiées, puis taries dans les années quatre-vingt. Mon travail de scénariste m'occupait alors davantage. J'ai aussi été rédacteur au magazine lacanien *L'Âne*, mais sans passion, et quand Daney a créé *Trafic*, j'y ai donné deux ou trois textes : mes derniers. Je préparais alors mon premier film comme réalisateur.

**Quel fut votre premier scénario, et dans quelles circonstances s'est-il écrit : une commande ou vous l'aviez proposé ? Pourriez-vous parler de l'expérience de *Moi, Pierre Rivière...* et comment s'est construit ce scénario ?**

Officiellement, mon premier scénario, écrit en collaboration avec Toubiana, Jourdheuil et Allio, est *Moi, Pierre Rivière...* En réalité, je n'y ai presque rien fait, ce sont Jourdheuil et Allio qui ont tout écrit. Simplement, l'idée du film venait de Toubiana, il m'a proposé de m'y atteler avec lui, puis a proposé le sujet à Allio, qui s'est enthousiasmé. Le premier vrai scénario auquel j'ai collaboré n'a jamais été réalisé, il s'intitulait *Transfert* et je l'ai écrit avec Benoît Jacquot. Il parlait de la guerre d'Algérie et le script a été censuré par le directeur de France 3 de l'époque, malgré

trois avis favorables de son comité de lecture. Le premier scénario réalisé a été *Les Sœurs Brontë*, de Téchiné, qui fit l'objet d'une bronca et d'une cabale à Cannes et faillit mettre un terme à ma carrière commençante.

**Avant de parler de Jacques Rivette, rappelons que vous avez travaillé avec Téchiné, Ruiz, Deray et bien d'autres aux démarches distinctes. Comment travaillez-vous avec les cinéastes lorsque vous écrivez pour eux ?**

Cela dépend des cinéastes ; certains écrivent, d'autres pas. Deray n'écrivait pas. Ruiz, Téchiné, Jacquot écrivaient et on se partageait le travail, en général au jour le jour, dans la même pièce.

**Étiez-vous resté en contact avec Rivette ? Est-ce lui qui vous a sollicité pour votre première collaboration ? Pensiez-vous d'emblée que celle-ci allait durer si longtemps ? Quant à la collaboration avec Christine Laurent, est-ce Rivette qui vous l'a proposé, ou aviez-vous déjà travaillé ensemble ?**

Rivette en 1982 ne pouvait plus compter sur son collaborateur habituel Eduardo de Gregorio, qui réalisait ses premiers films. Il cherchait quelqu'un, avec une idée de départ pour un nouveau film, inspirée d'une expérience théâtrale de l'époque, « le théâtre d'appartement ». Des pièces étaient jouées non sur une scène, mais dans un appartement à travers toutes ses pièces et le public suivait les acteurs de pièce en pièce. Or j'avais une amie proche, metteur en scène, qui avait réalisé une de ces expériences. Martine Marignac, la productrice de Jacques Rivette, a fait

l'intermédiaire et, quand Jacques a su que j'avais assisté à une expérience de ce type, il a pensé qu'on pouvait travailler ensemble. À l'époque, je prenais Jacques pour quelqu'un d'excentrique et d'un peu fou et je n'étais pas sûr que ce travail puisse déboucher sur un film réel. D'autant que le travail en question consistait à parler de tout et de rien et de jeter une ou deux notes sur le papier, jusqu'à la fois suivante. Suzanne Schiffman, l'assistante de Jacques, veillait au grain et finalement, après que Jacques a pensé à me virer, on est arrivés à un squelette d'histoire, un squelette où manquaient beaucoup de vertèbres. Le principe c'est que je devais écrire les scènes au fur et à mesure du tournage, avec la collaboration de Marilù Parolini, qui n'était pas du tout scénariste mais photographe. Il est apparu assez vite que je devais faire l'essentiel du boulot, un boulot très étrange mais qui m'a beaucoup plu: en effet, les dialogues étaient à l'époque la seule chose que j'aimais dans l'écriture de scénario et tout le reste m'ennuyait et me paraissait méprisable, parce que ce n'était ni de la littérature ni de la mise en scène. Je ne savais pas si cette collaboration durerait, et je ne savais pas quoi penser du film à l'arrivée; c'était un truc un peu fou, poétique et invertébré à mes yeux. Mais j'avais aimé le faire. Christine Laurent était quelqu'un de proche à l'époque, et Rivette avait besoin qu'on soit trois pour travailler au scénario. Il ne pouvait plus compter sur Marilù. Il avait bien aimé un film de Christine, son premier, qui s'appelait *Alice Constant*. C'est moi qui ai présenté Christine à Rivette.

