

Entretien avec Jonathan Nossiter, réalisateur de *Signs & Wonders*

Jean-Philippe Gravel

Volume 19, numéro 3, printemps-été 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33685ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Gravel, J.-P. (2001). Entretien avec Jonathan Nossiter, réalisateur de *Signs & Wonders*. *Ciné-Bulles*, 19(3), 10-13.

«Les autres nations acceptent très facilement la destruction de côtés authentiques de leur culture.» Jonathan Nossiter

PAR
JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Sensible et complexe, le cinéma de Jonathan Nossiter s'intéresse, depuis ses débuts, au rapport indissociable qui lie l'homme avec son environnement, un rapport d'influence mutuelle où les nouvelles réalités d'ordre économique, qui changent le décor et bouleversent la vie individuelle, lieu intime de sa fiction. Au fil de la trame élaborée de **Signs & Wonders** comme le faisait également **Sunday** avant lui, Nossiter se demande: qu'est-ce que l'identité, à l'ère où l'on croit, surtout en Amérique, qu'il n'y a plus de place pour le non-dit dans les rapports humains? Qu'est-ce qu'un pays, une ville, alors qu'on en détruit des pans entiers pour imposer un décor marchand et uniforme? De ces prémisses, le reste découle: une interrogation engagée sur l'amour et la mémoire, sans doute les deux choses les plus difficiles à préserver dans ce climat hostile à toute trace. En suivant les pérégrinations d'un Américain à Athènes parti reconquérir sa femme après l'avoir abandonnée deux fois pour une autre, Nossiter propose avec **Signs & Wonders** un film qui, porté par ce personnage pour qui tout fait signe à interpréter, a l'allure d'un labyrinthe mental. Avec pour résultat un film presque croulant sous l'abondance de sa matière (ce qui est rare: voir notre critique après cet entretien), et fort de l'expérience d'un repérage complexe et d'une exploration fébrile des possibilités esthétiques offertes par la vidéo digitale. Panorama.

Ciné-Bulles: Votre film semble avoir été mal accueilli au moment de sa première par la critique américaine.

Jonathan Nossiter: Cela s'explique quand on sait que seuls **Variety** et **Hollywood Reporter**, qui sont la voix et les représentants du commerce hollywoodien, étaient à la première du film à Berlin, en l'absence des critiques américains importants. Au contraire, à Toronto, il y avait davantage de critiques américains de tous les genres et le film a été bien mieux reçu, même s'il suscite des réactions partagées. À Berlin, donc dans un contexte européen, les représentants du commerce hollywoodien sont plus dépaysés, spécialement par la présence d'un jeune Américain à propos duquel ils s'attendaient peut-être qu'il entre dans le système hollywoodien, mais qui se retrouve à faire en Europe un film de langue anglaise sur les Américains... Et pourtant, il serait très naïf et simpliste de trouver le film anti-américain. Il a un aspect politique, j'essaie de scruter précisément l'impact de l'âme américaine dans le monde, c'est sûr, mais je ne suis pas anti-américain!

Ciné-Bulles: On voit très bien comment le décor européen est en quelque sorte homogénéisé par les logos du commerce américain.

Jonathan Nossiter: Disons plutôt l'homogénéisation mondiale! Le film tente en fait de mettre en relation les vies privées des gens avec les forces de mondialisation. Il est certain que, dans ce contexte, les États-Unis sont les leaders, le pouvoir impérial de notre époque. Mais il y a aussi une complicité internationale qui me semble tout aussi malsaine. À l'autre bout, les autres nations acceptent très facilement la destruction de certains côtés authentiques de leur culture.



Jonathan Nossiter
sur le tournage
de *Signs & Wonders*

Ciné-Bulles: Et Athènes, pour vous, est un décor qui représente bien ce type de consentement. Vu l'abondance de logos américains à l'ouverture du film, il faut plusieurs minutes pour prendre conscience du fait que nous sommes dans cette ville.

