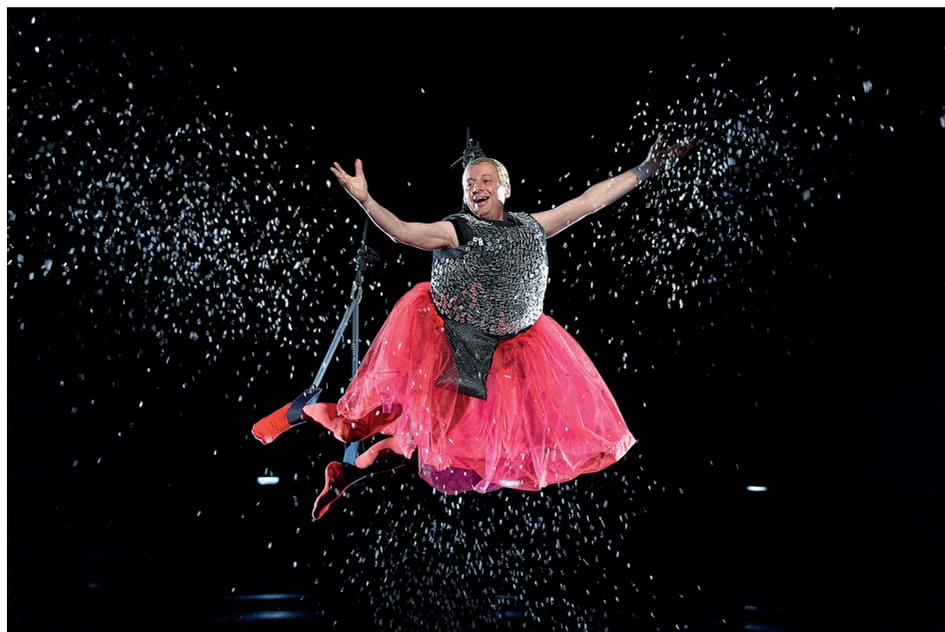


ATA LA

N° 20

2019

Apprendre par le théâtre



Cultures et sciences humaines

Illustration de couverture :
© Pierre GROBOIS 2008
Pascal Collin (la fée)
Le songe d'une nuit d'été/Ateliers Berthier
Odéon Théâtre de l'Europe, 09/11/2008

Le théâtre, la belle énigme du cinéma

Entretien avec

Arnaud Desplechin

Résumé

À travers ses films et son expérience de la mise en scène, on interroge d'abord les formes et les valeurs d'une latence ou d'une réalisation théâtrale dans le travail d'Arnaud Desplechin. Cet examen fait mesurer les détours qui, sur le terreau pourtant commun des exigences et des croisements interdisciplinaires, procèdent au cinéma à une mise en absence de la plasticité théâtrale. Pour l'acteur, il en résulte des spécificités qui affectent la valeur même de la représentation, le rapport au personnage et les voies d'un jeu émancipé. Pour le spectateur, c'est la condition d'une rééducation de la liberté de jugement, de la redécouverte de l'acteur et d'un retour aux sources de l'art cinématographique.

Mots-clés

Enfance, laboratoire, frontières, masque, humain, émancipation, Strindberg, cadre, photogénie, sexualité.

Abstract

This contribution analyzes the shapes and valences of a theatrical latency or realization in Arnaud Desplechin's work through his movies and his experience as a director. It examines the paths which, on the shared soil of interdisciplinary requirements and hybridization, lead to an absence of theatrical plasticity. For the actor, this brings out specificities which affect the very nature of representation, the relationship with the character and the means of access to an unchecked performance. For the spectator, it is the pre-requisite of a re-education of the freedom of judgement, the rediscovery of actors and a return to the origins of cinematography.

Keywords

Childhood, laboratory, frontiers, mask, human, emancipation, Strindberg, frame, photogenic, gender identification.

Dans son adresse aux comédiens de la Comédie-Française, Desplechin explique que c'est par le détour du théâtre qu'il a réussi — à sa mesure — à entrer dans la question du cinéma! « Le théâtre n'aura pas été un simple détour dans ma vie, il en aura été l'énigme. »

Arnaud Desplechin semble quitter le théâtre pour mieux y revenir, comme en témoigne la progression de sa carrière de *La Vie des morts* aux *Fantômes d'Ismaël*. Il y aurait au-delà d'une série de signes, références et accomplissement de son travail, d'*Esther Kahn* qui aborde la formation d'une actrice de cinéma sur la scène aux films jumeaux qui adaptent Bond, *Leo*, *En répétant* et *En jouant*, jusqu'à *La Forêt* et enfin la mise en scène de *Père* de Strindberg, des motifs qui parcourent son œuvre et dont l'exploration semble devoir passer par ce double rapport au cinéma et au théâtre.

Mais quel art précède l'autre ? Arnaud Desplechin a suivi une école de cinéma mais se définit comme autodidacte dans sa connaissance du théâtre : Ibsen, O'Neill, Synge et Strindberg, selon ses mots « sont les quatre qui [lui] ont appris à écrire pour le cinéma ». Chez ces quatre auteurs, on retrouve les motifs de la folie, destructrice le plus souvent, et des relations entre les hommes et les femmes. La folie est associée au masculin, au contraire du féminin qui, par ressort, construit pour survivre son émancipation. Ces thèmes qui infiltrent en profondeur l'humain exprimeraient la convergence nécessaire du cinéma et du théâtre dans l'œuvre d'Arnaud Desplechin, dans un jeu fécond de présence et d'absence.

Première partie : présence ou absence du théâtre ?

ATALA

Dans un entretien sur le site Débordements, vous formulez qu'un rapport au théâtre vous est toujours renvoyé, pouvez-vous nous expliquer comment une telle étiquette vous est arrivée. Cela commence-t-il par les acteurs de votre premier long-métrage qui venaient de la troupe de l'école de Nanterre ?

Arnaud Desplechin

Je ne sais pas d'où ça m'est venu, cette étiquette de « c'est comme au théâtre ». Est-ce parce que certains de mes acteurs venaient de Nanterre, ou que d'autres acteurs étaient comédiens ? Je pense à celui qui joue le père dans *La vie des morts*, Bernard Ballet, qui est un comédien très réputé. Aujourd'hui, je pense que c'est parce que dans mes films les personnages se disent des choses singulières.

Depuis *La vie des morts*, tout ce qui est parole quotidienne, j'ai essayé de l'enlever. J'ai essayé de supprimer ce que j'appelle les « *small talks* », où les gens disent : « Ça va ? », « Tu veux une tasse de café ? » J'ai essayé me passer de ça, et de filmer la parole où un personnage se surprend à savoir quelque chose de lui-même quand il parle, et de découvrir quelque chose de lui-même quand il parle. J'ai essayé de collectionner des moments de parole unique, qui n'arrivent qu'une fois dans la vie. Il me semble que c'est le cinéma que j'aime, comme l'irré-médiable chez Strindberg, où tout d'un coup, une parole, on ne s'en remet pas. Tout d'un coup un effet de vérité s'est fait par le dialogue. C'est ça que les spectateurs m'ont renvoyé en disant : « C'est comme au théâtre. » C'est comme au théâtre, parce qu'au cinéma selon eux c'est comme dans la vie, c'est une collection de moments banals. Mais moi je trouvais que non. Je trouvais que le cinéma, c'était une collection de moments singuliers.

Pourtant, il y a un moment théâtral dans *La vie des morts*, où les personnages se surprennent parfois à dire des choses qu'ils ne comprennent pas eux-mêmes. Ou bien ils commencent à se comprendre, ou bien ils ne se comprennent plus. Là, c'est la récitation du Baudelaire — c'est un rituel familial, où tous les enfants ont appris ce poème quand ils étaient enfants. Les voilà maintenant trentenaires et ils se récitent le poème de Baudelaire ; par-là, d'un coup, ils retrouvent un sens de la collectivité, un *truc* d'émotion par rapport à leur enfance, quelque chose qu'ils partagent.