**Quel est selon vous votre scénario le plus accompli sur le plan de l'écriture, et celui le mieux servi par**

### **la réalisation, au cours de vos années avec Jacques Rivette ?**

Je ne sais pas répondre à la question: le mieux écrit, le mieux servi? Chaque film de Rivette est une aventure différente, avec ses propres défis. J'aime particulièrement *Haut, bas, fragile*, où j'ai écrit au jour le jour les chansons sur une musique préexistante, et je pense que *Va savoir* est un des plus jouissifs.

### **Quel enseignement/méthode/sensibilité souhaitez-vous amener à la Fémis, et quel souvenir en gardez-vous ?**

Mon intervention à la Fémis a été du bricolage permanent (un terme qu'affectionne Jacques Rivette), je n'avais pas de méthode, tout était empirique, au début assez chaotique. J'ai failli là aussi ne pas survivre à la première promo, où j'ai fait néanmoins des rencontres mémorables et décisives. Celle de Noémie Lvovsky, d'Agnès de Sacy, de Marina de Van... Et aussi celle de Sophie Fillières, qui allait devenir ma compagne et la mère de mes deux enfants.

### **Comment vous est venue l'envie de tourner *Les Sirènes*, et pourquoi attendre sept ans avant de passer à un long-métrage ?**

Tout ce que j'ai fait, me semble-t-il, a été déterminé par le hasard, par l'occasion qui comme moi est chauve, et par la chance. Je ne crois pas que j'aurais réalisé de films si Claude Kuntz, l'oncle de ma compagne Sophie Fillières, n'avait pas été producteur, en l'occurrence, à l'époque d'une petite série de courts-métrages sur le thème du sport, pour FR3. Il s'agissait de fictions de dix minutes, à

réaliser en une journée. Il m'a proposé d'en faire une et j'ai dit oui. Le sport ne m'intéresse pas du tout, je n'en pratique aucun ou très mal (le ski, le vélo...). j'ai choisi la natation pour tourner dans une piscine, avec Claude on a recruté un jeune nageur de l'équipe junior de je ne sais plus quoi, j'ai écrit deux pages sur l'idée que la visite de sa petite amie contrarie les performances du jeune champion et on a tourné deux jours plus tard à la piscine Pontoise, au milieu du public, avec Hélène Fillières (la sœur de Sophie) alors âgée de quinze ans, Noémie Lvovsky dans le rôle de sa copine et Thierry Arbogast (le chef op de Luc Besson) à la caméra. Un film bricolé à la va-vite, il manquait une réplique conclusive que Sophie a dite en voix off: *t'en fais pas, tu l'auras ta médaille*. Cela s'est donc appelé *Les Sirènes*. Sept ans plus tard, Claude Kunez qui voulait produire des longs-métrages m'a dit que si j'écrivais dix pages qui le motivaient, il se lancerait avec moi sur un film. J'ai donc écrit ces dix pages, sans savoir sur quoi elles déboucheraient (je n'avais pas d'histoire et n'avais, en réalité, jamais écrit de scénario de bout en bout, je ne m'en croyais pas capable). Les dix pages lui ont plu et j'ai continué, ça a été *Encore*. Le scénario a obtenu l'avance sur recettes et une avance de Canal +, et c'est comme ça qu'on l'a fait. Sans l'avance, je ne suis pas sûr que j'aurais persévéré.

**Pour vos films en tant que réalisateur, vous écrivez parfois seul, et parfois en collaboration avec un autre auteur. Quelles sont les raisons pour de telles collaborations ?**

Mes premiers films je les ai écrits seul en effet, sans savoir où j'allais (je n'avais pas d'histoire, de sujet, seulement

des personnages et des situations). Je pensais que ma façon de fabriquer mes récits ne souffrait pas de collaboration, que ma complication n'était pas partageable. Après *Rien sur Robert* cependant, et le succès de ce film, j'ai connu les limites de cette façon de faire. Je me suis enlisé dans un récit sans queue ni tête. J'ai souffert et senti que j'étais vide, inspiration tarie, rien à dire. J'ai laborieusement tenté de construire une nouvelle histoire, en partant des premiers vers de la *Divine Comédie* pris à la lettre: *au milieu du chemin de notre vie, je me trouvai dans une forêt obscure, car j'avais perdu la voie droite*. J'ai fait appel à Emmanuel Salinger pour m'aider à accoucher de la dernière partie, que je ne trouvais pas. J'ai compris que je ne pouvais plus travailler seul. Le film s'est appelé *Petites Coupures* et, malgré le caractère bancal et tortueux du scénario, j'ai eu la chance d'avoir Kristin Scott Thomas et Daniel Auteuil comme comédiens principaux. Le film, qui pour le coup n'était pas une comédie, n'a pas bien marché. Après, j'ai récidivé dans la noirceur, avec la collaboration de Marina de Van cette fois, pour un film qui fut un vrai flop et n'avait d'ailleurs aucune chance de marcher, même si j'ai un faible pour lui: *Je pense à vous* (mauvais titre) avec Edouard Baer, Charles Berling, Marina et Géraldine Pailhas. Je travaille maintenant avec Agnès de Sacy avec plaisir (et fruit).