Jonathan Nossiter: Il y a plusieurs raisons qui justifient mon choix. C'est d'abord une ville que je connais depuis ma petite enfance. Mon père était journaliste, et quand on habitait à Paris ou à Londres, nous y allions souvent. C'est aussi une ville qui m'a toujours fasciné et extrêmement troublé. Parce que, ayant été construite essentiellement après la guerre, rapidement et dans un manque total de sensibilité urbaine, c'est moins pour moi le berceau que le cercueil de la civilisation occidentale. Tous les malheurs des grandes villes de l'Occident y sont mis à nu. Il n'y a pas comme à Paris ou à New York cette identité architecturale forte qui cache ce manque de communauté humaine qu'on trouve dans toutes les grandes villes. Tout y est mis à nu, comme une sorte de squelette de la ville occidentale.

Il me semble en fait que les gens acceptent un peu trop facilement que toutes les grandes villes se ressemblent. Je ne sais pas si l'on se demande suffisamment quel effet sur nos vies intimes — sur la possibilité d'avoir une histoire d'amour et de la garder par exemple — peut avoir cette uniformisation. C'est pour moi l'un des drames les plus graves et les plus typiques du monde actuel! Je crois qu'il peut y avoir un lien direct entre les problèmes intimes des gens et une rue détruite par l'occupation des MacDo, Burger King et Gap.

Ciné-Bulles: Votre film établit son propre système de signes: cela vous a-t-il intéressé à la sémiologie?

Jonathan Nossiter: Pas nécessairement. Je crois que chacun est capable de chercher potentiellement des indications, de donner sens à des choses qui sont incompréhensibles. L'un des plaisirs de cette histoire, c'était aussi de tourner dans cette ville bordélique qu'est Athènes, en

sachant que l'histoire tourne autour d'un homme obsédé par le désir de déchiffrer le monde, de trouver des significations partout. Cela nous mettait tous dans une recherche perpétuelle, en tournant, pour voir si l'on pouvait trouver une liaison entre quelque chose d'inattendu. Cela a donné au travail un côté assez jouissif et ludique. C'est ce qui fait parfois d'un décor monstrueux comme Athènes un lieu étonnant d'activités humaines.

Ciné-Bulles: *Cet état est comparable à l'amour fou, un amoureux se met à tout interpréter.*

Jonathan Nossiter: Oui, en fait l'attitude de Stellan Skarsgård est seulement l'hyperbolisation du genre de réflexe que nous avons tous, simplement pour maintenir nos relations avec les gens, recréer les significations possibles des choses. On n'est pas obligé d'être artistes, vous voyez, pour faire de l'art du quotidien.

Ciné-Bulles: *Il y a aussi une méprise constante des personnages quant à l'identité de ceux qui émettent des signes. L'habit jaune envoyé par Katherine, l'éclat de verre glissé dans le baklava dirigent les soupçons vers les mauvaises personnes.*

Jonathan Nossiter: C'est ce qui explique pourquoi, selon moi, le film est une sorte de polar psychologique. Par là j'espère que les personnages sont assez riches pour que moi-même je ne sois pas certain d'avoir toutes les réponses. Mais cette attitude fonctionne mieux avec un esprit moins américain, moins de cette époque... Aux États-Unis, le climat ressemble tellement à celui des années 1950: c'est une époque marquée par un grand désir de certitude, de conformisme total, qui fait que ce genre d'approche n'est pas vraiment à la mode. D'ailleurs, c'est bien la première fois en 10 ans que je vois un festival [le FCMM] s'organiser pour aller contre les tendances dominantes, dans l'idée de réunir des gens qui participent à tous les niveaux du cinéma, pour voir ce qu'on peut faire ensemble, pour résister. Et je trouve cela magnifique. C'est la première fois que l'on me demande de participer à une rencontre festivalière, pour cette conférence sur la vidéo numérique, qui est peut-être le seul espoir pour l'avenir du cinéma.