En même temps, chaque façon d'apparaître des acteurs est singulière, puisqu'ils se passent les verres l'un à l'autre. Chaque acteur le joue avec le savoir du jeu qu'il a, qui est le sien, qui est singulier. Je pense en particulier à Emmanuel Salinger qui termine le texte, qui, lui, n'est pas acteur quand je le filme sur *La vie des morts*. Il est de la dernière promotion de l'IDHEC, comme réalisateur. C'est Laurence Côte qui lui passe la parole. Elle, elle vient de chez Rivette : alors, est-ce qu'elle vient du théâtre, ou est-ce qu'elle vient purement du cinéma, puisque plus tard, elle jouera à l'Odéon avec Chéreau ? Mais c'est une actrice de cinéma. Il y a Éric Bonicatto qui joue, qui, lui, vient du cours Florent... Voilà, tous les acteurs jouent d'une manière différente. Ils ne savent pas en quoi ils disent la vérité en disant ce poème de Baudelaire, ils disent la vérité de la situation qu'ils sont en train de traverser, sur un texte qu'ils ne comprennent pas. Les gens peuvent trouver cette scène théâtrale, moi je trouve ça profondément cinématographique. Je commence donc, sur mes premiers films, avec un malentendu, puisque ce que moi j'appelle « cinéma », les spectateurs peuvent le recevoir comme du théâtre.

ATALA

Même si vous avez choisi le cinéma, votre carrière témoigne d'allées et venues entre le théâtre et le cinéma, avec des films comme Esther Kahn qui a pour sujet la formation d'une actrice de théâtre, Leo qui adapte Dans la compagnie des hommes d'Edward Bond, votre téléfilm La Forêt d'Alexandre Ostrovski, et enfin votre mise en scène de Père à la Comédie-Française, qui laisseraient comprendre que le théâtre n'est jamais très loin de vous. Comment expliquez-vous cette présence insistante et toujours renforcée du théâtre dans votre travail ?

A. D.

Eh bien, je ne me l'explique pas. Je vois des anecdotes qui peuvent jalonnent mon trajet. Une des anecdotes — comme j'avais l'occasion de le dire dans mon adresse aux acteurs du Français avant la mise en scène

de *Père* — est que je suis sorti de l'école de cinéma avec un sentiment d'échec, c'est-à-dire que je ne voyais plus la mise en scène dans les films que j'aimais à regarder. Je voyais à l'époque, je ne sais pas, trois, quatre films au cinéma par semaine, et je n'arrivais plus à repérer la mise en scène. C'est en allant au théâtre que j'ai commencé à repérer le geste de la mise en scène. J'étais tellement fétichiste du cinéma que je n'arrivais plus à voir. Je voyais les détails, mais je ne voyais plus la force, ou la voix singulière, ce qui faisait le travail de l'auteur. Au cinéma, il y a tellement de choses à regarder, et je regardais le montage, l'image, la lumière, les cadres, les trucages, tout ça, et je n'arrivais plus à repérer simplement ce mystère du geste de la mise en scène.

Je revenais très souvent au texte d'André Bazin *Théâtre et cinéma*, dans ses écrits, qui sont publiés aux éditions du Cerf. Ce texte était un texte séminal pour moi... Il y a une autre anecdote, un truc que je ne racontais pas aux acteurs du Français. J'avais un camarade à l'école de cinéma, Pierre Hanau, qui partageait un peu les mêmes préoccupations que moi, il a écrit une mise en scène de théâtre, qu'il avait offerte à une actrice du conservatoire, Isabelle Jannier, elle-même devenait metteuse en scène. J'ai donc suivi la mise en scène de cette première pièce pour apprendre ce que j'avais raté à l'école du cinéma, la question de l'acteur. Cette question était chimiquement plus pure, pour moi, au théâtre qu'au cinéma. J'y allais en me disant : « Je continue mes études en accompagnant cet ami, Pierre Hanau, aux répétitions de son texte, en écoutant, en regardant, en pensant avec le dépôt du temps. » Je me disais « ce n'est pas comme ça qu'il faut faire », et le lendemain je me disais : « Mais si, bien sûr, c'est comme ça qu'il fallait faire, parce qu'elle a laissé le temps mûrir ! » J'ai appris quelque chose comme une gestion du temps.

J'allais voir le cinéma aussi. À l'époque il était pris — il l'est encore, mais je m'en suis débarrassé — par ce qui pour moi semblait une gangue réaliste dans laquelle je ne me retrouvais pas. Principalement, le maître était Pialat, le maître de la parole banale, du petit instant volé, des choses comme ça, de la parole triviale, tout ça c'était un cinéma qui ne m'intéressait pas. Sûrement, je m'en suis rendu compte après coup. Ma cinéphilie est notoire, elle est connue, elle est principalement américaine, et les metteurs en scène de cinéma américain, qui comptaient pour moi venaient tous du théâtre.

À part Coppola — qui en est une exception, n'ayant pas dirigé au théâtre mais faisant ses mises en scène un peu comme au théâtre —, je ne parle pas du Nouvel Hollywood, je parle de la génération d'avant,

et puis de la génération d'encore avant. Ces allers-retours entre théâtre et cinéma, c'est ça qui pour moi était la signature d'Hollywood. Et donc, du coup, c'est peut-être aussi par cinéphilie que je me suis rendu compte qu'en fait, quand je disais que j'apprenais à écrire en lisant des pièces, c'est parce que tous les grands réalisateurs américains n'ont pas arrêté de prendre des pièces de théâtre et de les adapter, de les transformer pour faire des films. C'est le principe, le dialogue entre Broadway et Los Angeles, de part et d'autre du continent.

Mais cela me reste obscur. Pourquoi j'ai été emballé par le *Hamlet* de Chéreau ? Parce qu'il proposait des images que le cinéma de Pialat ne pouvait pas me proposer. Une expressivité du jeu que le cinéma de Pialat ne me proposait pas. Et puis, je voyais mieux sur une scène comment on fait entrer quelqu'un dans le champ, sortir du cadre et tout ça. Du coup, j'ai commencé à aller voir des pièces de Bruck, des pièces de Françon, des pièces de Vitez... la liste est vraiment longue. J'avais vraiment l'impression d'arriver enfin à apprendre, à faire rentrer quelqu'un dans le cadre, à le faire sortir du cadre, et comment faire chanter un texte ; c'est-à-dire, pour reprendre les mots de la distinction de Barthes, pour aller par la performance vers le sens obtus et non le sens obvie, rendre un texte plus compliqué au lieu de le rendre plus simple, plus banal.

Le travail de la direction d'acteurs, je l'ai appris au théâtre. Et pourtant, le théâtre, c'était un monde que je refusais, des codes que je refusais, que j'avais refusés très tôt dans la vie et auxquels je pensais ne jamais me plier. Et puis, finalement, mon parcours m'aura conduit jusqu'au Français où j'ai fait le Strindberg, où finalement je m'y suis plié. Mais ça m'a surpris ! C'est même pour des raisons de cinéma que j'ai accepté.

C'est Éric Ruf qui me l'a proposé à la cantine. Il joue un rôle dans *Les trois souvenirs*. À la table de cantine, avant de commencer à jouer, à la table de régie, il me dit : « Est-ce que ça te dirait de faire une mise en scène, puisque je vais sans doute être administrateur ? » Je vais pour le congratuler puisque j'avais appris la nouvelle dans la nuit. Alors je lui dis : « Oui », mais comme j'aurais pu dire oui à n'importe quelle personne pour n'importe quoi, c'était juste pour qu'il joue bien dans la scène qu'on allait tourner l'après-midi. Après je me suis retrouvé au café avec lui quatre mois plus tard où il me dit : « Je te rappelle donc ton engagement, tu t'étais engagé à faire une mise en scène. » Je m'étais engagé, et là j'ai basculé. Mais vraiment, j'avais organisé ma vie pour ne jamais basculer. Et elle m'y a conduit.

ATALA

Pouvez-vous aussi peut-être rappeler pour chacun de ces films comment vous avez pensé le croisement cinéma/théâtre, et comment pour Père vous avez pu vous inspirer de ces différentes expériences de théâtre au cinéma ?

A. D.

Non, ce n'est pas vraiment cela. Sur *Père*, une seule chose m'a aidé — je vais revenir ensuite sur les films d'avant — c'est que je savais, surtout venant au Français (cela aurait peut-être été différent en venant dans un autre théâtre), qu'il fallait que je trouve quelque chose que je puisse offrir aux acteurs qui étaient plus calés que moi. « Qu'est-ce que je peux leur offrir, eux qui ont une vie de théâtre derrière eux ? C'est leur théâtre à eux, c'est leur troupe, ce n'est pas un théâtre qui appartient au metteur en scène, c'est un théâtre qui appartient aux acteurs, et ils sont calés. » J'allais travailler avec Anne Kessler, qui avait elle-même monté du Strindberg à la Comédie-Française. Je travaillais avec Martine Chevalier, qui était l'élève de Vitez. J'étais très impressionné par tous ces gens.