**En tant que cinéaste, quels sont les réalisateurs qui vous nourrissent ? Je voulais vous poser la même question en tant que scénariste (vous m'avez parlé de l'importance de Rohmer).**

J'ai beaucoup pensé à Rohmer pour mon premier film, mais seulement en tant que le dialogue est chez lui

capital, et que j'entendais aussi fonder toute l'action sur le dialogue. Mais je pense plus souvent à Bergman quand je dois écrire pour moi. Et aussi à Hawks, qui est tout de même beaucoup plus un cinéaste de la parole que de l'action. Quand je préparais mon premier film, la vision de *Pulp Fiction* m'a semblé justifier ce que je faisais (qui n'avait aucun rapport sauf que les personnages y parlent un peu à tort et à travers, et c'est drôle).

**Votre héros, d'un film à l'autre, est un mélange d'homme cultivé, séducteur et plus tout à fait jeune, pas satisfait, en quête de... mais pas toujours d'une grande précision dans la méthode (hormis Dussollier dans un film qui est, je le répète, une vraie leçon sur ce qu'est un leading man, car *Alibi* en contient plusieurs), et souvent élégant. Correspond-il à un idéal cinématographique, vous rappelle-t-il d'autres figures de l'histoire du cinéma ?**

Mon « héros » est plus ou moins un autoportrait décalé. Un type foncièrement paumé et insatisfait, et d'un courage timide, pour paraphraser Joyce, qui est plus ou moins toujours occupé à tenter de se dépatouiller des emmerdes où la vie le plonge, plutôt que de poursuivre un but en conquérant. Souvent, le comédien choisi pour l'incarner avait quelque ressemblance, ne serait-ce que par l'âge, avec moi. Dans mon dernier film, en cours de montage, je change de braquet puisque le personnage principal est une jeune femme de moins de trente ans, ambitieuse et conquérante, mais prise dans une toile d'araignée tissée bien avant sa naissance... La jeune femme est incarnée par ma fille, Agathe Bonitzer, et il ne faudrait pas beaucoup me

pousser pour que je dise que là encore, il s'agit d'une sorte d'autoportrait, encore plus décalé...

**Vous êtes aussi acteur, comment travaillez-vous avec vos comédiens ? Ont-ils une marge de manœuvre importante ou répétez-vous avec eux ?**

Je ne suis pas acteur, je fais l'acteur. Mais ça m'amuse, me détend, me distrait et aussi, ça m'aide à comprendre comment fonctionne un acteur. Je dirige « légèrement » : c'est-à-dire que je ne force jamais un acteur à faire quelque chose d'autre que ce qu'il sent, je demande seulement des modulations, plus chaud ou plus froid selon les tempéraments. Comme j'ai la chance de travailler, le plus souvent, avec de grands, voire de très grands comédiens, tout se fait très vite, très simplement. J'aimerais bien, en esprit, avoir le temps de répéter longtemps, mais ça n'arrive jamais et au fond, je m'en fous, je pense même que peut-être ça m'emmerderait.

**En 20 ans, vous avez tourné sept longs-métrages et vous en avez écrit des dizaines. Les conditions de production d'un long-métrage sont-elles devenues pour vous plus draconiennes ou plus souples ? Vos tournages sont d'une durée de combien de semaines : tournez-vous rapidement ou préférez-vous avoir du temps devant vous ?**

J'ai toujours le sentiment que le financement de mes films s'est fait de justesse, avec juste ce qu'il faut, mais je n'ai jamais éprouvé de difficultés majeures. Les films que j'ai écrits se sont tournés, je n'ai jamais eu de crise de temps ou de moyens. Certains (*Le Grand Alibi*) auraient sans doute mieux été faits si j'avais eu un peu plus de temps ou de

moyens pour certaines scènes (celle du toit par exemple) mais il aurait surtout fallu que je travaille mieux en amont, découpage, etc. Je tourne en général assez vite, six semaines (30 jours) pour mon dernier film, avec une assistante metteur en scène, Juliette Maillard, parfaitement géniale, un plan de travail en acier, et donc sans souci.

