

24 IMAGES

N° 182 / Mai - Juillet 2017

CINÉMA + THÉÂTRE

ABATTRE LES MURS

FRÉDÉRIC *ET* PATRICE DUBOIS

BRIGITTE HAENTJENS + JAMES HYNDMAN

CHRISTIANE JATAHY + STANISLAS NORDEY



ESPACELIBRE

SAISON THÉÂTRALE 17-18



12 AVENTURES THÉÂTRALES

À DÉCOUVRIR SUR
ESPACELIBRE.QC.CA



 **BILLETTERIE**
514 521-4191
1945, RUE FULLUM,
MONTRÉAL
ESPACELIBRE.QC.CA



Conseil des arts
et du patrimoine du Québec
Québec

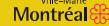


Patrimoine
canadien



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

PROJET DE LA VIE EN BLEU
MONTRÉAL



Fondation du Grand Montréal



LE DEVOIR
LIBRE DE PENSER

3 ÉDITORIAL



Page couverture réalisée à partir d'une photo de Stéphane Bourgeois. Tirée de la pièce Les bons débarras, mise en scène par Frédéric Dubois.

DOSSIER

CINÉMA ET THÉÂTRE : ABATTRE LES MURS

- | | |
|--|---|
| 5 Le cinéma au théâtre : antagonisme et complémentarité | 24 La toile et la scène – par Brigitte Haentjens |
| 6 Entretien avec Frédéric et Patrice Dubois | 28 Entretien avec Christiane Jatahy |
| 13 Entretien avec Stanislas Nordey | 32 Arrêt sur images |
| 20 Entretien avec James Hyndman | |

CHEMINS DE TRAVERSE

- | | |
|---|---|
| 34 On n'est pas des trous-de-cul : Montréal, le cinéma pis la contre-culture – par Ralph Elawani | 42 ItinErrances vidéographiques – Averty ou la tragédie joyeuse |
| 38 Éloge d'un cinéma mercenaire : Seijun Suzuki (1923-2017) – par Ariel Esteban Cayer | 46 Une archéologie des exclusions – Retour sur <i>Moonlight</i> et <i>I Am Not Your Negro</i> – par Gérard Grugeau |
| 41 Hommage à Tomás Milián – par Apolline Caron-Ottavi | 46 DVD – <i>Spoon</i> de Michka Saäl |
| | 48 Cin-écrits – Le cinéma, art subversif – Faire un film |

POINTS DE VUE

- | | |
|--|---|
| 51 <i>A Quiet Passion</i> de Terence Davies | 56 <i>Free Fire</i> de Ben Wheatley |
| 52 <i>Après la tempête</i> de Hirozaku Kore-eda | 57 <i>Paterson</i> de Jim Jarmusch |
| 53 <i>I, Daniel Blake</i> de Ken Loach | 58 <i>Personal Shopper</i> d'Olivier Assayas |
| 54 <i>Baccalauréat</i> de Cristian Mungiu | 60 <i>The Lost City of Z</i> de James Gray |
| 55 <i>Poesía sin fin</i> d'Alejandro Jodorowsky | |

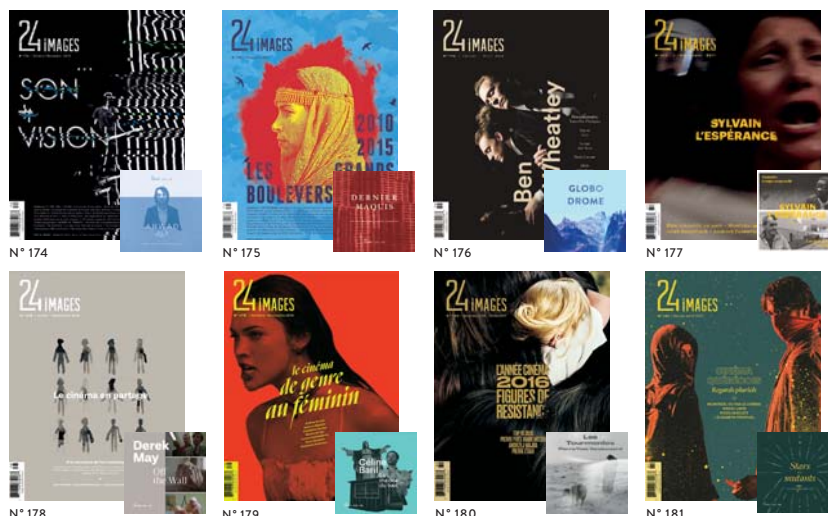
Reprises

- | |
|---|
| 61 <i>Being There</i> de Hal Ashby |
| 62 <i>The Swimmer</i> de Frank Perry |
| 63 <i>La note bleue</i> d'Andrzej Zulawski |
| 63 <i>Border Incident</i> d'Anthony Mann |

Vidéothèque interdite

- | |
|---|
| 64 <i>Parents</i> de Bob Balaban |
| 64 <i>The Woods are Wet</i> de Tatsumi Kumashiro |





Complétez votre collection (Liste complète et sommaires: www.revue24images.com)

- 173 Cinéma québécois - Vents contraires + DVD *Jimmywork* de Simon Sauvé
- 174 Son + vision + DVD *ARWAD* de Samer Najari et Dominique Chila
- 175 2010-2015 Les grands bouleversements + DVD *Dernier maquis* de Rabah Ameur-Zaïmeche
- 176 Documentaire: nouvelles pratiques + DVD *Globodrome* de Gwénola Wagon
- 177 Être cinéophile en 2016 + DVD *Les printemps incertains* et *Bamako temps suspendu* de Sylvain L'Espérance
- 178 Le cinéma en partage + DVD *Off the Wall* de Derek May
- 179 Le cinéma de genre au féminin + DVD *La théorie du tout* de Céline Baril
- 180 2016 - Figures de résistance + DVD *Les tourmentes* de Pierre-Yves Vandeweerdt
- 181 Cinéma québécois: regards pluriels + DVD *Stars et mutants - 7 courts québécois*
- 182 Cinéma et théâtre: abattre les murs + DVD *Spoon* de Michka Saäl

ABONNEZ-VOUS EN LIGNE SUR WWW.REVUE24IMAGES.COM

OU REMPLISSEZ CE FORMULAIRE. UN DVD GRATUIT AVEC CHAQUE NUMÉRO... PENSEZ-Y!

INDIVIDU ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 30 \$ (34,49 \$ taxes incluses) \$

☐ 2 ans (10 parutions) 52,50 \$ (60,37 \$ taxes incluses) \$

INSTITUTION - ORGANISME ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 42 \$ (48,29 \$ taxes incluses) \$

AUTRES PAYS ☐ 1 an (5 parutions) 50 \$ CDN - frais d'envoi inclus \$

ANCIENS NUMÉROS ☐ Québec ☐ Canada hors Québec (Autres pays: contactez-nous)

Quantité Numéro 6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.) \$

(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incluses] pour 5 exemplaires et +) \$

AUTRE ☐ \$

Total \$

Date ☐ CHÈQUE ou ☐ MANDAT INTERNATIONAL - libeller à l'ordre de 24/30 I/S

Nom

Adresse

Ville

Code postal

Courriel ☐ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires

Postez votre formulaire à: **Revue 24 images**, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4

L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.

24 images est publiée depuis 1979.

La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan, Jean Hamel

Directeur

Philippe Gajan

Rédacteur en chef

Bruno Dequen

Secrétaire de rédaction et réviseur

Gérard Grugeau

Comité de rédaction

Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Céline Gobert, Gérard Grugeau, Gilles Marsolais, André Roy, Charlotte Selb.

Direction artistique et couverture

OTTOBLIX

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Ont collaboré à ce numéro

Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Ralph Elawani, Julien Fonfrède, Alexandre Fontaine Rousseau, Céline Gobert, Gérard Grugeau, Brigitte Haentjens, Gilles Marsolais, Marc Mercier, André Roy, Charlotte Selb.

Correspondant

Jacques Kermabon à Paris

Conseillers juridiques

BélangerSauvé

Dépôt légal: 2^e trimestre 2017

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution: mai 2017

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN: 0707-9389

ISBN numérique: 978-2-924348-25-3

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement Voir ci-contre

TPS: RT 145450482

TVQ: 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par Paypal sur

www.revue24images.com, par la poste, par téléphone au

514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat poste

international, traite bancaire sur Montréal libellés à l'ordre

de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le Film Literature Index.

Distribution: Disticor, Québec, Canada

Distribution en Europe: 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts

du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la

publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications: 40989510

24/30 I/S - Revue 24 images

6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél.: 514 972-3310, info@revue24images.com

www.revue24images.com

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30% de fibres postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts gérées de façon responsable et indépendante.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du Canada pour les périodiques (FCP) pour nos activités d'édition.

Conseil des arts
et des lettres

Québec

Canada



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal

ÉDITORIAL

Plus que jamais, la critique cinématographique semble être affaire de niche. À mesure que les médias généralistes coupent à grands coups de hache dans leur couverture de fond du cinéma, les revues spécialisées deviennent des sites de résistance qui risquent l'isolement à tous les niveaux. C'est pourquoi il est plus important que jamais d'*abattre les murs*, de décroquer la cinéphilie mais aussi la nature des voix qui s'expriment sur et autour du cinéma.

Dans notre numéro 178, intitulé *Le cinéma en partage*, nous avons demandé à des artistes visuels d'écrire sur leur rapport au 7^e art. Le présent numéro est un peu le prolongement de cette ouverture de la revue vers les réflexions de praticiens issus d'autres disciplines artistiques. Conçu et entièrement piloté par Gérard Grugeau et André Roy, notre nouveau dossier propose d'aller cette fois-ci à la rencontre de metteurs en scène de théâtre passionnés et/ou inspirés par le cinéma. Comme le souligne André Roy dans son introduction, l'idée de départ a germé suite au récent constat d'une prolifération de pièces de théâtre adaptées de films. Ainsi, le dossier s'est immédiatement éloigné de la sempiternelle compilation de films adaptés de pièces au profit d'une piste moins explorée : la démarche de créateurs de théâtre qui prennent le cinéma à bras-le-corps. À travers de nombreux entretiens réalisés avec des artistes d'ici (Frédéric et Patrice Dubois, James Hyndman et Brigitte Haentjens) et d'ailleurs (Stanislas Nordey et Christiane Jatahy), Gérard Grugeau et André Roy ont pu mettre en valeur non seulement le travail d'adaptation singulier de chaque artiste, mais aussi leur prise en compte des différences fondamentales entre les deux médiums qui font de leur rencontre un espace de créativité inédit, lequel ne se limite pas à la simple inclusion d'écrans ou

de projections sur scène car, comme le souligne Stanislas Nordey, « la beauté du théâtre, c'est que ce n'est pas du cinéma et [...] la beauté du cinéma, c'est que ce n'est pas du théâtre ».

Le décrochage créatif qu'impliquent les démarches exploratoires de ces artistes de la scène se retrouve dans les autres textes du numéro. Qu'il s'agisse de l'hommage à Seijun Suzuki préparé par Ariel Esteban Cayer qui, tout en soulignant la radicalité de ses films les plus reconnus tels que *Tokyo Drifter* et *Branded to Kill*, dévoile la charge politique foudroyante de *Capone Cries a Lot*, une satire à l'hybridité assumée. Ou du survol personnel de Ralph Elawani sur le cinéma et la contre-culture à Montréal, présenté dans le cadre de notre chronique annuelle *Montréal et cinéma* qui dévoile toute une « filmographie déclassée ». Alors que, de son côté, Apolline Caron-Ottavi lance un dernier salut à l'acteur Tomás Milián, aussi à l'aise dans la série B que chez Antonioni, Marc Mercier, auteur décrochant par excellence, propose d'écrire une tragédie théâtrale en 4 chants sur l'histoire de l'art vidéo tout en rappelant la figure inclassable qu'était Jean-Christophe Averty. Dans le contexte actuel, qui est aussi celui d'une prise de parole libératrice des créateurs afro-américains (cinéastes ou écrivains) dont témoignent les films *I Am Not Your Negro* et *Moonlight*, il nous a semblé particulièrement pertinent d'accompagner ce numéro d'un DVD consacré au film *Spoon* de Michka Saäl qui pratique « un cinéma polyphonique et impur », seule démarche permettant de diffuser justement la voix de Spoon Jackson, écrivain, poète afro-américain emprisonné et condamné à mort depuis l'âge de 19 ans. Car les murs que les cinéastes tentent d'abattre ne sont pas toujours symboliques.

— Bruno Dequen



© Jean-Louis Fernandez



© Claude Gagnon

Je suis Fassbinder, mise en scène de Stanislas Nordey et Falk Richter, Théâtre de la Colline, Paris, 2016
Le déclin de l'empire américain, mise en scène de Patrice Dubois, Espace Go, Montréal, 2017

LE CINÉMA AU THÉÂTRE : ANTAGONISME ET COMPLÉMENTARITÉ

par **André Roy**

Théâtre-cinéma, couple inséparable – mais également si concurrent ! Les premiers cinéastes viennent du monde de la scène, du vaudeville et des variétés. Georges Méliès dirigeait le théâtre Robert-Houdin ; Ernst Lubitsch était un comédien du théâtre yiddish berlinois ; Vincente Minnelli travaillait à Broadway. Et on ne compte plus les noms de cinéastes qui ont été metteurs en scène de théâtre avant d'être réalisateurs de films : S.M. Eisenstein, Max Ophüls, Luchino Visconti, Laurence Olivier, Ingmar Bergman, Rainer Werner Fassbinder, Patrice Chéreau, etc. C'est quand même un homme de théâtre qui a apporté au patrimoine cinématographique le film classé comme le plus grand de tous les temps : *Citizen Kane* d'Orson Welles. À l'inverse, rares sont les cinéastes sans expérience concrète des planches qui ont affronté le théâtre pour tenter d'abolir divisions et dichotomies entre les deux pratiques. Mais comment transmettre au théâtre les effets et les prestiges de puissance, de sidération et de terreur du cinéma ? Par exemple, Jacques Rivette et Éric Rohmer – dont on disait que leurs œuvres étaient « théâtrales » – ont avoué leur échec quand ils se sont aventurés sur une scène. Jean-Luc Godard n'y a jamais touché. Défi donc difficile à relever, dont seuls – peut-être – les gens de théâtre sont capables.

Des metteurs en scène ont adapté depuis quelques années des scénarios de films pour le théâtre. Il y a même eu foisonnement tant en France, en Allemagne, aux Pays-Bas, au Portugal qu'au Québec : des pièces tirées des œuvres d'Ozu, Rohmer, Eustache, Visconti, Pasolini, Renoir, Cassavetes, Duras, Arcand, Mankiewicz... Les metteurs en scène comme Thomas Quillardet, Pipo Delbono, Dorian Rossel, Thomas Ostermeier, Christiane Jatahy, Stanislas Nordey, Patrice Dubois et Christian Dubois ont puisé dans les œuvres du patrimoine cinématographique. Il nous a semblé captivant de demander à des gens de théâtre de parler de leur rapport au cinéma dans leur travail. Comment l'ont-ils intégré dans leur pratique ? Mais pourquoi aujourd'hui le surgissement de ce phénomène d'adaptation ? Sommes-nous en manque de grands thèmes contemporains sur scène ? En quoi le

cinéma est-il indispensable pour enrichir le théâtre dans son exploration tant esthétique que morale du monde ? Est-il nécessaire pour renouveler les codes, les modes et les techniques du théâtre ? En quoi la position du spectateur au théâtre est-elle différente de celle du spectateur au cinéma ? Que reste-t-il de la matière cinématographique une fois revisitée par le théâtre ? Cela augmente-t-il sa richesse et sa portée ? Pour changer le regard du spectateur sur le théâtre ? Pour montrer que la scène théâtrale peut être aussi féconde, stimulante et moderne que ce que projette l'image ? Pour en abattre les murs ? Si cela se confirme – et nous n'en doutons pas – il n'y aurait plus dès lors antagonisme permanent entre cinéma et théâtre, mais complémentarité dans les allers et retours entre ces deux formes artistiques.

Cet antagonisme est né depuis longtemps dans le milieu du cinéma qui trouvait – le plus souvent avec mépris – le théâtre vieux, archaïque, imperméable aux changements alors que le cinéma était l'art du temps présent, de l'ici et maintenant, accueillant toutes les nouveautés techniques pour se renouveler. L'ère du soupçon y a souvent régné : même que tout effet théâtral au cinéma devenait coupable d'attenter à l'essence même du cinéma, que celui-ci tiendrait uniquement des images en mouvement. Comme si le cinéma, pour être considéré comme pur art autonome, total, devait tourner le dos au théâtre, n'avoir rien de commun avec lui et ne rien lui devoir. Encore plus aujourd'hui : dans l'instantanéité médiatique, la vitesse des informations et devant l'écran du téléviseur comme appareil d'auscultation du réel – et pourtant, combien occultant ! –, l'inachèvement technique attribué au théâtre prouverait son inadéquation avec le cinéma. Ce qui est faux. Toute pratique esthétique est polyvalente, et le développement de ses formes emprunte constamment aux autres pratiques créatrices. Le théâtre, comme le cinéma, subit donc la loi commune des incidences et des influences, qui le détermine ainsi et lui donne une spécificité. Il a dû – et le fait encore – chercher du côté du septième art les possibilités de sa rencontre avec le réel qui le rendrait encore et toujours indispensable.

ENTRETIEN AVEC FRÉDÉRIC ET PATRICE DUBOIS

ARCAND, MANKIEWICZ RELIRE L'HISTOIRE

propos recueillis par **Gérard Grugeau et André Roy**



Patrice et Frédéric Dubois

Dans la vie, ils sont frères et ils se consacrent l'un et l'autre au théâtre, en plus d'être très impliqués dans leurs milieux respectifs. Frédéric a adapté à la scène *Les bons débarras*, l'an dernier à Québec, et Patrice vient de monter à Montréal *Le déclin de l'empire américain*, deux œuvres phares du cinéma québécois. Nous avons eu l'idée de les mettre en présence pour les faire parler de leur expérience de travail à la jonction du théâtre et du cinéma.

Pourquoi monter *Les bons débarras* et *Le déclin de l'empire américain* aujourd'hui? Étiez-vous, l'un et l'autre, en quête de défis de narration et de mise en scène?

Frédéric Dubois : Dans mon cas, c'est parti d'un désir égoïste. J'aime Réjean Ducharme, j'ai monté presque toute son œuvre et j'avais envie de continuer à travailler cet univers avec ses personnages, ses thématiques de l'enfance et de la pureté, et cette langue surtout qui élève le banal, ce que le film de Francis Mankiewicz met très bien en valeur. C'est rare d'ailleurs dans notre cinéma les films où le texte est aussi présent, aussi fort, aussi travaillé. J'aimais la révolte du personnage de Manon, révolte que l'on retrouve dans tous les textes de Ducharme, cette incapacité à franchir un pas vers le monde adulte, vers l'abdication de « l'adulterie » comme le dit l'auteur. Ces thèmes-là m'ont toujours touché, et pas juste chez Ducharme, chez Raymond Queneau aussi.

J'ai vu qu'en 2001, vous aviez monté *Zazie dans le métro* qui est un autre récit d'adolescence. Vous connaissiez le film de Louis Malle?

FD : C'est cette idée de la non-abdication qui m'intéresse et la question de l'identité, et aussi comment on se définit comme artiste. Tout ça faisait déjà partie de mon trajet avec Ionesco dont j'ai adapté *Jacques ou la Soumission* et *Le roi se meurt*, un roi qui refuse de mourir, d'avancer, de lâcher prise. Pour *Zazie...*, j'ai vraiment travaillé à partir du roman de Raymond Queneau. J'ai vu le film beaucoup plus tard. Adapter *Les bons débarras* était pour moi une possibilité de travailler dans un désir de continuité, d'aller explorer des personnages, des dialogues à travers une langue qui survit au théâtre, une langue très forte qui passe très bien sur la scène. C'était ça, ma première impulsion.

Patrice Dubois : Une fois qu'on a eu l'idée, l'envie, les obstacles qui nous séparent de l'objectif sont à la fois attirants et vertigineux. Pour *Le déclin de l'empire américain*, l'impulsion, le moteur de toute l'entreprise était d'ordre anthropologique et historique. C'est-à-dire d'être à un moment de ma vie, de façon très égoïste aussi, où je sentais qu'il fallait que je dialogue avec cette œuvre, que je me confronte à toutes ces questions qui occupent ma vie d'artiste et ma vie personnelle. Et le faire ici et maintenant : pas avant, pas dans dix ans, mais maintenant, au tournant de la quarantaine, avec tous les défis que cela représente, mais en me sentant en même temps dans une sorte de position où j'avais conscience d'avoir reçu et acquis tout un savoir. Je me sens aujourd'hui en pleine possession de mon travail, de mon art. Je sais que c'est le bon moment pour moi et c'est un peu une suite, parce qu'Arcand a lui aussi étudié en histoire, son approche est historique, ses personnages enseignent l'histoire et moi, je m'intéresse beaucoup à cette discipline, à notre position sur ce territoire d'Amérique en tant que Québécois. Le défi doit être intime, il faut le ressentir à l'intérieur de soi.

Parlez-nous tous les deux de votre travail de réécriture, qui exigeait un vrai travail d'actualisation, surtout dans le cas du *Déclin...*

FD : Oui, contrairement au *Déclin...* qui exigeait des correspondances avec notre époque, *Les bons débarras* est une fable intemporelle. Et elle n'a pas vieilli en plus. Ça reste, ultimement, le rapport d'une mère avec sa fille, un rapport amoureux, et un récit ancré dans le quotidien et l'intime. Pour Ducharme, je devais m'assurer du passage de la poésie, de la fluidité du récit, car le cinéma fait du montage. J'avais le scénario complet à ma disposition et j'ai pu rajouter des scènes qui n'étaient pas dans le film.

PD : Une des premières personnes à qui j'ai parlé du projet, c'est Olivier Kemeid qui dirige le Théâtre de Quat'Sous. Il m'a dit : il va falloir que tu te commettes, que tu te mouilles. Sur le coup, je me suis beaucoup questionné. Eh oui, je me suis dit, oui, il va falloir que je sois à l'intérieur. Ce cheminement-là m'a amené à appeler Alain Farah, parce qu'il connaît le milieu des universitaires, le milieu des écrivains. J'avais besoin de quelqu'un qui serait ma porte d'entrée pour mieux comprendre Arcand. Moi, mon milieu, mon expérience, c'est le théâtre et le travail collectif. Il fallait m'amener ailleurs, m'amener à voir qui sont ces professeurs d'université, voir si la question du niveau d'éducation, de diplomation change leurs relations sur le plan humain. Rien n'est laissé au hasard chez Arcand. Avec Alain, on a alors commencé un dialogue, on a relu le scénario ; on n'a surtout pas revu le film, on a travaillé à partir du texte. C'est Arcand le scénariste qui nous intéressait. C'est son réel métier, en fait. C'est un documentariste, un chercheur, un historien. C'est sur le texte qu'il s'appuie, pas sur l'image.

FD : Moi, j'ai dû faire un remontage. Ce que j'ai su, c'est qu'au départ, le film avait été écrit pour le personnage de Ti-Guy joué par Germain Houde, et non pour le personnage de Manon. On était censé voir le film à travers les yeux de Ti-Guy, le frère, mais c'est devenu la trame de Manon au tournage. Dans le scénario,



Le déclin de l'empire américain

il y a plus de scènes entre Ti-Guy et son ami Fernand, ces deux personnages qui errent. Ti-Guy est tout le temps là, mais on l'oublie parce qu'il ne parle pas. C'est lui qui regarde tout ce qui se passe et c'est lui, la victime. Dans l'œuvre de Ducharme, il y a souvent quelqu'un qui meurt, qui est largué. Manon est la plus adulte des adultes. C'est la plus dangereuse aussi, c'est le bourreau, c'est le monstre. Ce n'est pas elle la victime. Ces scènes-là ont été presque toutes coupées dans le film. Moi, je les ai toutes gardées, j'ai conservé cette idée de l'errance de Ti-Guy. C'est, en fait, un rapport amoureux entre Fernand et lui, entre ces deux hommes qui partagent leur détresse, l'alcool, le vide, le silence. Tout est tellement construit sur la langue, mais ici, le personnage principal, dans le scénario, c'est celui qui ne parle pas, qui est en marge. Il a donc fallu faire tout un travail dramaturgique. Le montage découpé du cinéma ne marche pas au théâtre, ça fait trop de courtes scènes. Il fallait trouver un souffle qui soit plus grand. Je me suis donc laissé beaucoup de liberté pour réorganiser la matière, trouver un autre ordre. Même si Ti-Guy était la trame, c'était Manon et sa mère qui m'intéressaient le plus. Ce que j'ai découvert aussi, c'est que la trame est calquée très grossièrement



Le déclin de l'empire américain

sur *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë. Manon lit ce livre, et c'est ça en fait : c'est l'histoire de quelqu'un qui aime une autre personne au point de tout détruire autour, quelqu'un qui se débarrasse des autres. J'ai travaillé là-dessus en remettant de l'avant l'idée des points de jonction avec *Les Hauts de Hurlevent*.

PD : *Les Hauts de Hurlevent* se situent aussi dans un territoire éloigné. Dans *Les bons débarras*, ils sont isolés à Val des Vals. C'est l'état d'esprit du Québec aussi, cette fascination pour l'isolement. Même chose chez Arcand, c'est une tribu isolée dans un chalet. C'est une élite coupée du reste du Québec. Ils sont en haut alors que chez Ducharme, les personnages sont en bas, si on regarde les choses à la verticale. Et ils vont tasser ceux qui viennent modifier cet isolement. Chez Arcand, le personnage de Mario (NDLR : joué par Gabriel Arcand dans le film), qui devient Marco chez nous, injecte quelque chose, mais les personnages n'en sont pas modifiés. C'est assez troublant. Le film commence par le personnage de Rémy qui donne un cours et qui dit qu'il y a trois choses qui comptent dans l'Histoire : le nombre, le nombre, le nombre. Ce qui veut dire que nous ne serons jamais des vainqueurs dans cet Amérique-là, car nous serons de moins en moins nombreux. Nous sommes condamnés à mourir.

FD : Je suis resté plus proche du film que Patrice.

PD : Nous, on est passé de 75 scènes à 35. Comme premier travail, on a enlevé tout ce qui était extérieur aux personnages, par exemple les scènes avec le professeur africain. On a gardé trois flash-back,

les scènes de baise et la masturbation. Une fois tout ce travail d'élagage effectué, la trame principale est apparue, c'est-à-dire la posture de ces personnages qui sont archétypaux. Ils représentent la femme au foyer, la femme qui a réussi, la pigiste... Ça, c'est l'édifice sur lequel tout va se tenir, c'est-à-dire cette idée de hiérarchie car, ici, tout est une question d'être en haut ou en bas de l'échelle, d'être dans un rapport de dominant ou de dominé. Tout cela nous est apparu, c'est comme la lie qui remonte. Arcand nous dit : le pouvoir de la victime, tu ne peux pas savoir ce que c'est. C'est effrayant. *Le pouvoir de la victime* qui est aussi le pouvoir du Québécois victime. Mais chacun a aussi un pouvoir. Il y a des signes aujourd'hui, par exemple, le populisme par rapport aux nouveaux arrivants, aux immigrants. On est dans une position de supériorité, qui est exactement la même position que les Anglais ont eue sur nous autrefois. Maintenant, on domine ceux qui s'en viennent. On est toujours dans ces rapports-là.

Pour revenir à l'idée du remontage, la pièce ouvre sur une scène très forte où vous mettez en parallèle le discours de l'historienne autour de son livre et ce qui se passe au salon de massage. Cette reconfiguration de la trame est peut-être plus en adéquation avec le monde d'aujourd'hui.

PD : Oui, on parle du livre en 35 secondes et quart, entre la circulation et la météo. Le temps qui nous est alloué aujourd'hui pour le sens est très réduit. C'est ça qu'on voulait mettre de l'avant dès le début. Et cette idée de la masturbation intellectuelle versus la masturbation physique, le corps versus l'esprit. Le personnage de Pierre Curzi va habituellement dans ces salons pour se faire masturber par des Asiatiques, il y a là encore ce sentiment de domination. Mais là, Bruno va être dominé par cette fille et son discours millénariste. Pour nous, l'événement significatif de notre époque, c'est le 11 septembre 2001, alors que pour le personnage du film, c'est mai 68. L'âge d'or n'est plus le même, les revendications non plus. Le monde n'obéit pas à la même rhétorique. Au communisme-capitalisme a succédé aujourd'hui le rapport Occident-Moyen-Orient.

FD : C'est très habile d'avoir mis la scène du salon de massage au début. Car, on a tous en tête la fameuse réplique du film « Excusez-moi, je vais jouir ! ». Là, dès le départ, la question est réglée (rires).

PD : Oui, il fallait se libérer de ça. Et il y a un jeu pour nous : jouer avec la conscience du temps et la conscience du spectateur.

Cela fait écho d'emblée à la citation de Wittgenstein qui vient plus loin dans le scénario quand Bruno dit que le corps est la seule certitude qui nous reste aujourd'hui.

PD : Exact. Ce soin-là du corps, qu'il soit hygiénique ou sexuel, est très présent dans le film et la pièce. Ça a été important dans l'adaptation quand on a compris que tout est corps ou esprit, et que tout est volonté d'allier les deux, même si les personnages vont échouer finalement. On a bâti l'adaptation autour de ça. Pour adapter, il faut que tu partes de l'intérieur en t'engageant, mais aussi en comprenant ce que l'auteur a voulu faire. C'est fondamental. Qu'est-ce qui se dit, qu'est-ce qui se joue dans cette scène ?

FD : Les gens se sont rendu compte en voyant la pièce que *Les bons débarras* est une œuvre sur la cruauté. Ce n'est pas nécessairement ce qu'ils se rappelaient du film. Il fallait mettre de l'avant l'essence du texte. Ducharme, c'est une œuvre de cruauté de la première phrase à la dernière. « Tout m'avale », c'est la première phrase de *L'avalée des avalés*, son premier roman. C'est l'histoire de la perte d'un enfant, tout est basé là-dessus. Les personnages de Ducharme ne réussissent jamais. Il fallait revenir à ça dans le travail d'adaptation et de mise en scène. Toutes les œuvres de Ducharme se répondent. Même dans sa pièce *Le Cid maghané*, c'est ça. Donc, le premier geste, c'était de revenir à la base. Et l'autre appui, c'était la langue.

Le théâtre peut-il dévoiler ce qui était invisible au cinéma ?

FD : Le théâtre est un art du texte. Au cinéma, le texte est un outil parmi d'autres, avec l'image, la lumière, le son. Le texte n'est pas fondamental au cinéma. L'image peut révéler beaucoup et il y a toute une grammaire, comme le flash-back qui est plus difficile à faire au théâtre. Pour nous, le texte est la première racine. Moi, depuis 20 ans, je ne fais qu'un théâtre de texte. Je suis beaucoup dans la relecture du répertoire. Je ne suis pas à la mode (rires).

PD : Sans vouloir se comparer, Ivo van Hove ou Thomas Ostermeier qui s'intéressent aux œuvres filmiques sont très controversés. On est aujourd'hui davantage dans un théâtre de l'image, de la performance. Ramener le texte à l'avant-plan comme on fait, c'est un peu éculé aux yeux de certains.

Le plaisir du théâtre est différent du plaisir du cinéma ?

PD : C'est plus collectif au théâtre alors qu'on reçoit le cinéma dans l'intimité. Le réalisateur nous indique où regarder, même si les interprétations peuvent être multiples pour le spectateur. Dans nos deux mises en scène, à Frédéric et moi, c'est plateau ouvert et il n'y a pas de gros plan. Arcand nous montre les femmes en très gros plans, en train de se révéler dans leur intimité la plus profonde. Au théâtre, moi, je suis dans le plan large. Après l'adaptation, j'ai soumis le texte aux comédiens. On a travaillé ensemble deux semaines à la table de lecture. Au début, notre adaptation était plutôt lisse et quelqu'un de la distribution a dit : « Ils existent-ils, eux autres ? ». Ça nous a bousculés, Alain Farah et moi. Et là, on a commencé à se donner des permissions. C'est là que Farah m'a envoyé la scène de massage au début. Et que j'ai eu l'idée de fondre deux scènes l'une dans l'autre. On a alors trouvé une rythmique qui nous a libérés pour



Le déclin de l'empire américain

l'ordonnancement, la juxtaposition des scènes. On a recherché un effet beaucoup plus clippé, avec les deux masturbations qui se répondent au début, par exemple.

Comment avez-vous abordé le personnage de Gabriel Arcand, interprété ici par Alexandre Goyette ? Vous avez décidé d'étoffer ce personnage. Il est touchant à cause de son drame personnel et, en même temps, c'est un populiste qui s'en prend aux subventions accordées à la culture.

PD : Oui, il nous fourre, comme on dit (rires).

FD : On est content parce qu'il leur dit à tous fermer leur gueule et puis, il arrive après coup avec ce discours : « Moi, je paye des taxes ! ».

PD : Il est plus actif que le personnage de Gabriel Arcand. C'est un contribuable, il va voter. Donc, il a voix au chapitre. Il nous semblait impossible de garder ce personnage muet à notre époque. Farah et moi, on a travaillé chacun de notre côté pour bâtir ce personnage. Des gens nous ont même dit : « C'est pour ça que vous avez fait *Le déclin...*, pour que ce gens-là s'avance et parle ».

Parlons un peu des choix de mise en scène. J'ai lu pour *Les bons débarras* que votre approche était extrêmement dépouillée, mais que vous utilisiez aussi des projections.

FD : Oui, il y avait un écran sur lequel on projetait des images très lentes, des images de nature. Des images travaillées, presque abstraites. Des fils électriques le long d'une route. Des images qui étaient de l'ordre de l'évocation pour creuser cette idée qu'il y a de grands espaces autour alors que les personnages, eux, sont dans le concret *platte* de la *bouette* et du bois. C'était du vent, des ciels, du mouvement, du déplacement.

La nature est un élément très important dans les deux œuvres. Dans *Le déclin...*, il y a ce chaos qui s'installe vers la fin et cette fumée qui surgit. Un chaos que l'on ressent presque plus que dans le film, sans doute parce que l'espace est plus restreint à la scène. La fumée semble devenir un substitut de la nature avec, rappelant les très beaux plans d'Arcand en extérieur, cette évocation de l'aube et de la mort qui vient. Au théâtre, on doit donc aller vers l'artifice pour transposer ?

PD : Pour moi, ces personnages vont accomplir les Écritures. Tout est religion chez Arcand. Ils sont là pour communier ensemble. On le sent bien dans la scène du souper.

Oui, effectivement, c'est comme une Cène.