Les codes du théâtre, je ne les connais pas, je n'ai pas grandi dedans. Je tiens qu'il est très facile de faire un film, comme le dit Chabrol. N'importe qui peut faire un film, ça prend deux jours pour apprendre comment faire un film. C'est technique, il faut juste apprendre la règle de l'axe, un enfant peut faire un film. Je ne dis pas qu'un enfant peut faire douze films, mais il peut très bien faire un chef-d'œuvre. Au théâtre, je crois que ce n'est pas du tout le cas. J'ai le souvenir d'avoir vu une mise en scène de Claude Régy avec l'acteur Quentin Châtelain, et j'ai été frappé par le fait que tout à coup il y avait Quentin Châtelain qui était en scène, et la seconde d'avant il n'y était pas, il parlait avec cette voix tellement étrange, cet accent tellement singulier qu'il a, puis le texte s'arrêtait, et voilà qu'il n'était plus en scène. Et il y a aussi cette façon de faire entrer et sortir quelqu'un de scène. Regardant un spectacle de Régy, quelqu'un que j'admire énormément, je me disais : « Ça, il faut une vie pour savoir faire ça. Pour savoir demander à quelqu'un de rentrer, de se mettre et de commencer à parler, il faut une vie. » Au cinéma, il ne faut pas une vie pour faire rentrer quelqu'un dans le champ. Il faut cinq minutes, cinq minutes et on sait le faire.

Je me suis donc dit qu'il y avait une chose que moi j'avais et qu'eux n'avaient pas, et qui est vraie et qui est ma vie, c'est Bergman. Or *Père* est une pièce qui n'a pas arrêté d'influencer, de marquer, de rythmer les films de Bergman. Je pouvais leur transmettre le savoir cinéphilique que

j'ai du cinéma de Bergman et de son rapport à Strindberg. Par ce savoir de cinéma, par Bergman, j'ai pu franchir, dépasser cette crise de légitimité que je ressens, et donc arriver au Français dans un rapport honnête avec les acteurs, et leur dire : « Voilà, je n'ai pas cette vie de théâtre qui m'autoriserait à vous parler, mais j'ai une vie de cinéma qui, peut-être, vous aidera à faire un meilleur Strindberg qu'habituellement. »

Pour la première partie de la question, le croisement *cinéma/théâtre* dans les films, c'est vraiment au cas par cas, et peut-être, oui, ils dessinent tous mes rapports avec le théâtre.

Prenons *Esther Kahn* en 2000. C'était l'adaptation au cinéma d'une nouvelle de Simons qui raconte l'histoire d'une jeune fille juive et actrice de théâtre. Plusieurs questions se sont posées pour le croisement entre théâtre et cinéma. Tout d'abord, le choix de l'actrice. Je n'avais pas envie de filmer une actrice de cinéma, et en plus je ne savais pas le faire. C'était trop proche de moi, il fallait une distance, il fallait le théâtre. Ensuite le lieu. J'ai pensé à l'Angleterre parce que c'était du théâtre populaire. Le théâtre en France est toujours resté — pour moi, dans mon imaginaire — l'apanage de la bourgeoisie. En Angleterre, encore aujourd'hui, les gens vont au théâtre à six heures et demie, en sortant du travail, puis après le théâtre, ils vont au restaurant. Dans les salles c'est très populaire, de manière très marquante. Alors pour cette jeune Esther, ce fut évident, l'Angleterre était le bon pays. Du coup, aussi, j'ai situé le film juste avant la naissance du cinéma. Ainsi, comme elle n'a pas encore vu de film, elle ne peut pas désirer devenir actrice de cinéma. Il fallait cette impossibilité, j'ai donc gardé l'ancrage théâtral de la nouvelle tel que l'avait défini Simons pour le personnage. Il me fallait repartir en même temps qu'Esther de ce temps avant le cinéma.

Je me suis servi de cours, un peu, de plusieurs types de cours que j'avais, mais entre autres de cours de vitesse, de cours d'acteurs publiés chez P.O.L que j'avais lus, de Stanislavski que j'avais lu aussi, tous devaient me préparer au cinéma. Évidemment je décalais un savoir. Évidemment, j'avais déjà ce savoir du cinéma. J'avais lu par le passé ces textes de théâtre pour fabriquer des films parce qu'ils étaient séminaux aux acteurs et les avaient influencés grandement. Et voilà que je pouvais plus m'en servir de cette façon. Je devais faire retourner ces textes à leurs origines, c'est-à-dire au théâtre. Si le rapport au théâtre a été biaisé dans *Esther Kahn*, c'était pour éviter de me retrouver à filmer un plateau de cinéma. C'était un détour plus qu'autre chose. Même si, comme je vous disais, je n'y connaissais pas grand-chose, au théâtre.

Si, il y avait une chose quand même que je connaissais, la pièce d'Ibsen qui est montée à la fin du film. J'avais été très précautionneux, je disais que je ne voulais pas mettre en scène Ibsen, que ce n'était pas mon travail. J'ai un point de vue moral très strict dessus. J'avais embauché un metteur en scène de théâtre, Ramin Gray, qui joue le narrateur, la voix *off* dans la version originale. Ramin Gray mettait donc en scène le Ibsen, et moi j'arrivais après. Je changeais juste quelques petits trucs, pour l'adaptation au cinéma. Mais je ne voulais pas créer *un* spectacle de théâtre.

Après, plus tard, j'ai vu la pièce de Bond, *Dans la Compagnie des hommes*, dans la première mise en scène d'Alain Françon au Théâtre de la ville. Elle m'avait stupéfié par sa violence ; sa véhémence politique aussi me plaisait beaucoup. Comme elle fait partie de ces pièces sur les marchands d'armes, très engagées, et comme j'étais frappé par le fait que j'habitais le deuxième pays marchand d'armes au monde, cela me plaisait de parler de mon pays, mais à travers un texte poétique. Une fois de plus, je ne pouvais pas parler à travers un film de dénonciation, ou un film à thèse. Je préférais prendre un matériel poétique. Et comme la langue de Bond l'est, je pouvais l'utiliser, la transposer.

Il m'est venu à l'idée qu'il y a quelque chose que j'adore au cinéma et qui n'existe pas au théâtre, à savoir le processus même du trajet de l'acteur vers le personnage. Je n'avais jamais fait de répétition sur mes films. Quand je rencontre les acteurs, parce qu'il faut quand même du matériel pour les rencontrer, j'écris des textes à part. J'ai par contre cette superstition que s'ils sont bons aux essais, cela va être nul quand on va le refaire et donc que ce n'est pas bien de le refaire. Au cinéma, c'est toujours une première fois qu'on fait. Au cinéma, j'ai l'impression que je m'arrête dans le nombre de prises quand, tout d'un coup, le miracle se produit : l'acteur rejoint le personnage. Eh bien, ce miracle ne suffit pas au théâtre, puisqu'au théâtre il faut que cela se reproduise soir après soir. Ce trajet de l'acteur vers le rôle est pour moi absolument fascinant au cinéma, et c'est précisément ce qu'on ne voit pas dans le travail de l'acteur au théâtre. On ne le voit plus. Tout a été hyperélaboré, travaillé, répété, re-répété, digéré, et puis on voit le résultat, c'est-à-dire l'acteur nous montrant un personnage. Il me semblait qu'au cinéma, à la différence du théâtre, on voyait un processus et non le résultat. On montrait ce moment où le personnage et l'acteur coïncident, juste cette petite étincelle, ce moment où ils commencent à coïncider un peu, pas tout à fait, et c'était parfait. Comme *Dans la Compagnie des hommes* de Bond était un texte très difficile, où il fallait

répéter un peu, je savais qu'il fallait garder des petits moments comme ça, de ces répétitions que je pourrais mélanger au reste de la fiction. Je filmais donc les scènes deux fois : une fois en répétition en vidéo, et une autre fois en décor naturel. Et donc ce miracle, ce moment où, tout d'un coup, le rôle arrive à l'acteur, je pouvais le garder, l'inclure dans mon montage. Ça, c'était Léo.