Ciné-Bulles: *D'ailleurs, l'usage du numérique, dans votre film, est étonnant: alors qu'on associe la vidéo à une esthétique naturaliste, au contraire vous en avez fait l'instrument d'un brouillage délibéré entre le réel et l'imaginaire.*

Jonathan Nossiter: Cela me fait plaisir que vous disiez cela, parce que j'en ai marre de ceux qui pensent que je me suis inspiré de Dogma, une entreprise que je respecte mais qui n'a rien à voir avec mon film. Il s'avère seulement que j'ai découvert, presque accidentellement, qu'on pouvait employer le numérique dans le but d'apporter une force esthétique très recherchée, avec des images travaillées du début à la fin. Et c'est encore une forme de résistance, puisque Kodak a actuellement un monopole presque complet sur le marché de la pellicule. Ils ont changé la qualité du grain de leur pellicule pour qu'elle corresponde en fait aux besoins de la télé, ce qui donne aux films un look publicitaire mondial, très détaillé, un réalisme gratuit, qui rend très difficile pour un cinéaste chilien, québécois ou autre, de combattre cette standardisation de Kodak.

Durant la préparation du film, on a fait toutes sortes de tests avec la pellicule qui me déprimaient complètement. Et c'est presque par hasard que j'ai découvert qu'avec le numérique il était possible d'apporter un rendu très riche, presque expressionniste, qui se rapprochait davantage des films des années 1970, une période de films en couleur que j'apprécie beaucoup, parce qu'il y a là quelque chose de rêche et de vivant à la fois, une richesse expressive qu'on ne peut plus obtenir sur la pellicule. Alors on s'est lancé là-dedans durant le tournage avec l'autorisation de Marin Karmitz, le producteur. Et même si cela me faisait peur au début, cela a agi comme une libération. Nous nous sommes aussi donné le droit de tourner parfois de manière très classique! Il y a dans le film des grues, des travellings en steadycam... Rien ne nous obligeait de tout faire caméra à l'épaule.

Ciné-Bulles: *Comment s'est passée votre collaboration avec Yorgos Arvanitis, qui est le chef opérateur de Theo Angelopoulos?*

«Quand on me demande quels sont les plus grands ennemis du cinéma, je dis en boutade: les chefs-op. Ils ont la responsabilité de tout un système visuel, d'un style d'éclairage aujourd'hui dominant. Je ne supportais plus l'espèce d'image papier glacé, couverture de magazine, qu'on voit maintenant dans tous les films, car ils sont faits pratiquement avec les mêmes budgets et les mêmes parts d'éclairage, la même demande qui s'exerce sur les chefs opérateurs et derrière laquelle ils courent très volontiers.»

(Alain Tanner, «Alain Tanner, Cinéaste Pirate», *Vertigo*, numéros 11 et 12, 1993-1994, p. 169)

Jonathan Nossiter: Son rôle a été très diminué dans le film. En fait, le rôle du chef opérateur doit être en train de changer, parce qu'il m'a été possible de cadrer la moitié des plans. Et aussi parce que la qualité picturale du film, ses couleurs peuvent autant se déterminer à la dernière étape de la préparation du film, durant le montage, que pendant la prise de vue. Alors qu'avant, avec la pellicule, il fallait que tout soit fin prêt dans le décor, que la qualité picturale des scènes soit déterminée à l'avance. C'est comme si un peintre devait calibrer dès le premier jour de pose la qualité picturale de sa peinture, ce qui néglige entièrement le fait que sa relation avec son modèle peut changer entre-temps. Or, quand vous travaillez avec des comédiens comme Stellan Skarsgård et Charlotte Rampling, qui peuvent faire la même scène de sept manières différentes, comment voulez-vous que dans ces changements la qualité expressive de l'éclairage soit pareille pour tous ces changements de couleur affective? Il manque une sorte de correspondance d'expression dans tout cela. Maintenant on peut retourner sur la table de montage et passer trois semaines à re-éclairer non seulement l'image des scènes en général, mais aussi des détails précis dans l'image.

Ciné-Bulles: On croirait que vous n'avez plus envie de retourner à la pellicule.