PD : Ils sont là pour ça. Il y a un des personnages qui va trahir. Il y a une Marie-Madeleine. Arcand parle du Coran, mais il est à fond dans la Bible. Pour moi, les personnages vont donc accomplir ce qui doit être accompli, ce soir-là. Et donc, ils vont jouer leur rôle et devenir des personnages de tragédie. Au début, ils sont dénudés, archétypaux, et là, ils vont se magnifier, devenir des symboles plus grands que nature. J'ai voulu construire la mise en scène dans ce sens-là. Plus ça va, plus on rentre dans l'œuvre d'art, dans *Le Caravage*. Plus c'est théâtral. La fumée est un artifice très utilisé au théâtre. En même temps, elle tombe du ciel, c'est le 11 septembre, c'est la chute. Il y avait cette double volonté dans l'adaptation.

FD : Chez moi, la nature est en vidéo. Autrement, sur la scène, c'est la corde de bois, une immense corde de bois qui est ce qui fait vivre ces personnages. On a ramené le jeu dans une aire définie. C'est l'espace du jeu, de l'enfance. Ils vont patiner à la fin du film. Moi aussi, tout se termine sur la patinoire, avec de vrais patins, où les comédiens sont sur une espèce de surface en plastique que les patineurs utilisent pour travailler l'été. Les patins pour moi, c'est tranchant, c'est dangereux. Dans la pièce, les adultes deviennent des enfants, madame Viau-Vachon devient une poupée, dans son espèce de robe de princesse qui n'a pas de bon sens. Manon qui est devenue une adulte va provoquer la mort. Ti-Guy finit couché, endormi sur la glace. Mais au théâtre, les personnages ne patinent pas dehors, ils patinent dans un aréna. Et, autrement, le bois est l'un des seuls éléments de décor et il est là dans sa dimension économique. C'est le bois de l'asservissement, à l'image du Québec

Dans *Les bons débarras*, le film, il y avait tous ces déplacements en voiture ou en camion. Comment transpose-t-on ça sur scène ?

FD : J'ai ramené le jeu vers Manon. Pour les autos, les déplacements, elle monte sur le dos des adultes. Elle embarque sur le dos de Ti-Guy. C'est comme un jeu et, en même temps, il y a la proximité des corps et, à un moment donné, elle dit à sa mère : « T'es pas tannée, il y a plus de place sur ton dos ». Évidemment qu'il n'y a plus de place, c'est elle qui monte sur sa mère. Tout était très physique dans la pièce, la présence des corps, leur choc.



Les bons débarras

Pour vous, ce dépouillement était une façon de mettre de l'avant la force du texte ?

FD : Toujours, oui. La langue est tellement forte chez Ducharme, elle est porteuse d'images. Dans la scène du téléphone, les personnages se retrouvaient face à face devant les spectateurs, presque comme pour une lecture publique. À ce moment-là, il n'y a presque plus d'espace entre Manon et sa mère. C'est là qu'il y a la déclaration d'amour la plus complète « Je vais t'aimer jusqu'à ta mort ». C'est le point de rupture en plus, parce que quand Manon revient, elle pense que sa mère va être dans le même état d'esprit qu'elle, mais Michelle est revenue dans le bois, dans le pratico-pratique. C'est ça qu'elle ne lui pardonnera pas : le fait que l'amour ne sera pas partagé continuellement, comme il l'a été lors de cette conversation téléphonique. Pour nous, au théâtre, l'évocation est notre vocabulaire.

Pour *Le déclin...*, c'est la même chose, il y a ce grand carré noir, quelques tables et c'est le texte qui ressort. Il n'y a pas d'artefacts comme au cinéma.

PD : Il y a là de vraies questions. Les personnages sont dans un contexte et c'est ce contexte qui amène les hommes et les femmes à se révéler. Un contexte où ils sont ensemble à préparer un repas

ou à s'occuper de leur corps, se crêmer, s'entraîner. Je devais trouver mon propre contexte. À un moment donné, Farah m'a dit : « Repousse le réalisme ». Je me suis vu alors crisser tous les éléments réalistes en bas de la scène pour les mettre sur le pourtour. À partir de là, j'ai su où je m'en allais : mettre le texte et les acteurs en avant. Et avec neuf acteurs en scène, on a tout un décor (rires).

On pourrait penser que cette grande surface centrale, noire, devient une sorte de ring de boxe.

PD : Oui, on avait l'*iPod Battle* en tête. Les hommes avancent sur cette surface pour dire des choses, puis les femmes prennent le relais. Ça devient une joute verbale, avec cette idée de monter sur scène à chaque fois, comme dans un ring. Alors que pour *Les bons débarras*, dans la mise en scène de Frédéric, il y avait des trappes d'où émergeaient les personnages, ils montaient de la cave qui était comme un hors champ.

FD : Quand les personnages sont dans la maison, ils sont en bas. On ne voit rien. Il y a zéro réalisme. Le théâtre peut évoquer plus facilement que le cinéma. Jean-Pierre Ronfard disait toujours :

« On accepte tous qu'Hamlet meure, que la lumière se ferme, puis qu'elle se rallume et Hamlet est là debout, devant nous, il salue et il sourit ». Le cinéma a moins de marge de manœuvre, même si certains comme Lars von Trier dans *Dogville* ont travaillé dans ce sens-là.

PD : C'est drôle, quelqu'un m'a demandé hier soir : « Pourquoi le pénis ? », dans la scène du salon de massage au début. C'est un objet matériel que je voulais planter comme une réalité tangible parce que, là aussi, c'est le contraire du cinéma, où on se serait posé la question : je montre ou je ne montre pas. Le pénis est l'artifice de théâtre. C'est comme enfiler un costume. Et cinq secondes après, il y a des gens qui pensent que c'en est un vrai. On en oublie l'artifice, c'est déstabilisant.

Dans votre esprit, ces deux adaptations disent quelque chose sur le Québec d'aujourd'hui, j'imagine.

FD : C'est fondamental de revenir constamment à la beauté de notre langue. C'est ce que Ducharme a fait de mieux dans son œuvre : élever notre langue à quelque chose de plus grand. C'est la langue de tous, la langue pour nous nommer, et il la magnifie. C'est aussi nommer le territoire auquel j'appartiens. Nommer aussi qui on sacrifie pour s'appartenir, parce qu'il y a mort d'homme dans *Les bons débarras*, ne l'oublions pas. On est obligé face à la barbarie qui nous assaille de partout de remettre à l'avant-plan la beauté, le bois, la musique. Mon approche était très contemplative, et on me l'a reprochée. Mais je tenais à ce que Michelle prenne une minute et demie pour regarder un vol d'outardes. Elle ne le fait pas dans le film, mais je tenais à ce que ce soit dans la pièce. Dans ce tourbillon qui la détruit, elle regarde le ciel. J'ai travaillé les temps longs, pour l'errance de Ti-Guy par exemple. Ce rapport au temps étiré était quasiment cinématographique. Je trouve que c'est notre devoir de ramener ce temps-là pour rééquilibrer les choses.

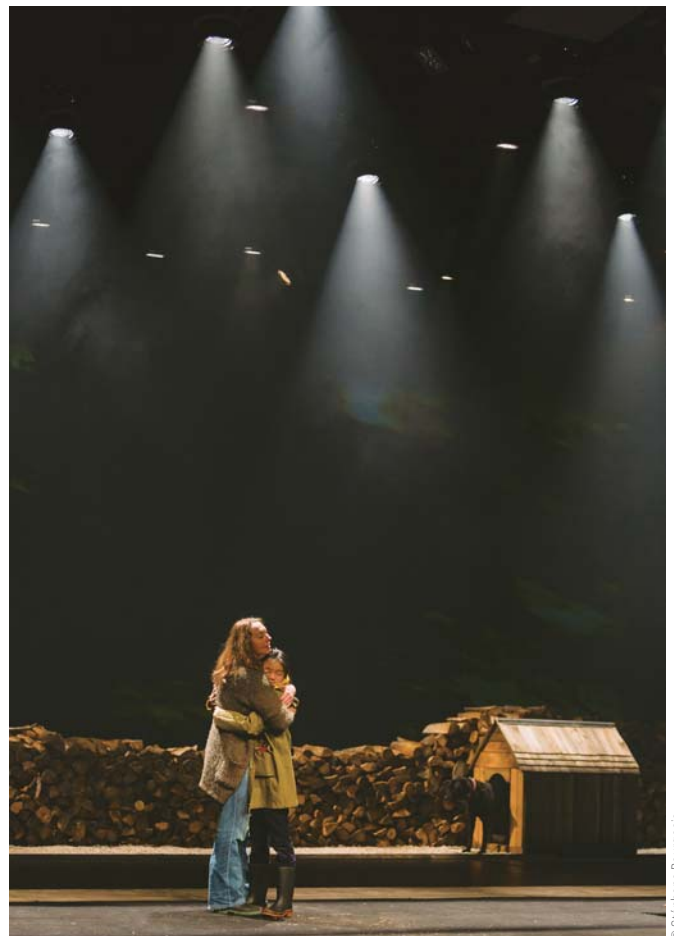
PD : Pour ce qui est de notre rapport au Québec, le déclin se passe ici et Arcand nous propose d'appartenir enfin à ce continent. On l'a marché, ce territoire d'un point de vue historique, on l'a fondé. Mais on est un peu les enfants bâtards de cette histoire. Je ne le dis pas uniquement dans le sens de victimes, je le dis dans un sens de responsabilité politique et sociale. On est là et on a quelque chose à voir avec la marche du monde. Arcand fait parler des gens qui utilisent notre langue pour évoquer les grands enjeux de l'époque, et on a à voir avec tout ça. On a nos institutions, nos décisions politiques, notre façon d'habiter le continent, de voter nos lois. Tout ça parle de nous, du fait qu'on ne peut plus s'extraire de l'Histoire.

Quand on voit *Le règne de la beauté*, son dernier film, on a le sentiment que tout se recroqueville autour de la sphère intime et que le collectif n'existe plus, ce qui est en soi un constat juste. On a l'impression qu'Arcand n'a plus grand-chose à dire, alors qu'il a souvent été visionnaire.

PD : Quand Arcand fait un film comme celui-là, il dit aussi qu'on appartient à l'Histoire. Il dit que l'on participe des grandes décisions politiques. Nous, on relit un classique en adaptant *Le déclin...*, on est donc dans ce relais-là, cette idée de passer à travers

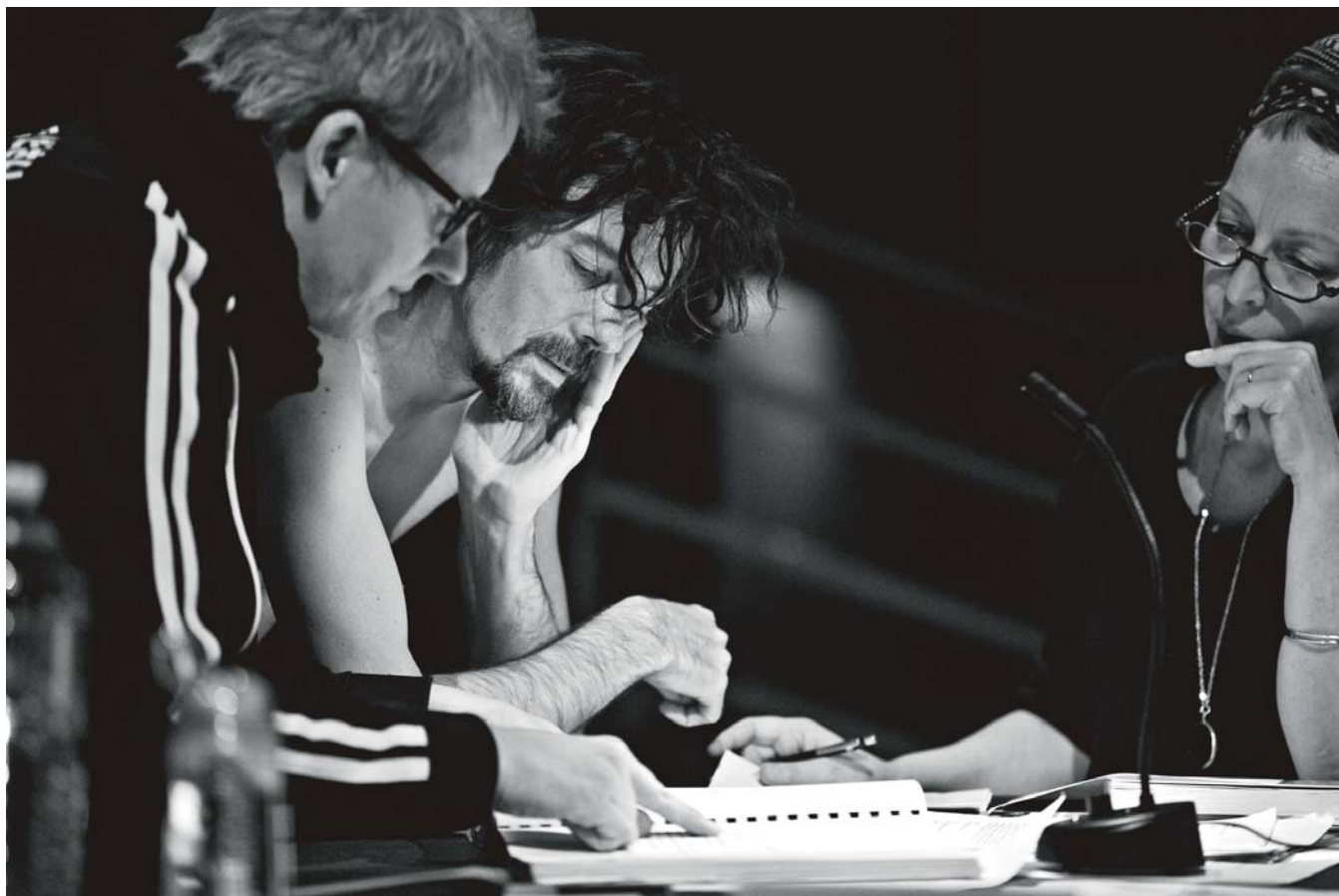
un nouveau tamis. Frédéric et moi, en revisitant ces œuvres, on fait aussi acte d'Histoire. Acte d'Histoire actuel et non muséal. On veut restituer ce patrimoine. Habituellement, le projet politique est toujours lié à la victoire du PQ en 1976, aux événements d'octobre 70, etc. On est comme incapables de se dire : c'est quoi le projet politique aujourd'hui ? Est-ce qu'on est capables de relire l'Histoire à travers d'autres événements, ceux de notre époque ? Comment regarder notre appartenance au territoire américain ? Peut-on le regarder autrement qu'à travers un seul et même récit qu'on nous a proposé ? 

Entretien réalisé le 22 mars 2017.



© Stéphane Bourgeois

Les bons débarras



© Jean-Louis Fernandez

Falk Richter, Stanislas Nordey et Ingrid Cottenceau, collaboratrice artistique
Je suis Fassbinder, mis en scène par Stanislas Nordey et Falk Richter, Théâtre de la Colline, 2016.

ENTRETIEN AVEC STANISLAS NORDEY

PASOLINI, FASSBINDER LA FORCE IRRÉPRESSIBLE DU THÉÂTRE

propos recueillis par **Gérard Grugeau et André Roy**

Avant de se consacrer à l'enseignement du théâtre et au métier de comédienne, sa mère, Véronique Nordey a été un jeune espoir du cinéma français à la charnière des années 1960 (*La tête contre les murs* de Georges Franju, *Les dragueurs* de Jean-Pierre Mocky). Son père est cinéaste. On ne s'étonnera donc guère que le parcours de Stanislas Nordey, qui a voué sa vie au théâtre avec une ferveur inébranlable, soit aussi marqué par le cinéma. L'entretien qui suit révèle un cinéphile passionné conscient des influences de l'image sur son travail. L'homme n'en demeure pas moins un artiste habité par la force irrépessible du théâtre. Resté fidèle toute sa vie à la conception d'un théâtre public à la Jean Vilar, Nordey aura lutté pour faire du théâtre un lieu citoyen de résistance, ouvert sur son milieu. Comme Pasolini, « le poète civil », il voyait son rôle dans la Cité comme celui d'un « metteur en scène civil » appelé à faire circuler une parole libre et engagée. Théâtre de parole donc, dans la lignée du *Manifeste pour un nouveau théâtre* de Pasolini, le grand-frère, la figure tutélaire; théâtre de l'oralité qui s'appuie avant tout sur la puissance des mots et le minimalisme de la scénographie. Artiste radical d'une curiosité insatiable. Stanislas Nordey aura façonné son chemin de théâtre au fil de ses coups de cœur pour les textes d'auteurs contemporains (Jean-Luc Lagarce, Christophe Pellet) et au gré de ses rencontres amicales (Falk Richter, l'alter ego, Wajdi Mouawad, le complice littéraire). Curieusement, comme cet entretien en témoigne, le cinéma n'aura cessé de rattraper l'homme de théâtre tout au long de sa quête artistique sans doute encore promise à de somptueuses épiphanies. – **GG**

Depuis quelque temps, les adaptations de scénarios de film se multiplient à la scène. Faut-il y voir un phénomène de mode, une absence de textes porteurs dans le théâtre contemporain ou une sorte de nostalgie qui pourrait être liée à une époque révolue où le cinéma, et notamment celui des années 1960 et 1970, a fortement marqué l'imaginaire collectif ?

L'année dernière, j'ai travaillé avec l'auteur Falk Richter sur un spectacle qui s'appelle *Je suis Fassbinder*. C'était un vrai texte de théâtre, un vrai chemin de théâtre, mais qui partait de la figure de Fassbinder. On s'est appuyé notamment – et pour la structure et pour le texte – sur un court film de Rainer Werner Fassbinder qui s'appelait *L'Allemagne en automne*, un des 10 films faits par les cinéastes allemands au moment des actions de la bande à Baader. On est donc vraiment partis dans ce cas-ci d'un matériau cinématographique. En ce qui me concerne, je suis un fan du cinéma des années 1930, d'un cinéma qui vient beaucoup du théâtre. On sent qu'à l'époque la consanguinité va dans ce sens-là. C'est un cinéma qui se nourrit à la fois des acteurs et des textes de théâtre. En tout cas, dans le cinéma français, c'est très clair, dans le cinéma italien aussi – et aujourd'hui, on est effectivement

dans cette espèce de retour. Thomas Ostermeier a monté en 2014 *Le mariage de Maria Braun* de Fassbinder à partir du scénario. En France, j'ai l'impression qu'un certain nombre de textes ou de spectacles se construisent à partir d'un imaginaire cinématographique souvent associé à la Nouvelle Vague. Il y a des réécritures des films de Godard et de Jean Eustache. Il y a quelque chose qui est effectivement lié à une période qui fascine : les années 1960 et 1970. Mais c'est pour moi une forme de facilité de passer par cet imaginaire-là. En même temps, on est en France, dans un moment où ce qu'on nomme le théâtre de texte – que je défends par ailleurs – est en train de laisser plus la place à ce qu'on appelle les écritures de plateau, les travaux d'improvisation autour de thématiques. Il y a de jeunes équipes qui ne travaillent plus à partir des textes, mais comme ils ont besoin de matériaux, ils se tournent souvent vers les films. Très récemment, même si ce n'est pas une jeune équipe, la Comédie-Française a produit deux spectacles, un spectacle qui était à Avignon, à savoir *Les damnés* de Visconti monté par Ivo van Hove, et *La règle du jeu* de Jean Renoir, adapté par Christiane Jatahy, une metteuse en scène brésilienne. Je pense qu'il y a là aussi une réponse à ce qui s'est passé ces six ou sept dernières années, c'est-à-dire une invasion des écrans sur les scènes de théâtre. C'est

quelque chose de relativement nouveau, en tout cas en France. Il y a aujourd'hui très peu de spectacles dans lesquels n'apparaît pas un écran à un moment donné. À commencer par les mises en scène de Frank Castorf qui en use et en abuse. C'est devenu une mode liée aussi au fait que ça coûte peu cher. On a là un vrai paradoxe. Au cinéma, tourner exige beaucoup d'argent, alors qu'au théâtre, c'est moins onéreux de faire un décor en filmant, en engageant un très bon vidéaste qui créera des ambiances, que de construire un vrai décor. L'arrivée des écrans a donc évidemment rapproché de la scène le cinéma et son imaginaire.

Vous venez de mentionner que vous avez mené à quatre mains avec l'auteur allemand, Falk Richter, ce projet autour de la figure de Rainer Werner Fassbinder. Quand on se retrouve face à un corpus aussi vaste de textes et de films que celui de Fassbinder, on doit ressentir un vertige. On part d'où ?

C'est la figure politique qui nous intéressait chez Fassbinder. C'était les années 1970, l'époque de la Fraction Armée rouge. Face au terrorisme, face à ce qui se passe aujourd'hui, il nous semblait intéressant de nous replonger dans ces années où nos sociétés européennes étaient confrontées à cette question du terrorisme. Il nous semblait tout d'abord que ce saut spatio-temporel nous apporterait quelque chose au niveau de la confrontation. Ensuite, Falk Richter est comme moi un homme de théâtre, et ce qui nous passionne chez Fassbinder, c'est aussi la façon dont cet homme, de manière complètement boulimique, un peu à la Pasolini mais dans un genre complètement différent, a commencé par faire du théâtre dans des caves. Toute son aventure de l'anti-théâtre, tous ses premiers films sont interprétés par sa bande, ses acteurs de théâtre, avant qu'il n'en vienne à sa fascination pour la machine plus hollywoodienne avec *Mariage de Maria Braun* et *Lili Marleen*, dans la dernière partie de sa carrière. À la différence de Pasolini, on parle beaucoup dans les films de Fassbinder. On sent qu'il a écrit ses scénarios comme il écrivait son théâtre. Il y avait là dans cette figure quelque chose qui nous fascinait. Et puis, l'autre moteur, c'est que notre collaboration est née d'une réflexion que Falk m'avait faite sur un précédent spectacle. Il m'avait dit : moi, jusqu'à 17 ans, je vivais dans un milieu très étriqué, jusqu'au jour où il y a eu une rétrospective de tous les films de Fassbinder à côté de chez moi. J'ai vu tous les films en l'espace d'un mois et demi et, après les avoir vus, j'ai quitté la maison, j'ai décidé de devenir artiste et je ne suis jamais revenu chez moi. Tout d'un coup, la vision de ce que produisait ce cinéaste a créé l'artiste Falk. Et d'une certaine manière, ça me racontait ce qu'avait été ma rencontre avec l'œuvre de Pasolini, même si ça ne s'est pas passé de la même façon. Comme premier espace de travail, on a réuni toute l'équipe à Berlin et on s'est donné comme défi de voir tous les films de Fassbinder et, à l'intérieur de ces films, de choisir chacun cinq moments fondateurs que l'on avait envie de creuser. Et on a fait le premier travail d'improvisation et de création du spectacle autour de ça. On était un certain nombre à avoir choisi *Les larmes amères de Petra von Kant*, *L'Allemagne en automne* et *L'année des treize lunes*. Suite à ce choix, Falk a écrit à partir des séquences de films. Et sur le plateau, dans le spectacle, il y a certaines scènes que l'on rejoue, certaines structures de scène que Falk a gardées mais qu'il a réécrites, notamment l'un des passages qui revient le plus

souvent : la fameuse scène entre Fassbinder et sa propre mère dans *L'Allemagne en automne* quand ils discutent politique tous les deux. Falk a conservé la structure des dialogues, mais il l'a entièrement reformulée pour parler de l'Allemagne d'aujourd'hui.

Pour certains, le rapport au monde est beaucoup plus fort à travers le cinéma qu'à travers le théâtre, ne serait-ce que parce que le cinéma est associé au réalisme. D'autres vont dire au contraire que le théâtre laisse une empreinte plus forte à cause de la présence des acteurs sur la scène. Qu'en pensez-vous ?

Je suis un fervent opposant à l'arrivée des écrans sur les scènes de théâtre. Je trouve que la beauté du théâtre, c'est que ce n'est pas du cinéma et que la beauté du cinéma, c'est que ce n'est pas du théâtre. Il y a là des écarts qui sont magnifiques et précieux. Patrice Chéreau a dit une chose intéressante quand il a arrêté de faire du théâtre : « J'ai besoin de passer au cinéma parce que j'ai besoin de me rapprocher, d'être au plus près du visage des acteurs. » Ce geste d'éloignement du théâtre pour aller vers le cinéma, je l'avais trouvé très beau de sa part, parce que fort bien justifié. Si on prend Pasolini sur lequel j'ai beaucoup travaillé – j'ai monté à peu près toutes ses pièces –, il y a une chose qui est fascinante. Autant son théâtre écrit est extrêmement poétique, lyrique, certains pourraient même dire bavard, autant son cinéma est un cinéma quasi muet. L'écart est absolument gigantesque et Pasolini racontait, d'une assez belle manière, qu'il avait besoin de s'exprimer à travers différents médias, la poésie, le cinéma, le théâtre, les écrits linguistiques, etc. Autre chose intéressante : je me souviens d'un spectacle qui en avait mis plein la vue une année à Avignon, celui de Simon McBurney, qui était *Le maître et Marguerite*, dans lequel, à la toute fin, le mur du Palais des papes s'effondrait. C'était évidemment filmé. On se retrouvait à un endroit où il y avait effectivement une forme de réalisme incroyable et, en même temps, curieusement, il y avait peu de magie parce qu'on décryptait assez vite que c'était un simple enregistrement, qu'il n'y avait rien qui se passait en direct, or la force du théâtre, c'est aussi le direct. Si on prend quelqu'un comme Jacques Rivette, son cinéma est truffé d'une certaine forme de théâtralité, d'une fascination pour le théâtre. Or, il s'est essayé une fois à faire du théâtre, il n'était pas du tout satisfait du résultat et il n'y a jamais retouché. Godard à une époque tournait autour du Théâtre national de Strasbourg pour pouvoir venir travailler avec les élèves, mais finalement, il ne l'a pas fait parce que l'espace théâtre n'est pas l'espace cinéma. Donc, je pense que la consanguinité des deux n'est pas forcément passionnante. Elle est intéressante à cause des différences et dans la façon où ces deux arts s'avèrent peut-être irréconciliables. C'est mon point de vue. Parce que finalement au théâtre, moi ce que j'aime, c'est une forme d'artifice qui n'est pas le réalisme, qui n'est pas le réel. Là, on pourrait revenir et faire toute l'histoire du théâtre moderne, c'est-à-dire que, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, en France en tout cas, il y a eu ce théâtre très réaliste qui voulait ressembler à la vie – André Antoine, etc. – et très vite, on est passé à autre chose. Très vite, il y a une grammaire autre qui s'est inventée et s'est éloignée du réalisme. Côté réalisme, on a eu dans les années 1970 – je ne sais pas si vous avez eu ça au Québec – ce

qu'on a appelé le théâtre du quotidien, c'est-à-dire Michel Deutsch, etc., des auteurs qui cherchaient à transposer la vie sur le plateau. Mais finalement, c'est quelque chose qui est devenu obsolète assez rapidement parce que le public venait chercher au théâtre quelque chose d'autre, notamment dans le rapport à la langue, au langage. Pour l'anecdote, il y a quelques jours, j'ai passé en tant qu'acteur des essais avec un réalisateur que j'aime beaucoup, Philippe Faucon, et pendant les essais, il me disait : « N'oublie pas que tu n'es pas au théâtre. Il ne faut pas que tu donnes tant de valeur aux mots. Il faut que tu t'éloignes de cet endroit-là. » Le théâtre et le cinéma ont cette forme de singularité qui fait que l'on peut difficilement les mélanger.

Dans un entretien avec l'écrivain Guillaume Le Touze au moment où vous avez mis en scène *Porcherie* de Pasolini en 1999, vous lui demandiez quelle construction mentale il avait du cinéaste italien et il vous a répondu que, pour lui, ça ne partait pas des mots, mais des images, du souvenir qu'il avait des visages des ouvriers ou des *ragazzi* de la banlieue de Rome qu'on voyait dans *Accatone* par exemple, des visages typiquement italiens. J'imagine que dans votre cas, cela se situait plus au niveau des mots.

Porcherie est un film particulier dans l'œuvre de Pasolini parce qu'il est très proche de sa pièce de théâtre. C'est un de ses films les plus bavards, un des films où il s'éloigne le moins possible de sa trame et de son écriture, J'ai vu il y a quelques jours – c'est un hasard – le film de Xavier Dolan, *Juste la fin du monde*, tiré de la pièce de Jean-Luc Lagarce, une pièce que je connais bien. Et ce qui m'a frappé en regardant le travail de Dolan – il filme magnifiquement bien Gaspard Ulliel qui joue le rôle de Louis –, c'est qu'il fait de ce personnage un rôle presque muet, ce qui est extrêmement juste sur le plan dramaturgique. C'est pour moi ce qui est le plus réussi dans le film, parce que Dolan arrive là à comprendre la profondeur de la pièce et il peut alors épurer jusqu'à l'extrême le personnage. Pour revenir à *Porcherie*, quand je l'ai monté, je connaissais toute l'histoire du rapport de Pasolini au théâtre. Quand il fait *Théorème* le film, il y a *Théorème* le roman qui a été une pièce, mais qui n'a jamais été publié, et le roman, ce sont des milliers de mots magnifiques alors que le film est presque muet. On m'a souvent sollicité pour passer de l'autre côté, derrière la caméra, j'ai toujours dit non parce que je sais que ce qui m'agit, ce sont les mots et je sais bien qu'au cinéma, les grands films que j'aime, ce sont ceux où ça ne parle pas. Des cinéastes comme Murnau, par exemple. Je parlais de choses irréconciliables tout



Porcherie, Théorème et Œdipe Roi

à l'heure. Pour moi le théâtre, c'est tellement l'artifice, et c'est l'artifice aussi dans la manière dont la représentation théâtrale a lieu, dans ce truc incroyable où il y a des gens dans la salle et des gens sur le plateau; cela crée quelque chose d'unique. Ce qui me fascine aussi, c'est la façon dont les spectateurs entrent dans une salle. Au cinéma, il y a une première séance à 14h, une autre à 16h et une autre à 18h. Le siège sur lequel on s'assied sera foulé par 4 ou 5 personnes dans la même journée, alors qu'au théâtre, on sait que ce siège-là, il nous appartient pour la journée, voire pour l'éternité. Et puis, il y a cette question de la chose qui n'est pas reproductible. Le plaisir et le bonheur de l'acteur de théâtre, c'est qu'il sait qu'il peut chuter à n'importe quel moment, alors qu'au cinéma, il sait qu'il peut faire et refaire la prise. Et il y a aussi la responsabilité de l'acteur : une fois qu'il est en scène, l'acteur est totalement responsable de ce qu'il est en train de faire alors que l'acteur au cinéma livre quelque chose qui pourrait être complètement effacé, déplacé par le metteur en scène au montage.

Au cinéma, on a l'impression que le film s'adresse au spectateur individuellement. Au théâtre, on a le sentiment que la pièce intéresse une communauté. Cela ne peut que changer le rapport que l'on a vis-à-vis du texte ou du réel, non ?

Cela ressemble d'ailleurs à la différence de rapport entre le texte de théâtre et le roman. Un roman va s'adresser à une seule personne, il n'y aura jamais qu'un lecteur à la fois. Oui, il y a cette histoire de la communauté, mais je pense que là aussi, il y a deux types de cinéma. Le cinéma pop-corn, ou le cinéma de masse, s'adresse plus à des communautés, me semble-t-il. Il y a des tas de jeunes gens qui vont voir le dernier *Star Wars* et dans la salle, il y a une forme de communauté qui se recrée, à tort ou à raison, je n'en sais rien. Pour revenir à cette question du réalisme, moi, le cinéma qui m'a toujours le plus intéressé en tant que spectateur, c'est celui qui s'éloignait justement du réalisme. C'est-à-dire que la grande masse de ce que l'on voit sur les écrans de cinéma, c'est une espèce de fausse reproduction du réel. Comme chez Claude Sautet par exemple, qui est un cinéaste que j'aime beaucoup par ailleurs, on est face à un réel qui fait semblant d'être réel. Alors que si l'on prend *Tout va bien* de Godard, on a un exemple formidable d'un réel réinterprété qui montre que le réel n'est pas le réel.

Vous parlez souvent d'*Œdipe roi* et de cette séquence où l'on voit Sylvana Mangano qui regarde son enfant et

s'adresse ensuite directement à la caméra. De là viendrait, semble-t-il, cet amour de la frontalité qui est devenu une constante dans vos choix de mise en scène au théâtre. Est-ce pour vous une façon de faire un gros plan sur un acteur, de lier en quelque sorte une grammaire cinématographique et une grammaire théâtrale ?

Dans ce plan d'*Edipe roi* de Pasolini ou dans les gros plans d'Anna Karina dans *Vivre sa vie* de Godard, il y a quelque chose de très singulier dans le rapport à la frontalité. Ce sont effectivement des choses qui m'ont influencé directement. Ce que je ne vous ai pas dit aussi, c'est que quand j'ai commencé à faire du théâtre, je n'avais pas d'éducation théâtrale, je n'allais pas au théâtre, je n'avais pas vu les spectacles de Peter Brook ou d'Antoine Vitez. Toute mon éducation a été cinématographique. Je me suis beaucoup servi du cinéma et j'en ai des souvenirs extrêmement précis. Notamment, lorsque j'étais en train de créer *La conquête du pôle Sud* de Manfred Karge à Lausanne, et que j'étais en panne d'inspiration. Il y avait un film de Godard qui sortait à Paris, j'ai fait un aller et retour durant mon jour de repos : quatre heures de train pour aller et quatre heures pour le retour, je regarde le film et je reviens chargé d'idées pour la mise en scène. J'ai piqué des choses. Par exemple, il y avait un carton *Proposition de cinéma* que j'ai transformé en *Proposition de théâtre* sur le plateau. Pour le *Erich von Stroheim* de Christophe Pellet que je viens de monter, j'ai demandé à l'auteur quels étaient les films qu'il avait regardés et auxquels il avait pensé en écrivant. Il m'a parlé de *Persona* d'Ingmar Bergman. Et c'est parce que j'ai vu et revu *Persona* pendant la gestation que j'ai trouvé des solutions de mise en scène qui partaient de cet imaginaire-là, de la manière dont Bergman filmait les femmes. Donc, le cinéma peut être un appui très, très fort. Et chez Pasolini, ce qui m'a toujours intéressé, c'est sa virtuosité. Ils ne sont pas nombreux dans l'histoire de l'art contemporain à avoir travaillé avec une telle cohérence. Quand on lit le théâtre de Pasolini, quand on regarde ses films, quand on lit ses poèmes ou les *Écrits corsaires*, quand on regarde ses entrevues, tout est juste, c'est-à-dire tout est lié, rien n'est contradictoire et pourtant, ce n'est jamais la même chose. Pasolini m'a profondément marqué, notamment à cause de son rapport à la tragédie grecque. Que l'on aille de *Médée* à *Edipe roi*, en passant même par *Mama Roma*, la tragédie grecque est toujours là. C'est une influence très forte. Mais en même temps, l'invention des nouvelles formes m'attire aussi dans le cinéma. La rencontre avec le cinéma de Leos Carax a été pour moi très importante. Même si je suis partagé, je considère que Xavier Dolan est vraiment intéressant, il y a des choses passionnantes dans ce qu'il pose et dans ce qu'il ose dans les formes, dans sa façon de s'affranchir de quelque chose qui existe déjà. Dans le spectacle vivant, les danseurs et les chorégraphes ont souvent inventé aussi des nouvelles formes. Ce qu'on a appelé en France la Nouvelle Danse, les Jérôme Bel, les Boris Charmatz ont tout dynamité, un peu comme Godard au moment de la Nouvelle Vague ; ils ont inventé une écriture. Dans le théâtre, on a beaucoup de mal à faire ça. Ce que j'aime chez Godard, c'est qu'il a su sans cesse se réinventer et remettre en question les formes. De *À bout de souffle* à *La Chinoise* en passant par *Numéro Deux* et ensuite, *Sauve qui peut (la vie)* et, plus tard, *Éloge de l'amour*, il y a un incroyable mouvement et ce sont des choses qui m'aident au quotidien.