Et plus tard, j'ai accepté *La Forêt*, dans la série des adaptations pour le Français, pour les mêmes raisons. Quand le texte m'apparaissait trop ampoulé, un peu passé de mode, ou trop daté, je me disais : « Je vais fractionner, je vais parfois les filmer dans une *boîte noire*, un espace abstrait où, tout d'un coup, la parole peut circuler différemment, puis après je les reprends dans un décor naturel. » Parfois je filmais la même scène dans deux décors. Je pense à la scène de rencontre entre Denis Podalydès et Michel Vuillermoz, dans *La Forêt*. On voit Michel grandiloquent dans *La forêt*, et puis voilà qu'on le retrouve sous un arbre de théâtre. Cela me permettait d'avoir des vitesses de jeu différentes, et de pouvoir, non pas les comparer, mais les mettre en dynamique. Quand on est dans un décor abstrait, ces vitesses de jeu terminent par le plus abstrait, quand on est dans la trivialité d'un décor naturel, qui nous permet de banaliser la parole, on peut sauter d'un régime de jeu à un autre régime de jeu. C'est donc en tournant d'un décor à l'autre, je crois, que les acteurs du Français ont eu bien du plaisir sur *La Forêt*. De mon côté, j'ai eu aussi un plaisir inouï à faire ce petit film. Vous voyez, ce sont donc les acteurs qui ont proposé à Éric Ruf de m'embaucher. Ils ont dit : « Lui, il est bon pour le théâtre », et c'est le talent de Ruf qui a fini par me faire basculer.

ATALA

Dans le même entretien de Débordements avec Élise Domenach, vous dites aussi que choisir le cinéma, c'est aller contre le théâtre ; pouvez-vous expliquer cette idée et dire ensuite s'il existe une méthode pour revenir par le cinéma au théâtre ?

A. D.

De méthode, je n'en vois pas. Je sais ce que votre question m'évoque. Elle m'évoque un truc. C'est un classique. J'ai commencé la mise en scène de *Père* avec grand effroi. Je n'étais vraiment pas le seul à m'être lancé : Chabrol a fait un Strindberg, *La danse des morts*, et la légende veut que ça soit épouvantable. Renoir a fini au théâtre par monter *Jules César*, je ne sais plus où, puis il a lui-même écrit une pièce de théâtre qu'il avait mise en scène à Paris. Les critiques n'étaient pas fameuses. Je crois que Rivette s'y est essayé aussi, Rohmer en a fait une, mais ces

aventures n'ont pas vraiment fructifié. Je m'étais donc dit : « C'est un classique : entre le théâtre et le cinéma, autant un chemin est autorisé, autant l'autre est interdit. »

Une fois de plus, n'importe qui peut faire un film. Bergman, qui vient du théâtre, arrive au cinéma, c'est un génie. Chéreau, je ne sais pas ce que je pense de ces films, mais enfin c'est un metteur en scène tout à fait important de cinéma, ce n'est pas contestable. *Tchekhov*, c'est le film que je préfère, *Hôtel de France*, pour moi c'est parfait, c'est un film qui m'a beaucoup, beaucoup marqué. *La Vie des morts* doit beaucoup à *Hôtel de France*. Autant ce chemin-là, du théâtre au cinéma, est autorisé, autant l'autre chemin est interdit. Si on vient du cinéma, on ne pourra jamais arriver au théâtre.

Et je me disais : « Puisque, dans mon rejet du réalisme, un de mes refuges aura été la Nouvelle Vague, qui est davantage un cinéma de l'imagination, de l'imaginaire, qu'un cinéma réaliste, je ne peux que penser à Godard et à Truffaut, chez qui je ressens intuitivement une grande horreur du fait théâtral, devant l'obscénité théâtrale. » Je sais, il y a *Le Dernier métro*, et puis *L'Agence magic* que finalement il n'aura jamais tourné, et pourtant il y a comme ça chez lui un refus très, très fort du théâtre — même si on sait que Truffaut allait voir des acteurs au théâtre. Chez Godard, il y a un aussi refus du théâtre, comme ça, très très fort. Ce sont les deux seuls de la Nouvelle Vague. Alors que Bazin allait beaucoup au théâtre, que les autres metteurs en scène s'y sont essayés un jour ou l'autre, dans le cinéma de Truffaut ou dans le cinéma de Godard, il y a un refus du théâtre qui est complet. Truffaut est mort jeune, on ne peut donc pas savoir si, un jour ou l'autre, il n'aurait pas fait une mise en scène de théâtre, cela reste à écrire, cela reste un mystère. Bon, par contre, s'il y a un moyen pour revenir au théâtre par le cinéma, je ne le sais pas. Pour *Père*, je l'ai fait de manière intuitive et non de manière savante.

Je reviens maintenant sur cette idée d'aller contre le théâtre. Il faut tout d'abord que je me remette moi-même dans les conditions dans lesquelles j'étais enfant. Il se trouve que, par l'effet du hasard, je voulais être « fabricant de films » à l'âge de 7 ans, 8 ans. J'ai vécu toute mon enfance et mon adolescence dans une grande tristesse, en pensant que je n'arriverais jamais à faire le travail que je voulais faire. Je disais « fabricant de films » parce que je ne savais pas si on disait réalisateur, metteur en scène, directeur. Je regardais le générique, je ne comprenais pas bien, je ne voyais pas bien ce qu'il faisait, le type. Sans savoir ce que c'était, je savais que c'était exactement ce que je voulais faire. À défaut,

j'avais appris un autre mot, j'avais appris un nom propre, enfin un acronyme, j'avais appris l'IDHEC. Je me souviens encore de ma fierté à 8 ans de ne pas oublier le « h » de IDHEC. Quand on me demandait d'écrire mes vœux pour un métier futur, j'écrivais : « Je veux faire l'IDHEC » avec un « h ». Je me disais : « J'ai très peu de chances, ils prennent vingt personnes par an en France, je n'y arriverai jamais. » Et donc, du coup, je m'étais dit : « Il faut que je refuse tout ce qui est fait pour les adultes, c'est-à-dire le théâtre, et je *vais pour* les arts enfantins. Je refuse tout ce qui est pour la bourgeoisie, je *vais pour* les arts populaires. » Je me disais, par superstition : « Il faut que je rejette tout ce qui correspond aux arts savants, pour pouvoir me dédier aux arts populaires. » Cette superstition m'aura suivi très longtemps. Et puis, un jour, j'ai eu moins besoin de cette superstition pour vivre, et elle est peu à peu tombée. Elle n'est pas complètement tombée, elle est un peu tombée.

ATALA

Même lorsqu'un de vos films n'explicite pas sa relation au théâtre, sa présence semble s'opérer comme un retour. On peut penser à la scène du suicide de Pierre, par exemple, dans Rois et reine, ou même à la scène de rupture dans Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle) qui se décomposerait en actes, comme vous le faites d'ailleurs en général il me semble.

A. D.

Dans *Comment je me suis disputé*, il n'y a rien de théâtral. Et pourtant, j'ai été obligé de passer par quelque chose qui ressemble au théâtre. Mais c'est de la dramaturgie américaine, pas du théâtre. C'est un truc qui ne vient pas des livres de littérature, mais qui est pris sur des films bien plus humbles, oui, sur des films très modestes. J'écris en pensant par actes. Le premier acte représente un avant la rupture, c'est un dialogue entre Paul et Esther, et déjà le couple ne va plus très bien. Puis Paul quitte Esther, et c'est la rupture. Ensuite, il y a « après la rupture », quand ils se retrouvent boulevard Richard Lenoir. Ces trois scènes interminables sont un dialogue entre un homme et une femme, elles font chacune dix pages, où à chaque fois ça s'agite, ça se dispute, ça pleure, ça crie, ça s'étreint. Donc c'est construit, oui, comme au théâtre : avant la rupture, pendant la rupture, après la rupture. Ce sont des constructions qu'on apprend au théâtre, mais parce qu'elles marchent au cinéma, elles définissent les arts du spectacle. C'est tout, ça marche.

