

Ang Lee Le récit en partage

Sylvain Lavallée

Numéro 189, décembre 2018

Cinéma et littérature : les affinités électives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89816ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavallée, S. (2018). Ang Lee : le récit en partage. *24 images*, (189), 42–47.

Ang Lee

Le récit en partage

PAR SYLVAIN LAVALLÉE



↑ Life of Pi (2012)

**Trouver sa voix
dans les mots d'un autre**

Dans le roman *L'histoire de Pi* (Yann Martel, 2001), Richard Parker est une entité littéraire au même titre que Pi Patel ou tout autre personnage, dans la mesure où il n'y a pas de différence matérielle entre un tigre semi-imaginaire comme Richard Parker et un homme comme Pi ; dans les deux cas, il s'agit d'un amalgame de mots imprimés sur une feuille. Dans le film *Life of Pi* (Ang Lee, 2012) toutefois, Richard Parker nous apparaît comme une entité filmique radicalement différente de Pi puisqu'il s'agit d'une création de CGI, un effet spécial numérique, alors que Pi est interprété par plusieurs acteurs, à divers âges, tous bien humains.

À partir de cet écart ontologique entre deux types d'image, photographique et créée par ordinateur, Ang Lee retravaille le roman pour en complexifier les enjeux : à la fin du livre comme du film, le récit de Pi, naufragé dans le Pacifique après qu'un bateau déménageant un zoo ait coulé durant une tempête, s'avère une allégorie réimaginant la « vraie » histoire de Pi. Richard Parker, un tigre avec qui Pi aurait cohabité pendant des semaines sur son canot de sauvetage, devient une manière de représenter l'élan de violence auquel succombe Pi après le naufrage ; l'appivoisement de Richard Parker, c'est, pour résumer rapidement, le récit intérieur d'un homme qui cherche à se réconcilier avec lui-même. En même temps, cette allégorie comporte une teneur religieuse : à la fin de mon histoire, promet Pi à l'écrivain qui recueille sa parole, tu croiras en Dieu. Le livre comme le film proposent alors une alternative, entre la version factuelle de la vie de Pi (meurtrier, seul sur un canot de sauvetage) et la version allégorique (c'est le tigre qui a tué, et qui a accompagné Pi sur le canot), pour montrer comment la religion peut nous aider à structurer nos vies à partir de récits (incroyables, merveilleux) qui tentent de faire sens avec un réel traumatique, difficile à exprimer autrement. Il ne s'agit pas ici d'une question de vérité ou de mensonge, de réel ou de faux, mais de moyens d'expression, de moyens de trouver les bons mots, la bonne voie, le bon récit.

C'est cette question, tenant de l'adaptation (comment transformer un récit en un autre en variant les outils d'expression tout en respectant l'esprit de l'original, du récit premier), que Lee vient renouveler par l'utilisation du CGI. Les effets spéciaux numériques, ici, cachent leur nature fabriquée, ils essaient de « faire vrai » et de se mêler naturellement aux images en prises de vues réelles, comme c'est la norme dans le cinéma hollywoodien, mais en même temps il ne s'agit pas tout à fait de faux-semblants, ou de simulacres, puisqu'ils acquièrent une fonction allégorique. En effet, Richard Parker ne renvoie pas à lui-même, à la réalité d'un tigre, mais à l'intériorité de Pi, de même que l'île carnivore par exemple (oasis le jour, cimetière la nuit) est l'expression d'un dilemme du personnage qui pourrait se laisser mourir sur cette île trop confortable plutôt qu'essayer de rejoindre le continent. Lee propose ainsi, en s'appuyant sur le roman, une nouvelle voie pour l'utilisation de l'imagerie numérique au cinéma, assez peu exploitée jusqu'à maintenant : non pas pour construire un monde concret qui ne vaudrait qu'en lui-même, mais pour créer un imaginaire qui se présente explicitement comme une *expression de* (d'une vie intérieure, d'un réel qui tient de l'irreprésentable).

Cette dimension était déjà présente dans *Hulk* (2003). Le CGI y surgissait aussi de l'intérieur du personnage, tel un refoulé qu'il fallait apprivoiser par la connaissance de soi. Même chose, mais de manière différente, dans *Brokeback Mountain* (2005), où le titre désignait un lieu imaginaire (il n'y a pas, aux États-Unis, de montagne portant ce nom), à la fois réel pour les personnages et inaccessible, symbole d'un amour qu'ils ne pouvaient pas vivre librement ailleurs. *Hulk*, *Brokeback Mountain*, Richard Parker et autres *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) (une locution chinoise renvoyant à un talent exceptionnel ou un art devant demeurer caché) représentent tous en fait des formes d'intériorité qu'on ne peut dévoiler que par la métaphore, par des images dont elles sont l'expression, par un lieu investi d'une signification intime. L'image, chez Lee, est ainsi au service des émotions des personnages, dans une sorte de désir de transparence, de trouver une image juste, limpide, permettant de traduire ce que chacun ne peut exprimer (soit parce que les personnages ne comprennent pas ce qu'ils vivent, comme Hulk, soit parce que leur expérience est trop traumatique, comme chez Pi, soit encore parce que la société et ses conventions les entravent, comme les cowboys de *Brokeback Mountain* ou les guerriers de *Crouching Tiger, Hidden Dragon*).