On a l'impression que vous restez fidèle à Pasolini et à quelque chose d'épuré dans vos mises en scène. Pour *Affabulazione* qui est proche de *Théorème*, on est dans l'essence du théâtre, dans une parole politique et poétique ancrée dans la tragédie antique, dans le mythe, et il y a ce rapport à la frontalité dans le jeu des acteurs. Mais, il existe un tout autre courant théâtral où des metteurs en scène comme Romeo Castellucci ou Jan Favre semblent chercher des nouvelles formes avec l'idée de secouer le spectateur pour réactiver du sens. On est face à deux approches très différentes ?

Pour moi, ce que font Romeo Castellucci et Jan Favre, c'est très virtuose, je suis très admiratif, mais ça ne me touche pas. La question du sens me manque. Je vois des images qui sont souvent magnifiques, qui sont étonnantes, et qui en même temps, me laissent à distance. Je crois quand même que les grands textes aident à penser. C'est toute la question du récit. Pour, moi, le théâtre que j'essaie de faire est un théâtre qui cherche à ébranler en profondeur par le texte. C'est ce que je racontais tout à l'heure : dans le spectacle de Simon McBurney à Avignon, *Le maître et Marguerite*, il y avait une débauche d'images virtuoses, mais, en sortant du spectacle, je ne me souvenais quasiment plus d'aucune de ces images. Je les avais consommées comme on consomme quelque chose à la télévision ou parfois sur les écrans. Au cinéma, c'est la même chose. Il y a deux cinémas : un cinéma qui est dans la surenchère d'images et un autre plus minimaliste qui est sans doute un cinéma qui me convient mieux, comme celui de Andreï Tarkovski. Pour moi, les grands moments de sidération au cinéma, c'est le gigantesque travelling sur la route dans *Weekend* de Godard ou le début du *Sacrifice* de Tarkovski, avec ce plan qui n'en finit pas. (...) Ma culture cinématographique est très éclectique toutefois. Le cinéma hollywoodien main stream peut tout aussi bien m'inspirer, ou la SF avec des films comme *Alien*, *le huitième passager* et *Blade Runner*. J'ai aussi une culture en art contemporain, je vois beaucoup d'expositions. Ce sont les deux mamelles qui nourrissent mon travail.

Pasolini disait que le seul théâtre démocratique est le théâtre difficile parce que le bourgeois et le prolétaire se retrouvent alors sur un pied d'égalité face à une immense énigme. Est-ce pour cela que vous semblez attirer par les écritures qui vous affolent, les textes qui restent opaques, qui résistent ?

Les films que j'aime sont aussi ceux qui m'inquiètent, ceux où il y a quelque chose qui n'est pas résolu. J'aime bien l'irrésolu parce que face au mystère, on se sent vivant. Je me suis souvent posé la question de l'image et, aujourd'hui, en France, il est extrêmement difficile de faire un cinéma un tant soit peu libre, qui ne soit pas soumis aux canons des producteurs. Autant ne pas en faire dans ce cas. Mais oui, j'aime l'opacité et ce qui échappe. Pasolini est aussi un passeur extraordinaire. Par exemple, dans plusieurs de ses pièces, il parle de Murnau, il parle du *Dernier des hommes* et de Emil Jannings... et c'est vrai que c'est par Pasolini que je suis arrivé à Murnau. Pasolini a cette faculté incroyable d'être un connaisseur absolu de tout ce qui s'est peint, écrit et filmé dans son siècle et, en même temps, il arrive à garder cette forme d'innocence face à



© Elisabeth Carecchio



© Hervé Bellamy

Affabulazione d'après Pasolini, Théâtre de la Colline, Paris 2015.



Erich von Stroheim, créé au Théâtre national de Strasbourg et repris au Théâtre du Rond-Point, 2017
Photo tirée du film *Le fleuve sauvage* d'Elia Kazan

sa propre création. Je crois que, moi aussi, j'essaie de trouver une place de cet ordre-là, c'est-à-dire me nourrir absolument de tout ce qui m'entoure sans être pour autant un imitateur qui reproduirait un geste qu'il a admiré.

Pour vous, qu'est-ce qui différencie la mise en scène au théâtre et au cinéma? En montant *Porcherie*, vous êtes parti du texte, mais aviez-vous vu le film avant? Quel était le défi pour vous à ce moment-là?

J'ai vu le film par curiosité, mais je voulais juste monter le texte. Vous devez connaître l'histoire. Pasolini a écrit son théâtre et, un jour, il a essayé de mettre en scène une de ses pièces qui s'appelle *Orgie*. Laura Betti raconte que c'était une catastrophe, car il n'avait aucun sens de ce qu'était l'espace théâtral; il ne comprenait rien et il l'avouait d'ailleurs. Devenir metteur en scène de théâtre était pour lui impossible. Pour ce qui est du film *Porcherie*, il y a la partie avec Anne Wiazemski et Jean-Pierre Léaud, mais Pasolini y a adjoint ce film quasi muet sur le cannibalisme avec Pierre Clémenti. Il est obligé de faire cet écart-là pour échapper sans doute à ce qu'on appellerait le théâtre filmé. Ceci dit, *Porcherie* est l'un des films les plus ingrats de Pasolini. Quand on est pasolinophile, c'est un film que l'on peut revendiquer, porter très haut, mais si on ne l'est pas, on peut rejeter ce jalon dans l'œuvre du cinéaste. On va préférer *l'Évangile selon saint Mathieu*, *Accatone* ou *Salò*, ce film étonnant dans lequel il y a une théâtralité incroyable dans les dispositifs. Mais pour revenir au processus de création, quand je monte une pièce, je demande toujours aux auteurs quelles étaient les musiques qu'ils écoutaient en écrivant la pièce, quels étaient les films qu'ils regardaient. Ça m'intéresse toujours, ça me permet d'amener du matériau. Mais il reste que je trace une frontière assez étanche entre le théâtre et le cinéma. Il faut dire que j'ai eu un rapport psychanalytique un peu compliqué avec le cinéma dans ma vie personnelle, mon père a fait du cinéma – il en fait toujours d'ailleurs – et personnellement, pour

me trouver, me réaliser comme artiste, c'était tout sauf le cinéma. J'ai commencé à me définir dans ma vie de jeune homme avec un rejet très fort de cet art qui était lié à des souvenirs d'enfance. Pour moi, les lieux de tournage étaient toujours des lieux éphémères, des lieux qui s'évanouissaient; c'était soit des lieux en extérieur où on ne revenait jamais, soit des décors en studio qui disparaissaient. Alors que le théâtre pour moi, c'était un lieu qui restait, un lieu où il y avait une trace, une mémoire.

Il n'y a pas d'images de votre adaptation de *Porcherie* sur le Web. J'ai lu par contre que pour la mise en scène, le spectacle commençait par un court texte de Pasolini sur le théâtre lu devant un grand rideau rouge et qu'il y avait ensuite un générique qui défilait.

J'avais regardé tous les films de Pasolini et j'ai essayé d'être en référence à certains. Je crois que j'étais parti de *Uccellacci Uccellini* avec son générique chanté. J'avais voulu démarrer le

spectacle par une référence directe. On avait construit – ce qui se fait rarement au théâtre – un petit prologue qui énonçait le nom des acteurs et qui était calqué à sa manière sur le générique du film. Il n'y a effectivement pas d'images de *Porcherie* parce que je suis très rétif à la captation de mes spectacles. Il y a pour moi quelque chose de complètement faux dans la manière où l'on pourrait figer une représentation parmi d'autres. C'est justement l'inverse de ce qu'est le cinéma, qui est quelque chose de figé volontairement. Le cinéma de Pasolini a indubitablement nourri la manière dont j'ai mis en scène mes pièces. Et il y a des paradoxes aussi. Dans *Affabulazione*, on avait ce grand espace dans lequel on voit des immenses tableaux et ça, on l'a volé à Luchino Visconti. C'est dans *Le guépard*, une scène où Claudia Cardinale et Alain Delon sont tous les deux dans un grand palais désaffecté. On a construit la scénographie en piquant une image de Visconti pour la mettre sur Pasolini, alors que ces deux cinéastes n'étaient pas vraiment des copains (rires). Là, c'est une influence directe. On construit parfois la scénographie à partir de l'image d'un film. Ainsi, pour *Erich von Stroheim*, un des éléments principaux du décor est une grande photo de Montgomery Cliff et Lee Remick dans *Le fleuve sauvage* d'Elia Kazan. On a travaillé sur le contrepoint, sur cette espèce de couple hollywoodien idéal, du moins en apparence. Il y a toujours chez moi une référence cinématographique à l'intérieur du spectacle. Je me souviens du film *Twin Peaks: Fire With Me* de David Lynch qui a été pour moi pendant trois ou quatre spectacles une source d'inspiration principale pour le travail sur la lumière, pour le travail sur les couleurs. Le cinéma est toujours présent comme source d'inspiration, et, en même temps derrière, il y a une affirmation de la force irrésistible du théâtre.

Dans votre dernier spectacle, *Erich von Stroheim*, qui est l'histoire d'un triangle amoureux, on peut voir une sorte de réactualisation du triangle amoureux plus de 40 ans après

La maman et la putain : ici, deux hommes et une femme, un couple homosexuel et hétérosexuel. Dans votre mise en scène, vous utilisez la voix de la Callas à plusieurs reprises. Il y a donc aussi un travail sur le son qui, par le chant, donne une épaisseur cinématographique à la mise en scène.

Absolument. Christophe Pellet, l'auteur de la pièce, est quelqu'un qui a fait La Fémis¹, il est cinéaste lui-même. Et il y a un des personnages qui est un acteur, mais qui ne joue que dans des films pornographiques. La question de l'industrie du cinéma est donc dans le texte, même s'il s'agit de l'industrie du porno. Quand on est face à un texte comme celui-là, il ne faut pas l'illustrer, mais il faut rester dans un imaginaire proche. Et ici, l'imaginaire proche était à mi-chemin entre le cinéma et l'opéra, avec là encore des références très précises. Pour *Erich von Stroheim*, on a pris la décision que l'un des acteurs serait nu du début à la fin du spectacle. C'est son costume. Et mon premier réflexe a été de dire au créateur, à l'acteur, d'aller voir le film de Michel Deville *Nuit d'été en ville*, qui est un assez beau film de Deville avec Marie Trintignant et Jean-Hughes Anglade, un film où justement, du début à la fin, la nudité des acteurs est donnée, est normale. C'est ce qui est précieux dans le cinéma, on peut tout d'un coup amener un plan, une image, une durée, un grain de voix. Quand je monte *Erich von Stroheim*, je travaille aussi avec un paradoxe. Et ce paradoxe, c'est Emmanuelle Béart qui est quelqu'un qui fait du théâtre parce qu'elle fuit le cinéma. À un moment donné, elle a eu un véritable besoin et désir d'abandonner cette peau-là d'elle-même pour pouvoir risquer sa peau ailleurs et en trouver une autre – elle en parle beaucoup mieux moi – et ça aussi, c'est intéressant d'avoir sur un plateau de théâtre un corps, une personnalité qui crée une mémoire chez le spectateur. Le spectateur qui vient à *Erich von Stroheim*, voit Emmanuelle Béart actrice de théâtre puisqu'elle est là pour ça et, en même temps, il ne peut pas s'empêcher de projeter des choses. Par exemple, au début du spectacle, j'ai composé une image, celle d'un homme nu qui renvoie directement à *La belle noiseuse* de Jacques Rivette avec l'histoire du peintre et du modèle. Les chemins de l'image ne sont donc jamais très loin. En même temps, *Erich von Stroheim* est un faux bon exemple. La pièce s'appelle ainsi, mais elle ne parle pas du tout de von Stroheim. Il y a juste un des personnages qui prend Erich von Stroheim comme modèle parce que cet homme a réinventé sa biographie, a été un imposteur dans sa façon de se présenter. Mais c'est aussi mon rapport particulier au cinéma qui s'exprime ainsi.

Vous parliez du corps nu. Quelle différence pour vous entre le corps nu au cinéma et au théâtre ? J'imagine que le corps nu au théâtre n'est pas le corps érotique tel qu'on l'entend. C'est un peu comme le corps nu chez Godard dans *Adieu au langage*, par exemple, qui n'est pas du tout érotique. Comment travaillez-vous la nudité ?

Ce qu'il y a de particulier au théâtre – et ça, c'est le fait de la présence des spectateurs – c'est que la nudité crée toujours un trouble chez le spectateur

beaucoup plus grand qu'au cinéma. Aujourd'hui, la nudité est banale à l'écran. Au théâtre, c'est différent, elle est problématique pour l'acteur. Dans *Erich von Stroheim*, j'ai travaillé avec Thomas Gonzalez en lui disant : il faut que ce soit un costume, il ne faut pas que tu aies l'impression d'être nu. Et là, on est loin du réalisme justement. Thomas Gonzalez arrive à porter sa nudité sur le plateau parce qu'elle ne lui apparaît pas comme réaliste. Son corps, il le sculpte d'une certaine manière en direct, il ne le porte pas du tout comme il le porterait dans la vie. Le corps de théâtre et, en général le corps de l'acteur, est un corps qui est extrêmement loin du réel, ne serait-ce que par la façon dont on parle. On ne parle pas avec nos vraies voix puisqu'on nous dit de projeter. Tout d'un coup, on est dans un endroit qui est complètement l'inverse du cinéma où vous avez le petit micro qui est là et dans lequel vous chuchotez. En cela, le théâtre échappe au réalisme. Dans toute l'histoire du théâtre, on a eu des périodes d'attraction-répulsion avec le cinéma. Dans les années 1970, en France, bon nombre de metteurs en scène, dont Patrice Chéreau et Alain Françon – ils feront tous du cinéma par la suite d'ailleurs –, font des décors monumentaux. Ils essaient de créer des images gigantesques pour se rapprocher du cinéma. Et puis, il y a des périodes de rejet. Dans mon cas, quand j'ai commencé à faire du théâtre, c'était avec un profond rejet de l'image. Je travaillais justement en réaction à tous ces metteurs en scène scénographes qui rêvaient de produire de l'image. Moi, je voulais produire du sens. Je voulais produire de la pensée. Moi, je veux que le spectateur sorte de la salle avec de la poésie, de la pensée dans la tête. Les cinéastes que j'aime sont ceux qui ont réussi à poser cette question : comment faire pour créer une image qui ne soit pas vaine et qui inscrira quelque chose de persistant dans la rétine. ²⁴

Entretien réalisé par Skype le 27 février 2017.

1. École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son, connue avant 1985 comme Institut des hautes études cinématographiques, IDHEC.

Nous tenons à remercier Vanessa Lucot-Tellier qui a mis sur notre route le livre passionnant de Frédéric Vossier, Stanislas Nordey, *locataire de la parole*, publié en 2013 aux éditions Les solitaires intempestifs. Cet ouvrage nous a beaucoup guidés dans la préparation de cet entretien.



Erich von Stroheim, d'après un texte de Christophe Pellet, Théâtre du Rond-Point, Paris, 2017

ENTRETIEN AVEC JAMES HYNDMAN

TROUVER LE NOYAU DE L'ŒUVRE

Scènes de la vie conjugale d'Ingmar Bergman

propos recueillis par **Gérard Grugeau et André Roy**



Couples en miroir : Ingmar Bergman et Liv Ullmann – Erland Josephson et Liv Ullmann – Evelyne de la Chenelière et James Hyndman

Pour Ingmar Bergman, « aucun art ne traverse, comme le cinéma, directement notre conscience diurne pour toucher à nos sentiments, au fond de la chambre crépusculaire de notre âme¹ ». Peut-être est-ce cet amour du cinéma qui explique pourquoi l'homme ne voyait pas de compatibilité artistique entre le film et le théâtre. Il restera longtemps réticent à l'adaptation de ses scénarios à la scène, avant de s'y frotter lui-même et de lâcher du lest. Une exception : l'adaptation de *Scènes de la vie conjugale* par la comédienne Rita Russek que Bergman avait dirigé au théâtre à Munich dans *La maison de poupée* d'Ibsen. À noter que Rita Russek reprit cette mise en scène à Montréal en 1995 à la salle du Gesù dans une traduction de François Tassé, avec Louise Marleau et Paul Savoie dans les rôles de Marianne et Johan. *Scènes de la vie conjugale* n'en demeure pas moins le film le plus adapté au théâtre (plus d'une cinquantaine de productions à travers le monde) avec *Sonate d'automne* et *Après la répétition*². Aujourd'hui, le comédien James Hyndman en propose une lecture publique avec Evelyne de la Chenelière, sous la direction artistique de Stéphane Lépine. Nous l'avons rencontré pour explorer avec lui la richesse d'une œuvre qui refuse de se figer dans le temps et semble se prêter généreusement à toute forme de représentation. – **GG**

Pourquoi faire une lecture de *Scènes de la vie conjugale* qui est l'œuvre de Bergman la plus adaptée, celle qui l'a d'ailleurs rendu populaire ?

Ça ne m'étonne pas. Mais je ne crois pas qu'il y ait pour autant une tendance vers l'adaptation des scénarios de films au théâtre. Pour moi, c'est un épiphénomène. J'aime beaucoup raconter une histoire au public. J'ai fait pendant longtemps des textes en solo, souvent des textes narratifs à la troisième personne. Puis, tranquillement, je suis allé vers des textes au *je*, à la première personne : *La lettre au père* de Kafka, *Mars* de Fritz Zorn, Charles Juliet, *Le liseur* de Bernhard Schlink, parce que tout à coup il y a là une incarnation possible puisque le lecteur devient celui qui parle. Mais, je me sentais un peu seul sur scène et, à un moment donné, j'ai voulu dynamiser mes lectures, avoir quelqu'un avec moi et là, j'ai pensé à des textes littéraires à

deux voix, notamment *Inconnu à cette adresse* de Kressmann Taylor, *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute. Et j'avais envie de retravailler avec Evelyne de la Chenelière. C'est elle qui m'a parlé de *Scènes de la vie conjugale*. J'ai eu envie de plonger avec elle sans trop savoir comment on allait faire. J'ai trouvé une adaptation écrite dans les années 1990 par Jacques Fieschi pour une mise en scène avec Nicole Garcia et André Dussolier. Mais je me suis demandé si c'était approprié. Bergman est un écrivain aussi. Ce talent de dialoguiste, notamment dans *Scènes de la vie conjugale*, est vraiment le propre d'un auteur, seul capable d'aller aussi loin et avec une telle profondeur de vue sur l'amour, la détestation, la violence cachée inhérente à l'intimité. Il y a vraiment là une œuvre d'écrivain qui justifiait le passage à la scène, et ça s'est confirmé en lisant. On a donc décidé d'aller de l'avant. Mais même pour une lecture – qui n'est pas une

représentation – avec un homme et une femme devant un public, il faut voir ce qui peut soutenir le passage à la scène. Il y a un travail de montage à faire. Mais c'est peut-être là le travail de tout homme ou de toute femme de théâtre qui aborde une œuvre de cinéma, il faut nommer le noyau, le cœur. Ça m'a amené à réfléchir à l'œuvre de Bergman, à me demander quel est le noyau auquel on veut donner corps. Faire un passage sur scène, c'est donner corps. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas des corps à l'écran, mais au théâtre, il n'y a à peu près que ça. C'est ce qui existe et qui vibre devant nous.

Avez-vous décidé de revoir le film ou êtes-vous simplement parti de l'adaptation de Jacques Fieschi ?

C'est une bonne question parce que, quand j'ai fait avec Christian Bégin *Pour un oui pour un non* de Nathalie Sarraute, je savais qu'il y avait le film de Jacques Doillon avec Dussolier et Trintignant. Ce n'est pas une captation, c'est un film, même très proche du théâtre, très proche d'un minimalisme assumé qui donne toute la place aux mots et au jeu des acteurs. Et les acteurs sont prodigieux en termes d'intelligence du texte. J'ai dit à Christian : en regardant le film, on va s'épargner beaucoup de temps à comprendre toutes les subtilités du texte. On l'a vu plusieurs fois. Mais je voulais aller ailleurs que dans la direction de Jacques Doillon parce que je trouvais les deux hommes assez policés, assez civilisés. Je soupçonnais quelque chose de beaucoup plus virulent, sanguin et violent dans ce texte. On est allé vers ça, mais en partant d'une compréhension de l'œuvre pour laquelle Doillon nous a vraiment aidés. Dans le cas de Bergman, je me suis dit : si on voit le film, on va être plongé dans le réalisme inhérent au cinéma et, en voyant Liv Ullmann et Johan Josephson, on risque d'être un peu tétanisé par le poids de cette interprétation-là qui est sublime et qui nous empêchera de trouver notre propre incarnation. De toute façon, ce n'est pas le film qu'on adapte, on travaille à partir de l'adaptation de Fieschi. C'est ce matériau-là que je voulais approfondir et je me suis dit : ne regardons pas le film.

Qu'est-ce que ce film avait déposé en vous quand vous l'aviez vu à l'époque ?

Pour moi, ça a été un choc colossal. Je me souviendrai toujours de la scène où Johan, le personnage masculin, annonce à Marianne qu'il la quitte, sa violence et le déni du personnage de Liv Ullmann qui s'en va se coucher. Et en même temps, tu te dis : oui, que peuvent-ils faire d'autre ? Il demande si ses vêtements sont au pressing ou à la maison. Il part et il ne reviendra pas avant des mois. Ça m'avait complètement scié. Le grand défi quand on est acteur, c'est d'avoir accès à ce dépouillement, à cette vérité nue de la situation et des personnages. Sans artifice. On est complètement absorbé. Liv Ullmann raconte que la collaboration entre les trois, l'osmose entre eux, a été telle que jamais plus elle ne pensait pouvoir atteindre une telle vérité dans le jeu, que ça ne valait plus la peine pour elle de continuer à être comédienne, qu'elle serait toujours en deçà de ce qu'elle avait réussi à faire dans *Scènes de la vie conjugale*. On a tous grandi avec des illusions sur l'amour, sur le couple, et ce film venait nous ébranler, c'était assez nouveau à l'époque. Cette trajectoire

où ça se brise, ça se renoue, ça passe à travers une violence inouïe, avec des coups portés l'un sur l'autre, ces deux êtres qui deviennent complices après avoir eu accès à une tendresse vraie, dépouillée de toutes les illusions et de toutes les certitudes... pouvoir nous amener là exige un talent d'auteur phénoménal extrêmement rare. C'est ça que j'ai envie d'explorer. Est-ce qu'on peut rendre justice à ce texte dans une salle ? Que les gens sortent en se disant : quelle puissance ! Quelle profondeur de vue sur les relations humaines !

L'adaptation de Fieschi est-elle proche de cette puissance qu'il y avait dans le film ?

Oui, j'avais un souvenir du film et quand j'ai lu l'adaptation, j'ai eu l'impression de retrouver ce qui m'avait marqué. Au théâtre, ils avaient gardé toutes sortes de scories du film autour du réalisme, que ce soit les gestes, le café, les entrées et les sorties. Je me suis dit : qu'est-ce qu'on garde ? Puis, il m'est apparu que le cœur de cette pièce est l'idée d'une empoignade. C'est le bon mot, parce que c'est un mot physique, concret. L'idée d'une empoignade avec soi – toute la lutte intérieure avec les doutes, les culpabilités, les désirs contradictoires – et l'empoignade avec l'autre. Donc, à partir de cette idée concrète qui implique le corps, on peut entrer dans le théâtre. Si on garde cette idée d'une lutte, il y a une façon de faire exister des corps, nus, sur une scène devant un public, une façon propre au théâtre d'aller ailleurs que dans la simple transposition du film sur une scène.

Au cinéma, il y a la puissance du texte bien sûr, mais aussi de la mise en scène. Bergman qui a fait *Scènes de la vie conjugale* pour la télévision a tout de suite pres-

senti la proximité entre les acteurs et le spectateur que permettait ce médium. Un médium qui imposait donc les gros plans. Avec le cinéma, on cadre, mais au théâtre, c'est plus difficile.

On est dans le cœur du sujet. Il n'y a pas de mises au point, de gros plans au théâtre. Il y a un travail du metteur en scène pour que l'œil du spectateur ou son oreille aille là où il veut, mais la liberté du spectateur reste aussi totale. Celui-ci peut porter son regard ailleurs sur scène. Au cinéma, on est prisonnier du cadre qu'offre le cinéaste. D'une certaine façon, le visage n'existe pas au théâtre. C'est pour ça que je parle des corps. Le spectateur au fond de la salle ne voit pas le visage. Tout ce qu'il voit est le corps amplifié. Le mouvement cinématographique sur scène est impossible, il est muet.

Mais on pourrait avoir un metteur en scène qui déciderait de filmer et de projeter en gros plans les visages des personnages sur scène.

Tout à fait. Mais pour une lecture, je m'impose un cadre. Ce qui doit arriver au spectateur, ce sont les mots. Et nous les acteurs, on doit être le plus habités possible, mais on ne doit pas être *devant* les mots. Je souhaite que les gens découvrent un auteur, découvrent une parole, et que les acteurs vibrent pour rendre cette parole vivante. Je veux que ce soit la parole que le spectateur reçoit, et non la performance. *Scènes de la vie conjugale* est un texte qui a

été souvent repris. Des metteurs en scène y ont vu un matériau propice à devenir un objet de théâtre.

C'est tout de même étonnant tous ces films adaptés récemment à la scène. Ivo van Hove dit que les films racontent des histoires qu'on ne trouve pas dans le théâtre.

Sûrement. L'écriture au théâtre n'a rien à voir là-dedans, outre le fait que le cinéma est le médium de l'image alors que le théâtre est à l'origine le médium des mots. En même temps, ce n'est plus vrai aujourd'hui. Le théâtre a tellement explosé depuis 20 ans avec tous les plasticiens qui ont proposé des scénographies et révolutionné la façon de représenter une œuvre. Et l'irruption de la vidéo a aussi tout changé, bouleversé. La danse contemporaine s'en est mêlée. Le théâtre s'est approprié une multiplicité d'arts. Ce qui fait que, maintenant, tout est possible au théâtre, y compris le silence, la présence des corps sans les mots. Il reste qu'il y a toujours eu de grands écrivains qui écrivent pour le théâtre et ces textes-là, qui sont immenses, prennent toute leur ampleur sur une scène et pas ailleurs. Quand elle est forte, l'écriture théâtrale a quelque chose



Scènes de la vie conjugale d'Ingmar Bergman (1973)

qui s'affranchit du réalisme du quotidien. Le cinéma, lui, reste un médium qui est au niveau de la vérité nue des choses et des êtres. Il y a une sorte de réalisme qui va de soi, alors que l'écriture théâtrale prend de la hauteur pour regarder le monde ailleurs que là où se pose la caméra. La caméra est sur terre et elle regarde. L'écriture au théâtre, elle, élève le point de vue pour arriver à une sorte de regard sur une dimension plus essentielle, archaïque, universelle, exemplaire de la condition humaine à travers le destin et les interactions d'un ou de plusieurs personnages. C'est un autre point de vue. Cette écriture-là, elle est rarement naturaliste. Elle nous sort de nos repères, que ce soit chez Bernard-Marie Koltès, Thomas Bernhard, Botho Strauss et, même Michel Tremblay. On est dans une autre dimension et c'est ça qui m'intéresse, cette dimension d'une écriture théâtrale forte qui donne accès tout à coup, même si c'est cru et *trash* sur scène, à ce qu'on pourrait peut-être appeler une distance poétique. C'est tout sauf l'anecdotique. On peut faire de grandes choses sur scène avec

des grands textes de cinéma, mais dans les grands textes de théâtre, il y a quelque chose qui me fait chavirer parce que, au départ, il y a une part incompréhensible, plus grande que soi.

À vous écouter, on se dit que le théâtre n'a pas fondamentalement besoin du cinéma.

Il n'a certainement pas besoin du cinéma pour avancer, pas plus que le cinéma a besoin du théâtre. Si ces deux arts peuvent s'influencer, ils n'ont pas nécessairement besoin l'un de l'autre pour exister et demeurer pertinents. Dans *Scènes de la vie conjugale*, je me suis simplement trouvé face à quelque chose qui bouge, qui grouille et ne demande qu'à exploser. Cette écriture m'a donné envie de travailler le texte. J'aime les mots.

Pour revenir aux figures de cinéma, ne peut-on pas dire que les éclairages permettent les gros plans et agissent pour cadrer ?

C'est vrai, et cette influence du cinéma est de plus en plus perceptible. Pas dans le choix des œuvres à adapter, mais dans la façon de parler, de représenter. Le cinéma a un pouvoir d'attraction phénoménal que le théâtre n'a pas. Voir un film en salle vous fait décoller d'une façon magistrale. Au théâtre, ce n'est pas gagné d'avance. Cette puissance du cinéma, de l'image, du gros plan, de la narration, des travellings s'est insinuée dans le théâtre et dans le travail des metteurs en scène. Elle a enrichi leur langage théâtral, mais il ne s'agit pas de reproduire un langage cinématographique pour autant. Chez Thomas Ostermeier, par exemple, il y a quelque chose de cinématographique dans la façon qu'ont les acteurs de se déplacer sur scène. C'est du théâtre influencé par le cinéma, mais on reste dans la spécificité du théâtre.

Vous avez fait du théâtre et du cinéma. J'imagine qu'en tant qu'acteur, votre attitude n'est pas la même sur scène et sur un plateau de cinéma.

Effectivement. Quand on est au cinéma, on a toujours l'impression qu'il y a quelque chose qui nous dépasse, parce qu'il y a des choses qu'on ne voit pas. Parce qu'il y a le montage après, etc. Au théâtre, on ne peut être que dans une espèce d'instantanéité maximale. On a beau avoir lu la pièce de nombreuses fois, avoir assisté à toutes les répétitions, écouté le metteur en scène, vu les autres travailler, vu le décor se faire, avoir des sensations, il faut un certain nombre de représentations, avec la réaction du public, pour commencer vraiment à comprendre l'objet dans lequel on est. On a des échos de soir en soir et on se rend compte que les gens ne perçoivent pas nécessairement ce qu'on pense y mettre.

Comment s'est passé le montage du matériel pour *Scènes de la vie conjugale* ?

J'ai commencé par élaguer tout ce qui était de l'ordre du naturalisme, de l'anecdote du quotidien. Il reste la chair de ce qui se dit et ne se dit pas entre les deux personnages. On arrive au noyau, à l'os. Vers la fin, il y a cette scène dans le bureau avec toute cette

violence. Evelyne évoquait l'idée de mettre des projections rétro avec des surtitres pour que les spectateurs puissent lire les didascalies. Mais je me suis dit que les didascalies interrompraient le flot de l'écoute, que ce serait fastidieux. Ça ne correspondait pas vraiment au projet. D'un autre côté, la violence physique, on ne peut pas la faire. On ne va pas se mettre à se taper dessus, il faut s'arrêter avant. *Scènes de la vie conjugale* me stresse plus que les autres lectures que j'ai faites auparavant parce que c'est du cinéma, c'est un film. Quand on lit Nathalie Sarraute, c'est une écriture pour la scène. Chez Bergman, c'est pour le cinéma. On est donc en partant dans une conversation beaucoup plus anecdotique en apparence. Et je me dis : est-ce que ça va passer, est-ce qu'on va être suffisamment présents et vivants dans l'instant pour que les gens ne pensent pas au film ?

Mais le cinéma, c'est avant tout du temps. Tarkovski disait vouloir sculpter le temps. Il considérait qu'il y avait des rythmes dans le plan et que le temps s'y déposait. Comment concevoir un montage de scènes pour la lecture, est-ce aussi une question de rythme ?

Oui, il faut trouver cette idée du temps. Elle ne peut pas être artificielle. Dans l'adaptation de *Scènes de la vie conjugale*, il y a sept tableaux. On va en lire quatre, déjà élagués, il y aura des noirs entre les tableaux, ce sera donc déjà une ponctuation. Et il faut trouver dans le travail les pauses, les temps, des choses qui sont le nerf de la guerre. On travaille individuellement et ensemble pour que tout ça se dépose. Ça vient tout seul à force de travail. De la même façon qu'au cinéma dans une scène, il y a un rythme, une justesse qui arrive tout à coup. Ou qui n'arrive pas. Et c'est le montage qui est la roue de secours du réalisateur, car il va pouvoir jouer avec les temps et le rythme.

Pourquoi *Scènes de la vie conjugale* aujourd'hui ? Ici, on est dans le domaine de l'intime et des rapports de couple.

Je crois que l'amour reste la plus grande de toutes les questions. Être capable d'aimer, c'est la plus grande affaire, c'est ce qui fait qu'on peut mourir un peu en paix. Il y a toutes ces certitudes, toutes ces illusions autour de l'amour. C'était très différent à l'époque de Bergman qui était encore une époque corsetée et là, tout à coup, on a comme une espèce d'éclatement du couple, de tout ce qui devait être alors une vie de famille réussie et une vie de couple : se marier, avoir des enfants, durer. De mesurer cette distance-là entre toutes les conceptions de l'amour, les certitudes qu'on a encore de nos jours autour du couple, de prendre la mesure de tout ce qu'il y a à la fois de tendre, de violent et d'obscur, peut nous aider à mieux se comprendre et à mieux s'aimer. Je pense que si on revoit le film aujourd'hui, on y trouvera des choses datées. Il y a une chose qui me scie dans le film : l'espèce de négation absolue des enfants, de la place des enfants. C'est choquant, le personnage masculin s'en va et il se fiche de ses filles. Et en même temps, il y a comme une espèce de licence dans tout ça par rapport à ce qui est bien-pensant. C'est puissant et ça provoque encore quelque chose aujourd'hui. À la fin, quand les deux personnages se retrouvent ensemble dans cette espèce de tendresse complice et que Marianne a fait tout ce chemin pour se trouver, pour se connaître, et que Johan, lui, est un peu largué, mais qu'ils sont l'un et l'autre encore dans le



Scènes de la vie conjugale d'Ingmar Bergman (1973)

« une chance qu'on a ça », je trouve cela puissant. L'âme humaine est complexe et tous les auteurs qui arrivent à rendre compte de cette complexité-là sans aller vers la facilité auront toujours un impact. ²⁴

1. *Laterna Magica*, Ingmar Bergman, Éditions Gallimard 1987, p. 91.

2. Revue Alternatives théâtrales 101, 2^e trimestre 2009, *Extérieur cinéma*. Brigitta Steene : Du scénario à la scène : le cas Bergman, p. 61 à 65.