Pour *Rois et Reine* m'avait frappé un truc encore — mais, pour l'expliquer je suis encore obligé de revenir à Pialat qui, décidément, me

hante beaucoup. J'avais cette scène, qui était terrifiante dans *Rois et Reine* où un jeune homme se suicide. C'est une femme qui se souvient comment, quand elle était plus jeune — elle était un peu peste — elle habitait avec un jeune homme, ils étaient très désargentés, et la fille ne peut pas s'empêcher de l'embêter. La voilà enceinte alors qu'ils ont 20 ans, elle ne peut pas s'empêcher d'agacer son compagnon. Et elle l'agace tant et plus que son compagnon se tue devant elle. Bon, c'était d'une violence invraisemblable, je savais que les acteurs avaient très peur de jouer la scène. Je pensais pour cette scène à un film qui pourra vous sembler très théâtral et qui pour moi est un très grand film, il s'agit de *La vie des marionnettes* où il y a un couple qui a un rapport maudit de haine et d'amour en même temps. J'ai donc essayé d'expliquer aux acteurs cette idée de leurs personnages : ils s'aiment comme des enfants, comme frère et sœur, ils ne connaissent pas encore les règles du jeu, les règles de l'amour, ils ne savent pas jouer le rôle de l'homme et de la femme, ils jouent le rôle du frère et de la sœur, de là ce côté de l'agacement qu'ils ont entre eux. Je me suis dit : « si je filme la scène, caméra à l'épaule, dans une chambre de bonne à Grenoble, ce qui est la situation dans laquelle la femme se souvient, cela va être tellement violent, tellement sordide, qu'on va condamner Nora (Emmanuelle Devos), on va condamner la femme, et on va bénir le rôle de Pierre », qui était joué par Joachim Salinger. « On ne va pas comprendre ce qui s'est passé entre cette femme trop jeune, ce garçon trop jeune, cette fébrilité, cet enfant qu'elle attend et qu'elle appréhende. » J'ai pensé à quelque chose que j'ai appelé « le laboratoire », et qui s'appelle « la boîte noire » sur *La forêt*. J'ai dit au décorateur qu'on allait filmer deux fois la scène ; la première fois les acteurs ne seraient pas prêts, il fallait donc la jouer lentement, il fallait la jouer dans un laboratoire. On allait juste amener les éléments du drame : la fenêtre, puisqu'il passe par la fenêtre, le lit, le petit bureau, où le revolver est caché et attend d'être sorti, c'est tout, et un pan de mur. Et avec ces éléments du décor, on allait filmer la scène.

Ce laboratoire, c'était un hangar dans lequel on tournait, ou un théâtre, je ne m'en souviens plus. On a disposé les éléments du drame le matin, et puis l'après-midi on a filmé avec les acteurs. Cela a tout de suite permis à Emmanuelle Devos de retrouver quelque chose avec Joachim Salinger. Comme ils étaient sur les planches d'un théâtre, la différence d'âge entre les deux, puisque c'est cette femme qui se souvient quand elle était jeune, eh bien, tout d'un coup, était absorbée par le lieu. Cela leur permettait d'avoir le même âge même s'ils étaient très différents. Je disais aux acteurs : « Je ne veux pas que vous criiez, que

vous soyez méchants, que vous fassiez du *Sturm und Drang*, ce que je veux, c'est qu'on comprenne ce qui s'est passé, que Nora l'agace parce qu'elle est anxieuse.» Et on a filmé très lentement, avec une grande douceur, jusqu'à la mort de Pierre.

Ensuite, une semaine ou quelques jours plus tard, on est allé dans une chambre de bonne. Là, on a mis le même papier peint, on a juste ajouté un ou deux pendrillons noirs dans le décor — comme ça, dans les panoramiques, parfois, on passait dans le noir —, on a mis la caméra à l'épaule, et on a rejoué le suicide de Pierre. Et là, tout d'un coup, tout devenait effectivement étriqué, renforcé par la pauvreté de ce décor trop petit. Tout devenait d'une grande violence, mais brouillonne, confuse, un peu dégradante, mais qui était bien parce que ça faisait partie de la vie. Mais attention, ce n'est qu'une partie de la vie, ce n'est pas le mot ultime de la scène. Au montage, on passait d'une scène à l'autre — je pense au mot de *scène* qu'aura utilisé Lacan : « d'une scène à l'Autre » —, et qui nous permettait, une fois de plus, de voir deux vitesses de jeu différentes. Une vitesse naturaliste, et une vitesse plus... appelons-la « théâtrale ». Mais on ne l'appelait pas le théâtre, ni « la boîte noire », on l'appelait « le laboratoire ». Dans la première scène, il s'agissait de comprendre avant de juger, et dans la deuxième scène il s'agissait, quand on refilmait en décor naturel, de capter juste le côté dégradant que peut avoir une vie désargentée d'étudiants trop jeunes et chagrins.

ATALA

Certains thèmes de votre œuvre qui infiltrent en profondeur l'humain y exprimeraient une convergence nécessaire du cinéma et du théâtre, et un aller et retour toujours renouvelé entre les deux. Ce sont les motifs de la folie, destructrice le plus souvent, et des relations entre les hommes et les femmes. La folie est associée au masculin au contraire du féminin qui par ressort construit son émancipation pour survivre. J'ai l'impression alors que c'est dans Père que se révèlent ces deux processus qui irriguent les films, mais ne vous êtes-vous pas inspiré de vos autres personnages de cinéma (Le Capitaine/Ismaël; Laura/Nora-Carlotta)?

A. D.

C'est vrai que pour l'instant — pour l'instant ! —, j'ai offert la folie comme une espèce de privilège douloureux à mes personnages masculins. Nora a peur de devenir folle dans *Rois et Reine*, mais elle ne devient pas folle. C'est ce qui la frappe quand elle lit la lettre de son père, elle se dit : « Je vais devenir folle », et pourtant, ce n'est pas ce qui lui arrive. Ce qui lui arrive, c'est qu'elle est brûlée à l'endroit de son

corps sous les vêtements où elle avait caché la lettre. Au lieu de la folie, elle est marquée par une cicatrice. Évidemment, il n'y a rien de distinctif pour les femmes ; j'aime à penser que c'est juste parce que je n'ai pas encore eu le temps de faire le portrait de personnages féminins qui deviennent fous. Ça m'arrivera, mais ça ne m'est jamais arrivé.

Pour l'émancipation féminine, c'est un motif que j'ai appris chez Stanley Cavell chez qui il y a cette idée, d'une part, que le cinéma n'est pas né avec les frères Lumière, mais avec *Une maison de poupée*, et, d'autre part, que le cinéma est né en même temps que le mouvement d'émancipation des femmes, qui est un motif important du théâtre moderne. Le cinéma est ainsi tout entier dédié à ce que le théâtre moderne aura enregistré. La machine cinéma permet de la transformer, cette émancipation des femmes, non pas en un fait sociologique, mais en un motif philosophique. Comme motif, l'émancipation est sans cesse empêchée, sans cesse reconduite, sans cesse à reconquérir, à refaire. Elle est en permanence à l'œuvre depuis la naissance du cinéma, et donc le cinéma ne peut qu'enregistrer cette émancipation qui vient parler pour l'humanité. C'est une idée que j'ai lue chez Cavell, qui m'a beaucoup marqué, et en laquelle je crois très fort.

Alors la torsion qu'on opérerait sur *Père*, c'est de prendre cette pièce dont le texte peut sembler — et il l'est ! — misogyne, et de montrer que malgré — c'est un trait frappant chez Strindberg — sa misogynie, il ne peut pas s'empêcher d'être le sismographe extrêmement sensible de l'émancipation féminine. Alors, il se débat dedans, il rue, avec colère, avec animosité, avec amertume, et pourtant il l'enregistre, il la donne à voir. Et il me semblait que cette clé, la clé de l'émancipation féminine, donnait plus la vérité à la pièce qu'une espèce de romantisme noir, misogyne, qui écraserait les deux personnages sous un jugement moral.

ATALA

Diriez-vous simplement que votre cinéma marque une absence (au sens que vous créez comme un manque, un appel de théâtre, une latence peut-être) ou une présence (au sens où vous affirmez le théâtre malgré le cinéma comme point d'expression de votre art et de l'humanité)?

A. D.

Je reviens à ce malentendu duquel je parlais lors de votre première question, le malentendu sur *La vie des morts*. Aux spectateurs qui disent : « Ah, on dirait du théâtre ! » moi je réponds : « Non, on dirait du cinéma. » J'aurais donc envie de vous répondre une absence. Quand on dit que « c'est théâtral », on parle de quelque chose qui est singulier,

bizarre. Alors, pour moi, on se trompe de mot parce que ce qui est bizarre, singulier, en fait, c'est la parole poétique, l'irruption d'une parole poétique dans le quotidien. Et cette irruption dans le quotidien c'est le propre du cinéma, cela tient au fait qu'on filme. Ce n'est pas comme au théâtre. Au théâtre, tout est un rêve. Au cinéma, vous voyez bien que c'est la réalité. Pour mes films, c'est sûr, je tourne en décor naturel, je ne tourne jamais en studio. Vous y voyez bien la trivialité de ce fauteuil, des petites griffes, de ces petits trucs, de ces machins, vous le voyez. Alors, donc, si la caméra est réglée pour un gros plan, vous voyez les rides, la fatigue d'un visage. Et, tout à coup, dans ce quotidien, arrive une parole qui vient enchanter et exacerber l'instant. Le moment se met alors à sonner d'une manière singulière, par la parole, par un geste, par un plan, une image, un paysage, un accessoire. Les accessoires, moins cependant. Des fois, je m'améliore un peu, je suis un peu meilleur sur les objets quand je trouve qu'il n'y en a pas assez dans mon film. Par exemple, chez Hitchcock, ça passe par les objets. Pour moi, cet instant qui s'exacerbe passe peut-être plus par les mots qu'on s'échange. Ce propre du cinéma, c'est ce que les gens appellent du théâtre, mais pour moi, c'est le propre du cinéma.