Jonathan Nossiter: C'est faux. Je n'ai pas envie d'être dogmatique. Il faudra que je juge avec le scénario du prochain film quel sera le support technologique nécessaire. Ce qui est certain, c'est que, même si je tourne en pellicule, à la fin du processus je vais revenir sur le numérique pour retravailler quelques morceaux de cadre.

Ciné-Bulles: Vous avez donc travaillé énormément ce qui devait être présent dans l'image, ce qui devait être remarqué. Mais en même temps, puisque c'est sur vidéo, l'effet de hasard est accentué.

Jonathan Nossiter: Oui, en fait c'est un peu paradoxal: c'est quelque chose de très recherché, de très travaillé, mais qui en même temps ne doit pas paraître. Pour chaque cadre, pour chaque décor, je suis allé une trentaine de fois faire des repérages, en faisant des cahiers de photos prises en numérique. Mais au moment du tournage, avec les comédiens, avec la ville d'Athènes autour, j'aurais été bête de ne pas me donner entièrement au hasard du moment. Ce n'est pas Hitchcock ou Kubrick qui prédéterminent tout. On va laisser cela aux grands génies de la préméditation, mais pour nous autres êtres humains, il faut chercher quelque chose de plus humble...

Ciné-Bulles: Vous avez suivi d'assez près la trame symbolique d'*Alice au pays des merveilles*, de l'apparition au début d'un lapin blanc, au motif du jeu de crochet et la scène d'emprisonnement finale, complètement surréaliste. Hormis ces références explicites, il y a quelque chose qui se trouve dans ce texte extraordinaire, c'est qu'Alice, après avoir changé de taille bien des fois, se dit très souvent «je change tellement vite que je ne sais plus qui je suis, si je suis encore Alice ou quelqu'un d'autre».

Jonathan Nossiter: [rires] Oui, pour le lapin blanc, je voulais le mettre partout, mais la monteuse l'a enlevé... Ce que vous me dites sur la question du changement, si rapide qu'il rend impossible une définition précise de ce qu'on est, je crois que c'est un plaisir que les enfants sont capables de saisir très jeune, à trois ou quatre ans. Mais je crois que c'est un bon signe que des gens comme vous y soient encore sensibles, que vous puissiez prendre plaisir au fait que ce paradoxe reste insaisissable au lieu d'en être troublé. Étant extrêmement sceptique de ma propre possibilité d'apporter une différence à quoi que ce soit, je trouve cela plutôt rassurant.

Ciné-Bulles: Votre prochain film, un documentaire, traite justement de «l'infantilité des hommes de la trentaine»?

Jonathan Nossiter: [rires] *Losing the Thread* est un documentaire que j'ai fait en Italie, qui sera présenté en première en novembre à Rotterdam, sur un artiste florentin, son rapport à son art obsessionnel et sa femme... En fait c'est marrant parce que je l'ai tourné avant les repérages de *Signs & Wonders*, et c'est quelque part un documentaire qui englobe ce film-là, avec cette seule différence qu'au moment du tournage le couple était sur le point de se quitter, mais ils m'ont dit que l'expérience avait provoqué une espèce de crise et qu'ils se sont rapprochés. Ils viennent d'avoir un autre enfant d'ailleurs. Un vrai *happy end* hollywoodien, n'est-ce pas? ■

«Tout le monde a envie de se réinventer, de se donner une autre personnalité, comme produit à vendre à la télé. Je trouve que ce comportement est comme un des noyaux de la culture américaine [...]. Car on est obsédé par cette culture de confession. Se regarder dans les yeux et dire: "Maintenant, je vais vous dire la vérité! C'est-à-dire exactement ce que je pense de vous". En se confessant tout va bien, ils se sentent libres de nouveau! [...] C'est une façon de "fictionnaliser" sa vie, ses relations avec la vie.»
(Jonathan Nossiter dans une entrevue à la sortie de *Sunday, Positif*, numéro 442, décembre 1997, p. 52-54)