LA TOILE ET LA SCÈNE

par **Brigitte Haentjens**



Brigitte Haentjens, directrice artistique du Théâtre français du Centre national des Arts (CNA), Ottawa.

Figure incontournable du théâtre qui se fait au Québec et au Canada, la metteuse en scène Brigitte Haentjens aime les défis et explorer de nouvelles avenues en s'attaquant à des œuvres exigeantes. Son parcours impressionnant est marqué par des pièces de théâtre signées, entre autres, Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller, Sarah Kane, Marguerite Duras. C'est en pensant particulièrement à *Eden Cinéma*, de Duras, monté en 2003 que nous l'avons invitée à s'exprimer sur sa relation avec le théâtre et le cinéma. Marguerite Duras ayant constamment passé du roman, au théâtre, du théâtre au cinéma, et du cinéma au livre, dans une éternelle métamorphose de ses œuvres, c'était déjà une raison pour nous tourner vers Brigitte Haentjens. Le théâtre durassien est un théâtre de voix, des voix de l'extase et de la douleur, et les textes, une traversée dans l'obsession et le désastre, ce qui nous a encore fait penser au travail que la metteuse en scène a accompli depuis 25 ans. Elle l'affirme ici : ce sont la voix et le texte qui l'intéressent avant tout, et des œuvres où l'écriture tient la première place et où la recherche formelle est mise en avant-plan. – **AR**

Il est toujours un peu hasardeux d'opposer le théâtre au cinéma. Cela dépend de quel cinéma ou de quel théâtre on parle. Il y a aujourd'hui tellement de courants, de formes variées qu'il est impossible de parler du cinéma ou du théâtre comme d'une entité.

Pour ma part, à la base d'un projet au théâtre, c'est l'élan pour une écriture, un monde, un auteur, voire un personnage qui m'anime, et non particulièrement une histoire au sens classique du mot. L'idée de transposer un scénario de film au théâtre ne m'attire pas spécialement. Pourquoi le ferais-je ? Que pourrais-je trouver au cinéma qui n'existe pas dans la littérature ?

Au cinéma, la matière première est, le plus souvent, davantage liée à une bonne histoire, parfois un univers, mais essentiellement un excellent scénario. Bien sûr le texte au cinéma peut être savoureux, intelligent, on pense à Éric Rohmer, Claude Jutra,

André Forcier, John Cassavetes, tant d'autres. Je pourrais être intéressée par des films tirés de l'œuvre d'Anne Hébert comme *Les fous de Bassan* et surtout *Kamouraska*, œuvres que j'ai connues et aimées par le film avant de connaître le livre. Tout comme il serait certainement possible de monter une adaptation de *Ma nuit chez Maud*, dont je garde un souvenir presque métaphysique. Mais adapter ces films au théâtre ne m'intéresse pas particulièrement. Que pourrais-je apporter de plus qui ne se trouve pas dans le film ?

Ou alors, ce qui me séduirait, ce serait de transposer sur scène un cinéma épique, une fresque, comme celle de Michael Cimino, *Heaven's gate*. Il faudrait avoir des moyens, pouvoir mettre des chevaux sur scène et la lumière poudrée des couchers de soleil !



Haut : Ma nuit chez Maud (Éric Rohmer) – Bas : Heaven's Gate (Michael Cimino) et Kamouraska (Claude Jutra)

Ce qui se passe n'est pas vrai

Je suis une spectatrice fervente de cinéma. Depuis ma toute jeunesse, je vois des films, presque tous les jours quand j'étais à l'université. J'adore le cinéma, il me passionne, mais mon désir, au théâtre, part du texte et y revient. Or, c'est devenu rare, me semble-t-il que le texte soit exceptionnel dans le cinéma contemporain. Sous l'influence américaine, le cinéma *mainstream* excelle dans les formes naturaliste et psychologique. Ce sont des formes qui ne m'attirent pas au théâtre. Je n'ai pas le désir de montrer la vraie vie avec des tables des chaises, des tasses à café ou des verres de scotch. Il est exact que la *vraie vie* ou sa représentation naturaliste me semble convenir naturellement au cinéma, et c'est un plaisir de spectateur que de pouvoir s'y immerger. Ce que j'adore du rapport à l'écran, dans une salle obscure, c'est la possibilité de s'oublier, de se perdre dans l'image, croire que cela se passe pour vrai. L'identification aux personnages fonctionne admirablement bien, on devient sensible au romanesque.

Au théâtre, tout nous incite à présumer que cela ne se passe pas pour vrai. Le public tousse, les acteurs sont là, en chair et en os,

on les voit rougir et suer, postillonner ou trébucher et on ne peut oublier qu'ils jouent en quelque sorte. Créer une scène d'amour et d'érotisme au théâtre est périlleux, alors qu'au cinéma, on y adhère facilement. Le théâtre est un jeu au sens plein du mot. Les spectateurs jouent à y croire. Ils font partie de l'équation.

Naturellement, je suis une spectatrice passionnée de théâtre, j'y vais énormément, tout autant qu'au cinéma. Le théâtre a peu évolué, si on y pense bien, depuis l'Antiquité. Bien sûr, on utilise aujourd'hui des technologies, de la projection, des hologrammes, des montages dits cinématographiques, mais fondamentalement le théâtre demeure un art archaïque : ce sont des êtres humains qui s'adressent à d'autres êtres humains et c'est tout. C'est la beauté de cet art, cette respiration qui circule de la scène à la salle.

Les spectateurs participent activement à la représentation. Ils peuvent lui nuire aussi. Leur désir ou leur absence de désir, d'intérêt, leur ferveur, leur ennui même modifient le spectacle. Il y a des soirs magiques, quand la grâce vous visite, que toute tension entre spectateurs et acteurs est abolie, que tout vit de façon fluide entre scène et salle.



Haut : Maudite Poutine (Karl Lemieux) – Bas : India Song (Marguerite Duras)

La relation des spectateurs au cinéma semble collective, mais notre rapport à une œuvre cinématographique est individuel, individualisé. On est tout seul devant l'écran, isolé, alors qu'on est en nombre au théâtre et que les autres agissent sur nous, à titre de spectateur. C'est cette collectivité rassemblée qui crée un espace unique.

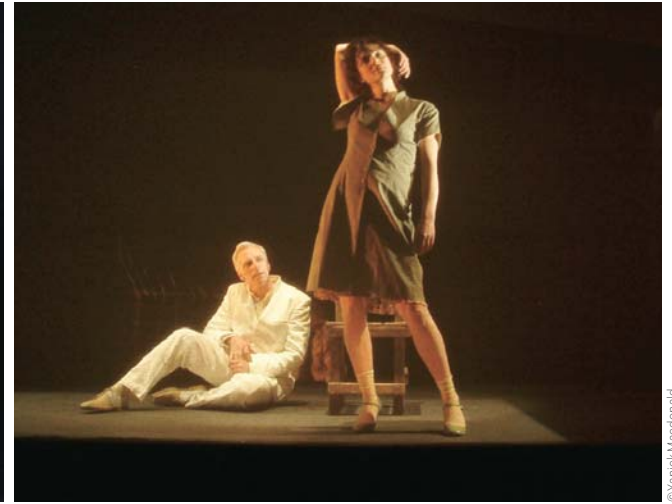
Depuis des décennies, il y a de nombreuses tentatives pour casser ce rapport d'une collectivité à la scène. Par exemple avec des écouteurs individuels qui recréent une solitude. Mais ces expériences sont marginales, et je ne suis pas persuadée que cela soit probant ni même vraiment intéressant.

Il se peut que les cinéastes trouvent le théâtre dépassé. D'ailleurs, j'ignore si la majorité des cinéastes s'intéresse au théâtre, au Québec ou ailleurs. Pourtant, j'aime particulièrement les films qui, sans négliger l'histoire, la vraisemblance, démontrent une recherche formelle. Le cinéma de Wong Kar-wai en est un exemple parmi tant d'autres. Ici, le récent *Maudite Poutine* de Karl Lemieux me semble, à cet égard, magistral. La forme, la recherche, est constamment au service des protagonistes et de l'histoire. Autrefois, les frontières entre le théâtre et le cinéma m'apparaissaient plus perméables que

maintenant. De nombreux réalisateurs déployaient leurs œuvres autour d'une recherche formelle. Le cinéma était plus théâtral aussi. On pense à Dreyer et au cinéma français d'après-guerre, de toute beauté. Ou, plus récemment à Bill Douglas dont la trilogie (*My Childhood*, *My Ain Folk*, *My Way Home*) constitue un chef-d'œuvre cinématographique bouleversant. L'image y est extrêmement travaillée, la poésie omniprésente qui sert le récit et renforce son pouvoir d'évocation, d'émotion.

La place de la poésie

Ce qui a le plus évolué depuis cinquante ans au cinéma est le rapport des spectateurs au temps et à l'ellipse. Avant la Nouvelle Vague, on suivait le personnage jusqu'au bout du couloir, dans les escaliers. Aujourd'hui on le voit directement au volant de son auto à peine la porte de son appartement close. Le montage s'est resserré. Cette forme cinématographique qui va à l'essentiel, qui maintient un rythme haletant a dû influencer les artistes en théâtre. Robert Lepage est passé maître dans le montage, les changements rapides de lieux, les mises en dialogue qui ne sont pas sans évoquer le cinéma.



Maquette de L'Eden Cinéma, conception d'Anick de la Bissonnière et L'Eden Cinéma d'après Marguerite Duras, Espace Go, 2003

Depuis Marguerite Duras, peu de barrières formelles ont été franchies au cinéma. Marguerite Duras passait du livre à l'écran, à la scène, elle recherchait la forme la mieux adaptée à son contenu, à ce qu'elle voulait dire. Ses livres sont en quelque sorte cinématographiques. Mais ses films sont tout à fait exceptionnels. Je pense à *India Song* ou *Le camion*, entre autres. D'une certaine manière, Duras avait, elle aussi, horreur de reproduire la vie quotidienne telle qu'on le fait dans les téléromans. Ses films ont une puissance poétique incroyable, même pour des spectateurs d'aujourd'hui. Ce ne sont certes pas des films qu'on qualifierait de *grand public*, car elle repousse sans cesse les limites et provoque le spectateur dans sa capacité à se laisser aller à l'abstraction. Dans le cinéma contemporain *mainstream*, ce qui me gêne un peu est la volonté de rejoindre le plus grand nombre, et donc de tout niveler et de tout mâcher. Dans ce type de cinéma, il n'y a plus beaucoup de place pour la poésie !

J'ai beaucoup adapté de romans, de livres, d'œuvres littéraires au théâtre. La plupart du temps, je choisis de ne pas transposer la matière en scènes dialoguées. J'aime que l'écriture soit mise en avant, comme dans la récente adaptation d'*Une femme à Berlin*, ou celle, plus ancienne de *La cloche de verre*. Ce n'est pas spécialement à la mode, entendons-nous ! Mettre en scène une écriture, comme celle de Duras, de Virginia Woolf ou de Ingeborg Bachmann est probablement un privilège réservé à la scène. On voit mal comment cette matière deviendrait cinématographique. Ce serait probablement trop statique, trop cérébral.

Qu'est-ce que la vérité, c'est la question que posent le cinéma autant que le théâtre. *L'Amant* de Marguerite Duras, tourné au Vietnam par Jean-Jacques Annaud, dans les lieux mêmes où se situe l'action du livre, est-il plus vrai que le livre ? Est-il plus vrai que l'adaptation théâtrale qui l'évoquait au moyen de quelques objets ? Je ne crois pas. Pourtant le film correspond parfaitement à cette Indochine que les gens imaginent. C'EST l'Indochine de l'époque dans tous ses détails véridiques. Mais la voir reproduite telle quelle nous en éloigne.

Les lieux improbables du théâtre

Juste la fin du monde admirablement réalisé par Xavier Dolan à partir de la magnifique pièce de Jean-Luc Lagarce m'a pourtant

fait décrocher à cause des *portes-patio* qui évoquaient immanquablement le Québec dans la maison où vit cette famille pourtant terriblement française. Insignifiant, me direz-vous ? Certes. Cela prouve quoi ? Rien, sinon que le théâtre peut se permettre d'évoquer des lieux de façon abstraite sans que l'on se pose de questions de vraisemblance. Le théâtre permet la création de lieux improbables.

On a tendance aussi à opposer le jeu théâtral et cinématographique, comme s'ils ne partaient pas de la même source. Il est exact que l'usage des micros sur les scènes a changé un peu les choses, permettant plus de nuances plus d'intimité. Mais pour des gens de cinéma, le jeu théâtral semble outrancier, grandiloquent, très éloigné d'une vérité humaine. C'est qu'il est athlétique, il doit remplir toute la salle. Il n'est cependant pas plus faux que le jeu cinématographique qui doit composer avec plein d'éléments techniques et feindre la vérité sur un plateau devant une foule de techniciens et beaucoup de machinerie.

Quand j'écris, je pense souvent cinéma. Il m'arrive de commencer un récit en souhaitant que cela devienne un scénario de film. Je ne me vois pas écrire pour le théâtre. Mais le passage à l'acte est long et difficile. Il faut avoir quelques années devant soi et beaucoup de patience pour créer au cinéma. Et réussir un film est un défi extrême par les temps qui courent !

Bien sûr, le théâtre que je monte, je le contrôle entièrement au niveau artistique. Cela me plaît. Je n'aimerais pas que mon histoire passe dans une dizaine de mains avec les commentaires qui viennent avec. Les conditions de production actuelles, au cinéma, engagent beaucoup d'argent et donc du contrôle extérieur, par ceux qui le financent.

Ce qui m'intéresserait au cinéma, ce serait le rapport au jeu et aux acteurs. On dit souvent que la plupart des réalisateurs, même les plus grands, ne savent pas diriger les acteurs ; qu'ils sont davantage intéressés par la technique ou la dimension formelle que par le jeu. Il est vrai qu'au cinéma, les répétitions sont souvent absentes et les acteurs laissés à eux-mêmes. Comment les cinéastes parviennent-ils dans ces conditions à permettre aux interprètes de se risquer, d'aller au bout d'eux-mêmes ? Au bout du compte, c'est peut-être ce dont je suis la plus curieuse. ²⁴

ENTRETIEN AVEC CHRISTIANE JATAHY

RENOIR DE NOUVEAUX TERRITOIRES DE CRÉATION

propos recueillis (à l'exception des 2 premières questions) par **Marcus Borja**, assistant à la mise en scène.



Christiane Jatahy met en scène *La règle du jeu*, Comédie-Française, 2017

Elle est auteure, metteuse en scène et cinéaste. Depuis 2002, les œuvres polymorphes de la Brésilienne Christiane Jatahy se créent à la frontière de tous les arts, dessinant de vertigineuses mises en abyme entre réalité et fiction. Un premier long métrage tourné sur treize heures, *A Falta que nos move*, et un projet d'installation vidéo réalisé à Londres en 2012, *In the Comfort of your Home*, attirent l'attention sur cette artiste aux multiples talents. Suivent plusieurs projets hybrides où théâtre et cinéma (film tourné et monté en direct durant la représentation théâtrale) sont appelés à dialoguer dans des zones poreuses ouvertes à de nouvelles expérimentations: *Julia* d'après *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg (2012), *Se elas fossem para Moscou* (*What if they went to Moscow?*) d'après *Les trois sœurs* d'Anton Tchekhov (2014) et *A Floresta que anda* (*La forêt qui marche*), une libre adaptation de *Macbeth*. Christiane Jatahy vient de monter à la Comédie-Française, *La règle du jeu* de Jean Renoir, une occasion pour nous d'explorer avec elle de nouveaux modes de représentation et de narration où cinéma et théâtre se côtoient de façon féconde. – **GG**

D'où vient votre attachement au cinéma?

Ma relation avec le cinéma a débuté dès mon enfance, lorsque je passais mes après-midi à regarder des films classiques à la télévision. Plus tard, pendant mon adolescence, le cinéma est devenu

mon lieu favori. Je passais plusieurs heures dans des ciné-clubs où je regardais les œuvres complètes de réalisateurs européens, ainsi que des films d'auteur de partout dans le monde. Le cinéma a moulé ma sensibilité et mon regard sur l'art. Pour moi, le théâtre

est toujours allé de pair avec le cinéma, et de la rencontre de ces deux arts, j'ai créé mon territoire de recherche et de création. Même lorsque je n'utilisais pas de projections ou de caméras dans mes productions théâtrales, la présence du cinéma se faisait toujours sentir par l'utilisation de certains dispositifs, ou bien par la réalisation de documentaires à partir de l'enregistrement vidéo des répétitions ou des processus de recherche pour la création de la dramaturgie. Actuellement, je compte plusieurs productions qui combinent les deux arts : un long-métrage de fiction, une série de documentaires et un nouveau projet de long-métrage fictionnel.

Pourquoi, selon vous, tant de metteurs en scène adaptent aujourd'hui des films à la scène ? Y voyez-vous un épiphénomène, une déception par rapport aux textes qu'offre le théâtre contemporain ou autre chose ?

Selon moi, cette multitude d'adaptations naît d'une forte présence du cinéma dans la relation que les artistes de différentes disciplines entretiennent avec cet art, et du fait que certains scénarios et certains films ont été marquants pour ces metteurs en scène. Au moment où les frontières se ferment dans plusieurs domaines, elles deviennent de plus en plus hybrides, perméables dans les arts et elles génèrent de nouveaux territoires de création qui promeuvent la conjonction plutôt que la séparation.

Pourquoi avoir choisi *La Règle du jeu* pour votre entrée à la Comédie-Française ?

Pour écrire le scénario de *La Règle du jeu*, Jean Renoir s'est inspiré des *Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset, mais aussi du *Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux et du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais dont il cite un extrait en ouverture du film. Autant de textes qui font partie du répertoire de la Comédie-Française. Il m'importait donc de penser la question de la mémoire de cette maison, du contact du passé avec le présent. Et ce, à tous les niveaux, dans tout ce qui fait son identité : le Répertoire, le bâtiment, les anciens décors et costumes, la Troupe.

La Règle du jeu m'intéresse d'abord car ce film occupe une place très importante dans mon apprentissage et mon amour du cinéma. Ensuite, c'est un classique du cinéma et la réinterrogation des classiques est au cœur de mes recherches. Et enfin, ce choix rejoint un aspect majeur de mon travail, à savoir la relation entre théâtre et cinéma. J'ai fait toute une série de projets qui rapprochent ces deux arts en partant de la scène et qui, en quelque sorte, transforment le théâtre en cinéma. Proposer *La Règle du jeu* à la Comédie-Française, c'est partir du cinéma pour le transformer en théâtre sans pour autant qu'il cesse d'être cinéma ; comme si les deux formes avaient fusionné dans la Comédie-Française, qui sera le décor réel et fictionnel du film comme de la pièce.

L'adaptation propose une actualisation de la trame originale du scénario de Renoir. Dans quelle mesure ce texte peut-il résonner de nos jours, déplacer et rendre plus complexes nos points de vue sur la réalité qui nous entoure ?

Il m'est impossible de penser la mise en scène d'un texte classique sans questionner la manière dont ce texte trouve un écho dans l'actualité et la manière dont l'actualité le traverse. Il en sera de même pour *La Règle du jeu* : aussi bien par son insertion dans l'espace physique et symbolique de la Comédie-Française, que par le rapprochement avec des questions propres à la société actuelle. Ce dernier s'opère non parce que je réécrirais le texte, mais parce que je mets en évidence les éléments qui le connectent à l'actualité. C'est ce qui était à l'œuvre dans *Julia* et *What if they went to Moscow?*, je modifie certaines relations à l'intérieur du texte et déplace certains points de vue sur les personnages. Ainsi pour *La Règle du jeu*, l'action de la pièce-film ne se déroule pas dans la propriété de campagne de Robert (comme c'est le cas dans le film de Renoir), mais dans la Comédie-Française, au cœur



©Christophe Raynaud de Lage



©Christophe Raynaud de Lage

Tournage de *La règle du jeu* à la Comédie-Française



©Christophe Raynaud de Lage

La Règle du jeu

de la ville. Elle est à la fois le corps physique de la trame – avec ses façades, ses foyers, ses couloirs, ses loges et ses escaliers qui servent de décors aux différentes scènes du film – et un élément entièrement intégré à la fiction que nous racontons. Cet édifice imposant, pourvu d'une salle à l'italienne, c'est la maison de Robert, où il reçoit ses invités. Le réel et le fictionnel sont en constante interpénétration.

Chez Renoir, le personnage de Christine est une Autrichienne exilée en France à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Dans mon adaptation, elle est d'origine arabe. Ce changement attire l'attention sur le fait que, de nos jours, il existe peut-être une guerre invisible, moins ouverte et plus insidieuse que celle de 1939-45. Comme la Christine de Renoir, la mienne porte en elle le soupçon d'une supposée « menace étrangère » contre laquelle on croit devoir s'armer, aux portes d'une guerre imminente. Autre personnage important : Schumacher, garde-chasse allemand de Robert dans le film, il vient, dans mon adaptation, d'un pays d'Afrique noire et travaille comme agent de sécurité dans un environnement urbain. Il est celui qui fouille les sacs et décide qui peut ou non entrer dans la maison de Robert. Mais, paradoxalement, lui-même ne peut pas y entrer car il représente aussi ces « indésirables » qu'on voudrait tenir à distance. C'est donc un personnage marginal, tout comme Christine qui, bien qu'elle soit la maîtresse de maison, ne peut y trouver sa place. André Jurieux est aussi un personnage clef de mon adaptation. Dans le film, il fait un raid aérien au-dessus de l'Atlantique. Ici, il traverse la Méditerranée en bateau et sauve de la noyade des dizaines d'immigrés dont l'embarcation a fait naufrage. Chez Renoir, c'est son amour pour Christine qui lui donne le courage d'accomplir son exploit héroïque. Dans mon adaptation, cet amour est toujours présent, mais c'est aussi parce qu'il connaît l'histoire de la famille de Christine, une famille d'immigrés qui a également dû traverser la mer, qu'il sauve les naufragés. Le triangle formé par Christine, Robert et André est particulièrement important : ces trois personnages font résonner aujourd'hui

les questions fondamentales que posait le film à l'époque de sa sortie. La scène de la chasse, un des temps forts du film, serait impossible à illustrer ou transposer sur scène. Il fallait donc la traiter autrement. Je tiens à garder le secret de cette scène, mais je peux dire qu'ici, il s'agira surtout d'une chasse sociale où l'on questionnera la perversion des rapports de pouvoir dans la société urbaine actuelle.

Les rapports entre théâtre et cinéma occupent une place centrale dans votre recherche artistique. De quelle manière ces deux langages s'articulent-ils et s'interpénètrent-ils dans *La Règle du jeu* ?

Quand je réfléchis à l'adaptation d'une œuvre, je pense avant tout à dessiner une ligne dramaturgique. En ce sens, le cinéma y a une fonction fictionnelle à part entière. Il n'apparaît pas uniquement comme un élément esthétique, ou pour le seul effet de proximité que permet la caméra. L'insertion du cinéma dans ce projet se fait à travers le point de vue du personnage de Robert. Ici, plutôt qu'un collectionneur d'automates et d'instruments mécaniques, comme chez Renoir, c'est un passionné de technologies cinématographiques. C'est parce qu'il allume sa caméra que le film a lieu. Le point de vue initial est le sien. Puis, au fur et à mesure, la caméra acquiert une vie autonome, elle quitte ses seules mains et ce premier point de vue est relativisé. Mais le scénario est fondé sur la passion de Robert pour le cinéma. Le film auquel assistent les spectateurs dans la salle – qui sont les invités de la soirée qu'il organise dans son théâtre privé – est celui qu'il vient de tourner au cours de cette même soirée. Et c'est *La Règle du jeu*. Notre manière même de filmer est une référence directe à Jean Renoir. Car il ne s'agit pas uniquement ici d'une adaptation au sens d'une actualisation de l'histoire pour la rapprocher de nous ou la rendre plus compatible avec une scène de théâtre. Il s'agit aussi d'étudier son esthétique et de trouver la façon de se l'approprier aujourd'hui, dans cet espace particulier. Ainsi, non seulement les dialogues sont ceux du scénario original, certes réorganisés

pour les besoins de l'adaptation, mais la forme est directement empruntée à Renoir dans le travail des plans, des mouvements de caméra et des cadrages. Nous nous en approchons et nous en éloignons volontairement tour à tour, ce que je fais aussi dans mon travail sur le texte. Forme et contenu avancent donc ensemble dans ce va-et-vient entre passé et présent, mémoire et actualité.

Contrairement aux autres projets que j'ai présentés à Paris, le début du spectacle sera un film auquel assisteront les spectateurs. Si dans *What if they went to Moscow?* les deux langages étaient séparés l'un de l'autre dans des espaces étanches et, dans *Julia*, juxtaposés dans le même espace jouant avec les effets de direct et de différé, dans *La Règle du jeu*, la première donnée, la projection d'un film, est uniquement cinématographique. Ce n'est qu'ensuite qu'émergera le théâtre.

Votre travail questionne souvent la place et le rôle du spectateur dans la fiction proposée par le plateau, aussi bien en termes spatio-temporels qu'en termes dramaturgiques. Qu'en est-il dans ce nouveau spectacle ?

C'est un travail qui sort de mes habitudes dans la mesure où ce n'est pas un projet de ma compagnie, mais j'y pose des questions majeures de ma recherche scénique, comme le rapport entre théâtre et cinéma, le travail avec les classiques, la frontière entre réel et fictionnel, et aussi la relation du théâtre avec le spectateur. Ce dernier n'est pas uniquement celui qui assiste à une œuvre, il interagit directement avec elle. Je ne parle pas d'interaction où les spectateurs seraient interpellés ou sollicités par les acteurs, mais où ils occupent une fonction précise dans la fiction : ils sont les invités de la soirée de Robert, ils sont assis dans la salle de son théâtre privé pour assister au film qu'il leur a préparé, et aux numéros musicaux présentés pour l'occasion. Tout comme dans *What if they went to Moscow?* où les spectateurs de la pièce sont les invités de la fête d'anniversaire d'Irina, où les acteurs les traitent comme tels.

Pouvez-vous évoquer votre manière de travailler avec les acteurs ?

Le travail avec l'acteur est une question centrale de ma recherche théâtrale dans le sens où tout part de l'acteur vivant répondant directement au temps présent, un acteur à la fois très structuré et très libre, pouvant ainsi découvrir de nouvelles choses chaque jour. Ce type de jeu n'est possible que s'il est fondé sur la relation, la rencontre, le fait que les réponses se trouvent plus dans l'autre qu'en soi-même. Ainsi, le spectateur ne sait jamais si telle action était prévue, s'il voit l'acteur ou le personnage, la réalité ou la fiction. Je travaille donc sur une zone limotrophe tenue entre ces deux endroits, ces deux instances scéniques.

Les acteurs jouent à la fois dans un film et dans une pièce, dans une continuité nécessaire menant de l'un à l'autre. Ils ne présentent pas non plus une pièce préalablement répétée : ce

sont simplement des hommes et des femmes invités à la fête de Robert qui improvisent un « petit spectacle » pour amuser les autres invités, à savoir les spectateurs.

Ainsi je définis des territoires pour en effacer ensuite les limites et les rendre plus floues et plus mouvantes. Acteur et personnage, acteurs et spectateurs, réalité et fiction, chacune de ces frontières est un terrain de jeu et tout se passe dans cet équilibre instable. Le théâtre se fait entre deux personnes et non en chacune d'elles, c'est-à-dire, en réponse et en réaction l'une à l'autre.

Par les temps intolérants que nous traversons aujourd'hui, qu'est-ce qui vous pousse encore à croire et à créer au théâtre ?

Nous vivons des temps sombres et étranges. Penser n'importe quelle création ou n'importe quelle rencontre artistique aujourd'hui est indissociable de la question politique. Mais à l'heure actuelle, c'est indispensable, plus qu'indissociable. Le contour de toute œuvre se heurte à la réalité que nous vivons, elle ne peut pas y être aliénée. Et ce contour doit s'imprimer d'une pensée politique. Je trouve que toute œuvre d'art porte en elle une potentialité révolutionnaire. Si elle me provoque et fait bouger ma pensée sur le monde qui m'entoure, aussi bien en tant qu'artiste qu'en tant que spectatrice, elle devient un instrument transformateur. Ce qui me pousse à continuer, c'est que je crois en la puissance de cette rencontre. Ce qui peut se passer entre la scène et les spectateurs, ou entre les artistes et l'œuvre est la possibilité, même infime, de transformer la réalité de plus en plus individualisée, segmentée, dans laquelle nous vivons. L'utopie de continuer à faire de l'art consiste à le penser comme un canal de contact, un provocateur de rencontres. C'est le grand mouvement politique dont nous avons besoin aujourd'hui. Je fais encore du théâtre parce que je crois à la rencontre et à son pouvoir transformateur. 24

Hormis les deux premières questions, cet entretien est tiré du dossier de presse de la Comédie-Française. Il est reproduit ici avec l'aimable autorisation de Christiane Jatahy. Traduction des deux premières réponses : Ligia Borges, Montréal.

Nos remerciements à Christiane Jatahy, à La Comédie-Française et à Henrique Mariano, collaborateur artistique, qui a été notre intermédiaire auprès de la metteuse en scène.



La Règle du jeu

ARRÊT SUR IMAGES

par **Gérard Grugeau**

En préparant ce dossier, nous avons pu entrevoir une kyrielle d'images de mises en scène théâtrales adaptées de films. Autant de propositions artistiques qui ne nous parviendront sans doute jamais *live* sur une scène. D'où, partant de ce rituel d'apparition, l'idée de ce petit exercice qui cherche à établir librement un relais entre cinéma et théâtre, à voyager dans et derrière ces images figées pour mettre en lumière la part de beauté et de pensée qu'elles recèlent. Nous avons retenu 5 œuvres porteuses de visions, parfois accompagnées par les mots de leurs créateurs.



© Télérama

LES DAMNÉS par Ivo van Hove

Depuis *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, le cinéma n'a cessé de revenir d'entre les morts. En portant à la scène *Les damnés* de Luchino Visconti, Ivo van Hove recrée les tableaux vivants des manipulations et massacres de masse (ici, La nuit des longs couteaux) qui préfigurent la barbarie nazie. Il recrée, comme disait Gilles Deleuze¹, « les conditions où "derrière" l'image, il n'y avait

plus rien à voir que les camps et où les corps n'avaient plus d'autres enchaînements que les supplices ». Par la présence des écrans et projections vidéo, van Hove intensifie l'effet de réel et la puissance du direct à la scène. La mise en scène évolue alors sur un fond d'images en mouvement, dans une tentative hégémonique de jeter les bases d'un art totalisant à la beauté sulfureuse.



© Christophe Raynaud de Lage

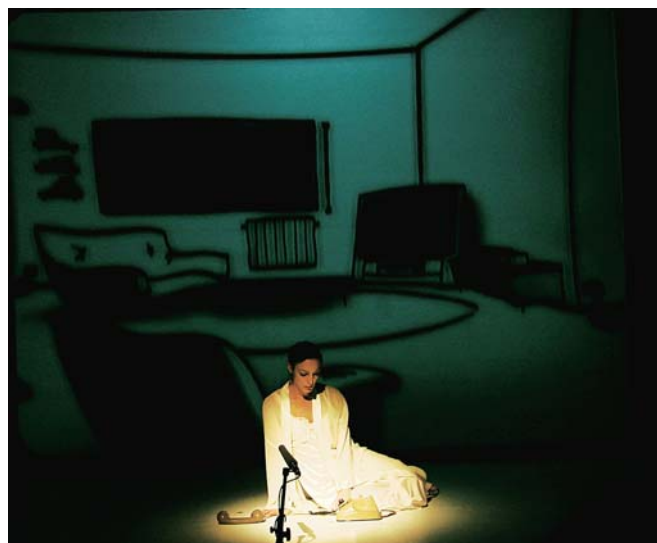
LE MARIAGE DE MARIA BRAUN par Thomas Ostermeier

Une actrice face à 4 acteurs interprétant 20 personnages différents qui tournent autour de la Maria Braun de Rainer Werner Fassbinder. Ostermeier opte pour des changements rapides de personnages pour retrouver la vélocité du film. « Ce changement accéléré des personnages fait qu'au bout d'un moment, il n'y a plus d'individualité, ce sont les masques sociaux qui prennent le dessus et jouent² ». De plus, il ajoute en ouverture la lecture de lettres d'amour envoyées à Hitler par des femmes du Troisième Reich. En arrière-plan, des images filmées évoquent l'époque. Face à l'Histoire, Maria Braun cherche à se redéfinir.

RUMORE ROSA

par Daniela Nicolo et Enrico Casagrande

Suite à une impossibilité d'adapter à la scène le film *Les larmes amères de Petra von Kant* de Rainer Werner Fassbinder pour une question de droits, la compagnie Motus se dégage de l'emprise tutélaire de l'œuvre d'origine pour en reconduire le sens tragique sous une autre forme. Ce prolongement de l'œuvre côtoie la quintessence du mélodrame, en amplifie l'artifice tout en s'en détachant « pour amener la représentation ailleurs.³ » Ici, sur cette image, les éléments du décor se limitent à un mobilier aux ombres spectrales. Une solitude abyssale cerne le personnage en avant-plan alors qu'un téléphone ouvert, gisant au sol, semble dire la rupture de tout lien, l'abandon. Pour Daniela Nicolo, les personnages ne sont plus que des simulations, tout crie « la mort des affects, (...) la fragmentation des sentiments ». Sur un disque vinyl que l'on imagine crachotant, en fin de course, des dialogues du film d'origine, des bribes de conversations téléphoniques et des bruits de la ville deviennent « le simulacre d'une absence, d'un vide ».



© Kuba Dabrowski

FESTEN par Daniel Benoin

Quand le théâtre bouscule la place du spectateur, en plaçant celui-ci au cœur de la représentation pour en faire un complice actif. Adaptant le film de Thomas Vinterberg, Daniel Benoin abolit la frontière entre la scène et la salle. En fonction de la configuration des lieux où se tient le spectacle, plus de 50 personnes peuvent se retrouver à table avec les comédiens, ou sur les gradins avoisinants. Du fait de cette proximité imposée, un double regard s'instaure entre les participants, faisant de ce huis clos familial en voie de dislocation une expérience d'immersion des plus déstabilisantes. Il fait ainsi écho à Oscar Wilde pour qui : « c'est le spectateur, et non la vie, que l'art reflète réellement ».



© Festival Les marmottes artistiques

T.E.O.R.E.M.A.T par Grzegorz Jarzina

De ces images arrachées à la représentation théâtrale se dégage une qualité cinématographique prégnante, due en grande partie à la façon dont les éclairages découpent ou dénudent l'espace, isolant les individus dans leur solitude profonde. En cela, le metteur en scène polonais retrouve le caractère éluif du film et se rapproche du radicalisme du cinéaste italien et de son désir d'absolu. L'artifice à la scène amplifie le vide matérialiste de la société contemporaine et renforce le commentaire social et politique. « Pasolini a pensé son film comme un tableau. Il a été très inspiré par la peinture, ses cadrages sont comme des toiles tendues⁴ » avance Jarzina. Conçue en miroir, l'œuvre théâtrale affiche les fulgurances de son autonomie souveraine. 