Deuxième partie : l'acteur, le passeur d'humanité ?

ATALA

Le statut des acteurs est différent au théâtre et au cinéma ; si, au théâtre, ce sont des acteurs de chair présents, au cinéma, ce sont des êtres souvent fragmentés, absents, pelliculaires ou numériques aujourd'hui. N'y a-t-il pas un chemin d'humanité plus grand à parcourir pour les acteurs au cinéma, faut-il davantage ou différemment les diriger ?

A. D.

Je crois que l'activité d'être acteur au théâtre et au cinéma, ça n'a rien à voir... Enfin, évidemment que ça a quelque chose à voir. Les enfants le savent, de toute façon il y a un mot (on dit un monde ?), on dit « acteur ». Cela n'a rien à voir parce que, au cinéma, n'importe quoi peut commencer à jouer. Vous jouez à côté d'un arbre, et l'arbre peut avoir plus de présence photographique que vous, il peut être meilleur que vous. Vous jouez à côté d'un chien, vous jouez à côté d'un enfant, vous jouez à côté de quelqu'un qui paraît pour la première fois à l'écran, et voilà qu'il est miraculeux, qu'il est miraculé par la caméra, et vous ne savez pas pourquoi. Cela tient à la pure présence. Tandis qu'au théâtre, il faut un savoir pour se produire en scène. Se produire au cinéma,

devant une caméra, ne requiert aucun savoir particulier. Cela ne veut pas dire que si vous avez ce savoir, vous ne pouvez plus vous produire devant une caméra. Cela veut dire que ce savoir n'est pas nécessaire pour donner une grande performance, ou donner une performance bouleversante, ou apporter une présence dérangeante. Au théâtre, vous êtes obligé d'avoir ce savoir. C'est une différence qui est évidente. Il y a d'autres différences, mais qui sont un tout petit peu plus fines.

Il y a par exemple le *blocking*, c'est-à-dire la disposition des acteurs dans l'espace et des mouvements qu'on leur demande. Au théâtre, il faut bien que cela vienne d'eux puisqu'ils vont devoir le refaire sans moi. Même si pour *Père*, j'allais souvent aux représentations pour leur donner mes notes après, mais pas toujours — je ne suis pas comme Claude Régy qui est à toutes les représentations des pièces qu'il a mises en scène — car il faut à un moment que ça puisse jouer quand je ne suis plus là, il faut bien que les gestes viennent d'eux. Tandis qu'au cinéma je suis toujours là. Je suis toujours là à les tenir par la main. Le dialogue est donc différent.

Et puis, il y a ce truc aussi au théâtre : comme on ne filme pas, on perd des choses qui arrivent. C'était très douloureux sur *Père* quand je me rendais compte qu'il fallait travailler une réplique — comme on fait au cinéma — et je voyais des miracles se passer tous les jours : une réplique qui semblait terne, qui semblait un détail, enfin on arrivait à lui conférer une signification, enfin on arrivait à la nourrir de ses raisons — « Pourquoi il dit ça, pourquoi il dit cette réplique ? c'est juste banal, c'est juste entre deux points » —, et tout d'un coup on arrivait à la faire chanter. Tout d'un coup, c'était miraculeux, il y avait une répétition où l'idée de la réplique apparaissait. Et, le soir en rentrant chez moi, je me rendais compte que je ne l'avais pas filmée, c'est-à-dire que ce moment-là je ne pourrais pas le montrer aux spectateurs. Il faut donc en faire son deuil, le remplacer par autre chose, là est un savoir de théâtre. Au cinéma, on collecte tous ces instants miraculeux, on les monte et on vous les montre après. C'est un peu un *best-of* de l'acteur dans les moments où il est le mieux. Au théâtre, on ne peut pas faire comme ça, parce qu'on n'enregistre pas. Une fois qu'on a trouvé ça, il faut que l'acteur trouve quelque chose qu'il pourra jouer à nouveau, et à nouveau, sans moi. Il y a donc tout un travail à faire. Il faut accepter de perdre ce moment miraculeux et accepter de remplacer ce miracle par un labeur, par un savoir. Par un labeur ou un savoir, de théâtre.

Et enfin, même si *Père*, justement, qui est une pièce écrite sur la différence des sexes et la guerre entre les sexes, est traversée par cette

question de la différence sexuelle, il me semble qu'au théâtre, je vois apparaître des êtres humains. Qu'homme et femme y sont avant tout des êtres humains qu'on voit en scène. Ce qui ne m'apparaît pas du tout au cinéma. Il me semble qu'au cinéma le métier d'être un homme et de se faire filmer par une caméra n'a rien à voir avec le métier d'être une femme et de se laisser filmer par une caméra. Je prendrai un petit exemple de ma pratique, et une petite théorie. Le petit exemple concerne les castings ou des trucs comme ça, voilà vous filmez en documentaire cinquante filles, vous leur dites à toutes : « T'es jamais apparue au cinéma, est-ce que ça te dirait de jouer au cinéma ? » Et alors, vous filmez les visages, les petites paroles, etc. Eh bien, parmi ces cinquante personnes, il y en aura quand même trente qui seront intéressantes. Vingt autres n'auront pas ce truc qui apparaît sur l'écran, qui imprime la cassette numérique, ou la pellicule. Mais il apparaîtra pour les autres. Eh bien trente personnes pour qui quelque chose apparaît, c'est une proportion énorme — ensuite on est curieux, on a envie d'en savoir plus sur la personne qui est filmée. Parce qu'il y a eu à ce moment une espèce de miracle — quand je vous dis que la caméra accompagne l'émancipation des femmes — une sorte de contrat entre la caméra et la féminité. Si je reprends la même expérience mais avec des garçons, ce ne sera pas la même chose. Eh bien si vous filmez cinquante garçons, il y en aura cinq d'intéressants et quarante-cinq qui n'auront pas le truc. C'est beaucoup plus difficile d'apparaître à l'écran quand on est un homme que quand on est une femme. Du moins, il me semble, c'est dans mon regard de spectateur. Je ne dis pas que je tiens une véritable solution à ce sujet, c'est juste ma façon de regarder.

Ma théorie pour expliquer ce rapport au cinéma que j'ai, c'est que le cinéma filme la différence sexuelle. C'est-à-dire qu'il filme l'homme, un homme, pas l'homme, mais un homme, en tant qu'il n'a pas le phallus, en tant qu'il est castré. Le cinéma enregistre donc de la castration. C'est alors très difficile, quand vous êtes un homme, de vous laisser filmer castré. Il arrive à l'homme une forme d'incomplétude qui est très difficile à filmer, à transformer à l'écran en objet cinématographique. Quand vous êtes un homme et que vous êtes filmé, vous devez faire un travail sur vous-même, vous devez savoir vous moquer de vous-même, vous devez savoir déjouer l'attente du spectateur. Au contraire, une femme, elle, peut se faire filmer, en tant qu'elle est le phallus. Je ne dis pas qu'elle n'est que cela, c'est une théorie, attention : la femme n'a pas le phallus mais elle l'incarne. Marlène Dietrich, Marilyn Monroe, etc. : le mystère de la féminité, ce n'est pas du tout le mystère du féminin,

c'est qu'elle peut incarner ce qu'elle n'a pas. Et c'est l'autre, le garçon, qui est la politesse, qui s'excuse de ce qu'il n'a pas, à l'écran. Avec la femme, filmée à l'écran, on peut filmer l'arrogance d'incarner l'objet manquant. C'est la théorie, la seule théorie rationnelle, enfin totalement irrationnelle, que j'ai trouvée pour arriver à dénouer ce rapport ambigu que j'ai avec la question de la sexuation au cinéma.