**Vous avez une dimension anglo-saxonne, souhaiteriez-vous tourner un film en anglais, au Royaume-Uni, façon Truffaut, Chéreau? Et dans le même esprit, tourner un film d'époque (de reconstitution d'une époque)?**

Dans l'absolu, j'aimerais certes tourner en anglais, ne serait-ce qu'à cause du marché, mais je ne parle pas parfaitement la langue, et je ne suis pas assez cosmopolite je pense pour le faire, et puis je n'existe pas pour le marché anglo-saxon. J'envie Olivier Assayas d'être aussi à l'aise dans cette langue et de tourner avec des comédiennes aussi géniales que Kristen Stewart. Tourner un film d'époque, c'est pareil, c'est un fantasme mais si je devais le faire, ça m'emmerderait au fond plus qu'autre chose, trop de contraintes: de vraisemblance, de costumes, de décors, d'argent, etc. En tant que scénariste, en revanche, j'ai écrit plusieurs films d'époque et ça m'a amusé. Difficile de se voir objectivement. Je me sens, comme cinéaste, en porte-à-faux: trop auteur pour être considéré comme un cinéaste commercial et rentable, même si certains de mes films ont marché, et trop public justement pour être considéré comme un auteur à part entière, avec la reconnaissance festivalière et autre que cela implique, bien que certains de mes films aient été sélectionnés dans des festivals de prestige (Venise, Berlin). Je fais des comédies, mais elles ne

sont pas prises comme des comédies. Et des drames, mais ils ne sont pas pris comme des drames. Bref, la place que j'occupe est entre deux chaises. Et au fond, c'est une bonne condition pour continuer, car le pire c'est de se voir assigner une place par la critique, le public, et de se sentir obligé de défendre cette place, de répondre à la demande.

**Vous dites dans l'entretien que le cinéaste Oshima a particulièrement compté pour vous, en 1969. Pourriez-vous situer le contexte, comment a-t-on découvert Oshima aux Cahiers, et quel(s) film(s) a/ont compté pour vous dans son œuvre ?**

Nous l'avons découvert en même temps que toute la critique française, je crois, en 1969 ou 1970, à l'occasion de la diffusion de deux ou trois de ses films à Cannes, via son distributeur M. Shibata (un homme merveilleux), et non pas les premiers : nous avons vu d'abord *La Pendaison*, et presque simultanément *Journal d'un voleur de Shinjuku*. C'était la découverte d'un cinéaste libre, violent, puissant, moderne, dans le contexte de la découverte plus générale d'un jeune cinéma japonais, d'une nouvelle vague japonaise, dont les noms les plus remarquables étaient à l'époque Masumura, Yoshida (*Eros + Massacre*), Imamura, ou encore Susumu Hani (*Premier amour, version infernale*), et j'en passe. Ce nouveau cinéma japonais rompait avec le classicisme des grands maîtres en ce qu'il était parfois confus dans le propos, formellement agressif, bref juvénile, mais souvent poétique et beau. Mais Oshima les dominait par une sorte de maîtrise de la forme et d'ironie supérieure, à travers même le gauchisme idéologique que reflètent des films comme *Nuit et brouillard du Japon*, vu à peu près à la même époque. Plus tard j'ai été ébloui par *La Cérémonie*,

bouleversé par *Le Petit Garçon*. Et plus tard encore, j'ai découvert avec stupeur les premiers films, ceux du début des années soixante; ainsi *L'Enterrement du Soleil* et surtout *Contes cruels de la jeunesse*. Oshima, dans le monde global du cinéma, c'était une voix très personnelle, celle d'une révolte radicale contre tous les conformismes qui allaient bientôt (mais on ne le savait pas à l'époque) prendre leur revanche et écraser tout sous le fric, les effets spéciaux et le divertissement de masse.

**Croyez-vous que malgré la rétrospective en mai dernier à la cinémathèque, Oshima parle encore à la cinéphilie en France ?**

Aujourd'hui, eh bien, nous en sommes là justement, le conformisme du cinéma hollywoodien qui joue son rôle de rouleau compresseur, le fric et les effets spéciaux – et les voix singulières ont du mal à se faire entendre. La cinéphilie, pour autant qu'elle existe, n'a plus le caractère collectif qu'elle avait encore à la fin des années soixante quand Oshima et d'autres se sont révélés. Oshima lui-même, après cette sorte de baroud d'honneur qu'ont été *L'Empire des sens* et *Furyo* (je ne parle pas des moins réussis *Max mon amour* et *L'Empire de la passion*), d'ailleurs produits avec des capitaux étrangers, a dû plus ou moins renoncer, les sources de financement se tarissant dans son pays comme dans d'autres. Et c'était il y a longtemps. Donc, pour répondre à votre dernière question, il faudrait d'abord savoir ce que représente « la cinéphilie en France ». Je connais de jeunes cinéphiles. Mais la cinéphilie ? ■

---

Les éditions Capricci publient un recueil de ses essais cinéma :  
*La Vision partielle*.