© Artur Rawicz

Nos remerciements à Stéphane Lépine qui nous a mis sur la piste du numéro spécial d'Alternatives théâtrales consacré aux films adaptés à la scène.

1. *Optimisme, pessimisme et voyage, Lettre à Serge Daney*. Préface de Gilles Deleuze, in *Ciné Journal* 1981-1986 de Serge Daney. Éditions Cahiers du cinéma 1986, p. 5.
2. *Maria Braun, dans la lignée de Nora et Hedda Gabler*. Entretien avec Thomas Ostermeier réalisé par Jean-Louis Perrier, in *Alternatives théâtrales* 101, Extérieur cinéma, p. 26.
3. Rumore Rosa/Motus. <https://www.motusonline.com/en/fassbinder/rumore-rosa/>
4. *Le cinéma, la plus grande aventure du théâtre*. Entretien avec Grzegorz Jarzina réalisé par Lukasz Drewniak in *Alternatives théâtrales* 101 Extérieur cinéma, p. 45.

On n'est pas des trous-de-cul: Montréal, le cinéma pis la contre-culture

par **Ralph Elawani**



Archives de la famille Cocke

Emmanuel Cocke

J'ai chez moi depuis quelques années une copie d'un scénario jamais tourné, écrit par Emmanuel Cocke et Daniel Pilon. Le film s'intitule *Québeclove Superstory*. Le projet date du début des années 1970. Une adaptation d'un roman inédit d'Emmanuel Cocke, qui avait pour titre *Québecamore*. La Cinémathèque québécoise, qui s'est portée acquéreuse des archives cinématographiques du romancier, journaliste et cinéaste franco-québécois, en possède aussi un exemplaire, en version anglaise. Une traduction de Daniel Pilon, qui devait être présentée à un producteur américain. La mort de Cocke, en 1973, leur coupa l'herbe sous le pied. Cette histoire racontant le retour à Montréal d'Edgar Kritz, un prodige du rock québécois, inspiré de Robert Charlebois, s'étant exilé après avoir simulé sa mort, fut donc abandonnée.

Au-delà de la similitude entre l'idée derrière le scénario et le roman *Great Jones Street*, de Don DeLillo (1973), il s'agit de l'un des récits les plus crus et incongrus imaginés par un auteur

associé à la contre-culture. Pensons par exemple à ce délire hallucinatoire au cours duquel Kritz agresse une anglophone, comme si son geste allait racheter l'honneur de toute une lignée de porteurs d'eau: «Tiens! À la santé du tyran Sir John Colborne!!! Tiens! Pour la North West Company! [...] Tiens! Pour Durham! Tiens! Pour les Tories! [...] Tiens! Pour les autres que j'oublie!» À l'aune de cela, la violence du roman *Un Rêve québécois*, de Victor-Lévy Beaulieu, s'apparente à une partie de tag BBQ. J'exagère à peine.

Cocke qualifiait sa pratique de «filmécriture». Un mot-valise inventé pour décrire un «vandalisme littéraire» ambitionnant de mettre en images ses écrits érotico-psychédéliques. L'activité d'un «cinéaste frustré», selon ses propres mots.

Cette «filmécriture» témoigne de l'idée que la contre-culture est impossible à réduire aux différents impératifs qui traversent l'époque de sa naissance. Celle-ci se trouve ailleurs, dans des pratiques plurielles, multiformes.

Chaque fois qu'est convoqué le spectre de la contre-culture, j'ai une pensée pour Ti-Guy, le délinquant juvénile de *L'eau chaude, l'eau froide* d'André Forcier. Aucune trace du géniteur de cet enfant dans le film. Mais même sans père, on se l' imagine scander que le sien est plus fort que le nôtre. Et c'est exactement ça, l'expression de l'ivresse de la démesure et de l'insolence qui ont accompagné les premiers pas de l'*underground* montréalais.

Comme Ti-Guy, la contre-culture est un enfant bâtard. Et son cinéma, lui, s'avère l'enfant bâtard de cet enfant bâtard. Ce n'est pas pour rien que dans les 1200 pages des trois tomes de *Québec Underground* (1973) d'Yves Robillard, tout comme dans la plupart des mémoires et thèses sur la contre-culture québécoise, le cinéma n'est pratiquement jamais scruté en profondeur. Le canon n'existe pas, ou n'est que très flou... limité depuis des années à une poignée d'œuvres, puisque très peu de recherche lui est consacrée.

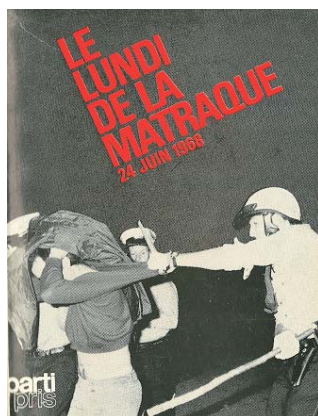
Le lien entre la littérature et le cinéma de la contre-culture est néanmoins fascinant. C'est une espèce d'agencement, une idée de « nouvelle forme d'activité esthétique multidisciplinaire, voire interdisciplinaire », pour voler un terme à Anthe de Carvahlo (*Art rebelle et contre-culture*, 2016).

En tant que berceau de cette « nouvelle culture » (pour reprendre une tournure à la mode durant les années 1970), Montréal revêt les traits d'un espace d'affrontement, d'expression, de débauche et de contradictions, mais aussi d'un lieu à fuir à tout prix. Le centre névralgique d'un imaginaire qui a éclos avant tout dans la littérature, mais auquel le cinéma a donné une dimension complémentaire et parfois totalisante.

« Le lundi de la matraque »

Les premières images qui me viennent en tête sont celles de *Taire des hommes*. Un documentaire de Pierre Harel et Pascal Gélinas, tourné le 24 juin 1968. Un jour dont on se souvient aujourd'hui comme du « lundi de la matraque », en raison d'une manifestation de militants indépendantistes qui dégénéra et se solda par près de 300 arrestations et plus de 125 blessés. Le film illustre les abus perpétrés par les forces *constabulaires* près du Parc Lafontaine. L'espace de 32 minutes, Gélinas et Harel mettent en images ce que le recueil de témoignages *Le lundi de la matraque* (Parti pris, 1968), colligé par Jacques Lanctôt et Paul Rose, tenta aussi d'explicitier : une violence loin d'être purement symbolique.

Comme Harel et Gélinas, Robin Spry abordera avec *Prologue* le sujet de la violence envers les militants, en plus de catapulter Montréal dans un paradigme global, en intégrant les manifestations contre la guerre du Vietnam, quelques figures contestataires incontournables (Abbie Hoffman, Allen Ginsberg) et des séquences tournées lors de la convention démocrate de 1968.



Revue Parti pris, 1968

En 1974, Spry immortalisera à nouveau la répression avec *Action: The October Crisis of 1970*. Fantôme pesant dans l'imaginaire de l'époque, le FLQ se prolongera aussi dans des œuvres plus connues, comme *Les Ordres*, de Michel Brault, et *Bingo*, de Jean-Claude Lord. Sa présence se fera sentir sans cesse, dans le travail d'autres, comme Pierre Falardeau (évidemment), mais aussi le vidéaste Jean-Pierre Boyer, qui près de 10 ans après l'événement, réalisera *Mémoire d'octobre*.

« Toutes nous autres, on est contre-culturel »

La contre-culture québécoise a ceci de particulier qu'elle émerge à une époque où elle ne peut servir de contre-discours à un discours québécois dominant. C'est ce que soulignait Victor-Lévy Beaulieu, en 1973, dans un article intitulé « Le Québec, la langue pis la contre-culture » :

Aux É.-U., la contre-culture, ç'a été rendu possible parce qu'y avait une sursaturation d'la culture [...] Y peut pas y avoir de contre-culture dans [le] Québec parce que toutes nous autres qui y vivons, on est contre-culturel.

Lorsqu'il écrit ces lignes, VLB regarde au Sud et fait l'équation suivante : culture = industrie culturelle = consommation. La situation politique du Québec – l'idée qu'un contrepoids indépendantiste pourrait constituer un réel contre-pouvoir – sous-tend sa pensée.

L'histoire lui donnera partiellement tort, en ce sens que le Québec, en ratant son entrée dans l'histoire, ne ratera pas l'arimage entre industrie et culture. La sursaturation de la culture produite par l'industrie donne donc aujourd'hui sa pertinence à l'idée d'un contre-pouvoir. De là le plus grand héritage de la contre-culture : la constitution de réseaux.

La réflexion d'Antonin Artaud « Nous avons moins besoin d'adeptes actifs que d'adeptes bouleversés¹ » me vrille en tête, lorsqu'il est question de réfléchir à ces réseaux et à leur impact sur l'*underground*. Parce qu'au-delà des indispensables grandes gueules, comme Patrick Straram, à qui l'on doit une bonne partie du succès d'estime des frères Gagné, de Gilles Groulx, de René Bail et de Pierre Goupil, plusieurs cinéastes québécois, à défaut d'être des acteurs de premier plan de la contre-culture, en furent des témoins privilégiés.

Pensons à Roger Frappier, avec *L'infonie inachevée* et *Le grand film ordinaire*. Je revois aussi Charles Binamé, qui laissa Denis Vanier et Josée Yvon immortaliser les « anges botchés » de leur univers dans *Vanier présente son show de monstres*. Même chose pour Jacques Giraldeau et son documentaire *Bozarts*, paru un an après l'occupation de l'École des Beaux-arts, à Montréal. Plus près du mouvement, on se souviendra de Pierre Monat, avec *Vive les animaux*, qui documenta le passage d'Edgar Morin à Montréal, en 1973.

Plus encore, je m'étonne toujours de la circulation dont a pu bénéficier *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, de Jean-Claude Labrecque. Sa version remaniée, *Chronique de la nuit de la poésie 1970*, parue en 2016, témoigne de certains oubliés, comme Robert Lalonde², dont l'apparition dans le documentaire initial aurait peut-être facilité le passage à l'histoire.

Mémoire vive de la contre-culture, les frères Serge et Jean Gagné se sont quant à eux illustrés par une capacité à donner vie à l'amalgame des genres, en se servant parfois d'une intrigue ténue, pour soutenir une démarche documentaire, comme c'est le cas dans *Une semaine dans la vie de camarades*. Un film-fleuve, voyage-enquête charroyant le spectateur, de la Rencontre internationale de la contre-culture (1975) jusqu'aux quatre coins du Québec.

«Embarke mon amour, c'pas une joke»

Élever la débauche au statut d'environnement favorable au décloisonnement des consciences a été une constante de la contre-culture. Une fête qui s'est continuellement illustrée comme la convergence entre Marx et Nietzsche : la naissance de la tragédie rencontre le programme du parti.

Les premiers *happenings* montréalais, comme ceux organisés par Serge Lemoyne, Jean-Paul Mousseau ou encore par des groupes comme les Horlogers du Nouvel âge (plus tard Le Zirmate) et Fusion des arts annoncent des changements de paradigmes qui accompagnent la contre-culture. Les lieux de création et de diffusion se font autres, les musées sont critiqués pour leur rigidité.

Apparaissent alors des lieux comme le Centre du film underground, la Casanous, le Vidéographe et, un peu plus tard, le Conventum, où se déroulera en 1974 la Semaine du film sur les tablettes. Une manifestation qui, sans se limiter au cinéma, tenta de faire le point sur la raison pour laquelle certaines productions culturelles sont ignorées du public.

Des initiatives similaires essaieront en région. Par exemple, le Centre culturel de Trois-Rivières sera l'hôte, en 1970, de la Semaine du cinéma underground. Pierre Véronneau, futur directeur des collections à la Cinémathèque québécoise, y programmera des créations de Mireille Dansereau, Lise Labrecque, Charles Gagnon, et autres frères Kuchar, Camil Adam et Bob Cowan.

Dans cet esprit de *happening*, *Vertige*, de Jean Beaudin, avec sa trame sonore signée Serge Garant, est l'un des exercices les plus en adéquation avec l'imaginaire du spectacle d'art total. *Body painting*, lumières stroboscopiques, musique concrète qui tire tantôt sur le rock psychédélique, ce moyen métrage filmé par Jean-Claude Labrecque, demeure une des œuvres sous-estimées de la fin des années 1960.

«Révolutavernes et molsonnutionnaires»

Nulle autre ville au Québec que Montréal aurait pu servir de lit où coucher des paradoxes comme celui de creuser le sillon des théories de la décolonisation tout en s'émancipant à travers des formes artistiques et des pratiques héritées de vis-à-vis américains. Le pinaillage des «révolutavernes et molsonnutionnaires», comme l'écrivait Gerald Godin, a souvent été tourné en dérision. Réjean Ducharme en a fait un art avec *L'hiver de force*, à grand renfort de dialogues sur la «contre-culture de consommation».

Interviewé au sujet de la place des tavernes dans la vie des Québécois, Gaston Miron, dans *L'homme des tavernes*, de Pierre Gayraud et Giselle Kirjner, parle d'ailleurs de ces «non-lieux», comme d'une compensation fantasmique [sic] : le repère par excellence du colonisé.

Jean-Pierre Lefebvre, irréductible indépendant, s'est aussi intéressé aux révoltés paradoxaux, notamment dans son premier long métrage, *Le révolutionnaire*, mais aussi dans quelques films abordant le sujet à travers la lorgnette du «ti-pop» (le *pop art* du kitsch québécois), comme *Q-Bec my love* et *Jusqu'au cœur*.

Cette même thématique du rebelle aliéné dans un Montréal déroutant sera par ailleurs une pierre angulaire du cinéma de Gilles Groulx. Il en ira de même pour les premières œuvres de Jacques Leduc, qui après le controversé *Cap d'espoir*, rendra compte des coutures du tissu social³ avec *Chronique de la vie quotidienne*.

Son projet, documentant la nature engourdissante du quotidien, rappellera d'une certaine manière celui de Marie Letellier. Une chercheuse qui transmet à la postérité le quotidien d'une famille du Centre-sud avec le percutant «roman à peine déguisé» (dixit Jacques Ferron), *On n'est pas des trous-de-cul* (Parti pris, 1971).

Abordant la problématique de l'aliénation, Pierre Maheu s'intéressera, de son côté, avec *Le Bonhomme*, à l'improbable histoire d'un chauffeur d'autobus du quartier Saint-Henri, qui entreprend de quitter femme et enfants pour partir vivre en commune, à Morin-Heights. Un regard qui fut critiqué notamment par Patrick Straram, qui y vit un document nocif pour la jeunesse.

Véritable spirale avalante, la contre-culture offre donc une impression de convergence entre différents mouvements qui n'ont, au final, en commun que leur ambition de prendre le contre-pied des structures dominantes, en créant leurs propres mythologies, réseaux, références et microcosmes.

On ne manquera pas de souligner le fossé qui sépare des œuvres d'art vidéo comme *Danlku*, de Jean Décarie et Michel Giroux, de longs métrages comme *De mère en fille*, d'Anne-Claire Poirier, *La cuisine rouge*, de Paule Baillargeon et Frédérique Collin, ou *Bulldozer*, de Pierre Harel. Des créations pourtant toutes essentiellement contre-culturelles.

C'est donc à toute une filmographie déclassée que je repense intuitivement, quand est convoqué le lien qui unit le cinéma et Montréal. Une filmographie dont des dizaines d'œuvres sont probablement, comme *Québeclove Superstory*, demeurées coincées en mode brouillon.

En fait, quand je repense à tout cela, je repense surtout à Ti-Guy... et aussi à Amédée Croteau, l'anesthésiant académicien de *stands* de patates frites, dans *L'eau chaude, l'eau frette*. Je me dis que Croteau est peut-être le père nécessaire de Ti-Guy : un mollasson érudit, un moulin à paroles inconséquent, qui nous encourage à mettre notre vie en danger et à tout faire pour ne pas lui ressembler. 

1. Antonin Artaud, *L'ombilic des limbes*, suivi de *Le pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 206.
2. Ne pas confondre avec le romancier du même nom, auteur de *C'est le cœur qui meurt en dernier*.
3. Voir à ce sujet l'essai de Sylvano Santini, «L'expressivité de la vie et le sens des images dans *Chronique de la vie quotidienne* de Jacques Leduc», *NOUVELLES VUES* revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec, 2016.

Légendes de la page 37, à partir du haut à gauche :
L'eau chaude, l'eau frette d'André Forcier (1976) – Les ordres de Michel Brault (1974) – *Entre tu et vous* de Gilles Groulx – *L'infonie inachevée* de Roger Frappier (1974) – Gilles Groulx – *La cuisine rouge* de Paule Baillargeon et Frédérique Collin (1979) – Patrick Straram – *Vertige* de Jean Beaudin (1969) – *Cap d'espoir* de Jacques Leduc (1975) – Rencontre internationale de la contre-culture (1975)
 Photo : Errol Gagné (Conventum)



Éloge d'un cinéma mercenaire: Seijun Suzuki (1923-2017)

par Ariel Esteban Cayer



Tokyo Drifter

Seijun Suzuki, né Seitaro Suzuki, demeure l'un des plus grands esthètes de la série B. S'il est passé à l'Histoire avec des œuvres telles que *Tokyo Drifter* (1967) et *Branded to Kill* (1968), qui ont amené la Nikkatsu à le congédier sous prétexte d'avoir réalisé des films incompréhensibles, il est aujourd'hui important d'aller au-delà de cette fameuse anecdote. Décédé le 13 février 2017 à l'âge fort vénérable de 93 ans, cet enfant terrible du cinéma japonais incarne le pur potentiel que recèle le cinéma de genre, lorsque ses codes sont adoptés avec abandon, puis déconstruits et éclatés. De fait, en plus de révéler la possibilité et l'importance d'une forte vision *auteuriste* au sein d'un système de production industriel, le cinéma de Suzuki ne cesse d'interroger la position de l'artiste dans celui-ci. D'où cette fascination nécessaire pour les tueurs à gage écartelés entre deux clans, les hors-la-loi, les prostitués, les chanteurs et chanteuses de cabaret – autant de corps à louer, de mercenaires et d'individus pris dans un engrenage mercantile.

Dans *Underworld Beauty* (1958), premier film signé sous le pseudonyme Seijun, on trouve déjà un sculpteur de mannequins, anticipant les personnages excentriques à venir. Ici, l'atelier de l'homme sert d'entrepôt de bras, de têtes et de corps, démontables et reconstituables à volonté, tels les tropes narratifs d'un polar. Des corps morcelés, sans fonction particulière – autre qu'esthétique – permettant dès lors à Suzuki d'injecter dans son pastiche du film noir une touche de surréalisme qui lui est propre. Si une confrontation sur le toit d'un immeuble sert d'amorce à l'intrigue, elle fournit également une occasion à l'auteur en devenir de jouer, littéralement, avec la *figure* du gangster; de la poser en silhouette, visage masqué, fusil pointé, devant une ligne d'horizon qui rappelle davantage le western (et par conséquent, le *jidai-geki*) que le film de

gangster. Les diamants au cœur de l'intrigue se retrouveront également avalés par un truand, puis finalement dissimulés dans la poitrine d'un mannequin. On passe alors du corps à sa représentation symbolique: d'une représentation réaliste à une approche picturale qui deviendra rapidement la marque de commerce de Suzuki.

On associe souvent la naissance de l'auteur à *Youth of the Beast* (1963) avec son mariage symbiotique entre convention et invention formelle. On y sent bouillonner déjà tout le potentiel naissant de sa mise en scène, ainsi que les frustrations qui l'amèneront à faire éclater le genre du film d'*akushon* (du mot anglais « action »). Très vite, Suzuki parsème ses productions de resplendissants moments de révolte *auteuriste*, réduisant le corps de ses acteurs à de purs éléments sculpturaux, délaissant les enjeux psychologiques de ses récits au profit de leurs possibilités esthétiques et se rapprochant toujours plus de l'abstraction symbolique du *pop art*. Dans la scène finale de *Tattooed Life* (1965), par exemple, les murs d'une maison close changent de couleur d'un plan à l'autre. Théâtre d'un affrontement de sabres, un plancher se dérobe soudainement pour devenir du verre qui permet à la caméra de se glisser sous les acteurs, en contre-plongée. Cette séquence reprise intégralement par Quentin Tarantino dans *Kill Bill Vol. 1* vaudra à Suzuki un premier avertissement de la part de ses supérieurs à la Nikkatsu. Il récidive cependant avec *Carmen from Kawachi* (1965), un film où la symétrie et la plasticité de la mise en scène rejoignent celle de la publicité et permettent à l'actrice principale, Yumiko Nogawa, de flirter avec un bris du 4^e mur. Ailleurs, ce sont des mouvements de grue à même un espace clos qui révèlent l'architecture des plateaux de tournage et dévoilent l'artifice, aux limites du raisonnable.

Bien sûr, c'est en 1966 et 1967 que la « méthode Suzuki » atteint son paroxysme. Suite aux réprimandes de la Nikkatsu, Suzuki voit son budget coupé de moitié pour *Tokyo Drifter*, ce qui le force à innover et provoquer davantage. Les pièces où se déroule l'action se déroulent à la réalité au même rythme qu'elles se démeublent. Ces espaces oniriques relèvent d'un pur spectacle de direction artistique : un éventail de couleurs vives parfaitement adaptées aux costumes des acteurs, des confrontations réduites à leurs plus simples éléments iconographiques et une surenchère de signifiants culturels (le saloon, le veston, le revolver) cherchant à pleinement intégrer et détourner l'influence de la culture américaine dans l'*akushon* japonais. L'intrigue glisse immédiatement au second plan, tandis que les plaisirs esthétiques se succèdent et la réalité du film s'effrite pour laisser place à un délire pop assumé, quelque part entre Warhol, Godard et William Klein : du pur Suzuki.

Dans *Branded to Kill*, les tueurs n'ont même plus de nom, mais plutôt une place assignée au sein d'une hiérarchie. Goro, aka No.3 (Jo Shishido) n'a d'autre ambition que de devenir No.1, et tout se résume par la suite à un film de tueur à gages reconfiguré en cauchemar surréaliste – une réduction « ad absurdum » (pour emprunter la formule à Tony Rayns) de toutes les conventions et images propres au genre – à commencer par la femme fatale jouée par l'énigmatique Annu Mari et l'iconique séquence d'assassinat (relevant ici, trois fois plutôt qu'une, du gag loufoque), reprise plus tard par Jim Jarmush dans *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999). Où *Tokyo Drifter* était éclatant et ludique, *Branded to Kill* est sombre et nihiliste, mettant de l'avant la rage d'un auteur révolté.

Renvoyé suite à ces excès, Suzuki ne retourne derrière la caméra qu'en 1977, pour le compte de la Shochiku. Là où d'autres auraient vu là l'occasion de se refaire une réputation, ce n'est pas le cas du cinéaste. *A Tale of Sorrow and Sadness* (1977) se révèle plutôt être un drame psychologique moderne, qui glisse tranquillement vers un portrait cinglant de la modernité japonaise. Prenant pour cible l'industrie de la pub, et la société de consommation qui engloutit le corps des femmes,



Branded to Kill

Suzuki raconte ici l'absurde ascension (puis rapide descente aux enfers) de Reiko (Yoko Shiraki), un mannequin forcé de devenir golfeuse pour le compte de sa compagnie. Film subtilement enragé, doublé d'une critique détournée de l'industrie qui empêcha Suzuki de travailler pendant une décennie, *A Tale of Sorrow and Sadness* s'inscrit également dans la lignée directe de sa « Trilogie de la Chair » (*Gate of Flesh*, *Story of a Prostitute* et *Carmen from Kawachi*) et son lot de femmes résilientes, néanmoins prisonnières de sociétés patriarcales où les forces du marché priment, dans la rue comme dans l'intimité de relations humaines souvent abusives.



Underworld Beauty et Youth of the Beast

Ici, le tout culmine en un délire rappelant les éclats de violence et de couleurs des films précédents : si le vert d'un filtre est symbolique de la jalousie d'une femme envers une autre, le jaune connote l'innocence d'un enfant laissé-pour-compte, et ainsi de suite. Tel un Mondrian taché de sang, l'appartement épuré de Reiko devient une toile sur laquelle Suzuki fait déraiper l'ordre établi : d'abord par une invasion de femmes jalouses, *zombifiées* d'avarice et d'envie, puis finalement par un acte de vengeance insoupçonné qui réinstalle un chaos enfantin au cœur d'un film autrement raisonnable. Sans surprise, cet unique film que Suzuki réalisa dans les années 1970 fut un échec critique et financier.

Si la trilogie Taishō (*Zigeunerweisen*, suivi de *Kagero-za* et *Yumeji*) redonne finalement à l'auteur ses lettres de noblesse, c'est avec *Capone Cries a Lot* (1985) que l'auteur signe son chef-d'œuvre de fin de carrière. Dans cette comédie *screw-ball* satirique, Suzuki raconte les péripéties rocambolesques d'Umiemon (Kenichi Hagiwara), un chanteur de *naniwa-bushi* (chant traditionnel, aussi appelé *rōkyoku*) qui s'installe dans le San Francisco de la prohibition, persuadé qu'il deviendra riche de son art, déjà vieux jeu au tournant des années 1930. Tourné au Japon (dans un parc d'attractions désaffecté), le film est un renvoi d'ascenseur significatif concernant l'esthétique

américaine qui alimenta et transforma le cinéma japonais des années 1950, 60 et 70. À l'instar de Suzuki lui-même, le héros du film tente d'amalgamer l'influence des deux mondes en une expression authentique, à la différence près qu'ici, le cinéaste impose le Japon à l'Amérique et non l'inverse. *Capone* détourne l'hybridation esthétique qui en découle en un véritable carnaval jubilatoire et parodique du cinéma américain, comme de l'impérialisme culturel et politique qui laissa sa marque sur le Japon.

Umiemon est convaincu qu'Al Capone est président des États-Unis, et ce dernier pourrait bien l'être tant cette vision décalée s'avère juste : les spectacles de ménestrels et le Ku Klux Klan font partie intégrante du décor ; les panneaux publicitaires sont criards et omniprésents ; Charlie Chapin règne en roi, et le jazz et le blues demeurent la musique du peuple. Dans une des plus belles scènes de son parcours, Suzuki orchestre même un duo blues-*naniwabushi*, qui résonne tel un magnifique hommage au cœur même de la satire mordante. Bien plus qu'un constat sur la relation entre l'Est et l'Ouest, *Capone* va bien au-delà du dialogue d'influences : Suzuki y boucle la boucle d'un projet entamé vingt ans plus tôt et il nous est permis au passage d'entrevoir – de rêver – les visions que son cinéma aurait pu nous offrir au cours de la décennie perdue. 24



Haut : *Tattooed Life* et *Gate of Flesh*
Bas : *A Tale of Sorrow and Sadness* et *Capone Cries a Lot*

Hommage à Tomás Milián

CIAO, COMPAÑERO!

par Apolline Caron-Ottavi

Le 22 mars dernier, Tomás Milián est mort. Bien qu'il ait ses admirateurs fervents, il n'est pas aussi connu qu'il devrait l'être, y compris dans les rangs cinéphiles, et ce malgré une filmographie de près de 100 films tournés sur près de 50 ans. Et pourtant, quel acteur ! Si j'avais déjà vu Milián dans *Le bel Antonio* ou *Identification d'une femme*, mais alors sans le connaître et donc l'identifier, c'est grâce à ses westerns spaghetti que je l'ai véritablement découvert : une rencontre de cinéma comme on en fait de plus en plus rarement, une fois passées les premières années avides de sa vie cinéphile.

Né au sein de la grande bourgeoisie cubaine le 03/03/1933 (l'acteur, qui n'était pas des plus modestes, avait sûrement vu dans cette date exceptionnelle un signe de grâce), celui qui se nomme alors Tomás Quintín Rodríguez émigre aux États-Unis trois ans avant la Révolution cubaine. Il intègre le prestigieux et très sélectif Actors Studio de Lee Strasberg et débute sur les planches. Mais le hasard des rencontres le mène finalement en Italie, où se déroulera l'essentiel de sa carrière. Malin comme un singe, il se fraye un chemin parmi les talents de l'époque. Il devient un proche de Visconti (il avouera lui-même avoir joué auprès de celui-ci, par opportunisme, un rôle de bouffon, trait de caractère que l'on retrouve d'ailleurs chez plusieurs de ses personnages) ; il tourne également avec Mauro Bolognini, dont le scénariste est alors Pasolini, ainsi qu'avec d'autres auteurs en vue, et côtoie donc les grands acteurs français et italiens du moment, de Jean-Paul Belmondo à Claudia Cardinale en passant par Anna Karina, Marcello Mastroianni, Romy Schneider ou Vittorio Gassman.

Puis vient le temps du cinéma de genre, dans lequel l'acteur insatiable s'engouffre et s'en donne à cœur joie. Des comédies et des thrillers mais surtout les westerns, dans lesquels il est abonné aux personnages de Mexicains. Milián les incarne avec maestria, laissant libre cours à son intensité, son talent humoristique et ses expressions outrancières. Il brille face à Lee Van Cleef ou Gian Maria Volontè dans la sublime trilogie de Sergio Sollima : *Colorado*, *Le dernier face à face* et *Cours, homme, cours*. Dans le premier et le dernier volet, il tient un rôle taillé sur mesure pour lui : Cuchillo le paysan un peu voleur et plutôt lâche au premier abord, qui se révèle finalement plein d'ingéniosité et

de courage. Un personnage picaresque et très attachant, auquel l'acteur donne une dimension universelle.

La première fois que j'ai vu jouer Tomás Milián dans *Colorado*, son caractère cabotin et son jeu excessif m'ont agacée. Mais il ne fallut que quelques minutes pour que cet état se transforme en fascination. Il faut reconnaître que Tomás Milián était incroyablement beau. D'une beauté à la fois ténébreuse et lumineuse, masculine et féminine. Son regard noir, bordé de longs cils, était même relevé par un maquillage très marqué dans de nombreux films. Mais c'est surtout la beauté intrinsèque qu'il a offerte à ses héros, qui est admirable : il a su leur inculquer un souffle de liberté, de révolte, d'anarchie et de dérision profondément exaltant. Il malmenait d'ailleurs pour cela son visage si bien dessiné, le déformant sous les grimaces et les mimiques, transmettant des émotions changeantes à tout instant, alliant pitié et poésie, inconscience et gravité. Il parvenait à se rendre méconnaissable d'un film à l'autre, doté d'un don de transformation digne de Peter Sellers. Citons encore, parmi les grandes interprétations de Milián dans des westerns, l'étranger revenu d'entre les morts de *Tire encore si tu peux* (Giulio Questi), le paysan politisé malgré lui de *Compañeros* (Sergio Corbucci), le guerillero de *Tepepa* (Giulio Petroni). Être en deuil de Tomás Milián, c'est être aussi en deuil du magnifique Cuchillo et de tous ces personnages

auxquels il a donné une existence propre.

Milián se consacre ensuite essentiellement à deux personnages récurrents devenus cultes en Italie : Monnezza le voleur et Nico Giraldi le flic douteux, dont il écrit souvent lui-même les répliques mémorables en jargon populaire. Il participe également à des films plus atypiques comme *The Last Movie* de Dennis Hopper et retourne au cinéma d'auteur avec notamment *La Luna* de Bertolucci ou *Identification d'une femme* d'Antonioni. Puis il revient aux États-Unis, où il apparaît régulièrement, et jusqu'à un âge avancé, au théâtre et à l'écran (entre autres dans *Havana* de Pollack, *The Yards* de Gray, *Traffic* de Soderbergh).

Alors maintenant, en attendant de découvrir les nombreux autres individus auxquels ce grand acteur a donné vie, disons-le dans un mélange d'italien et d'espagnol de circonstance : *Ciao, Compañero!* 24



© Copyright Filmamerica (photo Giulio Petroni)

Averty ou la tragédie joyeuse

par Marc Mercier



Jean-Christophe Averty peignant le Père Ubu – Mosaïque de Jean-Christophe Averty

Le *téléastre* Jean-Christophe Averty n'est plus. Mais ses œuvres télévisuelles pionnières de l'art vidéo continuent à semer des graines d'imagination. Penser Averty, c'est penser la télévision, le théâtre et l'art, l'air de rien... je veux dire avec une légèreté qui vaut son pesant d'or. L'or du temps et de l'espace. Tout est léger chez lui, il a libéré humains et objets de la loi de la pesanteur et l'art, de la dictature des disciplines.

Le cinéma est adaptable au théâtre. Retour aux sources. Longtemps, il fut pensé ainsi, du théâtre filmé. Pas par tous, bien sûr. Mais les liens demeurent tenaces. Prenons un seul exemple, *La Règle du jeu* (1939) de Jean Renoir. Un film qui doit beaucoup aux *Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset et au *Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Un film, malheureusement d'actualité, puisqu'avec une relative frivolité, il laisse entendre un désastre à venir. Espérons qu'il ne soit pas par deux fois prophétique. Voici qu'il resurgit. En scène, cette fois-ci. Sur les planches de la Comédie-Française, mis en scène par Christiane Jatahy qui s'intéresse depuis longtemps à l'interaction entre le cinéma et le théâtre.

L'art vidéo s'est beaucoup intéressé au théâtre. Je ne parle pas de cette mode qui consiste à envahir la scène d'écrans pour maquiller l'imagination livide du metteur en scène. Non, je pense à des œuvres où la vidéo n'est pas réduite à un *effet spécial*, mais constitue la quintessence du spectacle. Inoubliable *Vidéopérette* de Michel Jaffrennou, montée à la Grande halle de la Villette (Paris, 1989), avec sur scène un acteur présentateur qui, pendant près d'une heure, synchronise frénétiquement gestes et paroles avec 70 comédiens vidéo, six écrans et neuf moniteurs vidéo.

Inoubliable aussi, cette association fructueuse du metteur en scène Peter Sellars et du vidéaste Bill Viola qui nous offrirent une adaptation de *Tristan et Isolde* de Richard Wagner (Opéra de la Bastille, 2014).

Cependant, ce qui à ma connaissance est inexistant, ce sont des adaptations pour le théâtre d'œuvres d'art vidéo originellement conçues pour une projection ou une installation. C'est dans leur nature d'être non seulement inadaptables, mais aussi inadaptées comme on le dit d'un cancre au fond de la classe. Comme le fut Rimbaud. Un poème en scène, demeure un poème qui a trouvé sa voix. Pas du théâtre. Ce que le théâtre peut risquer, c'est adapter toute la poésie, l'énergie qui porte les mots et les images qu'il génère. Mû par cette intuition, j'ai tenté cet impossible. Non pas adapter pour le théâtre une œuvre vidéo particulière, mais « toute » l'histoire de l'art vidéo. Écrire le souffle, la lumière, l'imagination débridée. Bref, la première histoire de l'art vidéo racontée sous forme de tragédie en quatre chants intitulée : *Les enfants perdus et retrouvés de l'art vidéo (raconté par une tête venue de Sicile connue sous le nom de la Vénus de Morgantina)* (Édition Instants Vidéo Numériques et Poétiques, 2013) :

« Ce sont les enfants perdus/Et retrouvés/De la Seconde Guerre mondiale
Qui ont inventé l'art vidéo.
Réplique du gai savoir inquiet!
De jeunes gens/La plupart migrants (George Maciunas est Lituanien)
Fondent le mouvement d'avant-garde néo-dada : Fluxus.
Défi lancé au tragique/Pour combler le fossé qui sépare
l'art de la vie. »

Pour aller plus loin dans notre étude des relations entre l'art vidéo et le théâtre, lisons les dernières répliques du Chant 1 :

Le photon (Arthur Rimbaud)

Cinéma = Taureau (face à l'écran de la muleta)! Vidéo = Matador (en habit de lumière)

Montage = Mise à mort + Gloire!