ATALA

N'empruntez-vous pas aussi la troisième voie inhumaine que Philip Roth propose pour son marionnettiste Sabbath, j'y pense notamment par rapport au spectacle d'ombres chinoises qui ouvre un Conte de Noël : « Avec les marionnettes, on n'avait jamais besoin de séparer l'acteur du rôle. Il n'y avait rien de faux ou d'artificiel avec les marionnettes, elles n'étaient pas non plus des "métaphores" qui remplaçaient les êtres humains. Elles étaient ce qu'elles étaient, et personne n'avait de souci à se faire, les marionnettes ne disparaissaient pas de la surface de la terre¹. »

A. D.

Non, je pense que les acteurs sont des êtres humains. Mais ce qu'ils font me sidère, ce qu'ils font, me semble inhumain, oui. Je serais incapable d'être acteur, de me laisser filmer. S'il y a deux caméras, là, je ne sais pas le faire. C'est inhumain, et pourtant c'est le propre de l'humain d'avoir cet abandon-là. Je ne sais pas comment des hommes ou des femmes peuvent trouver cette énergie, cette générosité, cet orgueil ou cette folie en eux, de jouer, mais c'est quelque chose que je trouve extrêmement humain.

ATALA

Pour Stanley Cavell, le cinéma subvertit « certaines priorités enracinées au théâtre, à savoir qu'au cinéma il y a dans le jeu de l'acteur un ascendant naturel de l'acteur sur le personnage² ». Je pense alors à Esther dans Esther Kahn qui incarnerait cette subversion. Est-ce que cela pourrait expliquer votre choix du cinéma ?

A. D.

Bien sûr. Évidemment, en France c'est un tout petit peu caché par la théorie des auteurs, on va voir un film de tel metteur en scène ou de tel autre. Mais, quand vous êtes enfant, vous savez bien que vous allez voir un film de Jean Gabin. Vous dites un film « de », un film « de »

1. ROTH (Philippe), *Le théâtre de Sabbath*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 41-42.

2. CAVELL (Stanley), « Artistes et voleurs » dans *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1993, p. 55.

Marilyn Monroe. C'est ça qui vous semble apparaître à l'écran. Je vais prendre l'exemple d'un film qui n'est pas forcément un chef-d'œuvre : le *Macbeth* de Justin Kurzel (2015) avec Marion Cotillard. Ce n'est pas vraiment vrai que vous allez voir *Macbeth*, vous allez voir Marion Cotillard. Ce qu'elle fait quand elle joue Lady Macbeth. Est-ce qu'elle va avoir le bon accent, est-ce qu'elle ne va pas l'avoir, est-ce qu'elle va faire très méchante, est-ce qu'elle va faire très peur, est-ce qu'elle va être très cruelle ? Vous allez voir ce qui arrive à Marion Cotillard, vous n'allez pas voir Lady Macbeth. Vous n'allez pas demander à l'actrice : « Pousse-toi pour me laisser voir le personnage ! » alors qu'au théâtre, ce qui serait exaspérant, c'est un acteur qui viendrait cacher son personnage.

Au cinéma, vous venez apercevoir le miracle de ces types de caractère, de ces façons d'être au monde, que chaque acteur arrive à incarner. Chaque acteur incarne ce vertige. Les grands acteurs arrivent à devenir des mythes, à devenir des types. La liste est longue dans le cinéma classique, elle est répertoriée par Cavell. L'actrice Irene Dunne est elle-même une façon d'être au monde, une possibilité de l'être humain. Quand vous la voyez, vous reconnaissez cette possibilité de l'être humain, qui s'appelle Irene Dunne, vous la reconnaissez de film en film. Son type de sens de l'humour, sa modestie, son arrogance, son insolence, son côté sexy, sa rapidité, son intelligence, voilà : ça s'appelle du Irene Dunne. Vous allez reconnaître ça, et ça vous rassure, c'est comme une possibilité de vous-même, sur ce que vous-même vous pouvez devenir dans la vie de tous les jours. Et vous allez au cinéma pour voir cette possibilité de l'être humain.

ATALA

Votre cinéma me semble être profondément un cinéma d'acteur, fait pour les acteurs et où le réalisateur surprésent s'efface et avance masqué, devenant fantôme — de sorte que, dans Les Fantômes d'Ismaël, le larvatus prodeo d'Ismaël Vuillard serait une devise autobiographique. Un peu comme le théâtre finalement : se définit-il alors aussi par le temps de la préparation ? Je pense notamment au temps préparatoire des répétitions que vous mettez en scène dans Léo, en jouant et en répétant « dans la compagnie des hommes » : lors de cette préparation, qui apprivoise qui ?

A. D.

Ce n'est vraiment pas le même lieu. Très rapidement, je vais répondre avec une anecdote. Quand je suis arrivé au Français pour faire la mise en scène du Strindberg, il y avait un collègue qui faisait une mise en scène juste avant moi, et qui était en fin de répétition — il y a

toujours des spectacles qui tournent, qui sont en train de se monter, etc. On disait à la cantine du Français que ça ne se passait pas bien. Forcément, je me suis demandé : « C'est quoi pas bien ? » Alors voilà l'histoire. Pendant les répétitions lors des premiers jours de mise en scène avec les acteurs du Français, qui pouvaient être des têtes de cochon, le metteur en scène avait démerité. Il avait dit à un acteur : « Sur cette réplique, je pense que ce ne serait pas mal que tu te lèves et que tu viennes t'asseoir dans ce fauteuil. » L'acteur avait alors regardé le metteur en scène dans les yeux, et avait dit : « Mon personnage ne se lève pas dans cette réplique et ne va pas s'asseoir dans le fauteuil. – Ah oui ? C'est-à-dire que je pensais que tu allais te lever et t'asseoir dans ce fauteuil. – Ah non ! je t'assure, mon personnage ne va pas se lever sur cette réplique, il va rester assis. » Et là, vous faites comment ? C'est fini, il n'y a plus de spectacle, il n'y a plus de jeu possible. Je me disais : « Mon dieu, ça va m'arriver, ça va être terrible. » Alors, qui a merdé des deux ? Dans l'anecdote, celui qui a l'air du monstre, c'est l'acteur. Mais peut-être que le metteur en scène a merdé avant, et que sa parole n'était plus audible pour l'acteur. On ne sait pas bien ce qui s'est passé.

Ce peut être un lieu de conflit terrible. Il ne me semble pas alors que cela puisse arriver sur un plateau de cinéma. Sur un plateau de cinéma se jouent d'autres codes. Par exemple, comme je vous le disais, le *blocking*, la disposition des acteurs dans l'espace, doit venir d'un dialogue. Au cinéma, je ne sais pas comment font les autres réalisateurs, mais moi je fais tout. Je montre à l'acteur, je lui dis : « Voilà, tu fais comme ça. » Jusqu'à maintenant, tous les acteurs ont été contents quand je leur proposais quelque chose. Évidemment, je le leur propose en leur demandant leur avis, mais ça se passe de manière plus... c'est très curieux. C'est comme si on voyait mieux le metteur en scène au cinéma, et en même temps ce n'est pas vrai, parce qu'il avance masqué. Parce que *larvatus Prodeo* (« j'avance masqué »). Dès qu'il y a une caméra, on ne voit plus que l'acteur. Il y a une espèce de conquête de l'écran qui se fait par l'acteur, qui fait que quel que soit le *blocking* que vous pouvez proposer, l'acteur prend le pouvoir sur le plan. Au théâtre, au contraire, il faut laisser les moyens à l'acteur de prendre le pouvoir sur la scène parce qu'il va jouer sans nous, je l'ai déjà expliqué. La prise de pouvoir de l'acteur au cinéma est différente, elle se fait par la photogénie. Même si le *blocking* que vous proposez à l'acteur est tout à fait aberrant, il le suivra ; mais, au bout du compte, il apparaîtra quand même et sa photogénie aura raison à l'écran. C'est en cela que la fonction

du réalisateur, loin d'être dictatoriale, est de s'effacer derrière la présence photogénique de l'acteur. C'est ce que cette question m'évoque.

Troisième partie : le théâtre comme lieu d'apprentissage

ATALA

Dans la logique pédagogique de transformation des regards, l'idée de formation même du spectateur ne s'engage-t-elle aussi pas aussi dans vos processus de création ?