Cependant, les images de ce cinéma ne sont toujours que les apparences nécessaires d'un autre récit souterrain, sans qu'il y ait là une relation d'opposition ; au contraire, il s'agit des deux revers d'un même récit. C'est ce que *Life of Pi* met en scène par de nombreux effets de transparence, lorsque le ciel devient indistinct de la mer et vice versa, ou à la faveur du dilemme proposé par le film (choisir entre le récit avec ou sans animaux), qui ne cherche pas à être résolu, mais à être embrassé en tant que tel. Cet angle permet d'éclairer la question de l'adaptation, sans nul doute d'importance chez Lee (ne serait-ce que par le fait que la majorité de ses films sont tirés de textes littéraires) : nous serions tentés de dire que le cinéaste cherche à filmer à la fois son *Life of Pi* et celui (la version) de Yann Martel, à rester au plus près du texte original tout en trouvant une place pour déployer sa propre vision d'auteur, comme si le livre pouvait coexister à même le film. Et en effet, il y a très peu de choses, dans les adaptations de Lee, qui tiennent de l'appropriation ou de la déformation. C'est plutôt, et paradoxalement, dans la fidélité à la source que l'auteur parvient à s'exprimer, en troquant simplement les moyens de la littérature pour ceux du cinéma.

Taïwanais travaillant à Hollywood, Lee a inscrit son parcours dès ses débuts à mi-chemin entre ces deux pôles. Bien que ses trois premiers films soient tournés en mandarin, il s'agissait de coproductions, et le cinéaste travaillait déjà de concert avec son fidèle scénariste, James Schamus. Il est donc difficile de ne pas relier tout cela à un questionnement identitaire, une manière pour Lee de penser sa relation à la culture américaine (son adaptation, pourrions-nous dire), de se demander comment vivre dans cet environnement sans perdre sa propre culture. De là sans doute un cinéma traversé par la solitude, en particulier celle de tous ces amants incapables de se rejoindre (dans *Brokeback Mountain*, *Crouching Tiger, Hidden Dragon* ou *Lust, Caution* [2007]), celle de ces familles éclatées (*The Ice Storm* [1997]), avec des personnages cherchant tous un chemin pour se fondre dans un monde qui leur semble

↑ Life of Pi (2012) → Brokeback Mountain (2005) → Hulk (2003)





← Life of Pi (2012)

étranger, d'où leur difficulté à s'y exprimer en toute liberté. En ce sens, *Life of Pi* occupe une place centrale dans l'œuvre du cinéaste, car cette fable décrit un homme qui est coupé du monde après avoir posé un geste qu'il n'est pas capable d'accepter et devant se réconcilier avec lui-même avant de poser pied sur la terre ferme. Ce qui pourrait valoir pour tous les personnages de Lee (les conflits chez lui sont toujours internes, même s'ils peuvent résulter d'une pression externe, exercée par la communauté). L'allégorie au centre du film n'est donc pas exclusivement d'ordre religieuse : croire à Richard Parker, ce n'est pas tant croire en Dieu. Il s'agit plutôt de croire au récit comme forme de connaissance de soi, comme manière de se raconter pour faire sens, pour se créer un espace à partager avec autrui, quand le réel se fait trop douloureux.

Il n'est pas anodin que *Life of Pi* entretienne une ambiguïté quant à sa narration, passant de la bouche de Pi pour se retrouver entre les mains d'un écrivain qui, présume-t-on, est celui par qui nous provient le récit. Ce qui complexifie encore l'entreprise puisque nous avons devant nous un film et non un livre et que Lee aurait très bien pu substituer un cinéaste au personnage de l'écrivain chez Martel. Les images que nous voyons illustrent-elles les paroles de Pi, le compte rendu de l'écrivain qui les

entend, ou la perspective d'un cinéaste qui amalgame les deux, à moins que ce dernier n'offre son propre point de vue ? Lee ne cherche pas à confondre ces perspectives (ce qui en dissoudrait l'individualité), mais à montrer que l'acte de se raconter est en soi incomplet : le récit doit encore être lu, entendu, par les autres qui peuvent y trouver un écho, comme le cinéaste qui adapte l'écrivain en respectant son œuvre tout en y investissant sa subjectivité. Il ne faut donc pas voir la fiction comme une échappatoire, un leurre ; il s'agit bien, comme le CGI dans *Life of Pi* ou *Hulk*, d'une expression de la réalité nous permettant de mieux renouer avec elle, comme s'il n'y avait pas de meilleur accès au monde que par la fiction qui nous le raconte. Ou, plus fondamentalement, comme si nous n'avions jamais accès à ce monde, mais toujours à ses expressions, nécessairement incomplètes, indirectes, qui permettent néanmoins de le partager. Comme si pour Lee, notre relation au monde en était une, en somme, d'adaptation.