Les outsiders (en chœur) du PAF

(Paysage Audiovisuel Français)

La vidéo est le théâtre électronique de la cruauté!

L'évocation de la cruauté réveille un nouveau photon, natif de Marseille en 1896: Antonin Artaud.

Le photon (Antonin Artaud)

Il faut en finir avec le jugement de Dieu (l'audimat), directeur de conscience de nos chaînes de télévision diffusant du temps de cerveau disponible pour la publicité. Il faut remplacer le PAF par le PAV (Paik, Averty, Vostell), les trois pionniers de l'art vidéo. Jean-Christophe Averty fut le seul artiste au monde à hacher un bébé dans la moulinette télévisuelle pour quelques *raisins verts*.

La voilà saisie la fraternité qui lie l'art vidéo au théâtre, celle qu'Artaud nomma le *théâtre de la cruauté*! Et c'est Jean-Christophe Averty, lui qui grandit dans la quincaillerie de son père entre hachoirs et couteaux, qui s'en donna à cœur joie à *tripatouiller* les images et le bon goût des téléspectateurs avec cette émission qui brûla de l'intérieur les postes de télévision, *Les Raisins Verts* (1963). Avec lui, la télévision est devenue un théâtre électronique manipulé par un peintre pataphysicien. Finies les profondeurs de champ du cinéma. Il met tout à plat sur l'écran. Plus de mises en scène, mais une *mise en pages* (dit-il). Finies les successions de plans. Il entasse des couches d'images, il incruste une image dans une autre en veux-tu en voilà. Tout citer des innombrables productions serait fastidieux; mes meilleurs souvenirs, ses adaptations *télétroniques*: *Désir attrapé par la queue* (1988) de Pablo Picasso et *Ubu Roi* (1965) d'Alfred Jarry. Ah! Père Ubu, s'introduisant à l'écran muni d'un pinceau et d'une clé plate pour nous hurler au visage la plus belle injure de l'histoire de la littérature: « Merdre ».

Ce « r » de trop m'est revenu quand soudain j'ai appris sa mort ce samedi 4 mars 2017 à l'âge de 88 ans, *merdre*! *De par ma chandelle verte*, ce fut un choc. J'ai d'abord pensé à Anne-Marie Duguet, certainement la plus grande et sincère connaissance de son œuvre. Elle est l'auteure d'une des meilleures monographies à lui être consacrée à ce jour (Averty, 1991, Éditions Dis-Voir).



Les clowns de Michel Jaffrennou

Je pense aussi à la seule fois où je l'ai rencontré. Dans le *milieu* de l'art vidéo, nous étions nombreux à voir en Jean-Christophe Averty l'un des pionniers de l'art vidéo. Mais lui ne l'entendait pas de cette oreille. Il était un homme de télévision (et de radio), un point c'est tout. Mais pour beaucoup d'entre nous qui avons fait notre éducation à l'image en lisant les textes de Jean-Paul Fargier, cela n'avait rien d'incompatible. Nous étions tous *contre et tout-contre la télévision* (encore le théâtre, Sacha Guitry disait cela à propos des femmes).

Et voilà qu'en 1990, le festival Vidéo Art Plastique de Hérouville Saint-Clair (dirigé par les *Dames d'Hérouville*, Dadite Berberian et Danièle Kosmalki) réussit à le convaincre. Nous allions pouvoir (re)voir certaines de ses œuvres et surtout le rencontrer. Deux matinées furent dédiées à cet effet. Le public allait pouvoir lui poser des questions. À l'issue de ce premier matin, nous étions tous un peu perplexes. Des questions, il y en eut, mais Averty répondait à côté, si je peux m'exprimer ainsi, comme s'il faisait la *sourde oreille* à notre ferveur. Les organisateurs, gênés, s'en inquiétèrent. Le lendemain matin, nous eûmes le fin mot de l'histoire. Averty avait un problème d'audition à une oreille. Revenant de Moscou où l'avion subit quelques perturbations, sa seconde oreille fit des siennes. Il n'entendait pratiquement plus rien. Il n'en dit rien par pudeur. Alors décision fut prise de poser nos questions par écrit, de les fourrer dans un chapeau pour qu'il puisse les tirer tel un lapin de magicien. Ce qui lui allait à merveille. Quant à nous :

nous étions heureux. Nous nous sentions reconnus par le Maître. Nous avions notre Méliès électronique. Nous avions notre père de l'art vidéo télévisuel, après le fils. Car le fils, nous le connaissions déjà, j'en ai parlé plus haut, Michel Jaffrennou. Lui qui fit ce qu'il appelait des *mélièseries*, mais on pourrait tout aussi bien dire des *avertyseries* en regardant ses *Vidéoflashes* (1982) ou ses *Totologiques* (1981), réalisés avec Patrick Bousquet, magies électroniques télévisuelles conçues comme de petits intermèdes à la fois drôles, cruels et poétiques. Tous les deux nous ont appris à regarder la télévision à *deux fois*. Tout est trucage. Douter de tout. Il est vrai que je vous parle d'un temps où ce n'était pas perdre son temps que de la regarder ne serait-ce qu'une fois.

Un père, un fils, et maintenant une flopée d'orphelins... Une tragédie, disais-je. Mais avec Averty, elle ne peut qu'être joyeuse. Pour preuve son enterrement filmé par Jérôme Lefdup: <https://vimeo.com/207954910?ref=fb-share&1> 24

RETOUR SUR *MOONLIGHT* ET *I AM NOT YOUR NEGRO*

Une archéologie des exclusions

par Gérard Grugeau

« Alors mes propres gestes, mes propres paroles effarouchent mon âme
qui se retire et elle s'en va si loin au fond de moi se cacher que rien ne l'approvoise plus ».
Marcel Jouhandeau
(De l'abjection)



I Am Not Your Negro

Comme le montre très bien Didier Eribon dans son ouvrage *Une morale de minoritaire*¹, de Marcel Jouhandeau à Jean Genet en passant par Jean-Paul Sartre et Michel Foucault, nombreux sont les auteurs qui se sont intéressés aux parias de la société, voués aux gémonies par le regard asservissant des dominants. Plusieurs catégories d'individus se retrouvent ainsi assignées à une situation « d'abjection » qui les exclue de l'ordre social en les stigmatisant. L'appartenance qui leur est imposée (l'homosexuel, le Noir, dans le cas présent) tend alors à figer l'identité, l'individu devenant prisonnier d'une structure de domination qui assujettit sa subjectivité. Deux films² sortis récemment donnent une voix à ces parias de l'ombre qui ont lutté ou luttent encore pour échapper à cette infériorisation dans laquelle les enferme le discours majoritaire. Le cinéma, porté par la mise en scène tout en douceur chagrine chez Barry Jenkins (*Moonlight*) ou tout en colère réfléchie chez Raoul Peck (*I Am Not Your Negro*), se met ici au service d'exclus qui brisent leur mutisme intériorisé pour échapper à la prison de leur corps et de leur esprit colonisés. Accompagnant ce mouvement de transfiguration qui va « de l'ombre à la lumière, de la honte à l'orgueil », selon les termes de Jean Genet, Jenkins et Peck se rangent de fait solidairement derrière ceux qui tentent de se redéfinir librement face à la violence sociale. Une façon pour les deux cinéastes, à partir du point de vue du minoritaire, d'ouvrir « le champ de la parole, de la poésie et de la liberté », de concert avec les exclus incarnés à l'écran.

À la base de ces deux productions, des textes forts et sans fard : une pièce de théâtre de Tarell Alvin McCrane, *In Moonlight*, *Black Boys Look Blue* pour *Moonlight* et un manuscrit inachevé (et inédit) de James Baldwin, *Remember this House*, lu avec une empathie toute fraternelle par le comédien Samuel L. Jackson, dans le cas de *I Am Not Your Negro*. Entre fiction

et essai documentaire s'offrent ainsi à nous deux visions d'une Amérique qui met au ban de la société une partie de sa population. Que ce soit en s'attachant au récit d'un jeune Noir homosexuel dont nous suivons le parcours à trois étapes de sa vie (enfance, adolescence et âge adulte) dans un ghetto de Miami, ou en référant à la parole politique d'un écrivain de renom qui nous convie à une histoire de l'Amérique en revenant sur les figures amies et légendaires de Malcom X, Martin Luther King et Medgar Evers, tous trois assassinés dans les années 1960, les deux films révèlent les structures de ségrégation qui marginalisent les victimes d'exclusion.

Percutante, la démonstration de Raoul Peck dans *I Am Not Your Negro* réussit, par la pertinence de ses documents d'archives et l'intelligence de son montage, à montrer avec rigueur toute la perversité d'une idéologie dominante qui, notamment par le biais de la représentation des minorités racisées et sexuelles dans les films hollywoodiens, a utilisé le cinéma (et la télévision) pour asservir les consciences et conforter préjugés et fantasmes, tout en prônant le consumérisme effréné comme unique horizon de son modèle de civilisation. Écrivain noir et homosexuel (il était fiché à ce titre par le FBI), James Baldwin démonte ici avec un formidable aplomb les discours d'une Amérique blanche suprémaciste qui refuse de regarder en face le crime odieux de l'esclavage, une Amérique apathique, prétendument humaniste, rendue moralement monstrueuse du fait de son immaturité et de son désir de pureté. Une rage sourde porte les propos virulents de l'homme de lettres qui, dans un de ces ouvrages (*The Fire Next Time*), dénonçait la peur de l'enfant noir dominé et renvoyé constamment à sa différence par un ordre social d'une brutalité glaçante. Avec brio, la mise en scène relaie cette rage et l'actualise, alors que Raoul Peck aborde les manifestations et les émeutes récentes qui ont secoué le pays. Il souligne ainsi

à travers le mouvement *Black Lives Matter* que la blessure honteuse, fondatrice, est toujours là, purulente, clivant la société en profondeur. N'est-ce pas après tout ce que laissait entendre du fond de sa cellule le poète afro-américain Spoon Jackson, dans le film de Michka Saäl *Spoon* (notre DVD), quand il affirmait que l'Amérique était un pays où le simple fait d'être un jeune Noir pouvait encore « vous condamner à mort avant même la prison ». L'ancrage dans une conscience historique et politique fait la grande force de *I Am Not Your Negro*. Habité par la figure exemplaire de Baldwin, le documentaire produit du sens, tendant à l'Amérique actuelle le miroir de ses pires turpitudes, mais surtout de ses luttes orgueilleuses pour contrer la longue lignée de souffrances qui jalonnent son histoire.

Avec son statut de petit film indépendant *arty*, *Moonlight* de Barry Jenkins s'aventure pour sa part sur le terrain de l'intime avec une délicatesse constante, déployant une partition qui peut sembler mineure, mais n'en est pas moins politique. De fait, une solidarité de discours lie les deux films, la honte et la stigmatisation caractérisant le drame individuel et collectif des exclus qui nous sont présentés. Couleur de la peau, orientation sexuelle : la situation d'abjection est ici interchangeable, renvoyant les parias à leur différence dans laquelle les maintient l'ordre social. *Moonlight* nous plonge dans les racines du mal. En demandant à sa famille de substitution « c'est quoi une tapette », l'enfant révèle au grand jour la nature profonde du stigmate ; il énonce un de ces « mots clos, scellés, hermétiques » évoqués par Jean Genet, c'est-à-dire qu'il formule l'injure à la source de l'abjection qui hiérarchise l'ordre social. Malgré son jeune âge et sa part d'innocence, Little sait intuitivement qu'il a été « abjecté » de manière irréversible, que la honte l'habitera à jamais, qu'il fait désormais partie d'une classe à part, essentialisée par le monde social. Précipité par le pouvoir dévastateur des mots dans un profond isolement, il deviendra une sorte de présence spectrale, désinvestie, et il gardera toute sa vie une vulnérabilité extrême que les trois comédiens de *Moonlight*, interprétant tour à tour Little, Chiron et Black à des âges différents, rendent avec un naturel bouleversant.

Chiron aura certes pu entrevoir la force de l'orgueil après s'être vengé de son agresseur à l'école. Mais l'injure induite par les structures sociales s'insinue comme un cancer, conditionnant le rapport au monde. Elle façonne les personnalités et prend possession des corps socialisés ; elle exerce sa violence sournoise dans les chairs et les esprits. Il n'y a qu'à voir le corps adulte de Black gonflé aux stéroïdes pour comprendre que, au-delà de la carapace musculaire, la honte est en grande partie indépassable, qu'elle produit de l'inertie et que, dévorante, elle est toujours prête à resurgir à la moindre agression verbale ou physique. Sans doute est-ce pour cela que l'avant-dernier plan du film émeut autant, quand dans les bras de son amour de jeunesse retrouvé, Black entrevoit peut-être – ne serait-ce que provisoirement – l'étroit



Moonlight

passage qui mène de la honte à l'orgueil, de la honte à l'expression de son désir. Les deux hommes n'en auront pas moins fait l'un et l'autre un séjour en prison, la société et ses institutions relais, dont l'école, ne leur ayant laissé aucune chance quand ils auront essayé de repousser avec force les murs de l'être-paria dans lesquels on les a enfermés.

Dans cette séquence finale, peut-être Chiron touche-t-il enfin du fond de son âme à cette « force de fuir » évoquée par Michel Foucault, ou par Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval (dans leur récente installation présentée à la galerie Dazibao à Montréal) quand les deux cinéastes titrent : *Je sais courir, mais je ne sais pas m'enfuir*. Gel de la révolte, inaptitude à agir et pourtant, *I Am Not Your Negro* et *Moonlight* prennent tous les deux acte d'une mise en mouvement salutaire. De la honte transfigurée en orgueil, de cette énergie régénératrice soudainement mise en branle jaillit une colère qui émancipe. Colère qui accompagne ce passage de l'abjection à la *réinvention* de soi dans *I Am Not Your Negro*. *Réinvention* de soi sur le plan politique à travers les luttes courageuses pour les droits civiques des Afro-Américains, *réinvention* de soi à travers l'écriture pour un James Baldwin revenu d'Europe auprès des siens pour « payer sa dette » et combattre l'injustice socialement organisée par l'ordre majoritaire qui accable ses frères. Colère individuelle et colère collective : chacun à leur façon, les deux films pensent le devenir de la condition du paria et se terminent sur l'idée du regard dans lequel l'Autre peut trouver une validation de son existence. *Moonlight* se clôt sur le bruit du ressac des vagues associées au désir et le regard final de Little à la caméra, comme celui d'Antoine Doinel dans *Les 400 coups* de François Truffaut, semble porté en germe les voies de l'avenir. Comme si l'enfant bleu sous la lune, las de nous avoir regardés, nous disait : « maintenant, c'est à vous de me voir ». 24

1. Didier Éribon, *Une morale de minoritaire, variations sur un thème de Jean Genet*, Éditions Fayard, 2001.
2. Voir textes critiques sur notre site pour *I Am Not Your Negro* et dans le numéro 180 de la revue pour *Moonlight*.

Spoon de Michka Saäl

«Là d'où je viens»

par Gérard Grugeau

L'art sous toutes ses formes fait partie intégrante du cinéma polyphonique et impur de Michka Saäl, un cinéma édifié sur la trace et la mémoire (*L'arbre rêve à ses racines*). Il en est le ferment qui permet d'investir et de combler les blancs, les vides pour construire de fragiles passerelles entre les êtres et les cultures. Le théâtre et la littérature rythmaient la vie des détenus de *Prisonniers de Beckett* (2005) en attente d'un Godot providentiel qui leur ferait entrevoir la liberté. C'est d'ailleurs en visitant pour ce film plusieurs prisons californiennes que la cinéaste a rencontré Spoon Jackson, un Afro-américain condamné à vie à l'âge de 19 ans et aujourd'hui écrivain. De cette rencontre sont nés un riche échange épistolaire et une amitié indéfectible qui font le précieux sel de ce nouvel opus.

Spoon est poète, comme l'était Lou, le jeune squatteur Jamaïcain de *La position de l'escargot* ou comme l'est Zhai Yongming dans *China Me*, dont les écrits font entendre une voix dissidente dans une Chine anxieuse en mal de repères. Mais comment devient-on poète activiste dans les geôles de l'Amérique? Pour exister, «être ou ne pas être», nous dit d'emblée le film. Et toute l'entreprise de Michka Saäl va consister à faire advenir à la vie et au cinéma l'existence en lambeaux d'un homme qui a mis toute son énergie dans l'écriture pour ne pas rester «une ombre boxant la mort», pour sortir de sa zone de guerre intérieure alors que, depuis toujours, au-dedans comme au-dehors, tout n'est que barbelés, clôtures et grilles. Car, en évoquant l'enfant ignoré et invisible, le milieu familial sans ressources, l'école lieu des premières discriminations, *Spoon* est, comme l'est aujourd'hui le *I am not your Negro* de Raoul Peck, un film sans concession sur l'Amérique, un pays où le simple fait d'être un jeune Noir peut encore vous «condamner à mort avant même la prison». Un film aussi sur l'exil intérieur et ses déchirements (rappelons-nous, sur une musique d'Abdullah Ibrahim, l'envoûtant court métrage *Loin d'où* entre Tunisie et Québec, sable et neige), thème dont le cinéma de Michka Saäl, toujours sensible à la figure de l'autre et aux clivages sociaux (la violence policière et le profilage racial dans *Zéro tolérance*), s'est toujours fait l'écho. On pourrait dire que, venus tous les deux du désert, Spoon Jackson et la cinéaste étaient faits pour se rencontrer... entre l'ici et l'ailleurs, l'ombre et la lumière, la présence et l'absence, entre les mots et les images, là où l'art tente de recoller les vies écornées, là où le cinéma et la poésie vont

ici tenter d'inscrire dans «un même temps» deux âmes sœurs appartenant à une même communauté d'esprit. Michka Saäl, qui a fait des films sur plusieurs continents, pourrait bien aussi avec cette plongée dans l'impensé de l'Amérique profonde nous gratifier d'un autre autoportrait en miroir, greffant sa propre histoire en filigrane à celle des parias de ce monde.

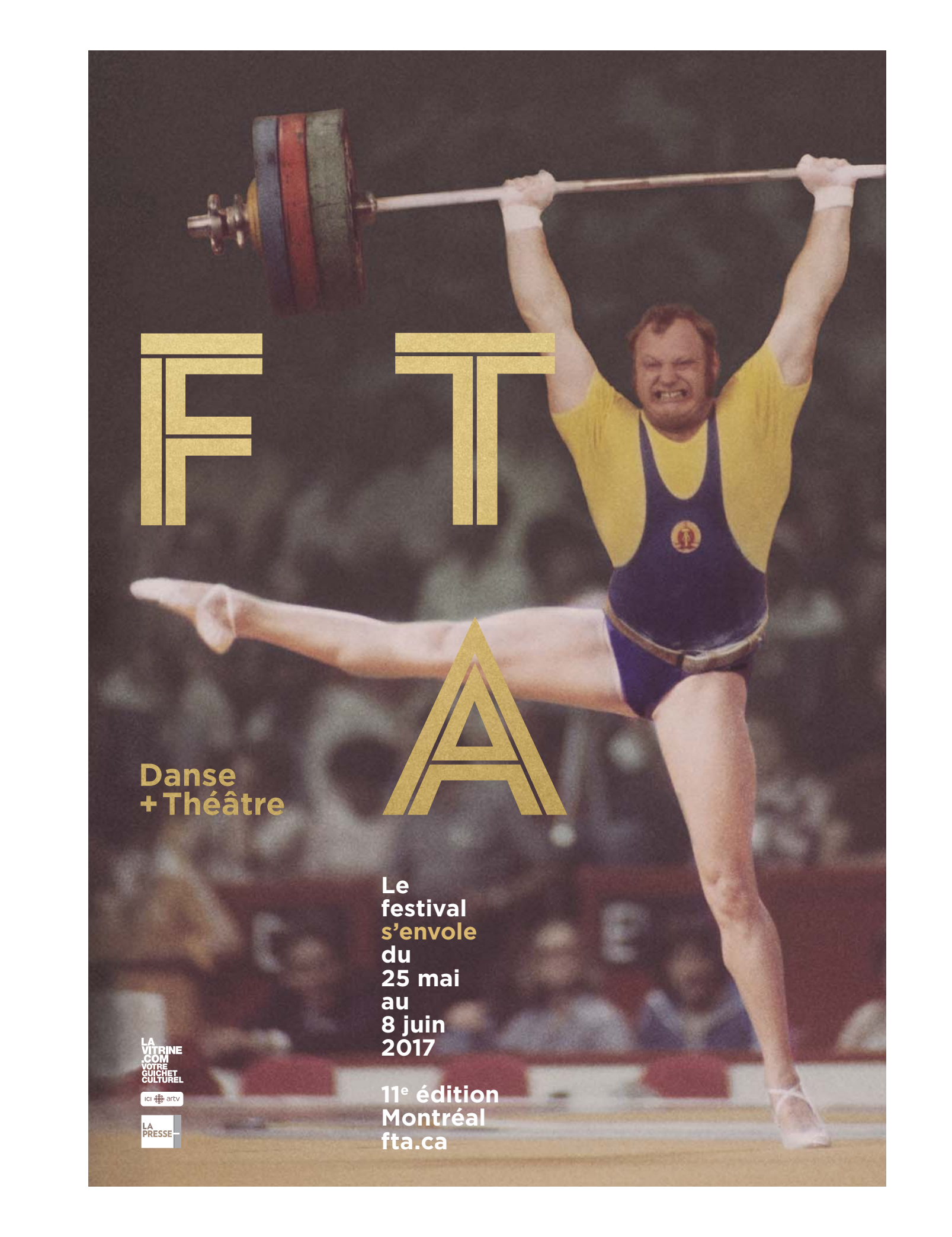
Spoon est avant tout une expérience sensible qui élargit le champ de notre regard. La cinéaste y travaille la matière par strates évocatrices et fait de ce voyage une sorte de canevas musical, ponctué sporadiquement par les textes percutants d'un

écorché vif qui a trouvé à «réchauffer son chemin» en se forgeant une discipline à l'ombre des mots. Et une identité! Identité enfin reconnue que la cinéaste incarne concrètement dans une magnifique séquence où un imprimeur, minutieux dans le moindre de ses gestes, met littéralement au monde *Real*, un recueil de poésie portant le nom de Spoon. Faisant appel à des danseurs pour traduire la prison intérieure de ce révolté qui se réclame des John Lennon, Martin Luther King, Malcom X et Emmett Till, Michka Saäl joue de la transversalité des arts. Soutenu par une bande sonore et une partition au saxophone qui prolongent les mots de leurs subtils champs vibratoires, le magma de sensations créées à l'écran libère la vie et panse les blessures

(le poème à la mère sur un vol d'outardes), autant qu'il invite au cri de tous les humiliés. Dans un crescendo final où un de ces trains qui ont construit l'Amérique fend l'espace en affichant la bannière étoilée, les mots de Spoon Jackson refusent le serment à cet étendard d'un pays à «l'esclavage affiché». Images montées et mots scandés ne font alors plus qu'un dans le souffle de la révolte. Avec ses travellings sur des paysages désertiques, ses correspondances fécondes où le cinéma et la poésie entrent en résistance et en résonance, *Spoon* rêve un autre monde réconcilié avec lui-même, un pays nomade délesté de la brutalité du réel. 24

Cette version, légèrement modifiée, reprend en grande partie le texte paru dans le numéro 176 de 24 images, suite à la présentation du film aux RIDM 2015.

Québec 2015. Ré. et scé.: Michka Saäl. Ph.: Sylvestre Guidi. Mont.: Michel Giroux. Son: Catherine Van der Donckt, Benoît Dame, Pierre Bertrand. Prod.: Michka Saäl. 66 minutes.

A man with a beard, wearing a yellow short-sleeved shirt and a blue leotard with a small circular emblem on the chest, is performing a high kick. He is holding a barbell with several weights overhead with both hands. His right leg is extended horizontally to the left, and his left leg is bent. He has a determined expression on his face.

FT

T

A

Danse
+ Théâtre

Le
festival
s'envole
du
25 mai
au
8 juin
2017

11^e édition
Montréal
fta.ca

LA
VITRINE
COM
VOTRE
GUICHET
CULTUREL

ICI artv

LA
PRESSE

LE CINÉMA, ART SUBVERSIF

d'Amos Vogel

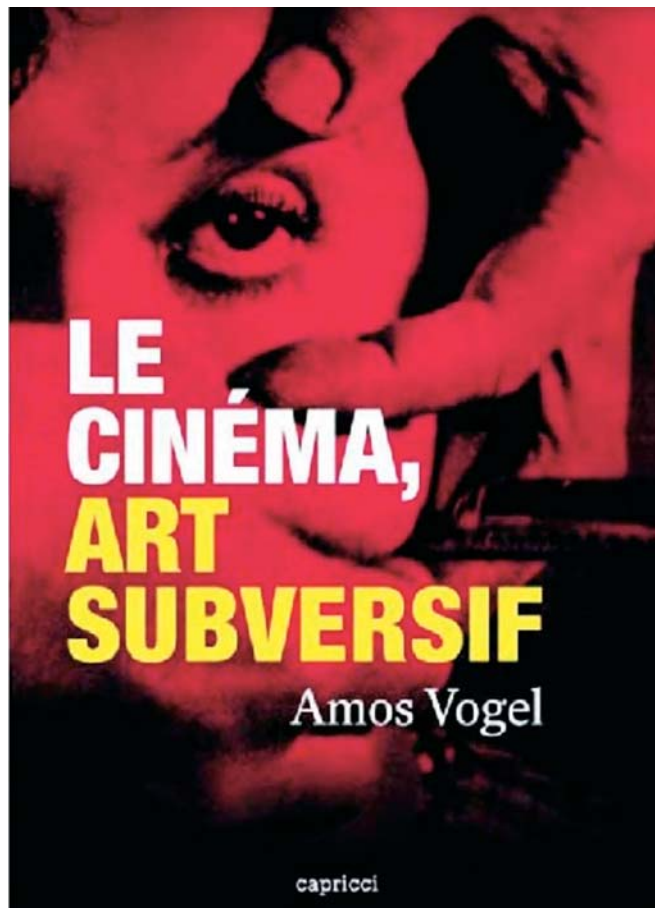
Capricci, Paris, 2016, 400 pages

Lecteur: Robert Daudelin

Paru originellement en anglais à New York, en 1974, le livre d'Amos Vogel a déjà fait l'objet d'une traduction française, chez Buchet Chastel en 1977. Épuisé depuis longtemps en langue anglaise, l'ouvrage a droit à une réédition en 2005. À cette occasion, l'auteur rédige une préface dans laquelle il insiste sur la pertinence toujours actuelle de sa conclusion de 1974 qui proclamait la nécessité de « la subversion éternelle », précisant pour ses lecteurs que « le sujet de ce livre demeurera à jamais d'actualité et que ces pages ne sont qu'un simple brouillon car elles sont consacrées à la liberté humaine dont les défenseurs à toutes époques et dans toutes les circonstances ont dédié leur vie à la subversion ». Cette pertinence ne fait aucun doute pour le réalisateur de *La mort de Louis XIV*, préfacier de la nouvelle édition en langue française. Albert Serra proclame d'entrée de jeu qu'il s'agit « du meilleur livre jamais écrit sur le cinéma », célébrant sa valeur de document, aussi bien que son approche conceptuelle et la qualité de ses analyses.

L'architecture du livre est effectivement très particulière : quatre parties (La subversion de la forme, La subversion du contenu, Les sujets interdits au cinéma, Vers une nouvelle prise de conscience) subdivisées en une vingtaine de chapitres thématiques qui constituent autant d'essais d'inégale longueur à travers lesquels Vogel définit progressivement sa conception du cinéma et fustige les ennemis de la liberté d'expression. Chaque chapitre est suivi d'un choix de films correspondant au thème abordé et pour lesquels l'auteur a rédigé un texte de présentation – certains de ces textes sont relativement courts et correspondent sans doute aux « program notes » préparés par Vogel pour son ciné-club ; d'autres, beaucoup plus longs (*Le cabinet du Docteur Caligari*, *L'homme à la caméra*, *La grève*, *Le triomphe de la volonté*, *Le dernier tango à Paris*), sont de véritables essais. À l'usage, il s'avère que ces textes – il y en a plus de 300 – constituent la portion la plus valable de l'ouvrage, celle qui a le moins vieilli ; on peut y faire de nombreuses découvertes, notamment du côté du cinéma expérimental, territoire privilégié de l'auteur.

Le titre du livre n'est pas sans afficher une certaine ambiguïté que Vogel balaie un peu rapidement en précisant que pour lui est « subversif » tout ce qui dérange, tout ce qui propose une nouvelle réalité ; et il ajoute en souriant qu'il faut aussi « subvertir le public » et privilégier l'imprévisible¹ ! Cette subversion du public était le projet même de Cinéma 16, le ciné-club qu'il fonde en 1947 et qu'il animera jusqu'en 1963. Lieu incontournable de la cinéphilie new-yorkaise, comptant 6000 abonnés en ses meilleures années, le ciné-club de Vogel fut un lieu de découvertes et de débats où, face à un cinéma hollywoodien omniprésent, on faisait place non seulement au cinéma indépendant (Cassavetes) et expérimental (Maya Deren et Stan Brakhage), mais aussi au documentaire et au cinéma scientifique. *Le cinéma, art subversif* est la continuation du travail de programmeur explorateur entrepris et mené à bout de



bras par Vogel à travers son ciné-club : c'est la même passion, la même volonté d'ouvrir les yeux sur un cinéma autre, de Buñuel à Resnais, qui anime l'historien essayiste. Malheureusement, plus de 40 ans plus tard, le texte de Vogel a perdu de son mordant : le cinéma a beaucoup changé depuis 1974, la société nord-américaine aussi et la réflexion sur le cinéma et sa nature subversive annoncée par le titre n'est pas vraiment au rendez-vous – les chapitres qui prétendent en traiter (La destruction du temps et de l'espace, L'offensive contre le montage) n'ont plus la pertinence qu'ils pouvaient avoir au début des années 1970. Pour Vogel ce sont les films qui sont parfois « subversifs », pas nécessairement le cinéma dans sa nature spécifique.

Amos Vogel était sûrement un programmeur hors pair et son engagement vis-à-vis du cinéma ne fait aucun doute. Son héritage, tel que consigné dans *Le cinéma, art subversif*, s'inscrit désormais dans l'histoire de la culture et c'est dans cette perspective qu'il faut relire son livre. 24

1. Ces propos sont empruntés au film de Paul Cronin *Film as a Subversive Art: Amos Vogel and Cinema 16* (Grande-Bretagne, 2003).

FAIRE UN FILM

de Sidney Lumet

Capricci, 2016, 279 pages

Lecteur: Bruno Dequen

Dès les premières lignes de sa préface, Sidney Lumet met cartes sur table : « Ce livre parle du travail qu'implique la réalisation d'un film. » Publié en 1995 et finalement traduit en français 21 ans plus tard par les passionnés de Capricci, *Faire un film* n'est ni une autobiographie, ni une réflexion philosophique sur la nature du cinéma. Découpé en treize chapitres représentant les grandes étapes de création, du scénario aux projections tests des studios, cet unique ouvrage écrit par le réalisateur américain est à son image : précis, intelligent, humble et exigeant, et doté d'un sens de l'humour aussi sainement sarcastique que dénué de tout égocentrisme.

La plupart des ouvrages de cinéastes qui sont passés à l'histoire, d'Eisenstein à Tarkovski en passant par Bresson, Godard, Pasolini ou Bergman, ont souvent été ceux d'artistes considérés comme visionnaires. Aussi divers soient-ils, leurs écrits avaient toutefois une même visée : tenter de définir l'essence du cinéma et son potentiel fulgurant. Contrairement à ses illustres confrères, Lumet, qui est tout de même responsable de certains des films les plus importants de l'histoire du cinéma américain tels que *Dog Day Afternoon* (1975) ou *Network* (1976), n'a jamais été considéré comme un visionnaire. Il est plutôt l'incarnation du professionnalisme absolu. Pour Lumet, la réalisation est d'abord et avant tout un métier formidable qui, étant donné la lourdeur de la machine cinéma, ne s'improvise pas.

Faire un film débute par le souvenir d'une discussion entre Lumet et Akira Kurosawa. Interrogé par le cinéaste américain sur un choix de cadrage précis dans *Ran*, Kurosawa lui aurait répondu qu'il s'agissait simplement du seul cadre possible puisque, à quelques centimètres près, une usine Sony ou un aéroport se seraient retrouvés dans le plan. Qu'un film soit le résultat d'un long processus de compromis, entre une vision originale et les contraintes de la réalité, n'est bien entendu pas une révélation en soi. Toutefois, rares sont les ouvrages qui nous invitent à prendre conscience de ce processus avec une telle franchise. En grand professionnel qu'il fut, Lumet n'oublie rien. Des journées de tournage sont décrites à la minute près, de l'heure de réveil au temps alloué aux repas, en passant par le choix des objectifs en fonction de la direction artistique, le travail des machinistes, les discussions avec des acteurs aux tempéraments variés (les souvenirs de Brando, Newman, Pacino et Hepburn sont mémorables) et, surtout, la mise en valeur du travail effectué par le moindre collaborateur, du scénariste à l'étalonneur.

À cet égard, *Faire un film* est un véritable hommage aux petits exploits quotidiens des équipes de création, et les passages les plus intéressants du livre portent sur les choix techniques effectués par Lumet qui nécessitent la collaboration de tous. À chaque fois, des exemples précis qui alternent entre les films les plus connus du cinéaste et d'autres œuvres sous-estimées. À propos de *Prince of the City* (1981), le cinéaste discute de la représentation de l'isolement du personnage à travers les angles de caméra, l'évolution



des lentilles et leur rapport avec l'épuration progressive des décors. Pour *Daniel* (1983), il explique en détail comment le difficile processus de deuil était rendu visuellement par un jeu sur des filtres spécifiques qui ont été par la suite retravaillés par l'étalonneur. Le cinéaste n'hésite pas non plus à s'exprimer ouvertement sur les choix désastreux effectués pour certains films (*The Wiz*, 1978) ou sur les décisions cruelles qui ont dû être prises pour le bien du projet, la plus mémorable concernant le mixage de *Murder on the Orient Express* (1974). Afin d'obtenir des bruits de trains authentiques, un expert a passé des semaines à rassembler et à mixer des sons. Malgré son formidable travail, le cinéaste décida finalement de supprimer tous ces sons lors de la scène d'ouverture du film afin de privilégier la musique. « Il est sorti de la pièce et nous ne l'avons jamais revu », déclare Lumet, de son style économe et peu porté aux effusions dramatiques.