A. D.

À chaque fois, j'essaie, sur le rapport au public — après je parlerai de *La forêt* —, et à chaque fois nécessairement j'échoue, de faire que le public ne juge pas les personnages. Sur *Rois et Reine*, je supplie les spectateurs de ne pas juger Nora. Et pourtant ils la jugent. Ils la jugent durement. Cela me choque, j'aimerais leur dire : « Vous la jugez durement, alors qu'un personnage masculin, vous ne l'auriez pas jugé aussi durement. » Alors si je propose cette figure de femme contradictoire, au public, c'est pour lui demander de suspendre son jugement. Les spectateurs le font, certains, mais ils ne le suspendront jamais assez à mon goût. Je sais que je leur montre une image qu'ils n'aiment pas voir, cette femme qui dit à la fin : « J'ai aimé quatre hommes, j'en ai tué deux. » Et elle ajoute : « Et j'espère que les deux autres vont me survivre. » Moi, je trouve cette phrase sublime, les autres gens trouvent cela effrayant. Je sais aussi que, quand je leur propose une/la Laura qu'on a inventée avec l'actrice Anne Kessler au Français. Je me souviens du dernier texte, quand elle dit : « Je ne voulais pas que ça arrive, mais c'est arrivé. Est-ce que je l'ai voulu ? Je n'en sais rien. Je ne crois pas que je l'ai voulu, mais même si je l'avais voulu, qu'est-ce qui... ». Et voilà qu'elle voit son mari fou, attaché, et qu'elle en est effondrée, et qu'elle dit : « Il a fallu que je me libère. » Et elle est effrayée du prix que ça a coûté. Quand je propose cette image de femme, j'ai envie de dire : « Ne la jugez pas. » Et bien sûr que le public la juge, et trouve le personnage irritant, ou contradictoire, ou déplaisant, ou grinçant, alors que moi, pas. Donc, bien sûr, je perds à chaque fois dans cette volonté pédagogique.

ATALA

À propos d'Esther Kahn, le film déploie le malentendu entre Esther (dont le nom fait aussi clin d'œil aux pensionnaires de Mme de Maintenon et à son moment racinien ?), spectatrice exclusive dont la vie ne prend sens que par le passage à la scène, et le public, masse qui semble, elle,

incapable d'un abandon total de ses aliénations sociales, morales, économiques, etc. : le « gros public » d'Esther Kahn ne serait-il pas en fait un public de cinéma ? Les deux n'auraient-ils pas vocation à se distinguer dans leur capacité à l'enracinement collectif ?

A. D.

Le public au théâtre est différent, bien sûr. Vous allez dans une file de cinéma, tout le monde baisse les yeux. Il y a alors comme une micro-expérience lorsque vous croisez quelqu'un que vous connaissez dans une file de cinéma. Entre gens bien élevés, on ne se regarde pas, on fait semblant de ne pas connaître la personne, c'est très embarrassant. Quand on va au cinéma, c'est comme chez le médecin, on ne veut pas croiser quelqu'un qu'on connaît. Quand on va au théâtre, c'est tout le contraire. C'est un lieu de sociabilisation. Les gens lèvent la tête, ils se regardent, ils se reconnaissent les uns les autres, ils aiment bien être ensemble. Vous allez au cinéma pour être tout seul, puisque vous êtes dans le noir, protégé, et vous allez au théâtre pour être ensemble. Ce n'est donc pas le même public. Dans *Esther Kahn*, il y a différents publics. Il y a le public dont elle fait elle-même partie au début quand ils vont au Théâtre Yiddish, c'est un public populaire, enjoué. Et ensuite il y a le public chic qui va voir *Hedda Gabler* dont Esther ne fait pas partie, mais devant lequel elle, qui vient du peuple, va jouer. C'est une première en plus, il y a donc une hostilité de l'actrice vers le public, une défiance. C'est la première chose que m'évoque la question du public.

Quant au public de la télévision pour *La forêt*, non, pour moi c'est le même que celui de cinéma. Il y a des toutes petites choses qui diffèrent dans le spectacle qu'on fabrique, parce qu'on se dit que les gens vont arriver en cours de film, mais je n'ai pas assez travaillé à la télévision pour me faire une idée du public. Pour le théâtre, même si je n'ai fait qu'une pièce, j'ai été suffisamment au théâtre pour me faire une idée de ce qu'est s'adresser à un public de théâtre, qui n'est pas le même que le public du cinéma. Le public du Français reste cependant un public très particulier.

ATALA

Y a-t-il selon vous un/des théâtre(s) plus pertinents à former un spectateur, au sens où ils irrigueraient votre cinéma parce qu'ils peuvent refonder au sein du cinéma une autorité de mise en scène ?

A. D.

Je suis Français, donc je ne peux pas ignorer le fait qu'on est un pays de très, très grande mise en scène de théâtre. Et ça, c'est quand

même grâce au public. Ce n'est pas du tout la même manière de faire qu'à Londres, où il n'y a pas cette différence entre public et privé. Cela existe un petit peu en Angleterre, avec la *National*, mais le théâtre français, lui, est construit sur cette différence. Il y a un théâtre de mise en scène, qui est plutôt dans le public, et plutôt un théâtre de divertissement, qui est dans le privé. Il y a aussi des gens qui sont là pour faire exploser ces étiquettes, bien sûr. En ce moment, juste à côté, le *Cendrillon* de Joël Pommerat est dans le privé, les frontières n'arrêtent donc pas de bouger. Je crois que le lieu de théâtre, où le théâtre s'invente, c'est dans le théâtre de mise en scène. Ce n'est pas strictement le théâtre de la mise en scène, mais aussi celui des écrivains, des textes, celui où on invente des acteurs. La mise en scène est un masque, derrière elle arrivent les acteurs, les nouveaux auteurs et tout ce qui va avec. Je fais partie de cette culture-là, j'en étais le spectateur, j'en suis toujours le spectateur. Et j'en suis fier quand je regarde les mises en scène. Une fois de plus, je reviens à ça : le *Hamlet* de Patrice Chéreau, est-ce que c'était possible ailleurs qu'en France ? En Italie ? Alors, il y a le théâtre allemand. Mais c'est différent, ce sont des *Länder*, des régions, et le théâtre y remplace le cinéma, tandis qu'en France, le théâtre coexiste avec le cinéma. Il n'y a pas de cinéma en Allemagne. Il n'y a que le théâtre, la ville, le *Land*, tout ce micro-système. Le théâtre français fait plus penser à ce qu'il y a en Italie où ce sont des régions comme en France. Ce primat de la mise en scène, c'est quelque chose d'incroyable qui a permis l'éclosion d'un art, qu'il n'y a pas en Amérique, qu'il n'y a pas en Angleterre, qui n'existe pas dans les pays anglo-saxons.

ATALA

Au bout du compte, monter une pièce, cela revient-il à construire ou à déconstruire quelque chose ?

A. D.

C'est curieux, mais on fait une pièce, ou un film, pour essayer de mieux comprendre. Dans la scène de *Rois et Reine* qu'on a filmée dans un laboratoire, on veut comprendre quelque chose. Et, en même temps, quand on fabrique une scène — c'est ce que je vous disais sur le primat de la parole poétique —, on essaie de dire : « Les choses sont un tout petit peu plus compliquées que ça. » C'est marrant, parce qu'il y a des gens qui se servent du cinéma pour dire : « Les choses sont plus simples que ça. » Moi, je me sers du cinéma pour dire : « Les choses sont un peu plus compliquées. Regardez bien, c'est un tout petit peu plus complexe. » Et pourtant, est-ce qu'on essaie de rendre les choses

incompréhensibles ? Non. Je cherche à rendre les choses plus sensibles, mais un tout petit peu plus compliquées que ça. C'est peut-être le paradoxe fragile sur lequel je me tiens.

Conclusion

ATALA

« Le théâtre n'aura pas été un simple détour dans ma vie, il en aura été l'énigme. » Quand vous dites cela, j'ai l'impression que cette énigme ne doit pas être résolue, qu'elle est un moteur de votre travail, une énigme créatrice qui permet de relier entre elles les différentes parties de votre travail. Le théâtre permettrait finalement de complexifier le travail que vous décrivez au cinéma. Qu'en pensez-vous ?

A. D.

Le théâtre, c'est l'énigme, parce que c'est l'ancêtre. C'est très bizarre cette position, « le cinéma se tient par rapport au théâtre », parce que bien sûr que le cinéma est pour les enfants, bien sûr que le théâtre est pour les adultes. Et pourtant, le théâtre n'arrête pas d'être un art enfantin, d'être à l'enfance du cinéma, d'être l'enfant du cinéma. À l'enfance du cinéma, originellement, c'étaient des metteurs en scène de théâtre qui arrivaient... Quand le cinéma est enfantin, c'est du théâtre. Je pense au prologue de *Boudu sauvé des eaux* — c'est un petit théâtre — eh bien, c'est l'enfance du cinéma. Comme ces bouts de films muets qu'on voit parfois dans les films de Bergman, c'est l'enfance du cinéma. L'enfance du cinéma, c'est donc le théâtre, même si le théâtre reste un fait adulte. C'est ça l'énigme.

Entretien réalisé par Yola Le Caïnec, Paris, le 21 juin 2017