S'il propose une véritable leçon de cinéma pour tout réalisateur en herbe, *Faire un film* parvient en outre à éviter l'aridité que pourrait revêtir une telle lecture. Malgré son style sobre et descriptif, le livre regorge de petits commentaires hilarants. Des maquilleurs et coiffeurs de stars qui « arrivent sur le plateau, lentement, langoureusement, avec leurs boîtes de maquillage, leurs Kleenex, leurs brosses, leurs peignes » ; l'étalonneur qui a « devant lui, son café et un muffin aux myrtilles. Ces types ne mangent jamais de bagels ». Même s'il admet s'être senti privilégié de pouvoir obtenir l'argent des studios pour tourner, Lumet réserve toutefois le sommet de son fiel aux pontes hollywoodiens et à l'univers promotionnel « d'un ennui si stupéfiant que ça m'en donne mal aux dents. » Parfois, même le plus grand professionnel a du mal à garder son sang-froid. 24

Vithèque

art vidéo

animation

documentaire

vidéo danse

cinéma expérimental

fiction

installation

Financé par le
gouvernement
du Canada

Canada



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec

P M E
M T L
CENTRE-VILLE

Découvrez
votre nouvelle
plateforme préférée
vitheque.com

La collection
de Vidéographe

LA CULTURE EN REVUES

ARTS VISUELS CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois

LES REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES
SODEP.QC.CA



Design graphique © www.grafistdesign.com

A Quiet Passion *de Terence Davies*

LA PRISONNIÈRE LIBRE

par Céline Gobert



Que les univers du Britannique Terence Davies et de la poétesse américaine Emily Dickinson se rencontrent tient presque de l'évidence. Insoumise et angoissée, Dickinson s'inscrit dans le sillage des héroïnes obstinées qui fascinent Davies : de Chris dans *Sunset Song*, qui, de deuil en deuil et à l'aube de la Première Guerre mondiale, se bat pour survivre, jusqu'à Hester de *The Deep Blue Sea* qui quitte un mariage confortable pour vivre sa passion avec un ancien pilote. Féministe dans sa rébellion, Dickinson l'est aussi, refusant de se soumettre aux figures d'autorité de son époque : les hommes et autres tenants de discours évangélistes ou pro esclavagistes. Jusqu'à sa seule amie, qu'elle admire justement pour son esprit libre, qui finira par se conformer, épousant un mathématicien qu'elle n'aime pas vraiment.

Dickinson, à la fois par crainte et par conviction de ne rien trouver d'épanouissant au-dehors, reste confinée à Amherst, dans sa maison du Massachusetts, à écrire de la poésie la nuit (« chose qu'un mari ne permettrait pas », dit-elle). Quand elle n'écrit pas (environ 1775 poèmes de rédigés avant sa mort en 1886), Emily regarde les gens s'éloigner d'elle : ils déménagent, s'en vont, meurent. Contrairement à ses vers, ô combien vivants, sa vie demeure figée et, lorsque le clan Dickinson qui lui sert de cocon protecteur se consume, Emily se referme et s'enferme : elle sera libre, certes, mais prisonnière de ses peurs. Isolée, recluse, obsédée par la perte des siens (la mère, le père, l'objet de son amour), celle qui affirmait « Que ferai-je sans ma famille, parmi des étrangers ? » s'est pétrifiée devant l'effondrement d'un univers qui la protégeait. Sa peur de la mort, qu'elle tente de contrer par la rigueur de rituels lui servant de remparts contre le monde extérieur reflète aussi sa peur de vivre et de perdre tant sa liberté que son contrôle sur les événements. Les dernières années, elle ne dépassera même plus l'encadrement de sa porte.

Le style hypersensible de Terence Davies traduit avec une rare puissance émotionnelle et une précision extrême les angoisses existentielles et les contradictions qui étreignent la poétesse, interprétée par Cynthia Nixon. Comme souvent dans ses films, il multiplie les plans fixes et étudiés de personnages cadrés dans leur immobilité ; des tableaux vivants qu'il anime avec élégance par de gracieux travellings et des mouvements circulaires. Dans une scène, où chaque membre de la famille Dickinson se livre à ses

occupations dans une même pièce, la caméra glisse, tourne lentement comme les aiguilles d'une horloge, observe tous les personnages, avant de revenir sur le visage tourmenté d'Emily, les larmes aux yeux, terrassée par son impuissance devant le temps qui passe. Plus tard encore, pour montrer à l'écran le ravage des années, Davies ose une séquence de « morpho-transformation » : les visages des acteurs vieillissent à mesure que la caméra se rapproche. Marques de fabrique du réalisateur, que l'on trouvait déjà dans *Distant Voices*, *Still Lives* où la caméra se figeait, de face, sur une famille endeuillée alors que résonnait un chant élégiaque, ces procédés, pourtant très artificiels, permettent à son cinéma de se rapprocher d'une indicible vérité : l'insidieux passage du temps, l'irruption soudaine de la mort. « Tu ne démontres rien, tu révéles », affirme l'un des personnages à Emily. C'est aussi vrai du cinéma sublime de Davies, fluide, émotionnel, hanté par les morts. Et comme dans *Sunset Song*, l'irruption de la guerre (ici, de Sécession) dans le quotidien des personnages renvoie à l'absurdité d'une existence sans Dieu : où est le divin dans ces cadavres des champs de bataille qui s'empilent par milliers de Gettysburg à Spotsylvania et Antietam ?

À la fin du film, l'image de la dépouille d'Emily, filmée de haut, comme le fut celle du père dans son cercueil, rappelle les plans aériens sur l'église et les salles de classe de *The Long Day Closes* : tout comme Dickinson, Davies semble croire que s'il existe un Dieu, il s'agit bien du Temps, tout-puissant, implacable, qui règne en maître au-dessus des êtres. *A Quiet Passion*, qui dépeint la perte progressive de l'innocence et des illusions d'une idéaliste, suit un même chemin de décrépitude que ce Temps, une même course vers le Néant. Emily, même cloîtrée dans sa chambre, n'échappera pas au sort que réserve l'amoncellement des heures. À 55 ans, elle tombe malade et meurt. *We never know we go - when we are going - We jest and shut the door/Fate following behind us bolts it/And we accost no more*, écrivait-elle avant l'heure. 

Grande-Bretagne, Belgique, 2016. Ré. et scé. : Terence Davies. Ph. : Florian Hoffmeister. Mont. : Pia Di Ciaula. Int. : Cynthia Nixon, Jennifer Ehle, Duncan Duff, Keith Carradine, Jodhi May, Joanna Bacon, Catherine Bailey, Emma Bell, Rose Williams. 125 minutes. Dist. : TVA Films.

Après la tempête *de Hirozaku Kore-eda*

UNE FAMILLE ORDINAIRE

par **André Roy**

On dit toujours qu'un écrivain écrit le même livre. On pourrait affirmer la même chose en voyant le nouvel opus de Hirozaku Kore-eda, *Après la tempête*. Sauf pour le grossier *Hana* et le raté *Air Doll*, le onzième film du plus sensible des cinéastes japonais pénètre encore au cœur de la cellule familiale pour y brasser les passions et les peines, l'enfance et la mort, la quotidienneté du monde moderne et le rappel des traditions. Depuis 1998, soit depuis *Maborosi*, Kore-eda a toujours suivi la même ligne de force narrative et esthétique : la famille – qui en japonais signifie maison – où se réunissent un jour ses membres qui font bien malgré eux le point, entre un passé *mythologisé* (par l'évocation de la figure du père et parfois du grand-père, morts) et un présent traversé de ruptures et de fractures (généralement provoqué par le fils, le plus souvent indigne). Pour ce faire, il suit une linéarité qui s'étend sur vingt-quatre heures dans une succession de faits à première vue banals, mais qui dévoilera fêlures et effondrements. *Still Walking* (2008) a fixé pour ainsi dire les règles pérennes de ce déroulement narratif et accentué une épure formelle, favorisant une calme intensité qui s'est éloignée peu à peu de la morbidité des premiers films (*Distance* de 2001 et *Nobody Knows* de 2004). Il y a dorénavant chez Kore-eda une attention douce, une bienveillance partagée devant les drames qui pourraient tourner en vengeances ou pugilats. Rien de violent pourtant dans ses fictions, ou c'est alors une violence rentrée, comme les plus récents *Tel père, tel fils* (2013) et *Notre petite sœur* (2015) le confirment : avec une dextérité admirable, Kore-eda navigue entre le mélodrame et la catharsis, mais évite leurs pièges pour nous offrir un autre film loin de tout pathétisme.

Après la tempête pourrait être la suite de *Still Walking*. On y retrouve le personnage Ryôta (interprété par le même acteur, Hiroshi Abe), mais cette fois en romancier sans succès et en détective privé. Il est divorcé de Kyoko, voit peu son fils Shingô, s'adonne comme son père (décédé récemment) au jeu où il perd tout son argent et se rend à l'appartement de sa mère pour tenter de se renflouer. C'est le portrait d'un perdant que trace subtilement le réalisateur au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue, ajoutant un fait à un autre, faits qui s'imbriquent harmonieusement et se complètent : Ryôta fait surveiller sa femme par son fils, ne respecte pas l'alternance des visites de Shingô, son patron n'est pas satisfait de son travail, il découvre que son père avait des dettes de jeu (il a vendu sa collection de timbres), refuse l'offre d'écrire un manga (qui pourrait lui rapporter de l'argent), etc. Comme à son habitude, le cinéaste explore ainsi les liens familiaux sur plusieurs générations, avec en particulier Yoshiko, mère, grand-mère et veuve (interprétée par la célèbre actrice Kirin Kiki), le personnage le plus attachant du film... vive, libre, capable comme une enfant d'inventer des histoires (elle voit son fils comme un papillon, autre référence à *Still Walking* où, un soir, un papillon s'introduisait dans la maison et se posait sur la photo du fils défunt que la mère identifie aussitôt comme sa réincarnation).

L'appartement, si paisible, protégé de la violence du typhon, est le lieu des confrontations, qui ne culminent ni dans les cris ni dans les insultes, comme un mauvais cinéaste le ferait, mais sont observées avec distance et presque impassibilité par Kore-eda. La vérité ne surgit pas de l'acting-out, mais, lentement, de dialogues prosaïques et de silences subits



qui sertissent, entre la délicatesse du jeu et l'austérité de la mise en scène, l'anxiété de chacun. Ce qui a pour effet de ne pas amplifier les tensions entre les membres de la famille, mais de ne pas non plus les étouffer, le cinéaste effaçant toute cruauté et toute haine entre eux par une compassion sans sentimentalité dans l'observation, des bouffées de mélancolie et des petites doses de traits d'humour. Le détachement de Kore-eda exorcise les conflits, leur enlève toute teneur négative, car la place est laissée à cette chose mutique qui est le deuil (de la mort du père, des échecs de Ryôta tant dans son travail de romancier que dans sa position de fils, de père et de mari), et constitue le fond de scène de tout le récit. Le cinéaste ne sauve pas Ryôta, pas plus qu'il ne pose pas un regard accusateur sur cet homme déchu : c'est tout simplement un homme faillible, un homme ordinaire. Malgré la dureté des sentiments exposés et une fin implacable (Ryôta est littéralement abandonné à lui-même dans la rue, il n'y a pas eu de véritable réconciliation, la tempête n'a rien lavé), le film dégage une grande sérénité, qui relève d'une conception sans mièvrerie et sans idéalisme de l'amour des gens, à la manière de Mikio Naruse et Yasujiro Ozu, auxquels l'art de Hirozaku Kore-eda fait penser. **24**

Japon 2016. Ré. et scé. : Hirozaku Kore-eda. Ph. : Yutaka Yamazaki. Mus. : Hanaregumi Shin-Kokyu, Eiji Oshita. Mont. : Hirozaku Kore-eda. Son : Yutaka Tsurumaki. Int. : Hiroshi Abe, Yoko Maki, Yoshizawa Taiyo, Kirin Kiki, Sosuke Ikematsu. 118 minutes. Dist. : Filmoption International.

I, Daniel Blake *de Ken Loach*

LA BEAUTÉ DES COMBATTANTS

par Céline Gobert

Presque vingt ans séparent *My Name is Joe* et *I, Daniel Blake* mais les enjeux et les formes du cinéma de Ken Loach sont restés similaires : replacer l'humanité et l'individu au centre du récit, du regard, de l'attention. Une attention qui n'est accordée ni à Joe ni à Daniel Blake, à qui l'on a coupé les aides sociales et que Loach, accompagné de son fidèle scénariste Paul Laverty, tentent de transformer en enjeu de cinéma, jusque dans les titres qui crient, de 1998 à 2016, « j'existe », « voici mon nom », « voici ce que j'ai à dire ». L'objectif, au fond, en effectuant des variantes sur un même thème depuis de nombreuses années (le plus souvent, la survie de laissés-pour-compte écrasés par un libéralisme impitoyable), est d'être plus fort que le système lui-même : respecter les pauvres, les considérer, les rendre visibles.

Au-delà de cette noble mission, déjà légitime en soi, les films du Britannique posent également une belle question de cinéma : comment tirer du plaisir de la répétition formelle ? La réponse est la clé de toute l'œuvre de Loach : c'est en s'abandonnant à la rencontre avec ses personnages que les spectateurs peuvent saisir toute la beauté de son cinéma, à cheval entre un socioréalisme quasi documentaire et un humanisme militant, érigé comme réponse aux sauvageries d'un système libéral qui n'a de cesse de grossir et d'avaler les moins nantis. Les vifs débats qui ont suivi son obtention de la Palme d'Or en 2016 à Cannes (deuxième Palme après *Le vent se lève*, dix ans plus tôt), paraissent d'ailleurs un peu stériles : l'engagement de Loach, sur des années, à dépeindre les différentes façons dont la toute-puissance économique annihile l'humanité de nos sociétés est l'un des exemples les plus forts en matière de cohérence idéologique et formelle que le cinéma ait connu.

Cette fois encore, la mise en scène de Loach se fait subtile, et s'impose dans la sobriété. *I, Daniel Blake* débute ainsi avec un simple écran noir, et une voix off. Une femme tente d'évaluer, d'une voix mécanique et dépersonnalisée, si le sexagénaire Daniel pourra bénéficier d'indemnités d'invalidité après sa crise cardiaque. Il voudrait reprendre le travail, mais son médecin s'y oppose. En bonne représentante d'un système qui ne voit plus les gens, la jeune femme s'obstine à lire son formulaire figé sans écouter les réponses du menuisier. Voilà la force de Loach : nous placer *in medias res* au cœur des méandres bureaucratiques et absurdes rencontrés par les chômeurs. D'ailleurs, plus tard, la seule professionnelle qui osera faire preuve d'un peu d'empathie envers Daniel, ne sachant pas utiliser un ordinateur, sera réprimandée. Le système n'aide pas les pauvres, il veut s'en débarrasser.

C'est dans ce centre d'emplois que Daniel rencontre une mère célibataire, Katie, après avoir pris publiquement sa défense. Comme dans *My Name is Joe*, Loach se centre très vite sur un duo homme/femme dont la relation sert tant des enjeux dramatiques que politiques. Katie



trouve chez Daniel un genre de père de substitution, Daniel trouve chez Katie la possibilité de se rendre utile et de concentrer son attention sur quelqu'un d'autre que sur lui-même (ce qu'il faisait déjà auprès de son épouse malade et aujourd'hui disparue). Leur association tend à prouver également ce qui fait la force du cinéma loachien : l'entraide et la solidarité sont les seuls moyens de survivre et de s'opposer au système. C'est une autre constante chez le cinéaste : l'importance du clan dans l'épanouissement individuel, en opposition à l'individualisme généralisé, dérivé des politiques économiques en place.

Sur le plan narratif, le film prend la forme d'un chemin de croix où l'ennemi est une société culpabilisante dans laquelle le spectre de tout perdre pèse constamment sur les consciences, et les adjuvants sont toutes ces petites preuves d'humanité dont on peut encore gratifier autrui : lui construire un meuble, lui cuisiner un repas, partager du temps en sa compagnie. Il y a une séquence à glacer le sang au milieu du film : Katie, dans une banque alimentaire, ouvre une boîte de sauce tomate, affamée, et elle l'engloutit sans attendre dans une allée, avant de fondre en larmes. « Regarde-moi », lance-t-elle à Daniel, terrassée par la honte. Loin d'être obscène, la scène illustre exactement ce que le système voudrait cacher : une femme comme une autre qui perd pied, qui ne parvient plus à se nourrir. « Tu es incroyable, lâchée ici avec deux enfants. Tu n'as pas de honte à avoir », lui répond Daniel. Et c'est ce que dit le cinéma de Loach : les combattants sont beaux, et ils sont incroyables. **24**

Grande-Bretagne, France, Belgique, 2016. Ré. : Ken Loach. Scé. : Paul Laverty. Ph. : Robbie Ryan. Mont. : Jonathan Morris. Son : Ray Beckett. Mus. : George Fenton. Int. : Dave Johns, Hayley Squires, Dylan McKiernan, Sharon Percy, Briana Shann, John Sumner, Mark Burns. 111 minutes. Dist. : Metropole Films.

Baccalauréat *de Cristian Mungiu*

UN CINÉMA LUCIDE

par Gilles Marsolais

Le cinéma roumain, dont la production est peu abondante (une vingtaine de longs métrages annuellement), ne cesse d'étonner par la qualité de ses films qui se bousculent dans les festivals avant d'arriver sur nos écrans. À preuve, ce petit pays alignait deux films en Compétition officielle à Cannes en 2016, dont *Baccalauréat* qui est reparti avec le Prix de la mise en scène. Du coup, on soupèse les contraintes, économiques et autres, auxquelles se heurtent les réalisateurs qui, au fil des décennies, ont su développer des stratégies de survie et de création qui leur sont propres. D'où cette *signature* collective unique, aisément repérable, qui se distingue par une couleur (qui n'a rien d'exotique) ou une tonalité, comme on le disait à une certaine époque des cinémas tchèque, hongrois, brésilien ou... québécois. Bien sûr, cet énoncé appelle aussitôt les nuances qui s'imposent, puisque ces réalisateurs ne sont pas interchangeables, même s'ils partagent un même désir de sortir des sentiers battus ; ils ont chacun leur propre personnalité à l'intérieur de cette famille culturelle.

Ce renouveau du cinéma roumain, on l'a découvert surtout lors de la déferlante des années 2005-2007 regroupant Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Cristian Nemescu, Cristian Mungiu, etc., quelque temps après que les vannes de l'ère Ceaucescu et du régime communiste aient cédé. Le temps qu'il fallait pour qu'un peuple retrouve un semblant de normalité après avoir survécu à une longue dictature surréaliste. Agissant comme une véritable catharsis, c'est le plus souvent sur le ton de l'humour noir que les films abordent cette époque révolue et ses répercussions actuelles. Mais, le cinéma de Cristian Mungiu (Palme d'or en 2007 avec *4 mois, 3 semaines, 2 jours*) se démarque du lot par son ton grave, même s'il a prouvé avec *Contes de l'âge d'or* (2009) qu'il s'y connaît lui aussi en matière d'humour.

Baccalauréat illustre, d'une façon convaincante, sans manichéisme, la dérive morale d'un honnête homme dont les principes sont mis à rude épreuve alors même que le rêve de sa vie menace de s'écrouler. Son rêve ? Que sa fille, à qui il a jusque-là inculqué ses principes moraux, soit acceptée dans une université anglaise : un sésame qui lui permettrait de quitter définitivement la Roumanie, ce pays que lui-même, médecin dans une petite ville ouvrière triste, désespère de voir évoluer de façon positive vers une vraie démocratie après y avoir mis toute son énergie et tous ses espoirs. À l'image de la société roumaine post-Ceaucescu qui semble incapable de se relever de son indignité et qui pratique le trafic d'influence comme un sport national, pour éviter que le ciel ne lui tombe sur la tête ce médecin ira de petits arrangements en compromissions, multipliant les retours d'ascenseur de plus en plus grossiers au point de contaminer tout son entourage et jusqu'à risquer d'y perdre son âme. Filmé en plans-séquences, en temps réel et selon son point de vue, ce personnage positif du médecin se voit progressivement cerné par cette duplicité, pris au piège de sa



propre stratégie du mensonge, allant même jusqu'au déni afin d'apaiser sa conscience. Tout en dévoilant par petites touches la vraie nature du personnage, dont on finit par comprendre entre autres qu'il trompe sa femme, le film agit comme un documentaire qui, en misant aussi sur le non-dit, notamment dans la gestuelle, la posture et la mise en situation du contexte, illustrerait objectivement les mécanismes de déliquescence d'une société devenue corrompue jusqu'à la moelle. D'un compromis à un autre, en vertu du principe de la fin qui justifie les moyens, celui qui s'y frotte se rend prisonnier d'une inextricable toile d'araignée fondée sur le mensonge, la complicité et la réciprocité... Mais cela, suggère le réalisateur, c'est sans compter sur la résilience de la jeune fille qui, au terme d'une épreuve humiliante, relèvera la tête pour se sortir de cette eau trouble d'une façon exemplaire. Tout en proposant ultimement son propre point de vue, Cristian Mungiu, chef de file du cinéma roumain, ne craint donc pas d'aborder frontalement des questions d'ordre moral qui relient le privé et le politique et qui délimitent les frontières éthiques d'une société.

L'accueil enthousiaste réservé à *Baccalauréat*, malgré son ton plus austère, ne relève pas d'une euphorie passagère. Il s'explique par la portée universelle du film. Celui-ci aborde avec lucidité ce problème majeur de la corruption, endémique au pays de Dracula, qui affecte aussi nos sociétés dites démocratiques au point d'y créer des situations sociopolitiques inextricables. La récurrence de ce questionnement éthique dans le cinéma mondial indique que le cinéma roumain, autant dans ses stratégies narratives que dans ses contenus, est tout sauf nostalgique. **24**

Roumanie, 2016. Ré. : Cristian Mungiu. Scé. : Cristian Mungiu. Ph. : Tudor Vladimir Panduru. Mont. : Mircea Olteanu. Son : Constantin Fleancu. Int. : Adrian Titieni, Maria Drăguș, Lia Bugnar, Malina Manovici, Vlad Ivanov. 127 minutes. Couleur. Dist. : AZ Films.

Poesía sin fin *d'Alejandro Jodorowsky*

LA POÉSIE EST UN ACTE

par **Charlotte Selb**



Réalisé à l'âge vénérable de 87 ans, *Poesía sin fin*, le nouveau film d'Alejandro Jodorowsky présenté à la Quinzaine des réalisateurs l'an dernier, est l'œuvre d'un vieil homme. Pas au sens d'un artiste qui n'a plus rien à dire, mais plutôt d'un auteur qui souhaite faire la somme de son parcours artistique et léguer un film testament. Ou plutôt trois films, puisque celui-ci est le deuxième d'une trilogie autobiographique, amorcée en 2013 avec *La danza de la realidad*, et qui, on l'espère, se poursuivra avec un troisième opus censé relater la vie du cinéaste à Paris et sa rencontre avec André Breton. Après ses souvenirs d'enfance, Jodorowsky évoque dans cette suite le début de son âge adulte dans les années 1940 et 1950, après le déménagement de sa famille de Tocopilla à Santiago et sa rupture avec ses parents. Les aspirations contestataires de son père, évoquées dans *La danza* par une tentative d'assassinat ratée sur le président Ibáñez, sont depuis longtemps mortes et enterrées, et le jeune Alejandro ne supporte plus le conservatisme et l'autoritarisme du *pater familias* qui veut lui imposer des études de médecine. Il trouve sa rébellion dans la poésie, et quitte père et mère, aux grands sanglots de cantatrice de cette dernière, pour rejoindre l'univers bohème de la capitale chilienne. Il y découvre une faune colorée et fellinienne composée de clowns, mimes, danseurs, nains et femmes plantureuses. La plus formidable d'entre eux est la poétesse Stella Díaz, créature titanesque aux cheveux rouge vif et au corps arc-en-ciel dont s'éprend immédiatement le poète en herbe, et qui l'initie à l'érotisme et à la vie nocturne de Santiago.

Obsessions freudiennes obligent, la colossale muse est interprétée par Pamela Flores, l'actrice jouant également la mère. En confiant en outre le rôle du père à son fils aîné Brontis Jodorowsky et celui d'Alejandro adulte à son cadet « Adanowsky », le réalisateur brouille les cartes familiales, tout en affirmant que l'art est une affaire de famille. Après tout, c'est son père qui l'a involontairement poussé vers la poésie, et aujourd'hui Jodorowsky est un vieil homme en paix qui rêve au cinéma d'une réconciliation avec la figure paternelle. Par ses quelques apparitions à l'écran, Jodo sert de guide et de conseiller au jeune homme du passé, tempère ses colères et l'encourage dans son parcours de poète. Un parcours qui ne s'est pas démenti : lors de l'une des nombreuses

scènes surréalistes du film, Alejandro et son ami le poète Enrique Lihn traversent la ville en ligne droite sans jamais se détourner de leur chemin, enjambant les obstacles et coupant à travers la chambre à coucher d'une vieille dame. Quelque 60 années plus tard, Jodorowsky vit toujours pour la poésie.

La ligne droite peut sembler une métaphore étonnante pour un artiste dont le bouillonnement créatif tient plutôt de l'évasion onirique et de la digression narrative. Mais il y a certainement une constante dans cette œuvre où la création et l'imaginaire ont toujours été la matière première filmique (les fans reconnaîtront d'ailleurs de nombreuses allusions à *El Topo*, *La montagne sacrée* et *Santa sangre*). Dans le monde selon Jodo, les chanteuses parlent en chantant, les danseuses marchent en dansant, et les poètes écrivent peu mais déclament toute la journée. Les décors et accessoires se mettent en place par l'intervention magique de mystérieuses silhouettes noires. C'est à travers les gestes de marionnettes que les amants se quittent sans se parler. « *Poesía es un acto!* » (la poésie est un acte!), crient en pleine rue Alejandro et Enrique, et ici l'art imprègne effectivement chaque mouvement de la vie. Mieux servi que dans le film précédent grâce au remarquable travail de photographie de Christopher Doyle, l'imaginaire jodorowskien, par son excès et sa truculence, est avant tout un espace de liberté et de refus de la norme. Pas étonnant que l'une des dernières séquences du film, juste avant le point de rupture de l'auteur avec son pays, montre le retour au pouvoir d'Ibáñez, figure dictatoriale chilienne entourée de drapeaux nazis, évoquant ainsi ce « monde où il n'y a plus de place pour la poésie ». Mais tant qu'on aura les films de Jodo, la poésie sera sans fin... 24

France, Chili, 2016. Ré. et scé. : Alejandro Jodorowsky. Ph. : Christopher Doyle. Mont. : Maryline Monthieux. Son : Sandy Notarianni, Guadalupe Cassius. Mus. : Adan Jodorowsky. Int. : Adan Jodorowsky, Pamela Flores, Brontis Jodorowsky, Alejandro Jodorowsky, Jeremias Herskovits, Leandro Taub, Julia Avedano, Bastian Bodenhofer. 128 minutes. Dist. : FunFilm Distribution

Free Fire *de Ben Wheatley*

FEU CROISÉ

par **Alexandre Fontaine Rousseau**



Le film s'intitule *Free Fire*. Mais il pourrait aussi s'appeler *Free Jazz*, tant la fusillade y est comme une mélodie que l'on déconstruit, la libérant ainsi de tout ce qui la rattache à une structure pour ramener chaque note dont elle est constituée à l'état d'énergie pure. Le plus récent long métrage du cinéaste britannique Ben Wheatley est une œuvre rythmique, chaque coup de fusil jouant un rôle percussif précis dans une déflagration furieusement orchestrée ; on s'imagine parfois une balle perdue ricochant sur une cymbale, comme pour clore ce traditionnel roulement de tambour qui sert à marquer la chute d'un gag.

Car *Free Fire* est un film drôle, une sorte de comédie absurde où l'humanité s'agite inutilement avant de crever en chœur : les répliques incisives fusent avec précision tandis que les coups de feu ratent leur cible, frappant parfois la mauvaise personne qui (désormais privée d'une jambe ou d'un bras) répond ensuite par la bouche de son propre canon (ou par un juron, c'est selon). Tant et si bien que, bientôt, ce sont des estropiés de plus en plus mal en point qui s'affrontent sur ce champ de bataille chaotique se donnant des allures d'épisode des *Looney Tunes*.

Il y a, bien entendu, un « synopsis » – du genre à tenir sur deux ou trois lignes et à graviter autour d'une histoire de transaction illicite qui vire mal, vous voyez le genre. Mais ce n'est qu'un prétexte, certes habile mais au final accessoire, qui sert surtout à réunir des corps dans un même espace puis à les opposer par revolvers interposés. Car le carnage a tôt fait de triompher sur la raison, première victime de ce véritable massacre à la voracité déconcertante. *Free Fire*, en ce sens, est une version épurée à l'extrême de *High-Rise* – où l'horizontalité d'une certaine égalité sanguinaire s'est substituée à la verticalité de la hiérarchie sociale.

Ce qui intéresse Wheatley, depuis *Down Terrace* et *Kill List*, c'est le processus qui mène à l'effondrement des normes qui régissent la société. À cet égard, la mise en situation de *Free Fire* s'avère exemplaire : elle installe parfaitement les tensions qui vont dégénérer lors du deuxième acte, lorsque l'ordre est remplacé par l'anomie. Le film

repose entièrement sur l'opposition entre ces deux états, ainsi que sur la fulgurance de ce basculement qui mène de l'un à l'autre. Il y a d'un côté la logique et de l'autre la confusion ; la seconde engloutit tout sur son passage, jusqu'aux repères dans l'espace qui se défont jusqu'à la dissolution dans ce tir croisé.

C'est d'ailleurs là où le bât blesse : la mise en scène s'égare, à force d'assumer jusqu'au bout ce désordre qui l'anime, comme si Wheatley se refusait tout recul qui aurait eu pour effet de rétablir temporairement de la cohérence. Or, on se dit que l'impact aurait été plus grand si ce formidable effet de déraillement était encadré par des balises plus claires – si l'impression générale en était une de perte plutôt que d'absence de repères. Film obsédé par le choc de l'impact, le frottement des corps sur le sol et la poussière que soulève chaque coup tiré, *Free Fire* s'enferme paradoxalement dans une sorte d'abstraction spatiale qui aurait gagné à être remise en question à quelques reprises.

Voilà qui ne ruine en rien le charme abrasif de ce film d'action aussi expéditif qu'ingénieux, petit exercice de style enthousiaste doublé d'une réflexion bien tournée sur l'absurdité intrinsèque du conflit et de la violence. Avec *Free Fire*, Wheatley opère résolument en mode mineur ; mais, après l'ambitieux *High-Rise*, force est d'admettre que ce changement de registre n'est pas pour nous déplaire. Car il plane sur l'ensemble l'odeur âcre et rassurante de la bonne vieille série B peu recommandable mais ô combien plaisante – un parfum séduisant mais trop souvent gâché, de nos jours, par celui d'une nostalgie bon marché que l'auteur anglais évite élégamment. *Free Fire* confirme la place de choix qu'occupe Wheatley dans le panthéon des cinéastes de genre contemporains, en attendant son prochain « grand » film. **24**

Grande-Bretagne, France 2017. Ré. : Ben Wheatley. Scé. et mont. : Amy Jump, Ben Wheatley. Ph. : Laurie Rose. Son : Martin Pavey. Mus. : Geoff Barrow, Benjamin Salisbury. Int. : Brie Larson, Cillian Murphy, Armie Hammer, Sharlto Copley, Sam Riley, Jack Reynor, Babou Ceesay, Michael Smiley. 90 minutes. Dist. : Entract Films.

Paterson de Jim Jarmusch

HABITER

par Alexandre Fontaine Rousseau



Paterson (Adam Driver) porte le même nom que la ville qu'il habite. Ce n'est qu'un détail mais il n'est en rien anodin, puisqu'aucun détail ne l'est jamais chez Jim Jarmusch. Son cinéma, au contraire, est à l'affût du détail puisqu'il s'agit de l'essence même de sa poésie et, si l'on en croit *Paterson*, de la poésie elle-même. Chauffeur d'autobus au quotidien imperturbable, poète discret dont l'œuvre ne quitte jamais les pages d'un cahier secret, le protagoniste du plus récent film de Jarmusch observe l'action bien plus qu'il n'y prend part, écoute les conversations bien plus qu'il n'y contribue; puis il retranscrit en mots la beauté éphémère dont il est témoin.

Paterson porte donc le même nom que la ville qu'il habite, parce qu'il ne fait qu'un avec elle, parce qu'il en est la conscience et la mémoire, parce qu'il la traverse chaque jour en suivant un trajet qui porte d'ailleurs le même nom que lui. Paterson *habite* Paterson; et Paterson est habité par Paterson, tout comme Paterson est habitée par Paterson. Ce mot lui-même, «habiter», s'ouvre ici pour révéler l'étendue des sens qu'il peut posséder – tout comme il se creuse pour affirmer la profondeur de l'expérience dont il cherche à témoigner. *Paterson* est un film sur la poésie. Il traite donc, naturellement, des mots. Du rapport qu'entretiennent les mots avec la réalité qu'ils tentent de décrire.

Mais Jarmusch évite toute préciosité, toute prétention pour ancrer cette méditation dans la simplicité. Son évocation de la forme poétique repose essentiellement sur le passage du temps, sur les rimes que créent ces bières que l'on boit soir après soir, sur les allitérations d'un parcours familier que l'on retrace jour après jour en cherchant à même les plus subtiles différences l'amorce d'une nouvelle vision. La poésie, affirme le cinéaste, n'a que faire du spectacle; elle se terre au creux des détails, ces mêmes détails vers lesquels il a dirigé sa caméra tout au long de son œuvre.

Paterson, en ce sens, est un film-essai, une réflexion esthétique et philosophique sur la méthode Jarmusch. Le geste cinématographique y possède une pureté peu commune. Les observations sur la nature du beau y reposent

toujours sur des exemples concrets: l'image et le discours ne font qu'un, avec une clarté et une éloquence qui relèvent de la sagesse plus encore que de la simple maîtrise. *Paterson* est habité par une urgence tranquille: celle de dire franchement. Le film prend son temps, mais refuse de le perdre; il étire chaque seconde, comme pour mieux l'apprécier.

Ici, on habite le temps comme on habite l'espace: Laura (Golshifteh Farahani), compagne de Paterson, repeint constamment leur appartement comme pour mieux se l'approprier. Elle meuble son temps en créant un monde à son image, cherchant dans l'harmonie des formes et de la bichromie cette même perfection à laquelle aspire Paterson dans l'agencement des mots. L'amour, chez Jarmusch, repose sur l'élaboration d'un projet esthétique commun. Ensemble, les deux amants sculptent un environnement à l'abri du temps, du réel; ils sont un peu comme le double négatif de ce couple de vampires crépusculaires que formaient Eve (Tilda Swinton) et Adam (Tom Hiddleston) dans *Only Lovers Left Alive*.

Car si le romantisme de ce film était porté par un certain fatalisme apocalyptique, *Paterson* est au contraire d'un optimisme serein, presque zen. Touchée par la crise comme l'était Détroit dans *Only Lovers Left Alive*, la petite ville de Paterson est elle aussi en «ruines»; mais des fleurs poussent cette fois-ci parmi les décombres, comme si le calme d'une activité économique réduite était propice à leur éclosion. Laura et Paterson, comme Adam et Eve, existent en retrait du monde; mais c'est, paradoxalement, cette distance qu'ils entretiennent par rapport à celui-ci qui leur permet de l'habiter comme ils le font. De manière poétique, c'est-à-dire entièrement. 

États-Unis 2016. Ré. et scé.: Jim Jarmusch. Ph.: Frederick Elmes. Mont.: Affonso Gonçalves. Son: Robert Hein. Mus.: Jim Jarmusch, Carter Logan, Shane Stoneback. Int.: Adam Driver, Golshifteh Farahani, Rizwan Manji, Trevor Parham. 118 minutes. Dist.: Métropole Films.

Personal Shopper d'Olivier Assayas

L'IRREPRÉSENTABLE

par Ariel Esteban Cayer



Médium à ses heures, Maureen (Kristen Stewart) est l'assistante d'un riche mannequin. Chargée de lui acheter ses vêtements, elle est en constant déplacement : entre Paris et Londres ; entre la maison de son frère, son appartement minuscule et le luxueux loft de son employeuse. Puis, entre le monde des vivants et celui des morts ; entre le matériel d'une robe scintillante, hors de prix, et l'immatériel d'un fantôme qui pèse sur ses épaules. Maureen attend un signe de son frère jumeau, décédé d'une malformation congénitale qu'ils partagent tous les deux. Lui seul saura la convaincre d'aller de l'avant : sortir de ce va-et-vient constant, de cet entre-deux perpétuel... de ce deuil qui l'afflige.

Cinéaste de genre à ses heures, Olivier Assayas signe ici un habile détournement des codes du film de fantôme, tout aussi énigmatique et séduisant que ses précédents exercices de style dans le domaine du thriller corporatif, *Demonlover* (2002) et *Boarding Gate* (2007). Cependant, plutôt que de parler du travail du cinéaste en termes de codes génériques, le théoricien Steven Shaviro écrit que ces films « choquent car ils forcent le spectateur à prendre conscience des nouveaux espaces sociaux et narratifs engendrés par l'essor des nouvelles technologies et la réorganisation néolibérale et postfordiste du capitalisme ». Citant Fredric Jameson, Shaviro insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas là d'une tâche facile, tant ce nouveau schéma est « à strictement parler

irreprésentable ; ses flux et ses transformations échappant continuellement à notre compréhension existentielle des choses ».¹

Si Assayas visualisait jadis ce schéma mystérieux pour en tirer une intrigue à la menace sourde, voire inimaginable, son *Personal Shopper* fonctionne selon une même logique d'abstraction, un même désir de représenter l'irreprésentable. Dans le rôle de Maureen, Kristen Stewart succède ainsi à Asia Argento, Connie Nielson (même Maggie Cheung dans *Clean*), jouant l'héroïne sans amarres, typiquement « assayienne », dont la vie n'est plus la sienne tant celle-ci semble obéir à des forces invisibles. Cependant, là où *Demonlover* et *Boarding Gate* se contentaient de représenter ces attributs « proprement irreprésentables » du contemporain (ces non-lieux, ces flux de capitaux et ces intrigues globalisées), *Personal Shopper* ramène l'exercice à une échelle humaine. Ces espaces, tout comme ces technologies (messages textes, écrans) deviennent ici le théâtre d'un flottement fantomatique, d'une solitude immense, d'un malaise, d'un blues, proprement contemporains.

Autrement dit, Assayas s'attaque ici à une forme d'abstraction encore plus vaste, encore plus difficile d'accès : celle du cœur et de l'esprit. Au-delà de l'emploi de Maureen dans les hautes sphères de la mode européenne (l'habit du film plutôt que son propos), la qualité « proprement irreprésentable » que le cinéaste met ici en scène relève plutôt de l'intériorité de son personnage, de son désir de croire en autre chose. Les

spectres d'Hilma af Klint et de Victor Hugo ne sont jamais bien loin – Assayas s'inspirant visiblement du spiritisme d'antan pour concevoir le personnage de Maureen : une femme au diapason de l'invisible, forcée de se mouvoir constamment *entre* les mondes (le sien et celui de Kyra, le tangible et le spirituel, le concret et l'insaisissable).

La performance de Kirsten Stewart s'avère en ce sens monumentale : à la fois nerveuse et subtile, présente et effacée, ne révélant que progressivement et très subtilement l'ampleur de la souffrance qui afflige son personnage. Si Assayas n'invalide jamais la possibilité du surnaturel (s'efforçant, au contraire, de nous le représenter *tel quel*, sans l'ombre d'un doute), c'est par désir de situer Maureen comme un vecteur de toutes les réalités ; de situer en elle le poids de ce qui est à la fois visible et invisible, dit et non dit, extériorisé et ressenti dans les plus sombres profondeurs de l'âme. Le spectateur ne questionne jamais son point de vue ; il accepte, au contraire, la complexité d'un monde où plusieurs intrigues (réelles comme métaphysiques) se déroulent simultanément.

La mélancolie de Maureen infiltre bientôt le film en entier ; toutes les sphères de la société que celui-ci nous présente, de même que tous ces lieux (gares et aéroports) qui connectent l'Europe. *Personal Shopper* devient ainsi la visualisation, aussi inespérée qu'époustouflante, d'un deuil vécu à même la *texture* du monde qui le contient – un rare film sur la peine, qui parvient à transmettre ce sentiment en termes aussi esthétiques que

narratifs. La caméra d'Assayas épouse les mouvements incessants de son personnage, visualisant l'idée d'une errance métaphysique à même les espaces, anonymes comme luxueux, qui la rendent possible.

Finalement, lorsque *Track of Time*, la chanson d'Anna von Hausswolt, retentit au générique et nous dit, de son premier couplet déchirant, que « *You keep troubles in your mind / And you keep them there all the time / And you won't share them apart / 'cause of your broken heart / You keep losing your time* », Assayas ne pourrait être plus clair. Que faire donc ? La réplique finale de film, « *Or is it just me?* » pointe vers une solution simple : l'introspection, voire l'exil. Non pas vers un ailleurs, mais bien vers une intériorité paisible, un répit nécessaire loin de la frénésie du contemporain (et des problèmes qui en découlent). Peut-être permettra-t-il enfin à Maureen de reprendre son souffle, de panser les tourments de la mort d'un proche... de vivre un peu. **24**

1. *Post-Cinematic Affect* (Zero Books, 2009), p. 35-36. Ma traduction.

France 2016. Ré. et scé. : Olivier Assayas. Ph. : Yorick Le Saux. Mont. : Marion Monnier. Son : Olivier Goinard, Nicolas Cantin, Nicolas Moreau. Int. : Kristen Stewart, Lars Eidinger, Sigrid Bouaziz, Anders Danielsen Le, Ty Olwin, Hammou Graïa, Benjamin Biolay, Nora Von Waldstätten. 110 minutes. Dist. : Métropole Films.

RSB
i MEDIA

RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

8480, Côte-de-Liesse

Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511

F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153

info@rsbimedia.com



The Lost City of Z de James Gray

L'INCOMPRIS

par Bruno Dequen

James Gray serait-il le plus incompris des cinéastes américains actuels ? Totalement hors des modes de l'époque, qualifié de *classiciste* par ses admirateurs et ses détracteurs, ses films s'inscrivent volontairement dans la grande tradition du mélodrame américain. Certes, il n'est pas le seul à s'aventurer sur ce terrain. Toutefois, si les démarches de Paul Thomas Anderson et Todd Haynes, deux cinéastes qui manifestent un intérêt tout aussi marqué pour la forme mélodramatique, sont indéniablement contemporaines, celle de James Gray semble de prime abord hors du temps, voire passéiste, ce que certains ne manquent pas de lui reprocher. À certains égards, ces critiques ne sont d'ailleurs pas sans fondement. James Gray tourne en pellicule, adore les récits bien construits, les cadres savamment composés et a une prédilection pour une texture d'image rappelant les années 1970. Après tout, dans *Two Lovers*, seuls les téléphones cellulaires nous rappellent que nous ne sommes pas en 1975 ! S'il ne cherche pas à bousculer la forme, il serait pourtant injuste de qualifier James Gray de simple imitateur nostalgique. Seul, envers et contre tous, il s'acharne plutôt à perfectionner minutieusement un certain type de cinéma classique afin d'emporter celui-ci vers des horizons insoupçonnés. En fait foi *The Lost City of Z*, son dernier film adapté d'un ouvrage de David Grann. Une fresque historique d'aventures d'une folle ambition destinée à s'inscrire parmi les grandes œuvres du genre.

À travers un récit qui se déploie sur plus de vingt ans, *The Lost City of Z* retrace la vie Percy Fawcett, un explorateur anglais du début du siècle obsédé par l'idée de découvrir une cité ancestrale au cœur de la jungle amazonienne. Immédiatement comparable aux aventures sud-américaines de Werner Herzog, *The Lost City of Z*, comme toujours chez Gray, s'ouvre sur une prise en compte de cet héritage. Ainsi, dès la première expédition, impossible de ne pas penser à *Aguirre* lorsque la petite embarcation sombre sous une pluie de flèches, ou à *Fitzcarraldo* lorsque Fawcett et son comparse Henry Costin (interprété avec une sobriété hypnotique par un Robert Pattinson qui semble se fondre dans le décor) tombent subitement sur un opéra en plein milieu de la jungle. Ici s'arrêtent toutefois les comparaisons. Là où Herzog n'a de cesse de mettre en valeur les difficultés de l'expédition – et du tournage –, Gray privilégie une ambiance vaporeuse où chaque parole semble chuchotée, ce qui transforme les expéditions en doux rêves dangereux et introspectifs. Privilégiant les plans moyens, le cinéaste et son directeur photo Darius Khondji, qui reprend du service après *The Immigrant*, parviennent ainsi à limiter l'exotisme spectaculaire inhérent à leur décor pour se concentrer sur un personnage aux motivations complexes.

Car Fawcett est un explorateur malgré lui. Soldat de profession, il n'accepte une première mission de cartographe pour la Royal Geographical Society que pour laver l'honneur de sa famille, souillé par les déboires de son père. Malgré son assurance, ses talents de chasseur et ses exploits militaires, Fawcett est condamné à rester un citoyen de seconde classe. Comme l'affirme un membre insupportable de la haute société anglaise lors d'une réception dont Fawcett est pourtant le héros, « *He's been rather unfortunate in his choice of ancestors* ». S'il commence son expédition avec l'espoir de pouvoir enfin être accepté à sa juste valeur par la société, ce



qui lui permettra en outre d'assurer l'avenir de sa femme Nina et de ses enfants, il termine son voyage avec un tout autre objectif. Découvrant par hasard des poteries au beau milieu de la jungle, il devient obsédé par l'idée de trouver une cité disparue mentionnée par son guide indigène. Ce n'est pas tant par souci archéologique que Fawcett veut faire cette découverte, mais plutôt par volonté humaniste de révisionnisme historique. Selon lui, cette cité qu'il nomme Z serait la pierre manquante permettant de véritablement remettre en cause les théories historiques dominées par l'intelligentsia occidentale. La quête de rédemption sociale fait place à un désir de découverte teinté de revanche qui s'accompagne d'un irrépressible besoin d'évasion que Fawcett ne parvient pas à articuler. Et qui finira par consumer la famille qu'il voulait pourtant réhabiliter.

Si l'attraction mortifère d'un Occidental pour une nature sauvage qui fait figure d'espace mental est l'un des traits les plus répandus du genre, aucun film d'exploration ne ressemble à *The Lost City of Z*. Obsédé comme toujours par la pression sociale que subissent ses personnages, James Gray consacre à peu près autant de temps aux périodes situées hors de la jungle. Ces scènes lui permettent de mettre en valeur le coût d'une telle obsession sur la famille de Fawcett, et en particulier sa femme Nina, âme sœur tout aussi passionnée que lui mais condamnée à le voir partir. On reconnaît là la préoccupation admirable d'un cinéaste qui a toujours su mettre en valeur le destin des femmes au sein de récits typiquement

masculins. Ces retours au bercail lui permettent également, à travers la représentation lucide d'une hiérarchie sociale déficiente et l'horreur d'une Première Guerre mondiale évoquée mémorablement en quelques plans, de dresser le portrait d'un monde clos qui court à sa perte. Fawcett ne le sait pas, mais c'est le monde lui-même qu'il cherche à fuir. À travers un sens du cadre inouï, Gray et Khondji brouillent d'ailleurs progressivement les différences entre la jungle amazonienne et la campagne anglaise. Et le film, d'une qualité quasi anthropologique jusque-là, se mue miraculeusement en odyssée intérieure.

Tout était mis en place dès les premiers plans, cependant. Immédiatement après avoir tué un cerf lors d'une chasse spectaculaire, Fawcett reste debout, seul, pensif, devant l'animal mort. Ce court plan large crépusculaire, interrompu par l'arrivée d'autres chasseurs, révélait d'emblée un certain mal-être chez un personnage qui, pourtant, semblait en pleine maîtrise de son univers. Là réside justement la qualité de la performance de Charlie Hunnam, mélange déstabilisant d'assurance corporelle et d'opacité, de conviction et d'abandon passif. L'acteur parvient à donner corps à un homme naturellement charismatique qui n'a pas conscience de sa propre nature. Car *The Lost City of Z* est une œuvre profondément mélancolique qui porte finalement sur un irrépensible désir d'être au monde qui ne peut s'accomplir que dans la disparition physique – pour Percy et son fils – ou mentale – pour Nina. Et le classicisme assumé de James Gray n'est en rien le signe d'une nostalgie mal placée, mais plutôt l'outil privilégié de représentation d'un malaise existentiel à nul autre pareil dans le cinéma américain contemporain. 24



États-Unis 2017. Ré. : James Gray. Scé. : James Gray, d'après l'œuvre de David Grann. Ph. : Darius Khondji. Mont. : John Axelrad, Lee Haugen. Mus. : Christopher YOUNG. Int. : Charlie Hunnam, Sienna Miller, Tom Holland, Robert Pattinson. 141 minutes. Dist. : Entract Films.

Being There (1979) de Hal Ashby

Même s'il a réalisé six films entre 1980 et sa mort prématurée en 1988, Hal Ashby signe son chant du cygne avec *Being There*, sa fable douce-amère sur un jardinier simplet qui devient malgré lui une vedette politico-médiatique. Porté par un Peter Sellers impassible dans l'un des plus beaux contre-emplois de l'histoire du cinéma, ce film tout à fait hors-norme est pourtant parfaitement symptomatique du sens de l'humour et de la conscience sociale d'un cinéaste qui sera à jamais associé aux années 1970.

Depuis sa sortie, *Being There* a été interprété comme un film doucement crépusculaire qui annonce l'avènement d'une décennie dominée par le spectacle et les médias de masse. En s'attachant au destin rocambolesque de Chance le jardinier, homme-enfant inculte au charisme improbable, le film aurait pour certains préfiguré l'arrivée au pouvoir de Ronald Reagan, président aussi contesté qu'étrangement attachant. L'ambivalence de la figure Reagan expliquerait d'ailleurs le ton tout à fait unique de *Being There* qui réussit à ne jamais tomber dans le pessimisme absolu, malgré une très forte critique de l'environnement sociopolitique américain de l'époque, rongé par les inégalités raciales et le lobbying industriel. En dépit de (ou grâce à) son ignorance, Chance serait finalement un bienheureux inspirant, semble nous dire le dernier plan christique du film, qui réussit à être aussi troublant que doucement sarcastique.

Il y a quelques années encore, il était possible de voir *Being There* avec, à peu de chose près, le même regard que les critiques de l'époque. Depuis l'arrivée d'un certain clown sociopathe à la Maison-Blanche, regarder les douces aventures d'un homme stupide qui ne connaît du monde que les messages divulgués par la télévision et se retrouve aux portes du pouvoir absolu parce que ses paroles insignifiantes sont interprétées comme des

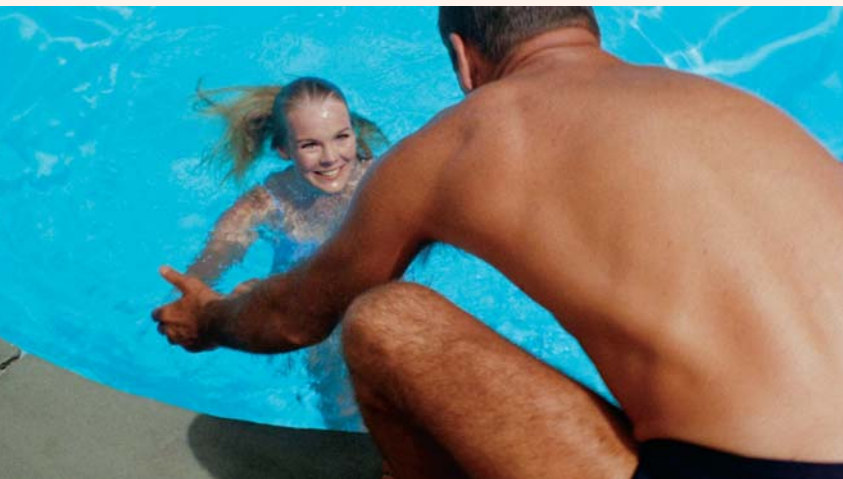


messages inspirants par une population désespérée et crédule, génère un malaise assez persistant. Sans le savoir, l'éditeur Criterion a choisi le meilleur moment pour rééditer *Being There* !

Sous influence Trump, l'humour du film se teinte d'une charge inédite. Parfois, il s'agit de scènes devenues tristement familières, comme celles où Chance pose à tous les Noirs qu'il rencontre la même question parce qu'il croit qu'ils se connaissent tous. Triste souvenir d'une conférence de presse présidentielle... Mais surtout, à l'innocence absolue de Chance s'ajoute une forte dose de sociopathie passive. Comment ne pas être profondément perturbé par l'indifférence absolue que le personnage éprouve envers ses semblables ? Chance n'éprouve tout simplement aucune émotion. Seule sa subsistance l'importe et il attend qu'elle lui soit procurée. En 1979, cela pouvait soutirer un léger sourire inquiet. En 2016, ce film fait froid dans le dos. – Bruno Dequen

The Swimmer de Frank Perry (1991)

NOYER LE RÊVE AMÉRICAIN



« **W**hen you talk about *The Swimmer*, will you talk about yourself? », apostrophait l’affiche originale du film de Frank Perry en 1968. D’emblée on annonçait un film qui se ferait le miroir de la société américaine de la fin des années 1960. S’il ne connut pas à sa sortie le succès d’autres films pionniers du Nouvel-Hollywood qui déboulonnaient eux aussi la bonne société WASP de l’époque, tels que *Le lauréat*, *Midnight Cowboy* ou *Easy Rider*, *The Swimmer* occupe aujourd’hui un statut culte largement mérité, en plus d’être un objet étrange et inclassable. Une réussite d’autant plus étonnante que son parcours fut semé d’embûches, le contrôle artistique de l’œuvre échappant en grande partie à ses créateurs originaux (Frank Perry ne reconnaissait la paternité que d’environ 50 % du produit fini). Après le film à petit budget *David and Lisa* (1962), et deux longs métrages pour la télévision, *Ladybug Ladybug* (1963) et *A Christmas Memory* (1966), les époux Perry – Eleanor écrivait, Frank réalisait – signaient alors leur quatrième collaboration, et malgré leur talent, leur renommée n’était pas assez grande pour imposer leur vision au studio. L’écriture du scénario, le tournage et le montage furent difficiles et humiliants pour le couple. Plusieurs scènes furent notamment retournées par Sidney Pollack, Burt Lancaster paya de sa poche une journée complète de tournage, et l’une des actrices fut même carrément remplacée.

Le film fait pourtant preuve d’une solide cohérence artistique et d’une originalité remarquable, notamment grâce à son scénario brillant adapté d’une nouvelle de John Cheever. Par un glorieux dimanche ensoleillé, Ned Merrill (Burt Lancaster), un quarantenaire charmant d’une banlieue du Connecticut, débarque en maillot de bain sur la terrasse d’un couple d’amis afin d’utiliser leur piscine. Cette visite inopinée lui donne l’idée absurde et géniale de « rentrer chez lui à la nage », en passant par toutes les piscines de ses connaissances pour se rendre à sa propre maison. Selon lui, les piscines dessinent un véritable fleuve à travers la région, qu’il baptise la « rivière Lucinda » en l’honneur de sa femme – qu’on ne verra jamais dans le film, pas plus que ses deux filles. Ned est d’abord accueilli à bras ouverts par ces voisins qui ne semblent pas l’avoir vu depuis longtemps, mais de piscine en piscine l’accueil se fait plus froid, voire hostile, et tandis qu’à l’horizon des nuages noirs s’accumulent, le statut social du héros, sa prestance, sa fière allure se dégradent à vue d’œil, jusqu’à ne laisser qu’un

être vieilli et brisé lors d’une finale poignante. Le récit laisse la place à de nombreuses interprétations, et sa grande force est de conserver l’ambiguïté jusqu’à la fin. Ned est-il un fou ou un amnésique qui a perdu tout lien avec la réalité ? Un mythomane qui veut préserver les apparences malgré sa déchéance sociale ? Un génie qui révèle les travers de sa société ? Son long trajet n’est-il qu’une métaphore du cruel chemin de la vie ? On pourrait même imaginer une lecture du film à la 6^e sens, où Ned serait en réalité mort depuis longtemps...

À l’ambivalence du scénario répond une atmosphère onirique, source autant de poésie que de malaise. Le réalisateur n’hésite pas à jouer de ralentis, de flous et de surimpositions à la limite du kitsch pour créer son ambiance de rêve (cauchemar ?) éveillé. Les paysages les plus bucoliques et les scènes les plus rieuses renferment toujours une angoisse sourde, le sentiment confus que quelque chose ne tourne pas rond. La séquence la plus oppressante est probablement celle où Ned batifole dans les champs avec son ancienne baby-sitter, pris d’un désir enfantin et vaniteux d’impressionner la jeune fille avec ses prouesses physiques. Et pourtant, le film ne porte pas de jugement sur l’immaturité de son personnage principal. Malgré les défauts et erreurs du passé de celui-ci, l’innocence, les besoins de nature et le projet fou de Ned le rendent beaucoup plus sympathique que la société bourgeoise sclérosée, matérialiste et hypocrite qui le rejette, bonne seulement à noyer son ennui dans des martinis (d’ailleurs, Ned est l’une des rares personnes du film à utiliser les piscines, qui ne sont que de pures illustrations de la réussite sociale de leurs propriétaires). Comme les deux adolescents de l’asile psychiatrique de *David and Lisa*, qui ne peuvent s’adapter aux exigences sociales du monde extérieur et préfèrent communiquer par jeu, Ned n’arrive plus à incarner et perpétuer le mensonge du rêve américain. Son drame est de continuer d’essayer. – **Charlotte Selb**

Grande-Bretagne, États-Unis, 1968. Ré. : Frank Perry. Scé. : Eleanor Perry, d’après l’œuvre de John Cheever. Ph. : David L. Quaid. Mont. : Sidney Katz, Carl Lerner, Pat Somerset. Mus. : Marvin Hamlisch. Int. : Burt Lancaster, Janet Landgard, Janice Rule, Tony Buckley, Marge Champion, Kim Hunter, Diana Muldaur, Joan Rivers. Couleur. 94 minutes.

La note bleue (1991)

d'Andrzej Zulawski

Récemment édité en Blu-ray par la compagnie nord-américaine Mondo Vision, dont le catalogue est entièrement consacré à Andrzej Zulawski, *La note bleue* est l'un des films les moins connus du réalisateur. Pourtant, son sujet laisserait présager une plus grande popularité. Retraçant la dernière journée de la longue relation amoureuse entre George Sand et Frédéric Chopin, le film est l'une des incursions du cinéaste dans les genres de la biographie et du drame historique. Aussi méticuleusement documenté que librement adapté, *La note bleue* dépeint la faune artistique entourant la célèbre écrivaine dans son domaine de Nohant : le peintre Eugène Delacroix, la chanteuse Pauline Viardot, l'écrivain Alexandre Dumas fils, le sculpteur Auguste Clésinger (futur époux de Solange Sand), et tout un groupe d'exilés polonais, dont bien entendu Chopin, joué par le pianiste Janusz Olejniczak. Les nombreuses discordes de la petite communauté, en particulier la relation tumultueuse entre Sand (Marie-France Pisier, magnifique) et sa fille Solange (Sophie Marceau, moins convaincante), trouvent ici leur apogée lors d'une journée rendue chaotique par le renvoi du personnel de maison – et, bien entendu, par les obsessions du cinéaste pour le désordre et l'hystérie. Créant de toutes pièces une idylle entre Solange Sand et Chopin pour exacerber les tensions familiales, Zulawski, qui de son propre aveu se reconnaissait dans l'exil du musicien d'origine polonaise, offre une interprétation pour le moins étonnante de Sand, personnage matérialiste et étouffant qui contrôle sa maisonnée et brime la créativité de son compagnon. Mise à part cette lecture discutable de la figure féministe et socialiste qu'était Sand, lecture qui empoisonna notoirement les relations



entre Zulawski et Pisier, *La note bleue* est probablement le film le plus surchargé de l'auteur, en comparaison duquel même son dernier *Cosmos*, un autre film choral, paraît respirer. S'appuyant sur une chorégraphie qui met en scène de six à huit personnages perpétuellement en mouvement dans quasiment chaque plan, et des dialogues baroques auxquels se mêle une musique au piano incessante pendant les 2h15 du film, Zulawski décrit un univers terriblement anxiogène, où la création ne peut advenir que dans la souffrance (Chopin, d'ailleurs, n'a plus rien composé après s'être séparé de Sand), et où la mort hante l'artiste (le compositeur, phthisique, mourra deux ans plus tard). C'est autour de ces thématiques que le film trouve ses plus belles inventions, alors que le fantastique s'introduit dans la biographie. Des créatures fantomatiques sur échasses et d'étranges marionnettes, miroirs des vivants, donnent un ton sépulcral au récit, tout en créant un ballet visuel surréaliste véritablement inspiré. – **Charlotte Selb**

Border Incident (1949)

d'Anthony Mann

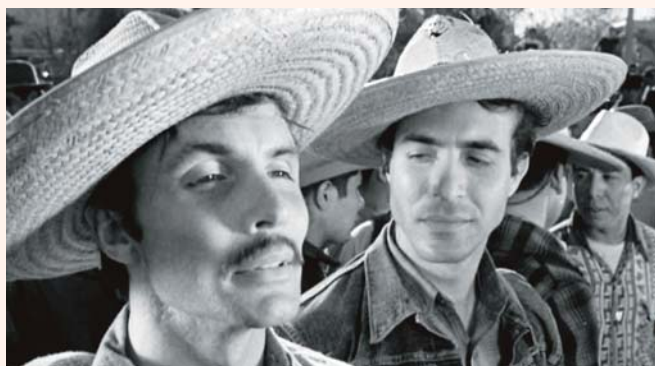
À la fin des années 1940, Anthony Mann tourne coup sur coup quatre thrillers à petit budget, avec des acteurs de second plan : leur violence impressionne. Ces films, désormais étiquetés « films noirs », marquent la fin des années d'apprentissage ; le cinéaste va désormais se consacrer prioritairement à la réalisation de grands westerns qui vont assurer sa notoriété. *Border Incident* est le dernier de ces films noirs, le plus étonnant aussi.

Le film s'ouvre sur un prologue documentaire (une presque tradition du genre) : le commentaire décrit la vallée californienne, ses cultures maraîchères et leur importance pour l'alimentation du pays ; il insiste aussi sur le rôle essentiel des ouvriers saisonniers mexicains sans lesquels toute cette richesse alimentaire ne se rendrait jamais dans les foyers américains. Le décor est bien planté : on peut donc y installer une intrigue policière à travers laquelle le film va nous parler des travailleurs dûment autorisés à traverser la frontière mexicano-américaine et ceux qui remettent leur sort dans les mains de passeurs qui, de part et d'autre de cette frontière, fournissent une main-d'œuvre sous-payée, parce que sans papiers, aux grands fermiers californiens.

Si Mann se plie aux lois du genre en ordonnant son récit autour du personnage d'un policier mexicain (le pâlot Ricardo Montalban) qui se prétend un ouvrier agricole afin de mettre à jour le trafic des passeurs, son film opte clairement pour le mode descriptif : peu de moments de suspense, peu d'actions spectaculaires, il suffit de décrire le fonctionnement de cette sinistre entreprise pour en démontrer le caractère tragique. Et s'il y a des truands

mexicains qui n'hésitent pas à tuer les ouvriers qui rentrent au pays pour leur voler leurs dollars durement acquis, s'il y a des « associés » mexicains qui préparent les convois qui partent de la petite ville frontalière, les vrais truands, ce sont les Américains qui ont bâti le réseau qui sert si bien les grands fermiers et leur permet de décupler leurs profits...

Anthony Mann, avec son savoir-faire déjà remarquable, n'a pas besoin d'insister, d'en remettre : le ton délibérément retenu de son film dit tout. Même Donald Trump pourrait comprendre que les États-Unis ont besoin de ces ouvriers mexicains, ces « violeurs, vendeurs de drogue, et bandits en tous genres ». – **Robert Daudelin**



Parents (1989)

de Bob Balaban

Couple parfait dans la quarantaine, Nick et Lily Laemle emménagent avec leur petit garçon Michael dans une banlieue américaine typique des années 1950. Pâle, maigrichon et introverti, l'enfant se fond assez mal dans son nouvel environnement rutilant, et ne partage pas le bonheur et l'enthousiasme constants de ses parents... notamment quand il s'agit de se mettre à table. Perturbé autant par les énormes plats de viande engloutis chaque soir par les Laemle que par leurs ébats surpris une nuit, Michael fait d'horribles cauchemars et commence à soupçonner ses parents de cannibalisme. Ses suspicions sont-elles fondées, ou simplement le fruit d'une imagination dérangée ? Réalisé par l'acteur Bob Balaban et tourné à Toronto, *Parents*, comme bien des films des années 1980, revisite l'esthétique colorée des années 1950 et y introduit un sens du malaise à la *Blue Velvet* (Angelo Badalamenti a d'ailleurs contribué à la bande originale). Mais là où Lynch explorait la perte de l'innocence, Balaban ancre résolument son film dans le monde de l'enfance, avec ses incompréhensions et ses terreurs inexplicables. C'est à travers les yeux de Michael que se révèlent la fausseté du rêve américain et l'oppression de la cellule familiale. La mise en scène brillante (à laquelle contribua le directeur photo de *Hellraiser* et *Nightbreed*, Robin Vidgeon) nous montre la vie à hauteur d'enfant, par des angles de prise de vue originaux et des travellings étonnants. Rien n'y est plus terrifiant que la toute-puissance paternelle, entre sévérité et fausse bienveillance, incarnée ici par un Randy Quaid qui fait véritablement froid dans le dos. Certes, *Parents* est une comédie d'horreur, et le



kitsch fétichiste des décors, le *camp* des dialogues et la musique cocktail rétro font inmanquablement sourire ; mais l'adulte rit jaune, et l'enfant en nous a le sang glacé. Petit à petit, Balaban fait glisser ce qui s'annonçait comme le charme d'une publicité démodée vers l'horreur pure, notamment par une utilisation ingénieuse des couleurs : dans les décors clinquants, le rouge vif prend une signification de plus en plus chargée, jusqu'à occuper tout l'écran lors de séquences de cauchemar qui méritent à elles seules qu'on s'attarde à ce petit film américano-canadien. – **Charlotte Selb**

The Woods are Wet (1973)

de Tatsumi Kumashiro

Poursuivie par la justice, Sachiko est en fuite. Quelque part entre l'Alice de Lewis Carroll et le petit chaperon rouge d'un conte macabre et vorace, la jeune femme traverse un tunnel. Elle passe de l'autre côté, pénétrant un espace interdit où les forêts ne sont pas les seules à être humides. C'est dans ce nouveau monde de perversions et de violence qu'elle ne cessera de se perdre, au sens propre comme au figuré. Nul ne l'ignore, pour tout voyage vers l'inconnu, il faut un guide. Et pour toute plongée vers l'immoralité destructrice, il faut un monstre. Ici, ce sera un couple de tenanciers d'hôtel appartenant à la vieille bourgeoisie qui, pour briser l'ennui, s'essaie joyeusement à repousser toutes les limites de la morale et de la bienséance. De même qu'à pervertir celles trop pures et trop belles qui croisent leur chemin.

Destruction, domination, excès en tous genres, politique, humour noir, provocation : Tatsumi Kumashiro bouscule ici le « Roman Porno ». En adaptant librement *Justine* du Marquis de Sade, il s'amuse à mettre en scène le malaise et la répulsion (on n'est parfois pas si loin, intellectuellement parlant, du *Salò ou les 120 journées de Sodome* de Pasolini qui sortira trois ans plus tard). Un abîme crasseux où se joue, de façon provocante et néanmoins ô combien précise et efficace, les grandes idées de la morale et de la liberté.

Tatsumi Kumashiro en voulait, à l'époque, à la censure. Il s'était fait arrêter quelques années plus tôt pour ses « débordements » érotiques. Il décide alors d'aller plus loin. De répliquer en appuyant là où ça dérange le plus, quand sexe et violence ne font plus qu'un. C'est ainsi que *The Woods are Wet* se retrouve sujet à une nouvelle attaque de la censure. Résultat : le cinéaste



choisit l'absurde et la moquerie, semant dans son film des rectangles noirs disproportionnés qui vont parfois couvrir jusqu'à la moitié de l'image. Entre l'abstraction cubiste, le jeu astucieux autour de la frustration et la pornographie expérimentale, la guerre contre la censure bat son plein.

Assurément, *The Woods are Wet* reste l'une des grandes (et belles) créations perverses (et libres) du cinéma contemporain. Un film qui cependant ne saurait aujourd'hui passer le test du « politiquement correct ». Sauf si l'on considère que les violences sur de jeunes femmes s'annulent lorsque, dans le même film, deux chasseurs se font torturer puis violer. Droits des femmes ou droits des animaux ? Faut-il choisir ? À méditer face à sa télé, seul(e), caché(e) dans son sous-sol. Loin des regards qui jugent. – **Julien Fonfrède**

Fantasia

FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS



13 JUILLET AU 2 AOÛT
MONTREAL www.fantasiafestival.com

Montréal 


CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL
60 ANS

TOURISME /
MONTRÉAL


BC
TQ
MONTREAL

TELEFILM
CANADA

Québec 



LA FÊTE DU
CINÉMA
12 ET 13 MAI 2017

CINEMATHEQUE.QC.CA - MÉTRO BERRI-UQAM